



DIÁLOGOS

Orquesta y Coro Nacionales de España
Temporada 2012-2013

<http://publicaciones.administracion.es>

Edita: Orquesta y Coro Nacionales de España

Coordinación editorial: Luis Gago

Producción y documentación de la edición: Eduardo Villar y Begoña Álvarez

© **de los textos:** Luis Gago, Carlos Solís Santos, Ana Vian Herrero, Valérie Dufour, Ramón del Castillo, Elaine King y Antonio Machado

© **de las traducciones:** Luis Gago (textos de Valérie Dufour y Elaine King)

© **fotografías de portada:** Rafa Martín

© **fotografías de contraportada:** Twin I y Twin II, 2009. Acero inoxidable pintado.

377 x 235 x 245 cm cada uno Gasull Fotografía. Plensa Studio Barcelona. Jaume Plensa, Vegap, Madrid, 2012

Diseño: Andrés Pérez © La musa está de vacaciones

Impresión: Imprenta Nacional del BOE

NIPO: 035-13-022-7

ISBN: 978-84-9041-009-7

Diálogos

Índice

Presentación

MIGUEL ÁNGEL RECIO CRESPO	12
---------------------------------	----

Introducción

LUIS GAGO	
<i>Monólogos a varias voces</i>	16

Diálogos

LUIS GAGO	
<i>La eterna canción</i>	26

CARLOS SOLÍS SANTOS	
<i>El Diálogo de Galileo, un diálogo imposible</i>	52

ANA VIAN HERRERO	
<i>El diálogo renacentista español y su contexto europeo: un género literario para aprender, enseñar y entretener</i>	72

VALÉRIE DUFOUR	
<i>La fábrica de las ideas de Igor Stravinsky, o el arte del diálogo</i>	100

RAMÓN DEL CASTILLO	
<i>La idea de diálogo. A vueltas con Glenn Gould</i>	116

ELAINE KING	
<i>El diálogo director-orquesta: modos de comunicación en el ensayo y el concierto</i>	156

ANTONIO MACHADO	
<i>Miscelánea apócrifa. Habla Juan de Mairena a sus alumnos</i>	176

Presentación

MIGUEL ÁNGEL RECIO CRESPO

Aunque no son tiempos fáciles para nadie, y no es siempre posible mantener la costumbre de buenos hábitos ya consolidados, la Orquesta y Coro Nacionales de España no ha querido romper la tradición, instituida hace ya una década, de ofrecer a sus abonados un libro de ensayos en torno al tema central de la temporada. En esta ocasión, el volumen se ofrece no en papel, sino en un formato electrónico que no resta un ápice de valor a sus contenidos y que incluso podría facilitar su lectura en estos meses de verano tan propicios a los desplazamientos.

Nada malo puede suceder cuando dos o más personas dialogan. Pueden expresar puntos de vista diferentes o incluso antagónicos, si se quiere, pero mientras lo hagan nadie hará daño a nadie y ambos conocerán mejor al otro, aunque mantengan sus discrepancias. El diálogo es una herramienta fundamental para el entendimiento humano y muchas actividades humanas pueden visualizarse, metafóricamente al menos, como un diálogo. Lo es también, sin duda, el que entablan los músicos entre sí, o el que se produce entre los ins-

trumentistas de una orquesta y su director, o entre los músicos y el público que les escucha. Puede dialogarse simbólicamente a través del tiempo y puede homenajearse a alguien a quien se admira haciéndole partícipe de un diálogo imaginario. Estas, y muchas otras posibilidades, desfilan por las páginas de los Diálogos que dan su título y su razón de ser a este libro, una invitación a la reflexión y, por supuesto, al diálogo para estos meses de verano y una perfecta preparación de cara a la próxima temporada de la Orquesta y Coro Nacionales de España, la primera de los cuales contará a partir de la temporada 2014-2015 con un flamante director principal, el alemán David Afkham. Antes, disfrutaremos de los *Viajes lejanos* que nos propondrá la temporada 2013-2014, y la lectura de este libro constituye el mejor pórtico antes de emprender juntos la travesía.

MIGUEL ÁNGEL RECIO CRESPO

Director general del INAEM
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Introducción

LUIS GAGO

Monólogos a varias voces

LUIS GAGO

Debido a una confusión etimológica habitual, que lo relaciona con la palabra latina *duo*, a veces se piensa que el término «diálogo» hace referencia a una conversación entre únicamente dos personas. Pero el origen griego de la palabra, *διάλογος*, guarda relación con el verbo *διαλέγω*, que significa conversar. Dialogar significa, por tanto, exponer diversos puntos de vista, no necesariamente enfrentados, a la manera de una polifonía de voces. El diálogo como género literario, como tantas y tantas cosas (y conviene no olvidarlo ahora que el país moderno atraviesa por momentos críticos), en la Antigua Grecia, y más en concreto en las conversaciones de Sócrates, cuyos discípulos Esquines, Antístenes, Jenofonte y Platón escribieron obras en las que los temas filosóficos se planteaban en un contexto histórico en el que varios personajes debatían en torno a un tema adoptando el método socrático de pregunta-respuesta. Plutarco reviviría el género, en muchos casos valiéndose de un banquete entre varios comensales como el escenario de las disquisiciones de los protagonistas. Y el sofista y satírico Luciano introdujo elementos humorísticos y de crítica social en diálogos que cuentan con interlocutores mitológicos.

Roma heredó esta tradición dialógica y los ejemplos más conocidos salieron de la pluma de Cicerón, que eligió en muchos casos temas platónicos, pero les dio más bien un tratamiento aristotélico, con una presencia destacada de la retórica, que le hacía concebir el debate como la «presentación de argumentos desde ambos lados de una

cuestión» («in utramque partem disserere») por parte de un orador, que expone razonamientos a favor y en contra de la tesis planteada, dejando al final con frecuencia la conclusión abierta, para que el lector hubiera de reflexionar y juzgar por sí mismo sobre el asunto debatido.

Más tarde, el diálogo fue cultivado esporádicamente por autores latinos (Tácito y Macrobio, por ejemplo), e incluso perduró en los albores del cristianismo (*Octavius*, de Minucius Felix), pero pronto acabó siendo condenado por las autoridades eclesiásticas. San Agustín se valió de él antes de su conversión y Boecio firmó el último gran diálogo de la Antigüedad con su *De consolatione philosophiae*, en la que el autor se presenta conversando con la propia Filosofía, con alternancia de pasajes puramente dialogados y pasajes poéticos.

En la Edad Media, el diálogo se revistió de un carácter fuertemente moralizante, como herramienta pedagógica en que un maestro instruye a su discípulo. Es el caso de *De secreto conflictu curarum mearum* de Petrarca, por ejemplo, planteado como una conversación entre el autor y san Agustín. Cicerón fue el modelo predilecto de sus cultivadores, como Leonardo Bruni en sus *Dialogi ad Petrum Paulum Istrum* o Leon Battista Alberti en sus *Quattro libri della famiglia*. Pero el esplendor del diálogo, mayor incluso que el de la Antigüedad, llegó con los escritores humanistas renacentistas, que lo eligieron como marco para abordar todos los aspectos imaginables de la cultura de la época. Uno de los textos más famosos e imitados de la época, *Il libro del cortegiano*, de Baldassarre Castiglione (traducido al castellano tan solo seis años después de publicación en italiano por Juan Boscán en una prosa exquisita de clara estirpe ciceroniana) significó la consagración definitiva de la lengua sobre el latín en la presentación de unos diálogos que abordaron infinidad de temas literarios, filosóficos y científicos con cultivadores tan ilustres como Torquato Tasso, Erasmo de Róterdam, Giordano Bruno, Pietro Aretino (con sus diálogos entre

prostitutas, de contenido abiertamente sexual) o nuestro Juan de Valdés y su *Diálogo de la lengua*. El Concilio de Trento volvió a imponer las restricciones agustinianas y la exposición a dos voces del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, de Galileo Galilei, acabó siendo condenada por la Inquisición.

Este libro se abre precisamente con una aproximación al *Dialogo della musica antica, et della moderna* de su padre Vincenzo, una de las obras capitales de la teoría musical de finales del siglo XVI. Aquí se encuentran muchas claves que permiten comprender el nacimiento de la monodia acompañada (un moderno remedo de lo que se pensaba que había sido la antigua declamación griega), que es como decir la génesis de la ópera y otros géneros afines. La figura de Vincenzo se vio oscurecida –justamente– por la de su hijo Galileo, una de las luminarias de la época pero que, al contrario que su padre, hubo de hacer frente a la incomprensión y el rechazo de plano de las autoridades católicas. Carlos Solís, catedrático de Historia de la Ciencia en la UNED, nos presenta, de modo extraordinariamente claro y accesible tratándose de asunto tan complejo, las claves para comprender el contenido del gran diálogo de Galileo y la cerrazón con que fue recibido por quienes disientían de sus tesis. Hasta el 31 de octubre de 1992 la Iglesia católica no reconoció la injusticia y «los errores cometidos» con el astrónomo, cuando Juan Pablo II se preguntó en su alocución a los participantes en la sesión plenaria de la Pontificia Accademia delle Scienze: «Non è questo caso archiviato da tempo e gli errori commessi non sono stati riconosciuti?»

España no podía mantenerse ajena a la pasión por el diálogo que prendió en toda Europa y una de las máximas especialistas en el tema, Ana Vían Herrero, catedrática de Literatura Española en la Universidad Complutense, nos invita a enmarcar las peculiaridades del

diálogo renacentista, «un género –nos recuerda– que permitía a un nuevo y más amplio público hablar de todos los temas, leer y escribir de una vez y sin dificultad, persuadir y conmover, exhibir y aprovechar sutilezas expresivas, crear un territorio idóneo de exploración y recreo, un espacio donde cada palabra, cada sufijo, cada giro, podía ser un camino experimental de embellecimiento y clasicismo de la propia lengua, para convertir la conversación en literatura y no sólo para recuperar un molde clásico». Vián Herrero es, por ejemplo, una experta incontestada en una de las obras maestras del género *El Crotalón*, «de Christophoro Gnophoso natural de la ínsula Eutrapelia, una de las Ínsulas Fortunadas. En el cual se contrahaze aguda y ingeniosamente el sueño o gallo de Luçiano famoso orador griego», y que se abre significativamente con estas palabras: «Porque cualquiera persona en cuyas manos cayere este nuestro trabajo (si por ventura fuere digno de ser de alguno leído) tenga entendida la intención del auctor, sepa que por ser enemigo de la ociosidad, por tener esperiençia ser el ocio causa de toda malicia, queriéndose ocupar en algo que fuese digno del tiempo que en ello se pudiesse consumir, pensó escribir cosa que en apazible estilo pudiesse aprovechar».

El libro cambia de rumbo, como era de ley, hacia la música en el capítulo de Valérie Dufour, profesora de Musicología en la Universidad Libre de Bruselas y directora del Centre de Recherches MuCiA, enfoca su lupa en un tema fascinante: la elección, por parte de Igor Stravinsky, de terceras personas para transmitir y expresar su ideología musical, que le sirven, por tanto, tanto de amanuenses como de contertulios, reales o imaginarios. Dufour pone especial énfasis, por supuesto, en la figura de Robert Craft, que se erigió en portavoz del compositor ruso, haciendo suyo el papel con tal convicción y, pasado el tiempo, audacia, que resulta difícil distinguir la voz real del propio Stravinsky

de la suplantación operada por el director de orquesta y crítico musical estadounidense.

Ramón del Castillo, profesor de Corrientes Actuales del Pensamiento en la UNED, centra su atención en otro de los músicos más irresistiblemente atractivos del siglo XX: el pianista canadiense Glenn Gould. Al contrario que Stravinsky, Gould adoleció casi de grafomanía (o logomanía), y sus escritos y diálogos consigo mismo son muchas veces tan o más interesantes que sus grabaciones. A Gould le gustaba desdoblarse, encarnarse en identidades ajenas, y eso le permitía igualmente dialogar y exponer distintos puntos de vista sin abandonar el control del razonamiento. En un ámbito –el de la interpretación musical– en el que sus cultivadores, aun los más ilustres, no suelen tener muchas cosas originales que decir, Gould brilla con luz propia y el bisturí analítico de Ramón del Castillo (que ya nos regaló en esta misma colección un profundo análisis de la música y la figura del recientemente fallecido Elliott Carter) nos ayudará a arrojar luz sobre lo que incluso muchos admiradores del genio canadiense siguen percibiendo como zonas de sombra.

Pocos ámbitos han experimentado en las dos últimas décadas un progreso semejante al de la Psicología de la música, una disciplina preterida o inexistente durante mucho tiempo que ahora tiene la fortuna de contar con cultivadores tan perspicaces como Elaine King, catedrática de Musicología en la Universidad de Hull (Inglaterra). Ha sido muy activa como miembro de SEMPRES (The Society for Education, Music and Psychology Research), cuyos congresos han sido un foro capital para avanzar en muchos aspectos de la psicología musical. En su capítulo, King explora la idea del ensayo y el concierto concebidos como un gran –e inevitable– diálogo entre director y orquesta. Con frecuencia tendemos a pensar en la relación entre ambos como un proceso

unívoco dominado por el director, pero parece más justo un enfoque que sitúe a ambos en pie de igualdad.

Nuestro volumen se cierra con un breve pero poderoso texto de Antonio Machado, aparecido por primera vez en el número 14 de la revista *Hora de España*, publicado en Barcelona en febrero de 1938, en plena Guerra Civil, una serie de «ensayos, poesía, crítica, al servicio de la causa popular», como leemos en su página 3. Los diálogos entre Don Quijote y Sancho Panza contienen muchos de los mejores momentos de la literatura española, aunque no conviene olvidar, como nos advierte Machado, que «uno de los dos dialogantes está loco, sin renunciar en lo más mínimo a tener razón, a imponer y –digámoslo en loor de nuestro Cervantes– a persuadir de su total concepción del mundo y de la vida, y que el otro padece tanta cordura como desconfianza de sus razones».

El sueño de la razón produce monstruos, nos recordó Francisco de Goya, y la falta de diálogo produce guerras, nos sentimos tentados de añadir. No puede ser casual que una de las revistas capitales en los últimos años del franquismo llevara por título *Cuadernos para el diálogo*, fundada hace ahora justamente medio siglo. Su primer número se abría con un texto titulado «Razón de ser», probablemente escrito por el fundador e inspirador de la publicación, Joaquín Ruiz-Giménez, que se iniciaba con estas líneas: «Nacen estos sencillos *Cuadernos para el Diálogo* con el honrado propósito de facilitar la comunicación de ideas y de sentimientos entre hombres de distintas generaciones, creencias y actitudes vitales, en torno a las concretas realidades y a los incitantes problemas religiosos, culturales, económicos, sociales, políticos... de nuestra cambiante coyuntura histórica». Y se cerraban con estas otras: «Precisamente porque estos *Cuadernos* quieren ser obra comunitaria, más allá de cualquier excluyente mecenazgo, apelan a la confianza de los lectores en el impalpable rendimiento de las obras

del espíritu y a la inestimable atención crítica –benévola o discrepante– de cuantos en esta amada y dura tierra nuestra, o allende las fronteras y los mares, crean todavía o empiecen ya a creer en la posibilidad de edificar entre todos –no por imposición violenta, sino por libre y fraterno diálogo– una morada colectiva, integralmente humana».

Justo es recordar, en este último párrafo, al filósofo Carlos Thiebaut, que habría colaborado asimismo en este libro, y así se había acordado, de no haber tenido que experimentar dolorosamente la sinrazón a que conduce la falta de diálogo entre los seres humanos: por suerte, estas páginas ven la luz cuando la pesadilla ha terminado. En el proceso de preparación final de este libro se produjo, en fin, la muerte, no por anunciada menos cruel, de Antonio Beltrán Marí, una autoridad reconocida mundialmente en Galileo Galilei (el propio Carlos Solís ha calificado su libro *Talento y poder. Historia de las relaciones entre Galileo y la Iglesia católica* de «hoy por hoy definitivo dados los documentos existentes») y una persona buena y dialogante. Todo cuanto sigue está dedicado a su memoria.

LUIS GAGO

Diálogos

LUIS GAGO

CARLOS SOLÍS SANTOS

ANA VIAN HERRERO

VALÉRIE DUFOUR

RAMÓN DEL CASTILLO

ELAINE KING

ANTONIO MACHADO

4^a Mus. Th. 519



La eterna canción

LUIS GAGO

La costumbre de contraponer lo antiguo a lo moderno, ya sea para ensalzar lo primero y denostar lo segundo, o viceversa, debe de ser tan vieja como el mundo. El problema, claro, es que lo antiguo y lo moderno van pasándose el testigo, y solapándose, e intercambiando posiciones, en cualesquiera disciplinas y ámbitos artísticos a lo largo de la historia. Más infrecuente es, sin embargo, innovar de manera casi radical apelando a un pasado remoto y, en gran medida, desconocido y apenas conocible, que es justamente lo que hicieron el grupo de personas que integraron la llamada Camerata Florentina. Pero, al contrario de lo que ha sucedido tantas y tantas veces, sus especulaciones no cayeron en saco roto, ni carecieron por completo de consecuencias prácticas. Antes al contrario, es a ellos a quienes se debe en última instancia, por ejemplo, el nacimiento de la ópera, un género que sigue vivo y que fue tomando cuerpo en las décadas finales del siglo xvi de resultados de las elucubraciones sin fin alumbradas por estos literatos, músicos, estudiosos y aristócratas que, insatisfechos con el rumbo que había tomado la música de su tiempo, adoptaron como modelo la de la Antigua Grecia para introducir una deriva cuyo alcance a medio y largo plazo no pudieron probablemente siquiera imaginar.

La realidad, sin embargo, no fue tan unívoca como a veces suele presentarse, ya que no todos los avances se produjeron exclusivamente dentro del círculo reunido en torno a Giovanni Bardi, conde de Vernio, y un noble predilecto del gran duque Francesco I de Toscana, para

cuya corte se encargaba de organizar espectáculos cortesanos, de ahí su interés por la música dramática y teatral. Nino Pirrotta y Claude V. Palisca –las dos grandes autoridades en la materia– han sugerido que en realidad hubo dos, o incluso tres, cameratas: la de Bardi, la aglutinada por otro aristócrata florentino, Jacopo Corsi, y la que tuvo como eje al compositor romano Emilio de' Cavalieri, autor del primer oratorio de la historia, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*, que vio la luz en el simbólico año de 1600. Por otro lado, los escritos y las cartas de Girolamo Mei, florentino de nacimiento pero romano de adopción, un humanista y estudioso de la música de la Antigua Grecia, supusieron asimismo un impulso fundamental de todo el fermento ideológico que acabaría dando lugar en la capital toscana al nacimiento de la monodia acompañada y de todos los géneros sustentados en ella.

Fue también justamente en 1600 cuando Giulio Caccini, en la dedicatoria a su patrono Giovanni Bardi de su ópera *L'Euridice*, compuesta al alimón con Jacopo Peri, fechada el 20 de diciembre, se refería por primera vez a la existencia de ese grupo recordando «gli anni che fioriva la Camerata sua in Firenze». En aquellos años de florecimiento, Bardi había aleccionado a los reunidos en su casa para recuperar ese estilo de música que los griegos habían utilizado en la representación de sus tragedias y otras *favole*. Y Caccini volvió a demostrar la deuda de gratitud que había contraído con él en otro prólogo: el de su –si cabe– más legendaria colección de canciones a solo con bajo continuo, *Le nuove musiche*, impresa en Florencia en 1602. En él volvía a rememorar «i tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima Camerata dell'Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio». En la primera página de la obra de que nos ocuparemos en cierto detalle más adelante, el *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino Della musica antica, et della moderna* (reparemos en los adjetivos: *nuove, antica, moderna*), también encontramos una alusión inequívoca a las personas que se vieron incentivadas

por Bardi para el estudio de la música del pasado, «muchas de las cuales tenían la costumbre de ir a su casa y pasar allí el tiempo en honesto esparcimiento, con deleitosos cantos y encomiables reflexiones»¹.

A petición de Giovanni Battista Doni (a pesar de compartir el mismo apellido, no tiene nada que ver con Anton Francesco Doni, del que también hablaremos más adelante), mucho después de la muerte de su padre, Pietro de' Bardi le resumió en una carta lo que recordaba sobre el quehacer de la que hoy conocemos como la Camerata Florentina: «tenía siempre a su alrededor a los hombres más célebres de la ciudad, eruditos en tal profesión [la musical], e invitándolos a su casa formaba casi una academia deleitable y continua, gracias a la cual, por hallarse ausente el vicio, y en particular cualquier clase de juego, la noble juventud florentina se veía cautivada con gran provecho, explayándose no sólo en la música, sino también en discursos y enseñanzas de poesía, de astrología y de otras ciencias, que brindaban beneficio recíproco a tan hermosa conversación»². Se trataba, por tanto, de reuniones fuera de todo marco institucional (el que sí brindaba por lo general una *accademia*, por ejemplo), con participantes variables y la presencia de Giovanni Bardi como catalizador y único denominador común, más en consonancia, por tanto, con lo que el *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612) definía como una *camerata*: «Reunión de personas que viven y conversan juntas»³.

1 «molti de quali son soliti andare in casa di lui, & iui in diletteuoli canti, et in lodeuoli ragionamenti con honesto riposo trapassare il tempo», *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino Della musica antica, et della moderna*, Florencia, Giorgio Marescotti, 1581, p. 1.

2 «aveva sempre d'intorno i più celebri uomini della città, eruditi in tal professione, e invitandoli a casa sua, formava quasi una dilettevole e continua accademia, dalla quale stando lontano il vizio, e in particolare ogni sorta di giuoco, la nobile gioventù fiorentina veniva allettata con molto suo guadagno, trattenendosi non solo nella musica, ma ancora in discorsi e insegnamenti di poesia, d'astrologia, e d'altre scienze, che portavano utile vicendevoles a sì bella conversazione», *Lettera a Giovanni Battista Doni sull'origine del melodramma*, 16 de diciembre de 1634.

3 «Adunanza di gente, che vivono, e conversano insieme».

Es posible que Bardi promoviera la formación musical de Vincenzo (Vincenzio para sus contemporáneos) Galilei antes incluso de que se constituyera –de manera puramente informal, según todos los indicios– la camerata como tal. El músico, que había nacido en Santa Maria a Monte, cerca de Florencia, en la década de 1520, fue a estudiar con Gioseffo Zarlino a Venecia a comienzos de los años sesenta, probablemente entre 1563 y 1565, y es posible que ya por entonces Galilei fuera un habitual, como cantante y tañedor de laúd, en la residencia de Bardi para entretener a sus invitados. La primera constancia documental de una reunión de este tipo que ha llegado hasta nosotros está fechada algunos años después, el 14 de enero de 1573. El *Diario* de la Accademia degli Alterati señala que Cosimo Rucellai, su *regente*, «mandó decir por medio de un familiar que no podía venir porque estaba en casa de Monsigr' de Bardi para hacer música»⁴. En su ya citada carta, Pietro de' Bardi recuerda enseguida la figura del padre del astrónomo y cómo mudó su condición principal, pasando de intérprete a teórico: «En aquel tiempo gozaba de cierto crédito Vincenzio Galilei, padre del actual famoso filósofo y matemático, que quedó prendado de tal modo de tan insigne reunión, que añadiendo a la música práctica, en la cual era muy valioso, el estudio también de la teórica, con la ayuda de aquellos Virtuosos, y también de sus numerosas vigiliass, intentó extraer el jugo de los escritores griegos, de los latinos, y de los más modernos: tras lo cual Galilei se convirtió en un buen maestro de la teoría de todo tipo de música»⁵. Galilei, sin embargo, no sabía griego y tampoco dominaba el latín, pobres credenciales

4 «mandò à dire per un suo famigliare che non poteva venire per che era in casa Monsigr' de' Bardi à far musica».

5 «Era in quel tempo in qualche credito Vincenzio Galilei, padre del presente famoso filosofo e matematico, il quale s'invaghì in modo di sì insigne adunanza, che aggiungendo alla musica pratica, nella quale valeva molto, lo studio ancora della teorica, c on l'aiuto di que' Virtuosi, e ancora delle sue molte vigilie, cercò egli di cavar il sugo de' Greci scrittori, de' Latini, e de' più moderni: onde il Galilei divenne un buon maestro di teorica d'ogni sorta di musica».

para la tarea que se proponía acometer, de ahí que la ayuda prestada por Bardi y Mei para comprender las fuentes antiguas debiera de resultar para él absolutamente esencial. Mei, en concreto, el estudioso con una formación más completa de todos ellos, se centró a partir de 1551 en el estudio de la música antigua griega y en 1573 publicó *De modis musicis antiquorum (De los modos musicales de los antiguos)*. Su estudio exhaustivo de las fuentes disponibles en la época le permitió amasar un considerable volumen de información sobre sus aspectos teóricos, pero ni él ni ninguno de sus compañeros en este viaje hacia aquel pasado en gran medida ignoto tenía –ni podía tener– la más remota idea de cómo pudo sonar esa música de la Antigua Grecia. Hablaban de sus efectos expresivos, cantaban extasiados sus alabanzas y daban por sentado que el contrapunto desempeñaba en ella, en el mejor de los casos, un lugar secundario. Primaba la monofonía y concluyeron que, gracias al empleo de diferentes *tonoi* o modos, la música podía adoptar fisonomías tan diferentes que era posible influir con ella en el *ethos* de las personas. Y eso era lo que debería conseguir, *mutatis mutandis*, la moderna monodia impulsada por Galilei y sus correligionarios.

Galilei decidió enviar lo que era a buen seguro un primer borrador de su famoso *Dialogo della musica antica, et della moderna* a su maestro Zarlino en 1578. Pero la reacción del teórico y compositor –cuyas ideas son rebatidas, sí, lo cual no impide que su nombre aparezca siempre citado en términos elogiosos– no sólo no fue positiva, sino que su descontento llegó al extremo de intentar impedir por todos los medios la publicación del diálogo, que tras ser retenido durante dos años en los talleres de un impresor veneciano, vio finalmente la luz en Florencia en 1581 (este es, al menos, el año que aparece en la cubierta, aunque es posible que no se editara realmente hasta comienzos del año siguiente, una vez que se recuperó la totalidad del

manuscrito) en la imprenta de Giorgio Marescotti. Zarlino arremetió contra las tesis y las críticas –que él toma por «calumnias»– de su antiguo discípulo en sus *Sopplimenti musicali del Rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia. Nei quali si dichierano molte cose contenute ne i Due primi Volumi, delle Istitutioni & Dimostrations; per essere state mal' intese da molti; & si risponde insieme alle loro Calonnie* (Venecia, Francesco de' Franceschi Senese, 1588) y Galilei le respondió su vez un año después en su *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino*⁶. En esencia, Zarlino defendía que la música moderna había surgido directa y naturalmente de la antigua, mientras que Galilei, en consonancia con los postulados defendidos por Mei, sostenía que existían notorias diferencias entre el antiguo sistema de modos de afinaciones y el moderno. Es decir, la música polifónica y su intrincado contrapunto, que tanto hacía por emborronar la percepción del texto, no podían verse como una derivación directa de la música antigua, sino que suponían una desviación casi radical de la misma. La música –pensaba Galilei– había, pues, de purificarse, recuperando su misión original de imitación de la naturaleza y despojándose de adornos y complejidades innecesarias.

Galilei, que no dejó nunca de ser por encima de todo un músico práctico, por más que la imagen dominante que tenemos de él sea la de teórico, debido justamente a la trascendencia histórica de su *Dialogo* y a su controversia con Zarlino, deseaba ver sus especulaciones corroboradas en veladas musicales, por lo que no cabe extrañarse de que mantuviera el contacto con el círculo de Bardi después de la publicación de su obra. Es de nuevo el hijo de este último quien nos aportaría mucho después detalles sobre este par-

6 El título completo es *Discorso di Vincentio Galilei nobile fiorentino, intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia, et altri importante particolari attenenti alla musica. Et al medesimo messer Gioseffo dedicato* (Florencia, Giorgio Marescotti, 1589).

ricular, al recordar, en su carta a Doni, que «este gran genio veía que uno de los principales objetivos de esta academia era, por medio del redescubrimiento de la música antigua, en la medida en que esto fuera posible en materia tan oscura, mejorar la música moderna y elevarla en alguna parte del miserable estado en el que la habían dejado principalmente los godos, después de la pérdida de ésta, y de las otras ciencias y artes más nobles. Fue el primero, por tanto, en permitir oír el canto en el estilo dramático: armado de valor y ayudado a través de un camino tan escabroso, y tenido casi por algo ridículo, principalmente por mi padre, el cual durante noches enteras, y con un gran empeño, se esforzó para tan noble adquisición: de hasta qué punto el citado Vincenzo estaba agradecido a mi padre quedó constancia en su docto libro de la música antigua y la moderna. Él hizo oír, al cantar un tenor con buena voz, e inteligible, sobre un grupo de violas tocadas con precisión, el lamento del Conde Ugolino de Dante. Tal novedad generó tanta envidia en gran parte de los profesores de música como plació a aquellos que eran sus auténticos amantes. Galileo, prosiguiendo tan hermosa empresa, compuso parte de las Lamentaciones y de los responsorios de la Semana santa, que se cantaron de este mismo modo en devota compañía»⁷.

7 «Vedeva questo grande ingegno che uno dei principali scopi di questa accademia era, col ritrovare l'antica musica, quanto però fosse possibile in materia sì oscura, di migliorare la musica moderna, e levarla in qualche parte dal misero stato, nel quale l'avevano messa principalmente i Goti, dopo la perdita di essa, e delle altre scienze e arti più nobili. Perciò fu egli il primo a far sentire il canto in istile rappresentativo: preso animo e aiutato per istrada sì aspra, e stimata quasi cosa ridicolosa, da mio padre principalmente, il quale le notti intere, e con molta sua spesa si affaticò per sì nobile acquisto: siccome detto Vincenzo grato a mio padre ne mostrò segno nel dotto suo libro della musica antica e moderna. Egli dunque sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce, e intelligibile, fece sentiré il lamento del Conte Ugolino di Dante. Tal novità, siccome generò invidia in gran parte De' professori di musica, così piacque a coloro ch'erano veri amatori di essa. Il Galileo seguitando sì bella impresa compose parte delle Lamentazioni, e responsi della Settimana santa, cantate, nella stessa materia, in devota compagnia».

Los madrigalistas –aunque, curiosamente, él mismo había compuesto madrigales antes y volvería también a escribirlos después del *Dialogo*⁸– y sus múltiples libertades a la hora de transmitir con la mayor precisión posible la semántica y los más pequeños matices del texto (aquello que suele englobarse precisamente bajo el término «madrigalismos») son un blanco preferido de sus invectivas⁹. Ellos se tenían por humanistas que habían reformado la música, acercándola a su misión esencial de imitar a la naturaleza. Pero Galilei pensaba que la reforma debía apuntar en una dirección completamente diferente: el de la monodia inspirada por la música de la Antigua Grecia, sobre la que no se sabía casi nada, pero sobre la que podía especularse casi todo. Allí se encontraba la verdad, mientras que los madrigalismos no pasaban de ser imitaciones artificiales de la naturaleza, construidas sobre la base de analogías, eficaces como juegos, casi siempre ingeniosos, pero incapaces de transmitir las homologías, de dejar que las palabras transmitieran sin obstáculos todo su poder expresivo y, por supuesto, inservibles a la hora de despertar los verdaderos afectos en los oyentes. La música ha de aspirar a la condición de *ars perfecta* o, tal y como glosó el humanista, poeta y teórico suizo Glareanus, debe erigirse en «el arte perfecta a la que nada puede añadirse y tras

8 *Il primo libro de madrigali a quattro et cinque voci di Vincentio Galilei nobile fiorentino* (Venecia, Antonio Gardano, 1574) e *Il secondo libro de madrigali a quattro, et a cinque voci di Vincentio Galilei nobile fiorentino* (Venecia, Antonio Gardano, 1587).

9 Galileo conocía bien el género y había intabulado para laúd un buen número de madrigales, propios y ajenos, en *Intavolature de lauto di Vincenzo Galilei fiorentino, madrigali, e ricercate libro primo* (Roma, Valerio Dorico, 1563). Posteriormente publicaría otro importante diálogo sobre la manera de arreglar obras vocales para laúd: *Fronimo, dialogo di Vincentio Galilei fiorentino, nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto* (Venecia, Girolamo Scotto, 1568), que conocería una segunda edición: *Fronimo, dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, & in particolare nel liuto. Nuouamente ristampato & dall'autore stesso arricchito, & ornato di nouità di concetti, & d'esempi* (Venecia, l'herede di G. Scotto, 1584).

la cual sólo cabe esperar un declive»¹⁰. Y, pocas décadas después, el propio Giovanni Bardi, imbuido de los postulados humanistas, expresó esta misma idea de otra forma, en su famoso *Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica, e 'l cantar bene*, escrito probablemente hacia 1578: «Como estamos en tales tinieblas, ingeniémonoslas al menos para dar un poco de luz a la pobre y desdichada música, que en su declive a lo largo de tantos siglos no ha contado con un creador con idea alguna de encontrar un camino que no sea el del contrapunto, que es un enemigo de la música, y esta luz no puede llevárselo más que poco a poco, casi como un hombre afligido por una grandísima enfermedad, a quien debe dársele, sosegadamente, pequeños bocados de comida, y de fácil digestión, y devolverlo con este buen alimento a su salud primigenia»¹¹.

Adentrarnos en los temas y los vericuetos teóricos del *Dialogo* de Galilei excede con mucho el alcance y el propósito del primer capítulo de este libro, pero nada puede ser, sin embargo, más revelador del estilo del diálogo de Galilei, de su tono conversacional (muy alejado por tanto, del mucho más formal y sistemático en un tratado teórico al uso), de sus divagaciones, de sus carencias, de sus desmedidos encomios de la música *antigua* y de sus frecuentes arremetidas contra los polifonistas en cuanto epítomes de los principales males que aquejaban a la música *moderna*, que transcribir un par de fragmentos sustanciales de su contenido (pp. 88-89 de la edición original), si bien

10 «Ars perfecta cui ut nihil addi potest, ita nihil ei quam Senium tandem expectandum» (*Dodekachordon*, Basilea, Heinrich Petri, 1547). Glareanus estaba pensando en la «perfección» de los motetes sacros de Josquin Desprez.

11 «Ma poiche siamo in tante tenebre ingegniamoci almeno di dare un poco di luce alla pouera musica suenturata, la quale dalla declinatione sua in qua, che sono tante centinara d'anni, non ha hauuto artefice che habia al caso suo punto pensato, ma trattasi ad altra uia ch'è quella del contrapunto ad essa musica nemica la qual luce non si puote se non à poco à poco andargli recando, quasi huomo che da grandissima malatía sformato sia, conuiene di mano in mano con picciol cibo, e di fácil digestione, e buon nudrimento alla prístina sanità accordarlo».

evitando en lo posible sus frecuentes y extensos excursos de carácter técnico y, en muchos casos, marcadamente conjetural:

STR. Manco male poi ch'eglino hanno tanta discrezione, & giudicio, di vergognarsi fare quello, che non si sono vergognati dire.

BAR. Anzi tutto l'opposito, e si vergognano dire quello, che non si sono vergognati fare; perche il vero fare in questa sorte di prattica che loro chiamano Musica, e il mezzo dello operare, è con le voci naturali, & col mezzo degli artificiali strumenti; & non con lo scriuere quella, & quella cifra appresso le note. Hauena in animo di discorrerui intorno à quell'altra pur ambiziosa vanità, di che questi nostri prattici fanno tanto schiamazzo; con quelli però che sono della Musica loro meno intendenti; come di far cantare vna, & più parti delle compositioni loro intorno all'impresa, & arme di quel tale à chi ne vogliono far dono; ouero in vno ipocritico uer per la dita delle mani, ouero canterà vna di esse il principio, nell'istesso tempo che l'altra canta il fine, & il mezzo della medesima parte; & altra volta faranno tacere le note, & cantare le pose. Non contenti di questo, vogliono altri che si canti alcuna volta lenza linee, fu le parole significando il nome delle note con le vocali, & il valore di esse con alcune strauaganti, & bizzarre cifre Caldee, & Egittie; ouero in vece di queste & quelle, dipingono per le carti fiori & frondi bellissime & diuerse, i cantori delle quali rappresentano alla vista degli vditori tanti Esculapij, oltre à mille altre ridicole vanità. Le quali tutte cose, quando fussero vrate con i debiti mezzi, & tempo, & luogo conueniente, non sarebbono totalmente da disprezzarsi; ma il voler predicarcele fuore di luogo non per cose soprannaturali, non è ragione uole il comportarlo, & il vero luogo e tempo di questi lor concetti si fatti farebbe, per mio auuiso alle veglie del carnouale per burla e scherzo; & veramente alcuna volta il dopo desinare in vece di semi di porone che si costumano mangiare al tempo loro per traillulo, & per hauer meno occasione di pensare in quel mentre, & sentire la noia del caldo: perche si fatte inuentioni sono simili à quelli strumenti musici nella fattura de quali si scorge grandissima fatica, diligenza, & indutria degli artefici di essi, ma sonati di poi bêche da dotta, & eccellente mano, rendono i suoni, & voci loro rozze, & incompette; & il diletto che da essi si trae, è tutto della vista; quantunque l'intentione degli artefici (se bene l'effetto non fortifichò il primo intendimento) fu principalmente per l'adistatione dell'vdito. Si gli potrebbe come ho detto mostrare mille altri inconuenienti di momento, i quali riserberemo per altra volta. Vengo ultimamente à trattar come ho promesso, della più importante, & principale parte che sia nella Musica, & questa è l'imitatione de concetti che si trae dalle parole; della qual cosa spediti, tomi, verò à discorrerui intorno l'osservationi degli antichi musici. Dicono adunque, anzi tēgo non per fermo i nostri prattici Contrapuntisti, di hauere espressi i concetti dell'animo in quella maniera che couiene, & di hauere imitato le parole, tutta volta che nel mettere in musica vn Sonetto, vna Cāzone, vn Romanzo, vn Madrigale, & altro nel quale trouado verso che dica per modo d'esēpio. A pro core & seluaggio, & cruda voglia, che è il primo d'vno de sonetti del Petrarca; hauerāno fatto tra le parti nel cātaro, di molte settime, quarte, secōde, & seste maggiori; & cagio nato cō quelli mezzi negli orecchi degli ascoltati, vn suono, rozzo, aspro, & poco grato, nō altra mēte di quello che rēdeua la Cithara d'Orfeo, in mano à Neantio figliuolo di Pittaco Tirāno di Lesbo isola della Grecia; nella quale fiorirono i maggiori & i più pregiati Musici del mōdo, alla giudezza de quali si legge esser posto fine dopo la morte del singular Citharedo Pericleto, gloriosoissimo vincitore tra Lacedemoni delle feste Carnie, il qual Neantio, nell'esercitarsi in detta Cithara, pareua per la sua inettezza, che le corde fussero parte d'intestini di lupo & parte d'agnello; del qual difetto, & per il fallo cōmesso d'hauer tolta cō ingāno del Tēpio la sacra Cithara; re, dēdo che in essa fusse incātata la virtù del ben sonarla, come nella lancia d'oro di Bradamante il gettar per terra chiunque cō essa toccaua, ne riportò sonādola il douuto castigo; restādo per ciò diuorato da cani. in che solo imitò il dotto Poeta, fauio Sacerdote, e singular Musico; cōsēdo egli come sapete stato vcciso dalle Baccanti. Altra volta diranno imitar le parole, qñ tra quei lor cōcet

str[ozi]. Menos mal que luego tienen la suficiente discreción y buen juicio de avergonzarse de hacer aquello que no se sienten avergonzados de decir.

bar[di]. Es más bien al contrario, y se avergüenzan de decir aquello que no se sienten avergonzados de hacer, porque el verdadero hacer

en esta suerte de práctica que ellos llaman Música consiste en la manera de operar ya sea con las voces naturales, ya con los instrumentos artificiales, y no en escribir este o aquel símbolo al lado de las notas. Tenía la intención de conversar con vos en torno a esa otra ambiciosa vanidad sobre la que arman tanto jaleo nuestros profesionales, y a los que se unen, sin embargo, aquellos que tienen un escaso entendimiento de la Música, como hacer cantar una o más partes de sus composiciones en torno al emblema o escudo de armas de la persona a quien quieren ofrecer la obra, o en la forma de un espejo, o de los dedos de la mano. O una voz cantará el principio al mismo tiempo que otra canta el final, o el centro de la misma parte, y en otra ocasión dejarán las notas en silencio y cantarán los silencios. No contentos con esto, otros quieren a veces que se cante sobre las palabras sin las líneas [del pentagrama], indicando los nombres de las notas con las vocales [de la solmisación] y el valor de las notas con extravagantes y extrañas cifras caldeas o egipcias; o en vez de estas o aquellas, pintan en sus hojas flores y frondas bellísimas y diversas, y cuyos cantantes representan a ojos de los oyentes a otros tantos seguidores de Asclepio, aparte de otras mil ridículas ideas. Todas estas cosas, si se utilizaran con los medios debidos, en el tiempo y el lugar convenientes, no serían absolutamente despreciables: pero no es razonable tolerar que quiera enaltecerse fuera de temporada como cosas sobrenaturales. El lugar y el tiempo apropiados para estos conceptos suyos serían, en mi opinión, las vísperas de los carnavales a modo de burla o broma, o, en verdad, en alguna ocasión después de la comida en vez de las pepitas de melón que se acostumbraban a comer en su tiempo como diversión, y para tener menos ocasión de pensar en ese momento y de sentir el hastío del calor: porque las invenciones así hechas son semejantes a esos instrumentos musicales en cuya factura se distingue grandísimo esfuerzo, diligencia e industria por parte de sus

constructores, pero que cuando luego son tocados aun por una mano docta y excelente, producen sonidos y notas toscos y desaliñados; y el placer que se obtiene de ellos es íntegramente por su aspecto visual, a pesar de la intención de los constructores (a menos que su intención fuera perseguir este efecto en primer lugar) de hacerlos principalmente para satisfacción del oído. Podrían seguir señalándose ahora, como he dicho, otros mil inconvenientes, los cuales reservaremos para otra ocasión. Como he prometido, voy a ocuparme finalmente de la parte más importante y principal de la Música, que es la imitación de las ideas que se derivan de las palabras, y cuando haya concluido con este asunto, me dispondré a conversar con vos en torno a las observaciones de los músicos antiguos. Nuestros Contrapuntistas prácticos dicen, por tanto, o, mejor, sostienen rotundamente, haber expresado las ideas del alma de una manera apropiada y haber imitado las palabras siempre que ponen música a un Soneto, una Canción, un Romance, un Madrigal, u otro poema, en el que se encuentre un verso que diga, por ejemplo, «Aspro core e selvaggio, & cruda voglia»¹², que es el primero de uno de los sonetos de Petrarca; al cantarlo habrían hecho entre las voces numerosas séptimas, cuartas, segundas y sextas mayores; y provocan con estos medios en los oídos de los oyentes un sonido rudo,

12 Aún sin citarlo, está claro que Galilei está pensando en el madrigal homónimo de Adrian Willaert, maestro de Zarlino, quien lo consideraba «verdaderamente uno de los más raros intelectos que hayan jamás ejercitado la Música práctica, a guisa de un nuevo Pitágoras examinando minuciosamente lo que podría ser posible y, encontrando una infinidad de errores, empezó a eliminarlos y a reconducirla hacia ese honor y dignidad de la que alardeó otrora y debería razonablemente tener. Ha mostrado un orden racional de componer con elegante manera todo tipo de piezas, de lo cual ha dado clarísimo ejemplo en sus composiciones» («Adriano Willaert, veramente vno de più rari intelletti, che habbia la Musica prattica giamai essercitato: il quale a guisa di nuouo Pitagora essaminando minutamente quello, che in essa puote occorrere, & ritrouandoui infiniti errori, ha cominciato a leuargli, & a ridurla verso quell'honore & dignità, che già ella era, & che ragioneuolmente doueria essere; & hà mostrato vn'ordine ragioneuole di componere con elegante maniera ogni musical cantilena, & nelle sue compositioni egli ne hà dato chiarissimo essemplio»), *Le Institutioni harmoniche*, Proemio. Este madrigal en concreto aparece citado en 4.32 junto a «I vidi in terra angelici costumi» y «Ove ch'ì posi gli occhi».

áspero, poco grato, no muy diferente de aquel que producía la Cítara de Orfeo en las manos de Neancio, hijo de Pítaco, el Tirano de Lesbos, una isla de Grecia en la que florecieron los mayores y más premiados Músicos del mundo, en honor de cuya grandeza, leemos, había sido allí depositada tras la muerte del singular Citaredo Pericleto, gloriosísimo vencedor entre los Lacedemonios de las fiestas Carneianas. El cual Neancio, mientras se ejercitaba con su Cítara, se reveló por su falta de destreza que las cuerdas eran en parte de las tripas de lobos y en parte del cordero: y fue por esta deficiencia, o debido al error que había cometido al haber cogido del Templo mediante el engaño la sagrada Cítara, pensando que la virtud de tocarla bien residía en ella por arte de magia, como sucedía con la lanza de oro de Bradamante, que arrojaría a tierra a quienquiera que tocara con ella, por lo que recibió, cuando la tocó, el debido castigo, siendo devorado por los perros, el único aspecto en que imitó al docto Poeta, sabio Sacerdote y Músico singular [Orfeo], al que, como sabéis, dieron muerte las Bacantes. En otra ocasión dirán que están imitando las palabras cuando entre sus ideas se encuentren algunas que digan «huir», o «volar»; las cuales proferirán a tal velocidad y con tan poca gracia cuanta quepa imaginar cada uno. En conexión con palabras que hicieran referencia a «desaparecer», «desvanecerse», «morir» o realmente «extinto», han hecho en un instante que las partes queden en silencio con tal violencia que, en vez de inducir en los oyentes alguno de esos afectos, unas veces han suscitado en los oyentes la risa, y otras veces el desdén, teniéndose con ello casi por burlados. Cuando las palabras dicen «solo», «dos» o «todos juntos», hacen cantar a uno solo, a dos, o a todos juntos con una delicadeza inusitada. Hay otros que al cantar este verso en concreto de una de las Sextinas de Petrarca, «Et col bue zoppo andrà [andrem] cacciando Laura [l'aura]» [«Y con el buey cojo irá a perseguir a Laura»] lo han proferido con notas sobresaltadas, ondulantes

Antica, & Moderna .

893

ti veneſſino alcune che dichino fuggire, ò volare; le quali profferiranno con velocità tale & con sì poca gratia, quanto baſti ad alcuno immaginarſi; & intorno à quelle, che haueranno detto, ſparire, venir meno, morire, ò veramente ſpentò; hanno fatto in vn' inſtante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno moſſo gli vdtori à riſo, & altra volta à ſdegno; tenendoli per ciò d'eſſer quaſi che burlati . quando poi haueranno detto, ſolo, due, ò inſieme; hanno fatto cantare vn ſolo, due, & tutt' inſieme con galanteria inuſitata . hanno altri nel cantare queſto particular verſo d' vna delle Seſſine del Petrarca. Et col buè zop- po andrò cacciando Laura . profferitolo ſotto le note à ſcoſſe, à onde, & ſincopando, non altramente che ſe egli hauueſſo hauuto il ſinghiozzo : & facendo mentione il concetto che egli hanno tra mano (come alio volte occorre) del romore del Tamburo, ò del ſuono delle Trombe, ò d' altro ſtrumento tale , hanno cercato di rappreſentare all' vdto col canto loro il ſuono di eſſo, ſenza fare ſtima alcuna, d'auer pronunziate tali parole in qual ſi voglia maniera inuſitata. quando ne hanno trouate che dinotino diuerſi di colori, come bruno, ò bianche chime, & ſi mili; hanno fatto ſotto ad eſſe , note bianche & nere, per eſprimere à detto loro quel ſi fatto concetto aſſutamente & con garbo : ſopponendo in quel mentre il ſenſo dell' vdto, à gli accidenti delle forme, & de colori; i quali oggetti ſono particolari della viſta, & del tatto nel corpo ſolido . non ſono mancati di quelli, che hanno come più vitiaiti, cercato di dipignere con le note, la voce azzurra & paunazza ſecondo il ſuono delle parole, non altramente che coloriciſſi- mo hoggi le corde d' intefini, gli artefici di eſſe . & altra volta che vn verſo hauerà detto così . Nell' inferno diſceſe in grembo à Pluto, haueranno per ciò fatto diſcendere talmente alcuna de le parti della Cantilena , che il cantore di eſſa ha più toſto rappreſentato all' vdto in quel mentre, vno che lamentandoſi voglia impaurire i fanciulli & ſpauentargli, che vno il quale cantando ragioni : doue per il contrario dicendo . Queſti aſpirò alle ſtelle , ſono aſceſi nel profferirle talmente in alto, che ciaſcuno che ſtrida per qual ſi voglia eccellſo dolore interno, ò eſterno, non vi aggiuſte giamai . Sotto vna parola che dirà, come alle volte occorre ; Piangere, Ridere, Cantare, Gridare, Stridere; oueramente falſi inganni, aſpre catene, duri lacci, monte alpeſ- tro, rigido ſcoglio, cruda donna, ò altre sì fatte coſe laſciando da parte quei loro ſoſpiri, le diſ- ſuſate forme, & altro; le profferiſcono per colorir gli impertinenti & vani diſegni loro , ne più in ſoliti modi di alcuno remoto barbaro . Infelici, non ſi accorgono che ſe Iſocrate, ò Corace, ò altri più celebrati oratori, hauueſſero orando profferite vna ſol volta due di quelle parole ſi fat- tamente; hauerebbono moſſo nell' iſteſſo tempo tutti gli vdtori à riſo & à ſdegno; & farebbono da eſſi ſtati in oltre ſcherniti & viſſipi , come huomini ſtolti , abbietti , & di nullo valore . Si marauigliano poi che la Muſica de' tempi loro, nò faccia alcuno di quelli notabili effetti che l' antica faceua ; doue per l' oppoſito eſſendo queſta da quella così lontana & diſforme, anzi con- traria & mortal ſua nemica; come ſi è detto & moſtrato & maggiormente moſtrareſſi; hauereb- bono più toſto à ſtipure quando alcuno ne faceſſe, non hauendo ella modo di poterlo penſare non che conſeguire per eſſere non altro il fine di queſta che il diletto dell' vdto, & di quella il cò- durre altrui per quel mezzo nella medefima affectione di ſe ſteſſo . Non s' intende appreſſo al- cuno di giudirio, eſprimere i concetti dell' animo col mezzo delle parole, in quella ſi fatta ridi- cola maniera ; ma in altra da eſſa molto lontana & diuerſa .

**Nuovi abusi
de Contrappu-
tisti: intorno
l'imitazione
delle parole.**

Qual differé-
za fia tra il fi-
ne de mufici
d'hoggi, & q-
lo de gli anti-
chi.

STB. Dite di gratia come, vi prego.

BAR. Nell'istesso modo che gli ciprimenano tra i molti, quelli due famosi oratori poco di sopra nominati, nelle orazioni loro; & appresso ciascuno antico musico di pregio: & se di ciò vogliano intendere il modo, mi cōtento mostrarli doua & da qui lo potranno senza molta fatica & noia, anzi con grandissimo guito loro imparare, & farà questo. Quando per lor diporto van

Da chi possi-
no i moderni

y sincopadas, de manera no muy diferente de si ellos hubieran tenido hipo. Y cuando hacen mención del concepto que tienen a mano (como a veces sucede) del redoble de tambor, o del sonido de las trompetas, o de otro instrumento tal, han intentado representar para el oído este mismo sonido con su canto sin preocuparse en absoluto de que estas palabras se pronunciasen de un modo totalmente desusado. Cuando han encontrado palabras que denotasen diversi-

dad de colores, como cabellos morenos o rubios, y otros similares, han colocado por debajo de ellas notas blancas y negras para expresar, al decir suyo, este tipo de concepto, astutamente y con garbo, sometiendo en ese momento al sentido del oído a los accidentes de las formas y de los colores, siendo como son objetos específicos de la vista y, en los cuerpos sólidos, del tacto. No han faltado tampoco quienes, aún más corruptos, han pretendido pintar con notas las palabras «azzurra» [azul] & «pauonazza» [violeta] según el sonido de las palabras, de manera no muy diferente a como colorean hoy las cuerdas de tripa los fabricantes de cuerdas. En otra ocasión en la que un verso decía «Nell'inferno discese in grembo à Pluto» [«Descendió al infierno en el regazo de Plutón»], hacen que algunas de las partes de la Cantilena desciendan de tal modo que el cantante, esforzándose por representar a alguien lamentándose, suena más como alguien que quisiera asustar a los niños y espantarlos que como alguien cantando con sentido. Cuando, por el contrario, un texto dice «Questi aspirò alle stelle» [«Este aspiró a las estrellas»], ascienden a proferirlas a semejante altura que alguien que grite a causa de un dolor extremo, externo o interno, jamás podría acercarse. Cuando una palabra dice, como a veces sucede, «Llorar», «Reír», «Cantar», «Gritar», «Chillar» o expresiones como «falsos engaños», «ásperas cadenas», «crudos lazos», «monte alpestre», «duro peñasco», «mujer cruel», u otras parecidas, dejando a un lado sus suspiros, formas desacostumbradas y otras cosas, para adornar sus impertinentes y vanos diseños pronuncian las palabras de maneras más extravagantes que algún bárbaro de un lugar remoto. No se dan cuenta, infelices ellos, de que si Isócrates o Córax, u otro de los más celebrados oradores, hubieran pronunciado siquiera una sola vez dos de esas palabras mientras oraban de tal modo, al momento habrían inducido a todos sus oyentes a la risa y al desdén y se habrían burlado además de ellos y los habrían vilipendiado como hombres necios, abyectos y

sin ningún valor. Ellos [los modernos contrapuntistas] se maravillan luego de que la Música de su tiempo no produzca ninguno de los notables efectos que lograba la antigua cuando, muy al contrario, tendrían más motivos para el asombro si llegara a producir alguno de ellos, dándose cuenta de que su música está tan lejana de la música antigua, y es tan diferente de ella, que se trata realmente de su contraria y su enemiga mortal, como ya ha quedado dicho y demostrado, y se demostrará aún más. Habrían debido asombrarse más bien de que alguno lo consiguiese, pues no hay modo de poder pensarlo siquiera, y no digamos ya de que lo consiga, puesto que el fin de esta música no es otro que el deleite del oído, mientras que el de la antigua era conducir a otros por medio de ella al mismo afecto que el sentido por uno mismo. Ninguna persona con juicio pensaría en expresar los conceptos de la mente por medio de las palabras de esta manera ridícula, sino de un modo muy alejado y diferente de ese.

Str. Decidme, por favor, cómo, os lo ruego.

Bar. Del mismo modo que expresaban los afectos en sus oraciones, de entre los muchos que había, los dos famosos oradores que he mencionado, y esto vale para todo músico antiguo de valía. Si ellos [los contrapuntistas modernos] quieren comprender cómo lo hicieron los oradores, me contentaré con mostrarles dónde y de quién pueden aprender sin mucho esfuerzo o problema, sino con la mayor dicha, y así es cómo.

90

Dialogo della Musica

Osservazioni
degli antichi
musicisti.

Timoteo, pro-
uoca Alefian-
dro à comba-
tere.

Virtù del Mu-
sico, doue cò-
sistè.

Proprietà del
semplice suo-
no dell'artifi-
ciale strumen-
to.

Nella seconda
Canzone del-
la Tragedia
intitolata, le
Trachinie.

Auvertimento
dell'Autore.

Nel cantare l'antico Musico qual si voglia Poema, esaminaua prima diligentissimamente la qualità della persona che parlaua, l'età, il sesso, con chi, & quello che per tal mezzo cercaua operare; i quali concetti vestiti prima dal Poeta di scelte parole à bisogno tale opportune, gli esprimeua poscia il Musico in quel Tuono, con quelli accenti, & gesti, con quella quantità, & qualità di suono, & con quel ritmo che conueniu in quell'azione à tal personaggio. La onde di Timoteo si legge (il quale secondo che piace à Suida era Tibicine, & non Citharedo) che quando prouocò il Grande Alefandro con l'arduo modo di Minerua à combattere con gli inimici eserciti, non solo ne ritratti, nelle parole, & ne concetti di tutta la Canzone si scorgeuano le circostanze dette, conforme al desiderio di lui; ma l'habito, l'effigie del volto, & ciascuno particolare suo gesto, & membro; doueua per mio auviso almeno parere in quello affare che ardesse di desiderio di combattere, & di superare, & vincere l'inimico. Onde Alefandro fu forzato à gridare le armi, & dire, che tali doueuan essere le canzoni de R. E, & meritamente; imperochè tutte le volte, che il Musico (tolto però via gli impedimenti) non ha facultà di piegare gli animi degli uditori doue ben li viene, nulla & vana è da reputare la sua scienza & sapere; poichè ad altro fine non è stata istituita, & annouerata tra le arti liberali la Musica facultà.

STR. Hauuea virtù il semplice suono dell'artificiale strumento d'operare alcuno effetto nell'uditore?

BAR. Non ne dubitate punto, se bene il Zarlino è di contrario parere nel capo 7. della seconda parte delle sue istituzioni, che il suono dello strumento fatto dall'arte senza l'vso delle parole, hauuea secondo che io vi accennai di sopra, & come vuole Aristotile, natura d'imitare il costume, & d'hauerlo in se, & grandissima facultà d'operare ne gli animi degli uditori gran parte degli affetti che al perito sonatore piaceuano. & che ciò sia vero, ve lo confermo con l'esempio di quel Tibicine al quale Pitagora disse. Muta modum. il quale mutando (secondo che gli fu comandato) il ritmo del veloce dattilo che prima, era nel tardo spondeo; e'l Tuono, d'acuto in graue, & il molto, in poco suono; placò sì l'infuriato giouine Taurominitano, che egli non abbruciò la casa della meretrice contro la quale era grandemente degno. In oltre, Sofocle in vna sua Tragedia, costumò domandare l'Aulon, Tiranno degli animi: non per altro, che per la facoltà ch'egli haueua di tirargli quasi che violentemente, in quella parte che al bene esercitato Auledo piaceua. Et per più oltre dirui, vogliono alcuni che il Grande Alefandro, fusse prouocato à pigliar le armi dal semplice suono della Tibia; quantunque Plutarco voglia che Antigeneida famosissimo Tibicine lo accompagnasse col canto, & non Timoteo altrimenti, per esser egli Citharedo come si è detto di sopra, & mostrato. Lo scordato parere de quali scrittori,

Poco más adelante, Bardi continúa con su encomio de la música antigua:

[Bar.] Al cantar un Músico antiguo un Poema cualquiera, examinaba primero diligentísimamente la cualidad de la persona que hablaba, la edad, el sexo, con quién hablaba y el efecto que buscaba producir por este medio; y estos conceptos, previamente recubiertos por el Poeta con palabras adecuadas para tal necesidad, el Músico los expresaba en ese Tono [modo griego], y con los acentos, gestos, cantidades y cualidades de sonido, y con un ritmo apropiados para esa acción y esa persona. Por este motivo leemos en Timoteo (que, en opinión de Suidas era un Tibicino [instrumentista de viento] y no un Citharedo [tañedor de cítara]), que cuando provocó a Alejandro Magno

con el arduo modo de Minerva para combatir con los ejércitos enemigos, dichas circunstancias se revelaban en consonancia con su deseo no sólo en los ritmos, palabras y en los conceptos de toda la canción, sino que, en mi opinión al menos, sus ropas, el aspecto de su semblante y cada uno de sus gestos y miembros deben haber mostrado en esta ocasión que él estaba ardiendo de deseo de luchar, de derrotar y de conquistar al enemigo. De ahí que Alejandro se viera obligado a pedir a gritos sus armas y a decir que tales debían ser las canciones de los reyes. Y es justo que así sea, porque si un músico (siempre que se hayan apartado los impedimentos) no posee el poder de dirigir las almas de los oyentes en su propio provecho, su ciencia y conocimiento han de tenerse por nulos y vanos, porque el arte de la Música no se instituyó y se incluyó entre las artes liberales para ningún otro fin.

Str. ¿Tenía el simple sonido de un instrumento artificial la virtud de operar algún efecto en el oyente?

Bar. No dudéis lo más mínimo, si bien Zarlino es del parecer contrario en el capítulo siete de la segunda parte de sus *institutioni*, de que el sonido de un instrumento artísticamente construido sin el uso de las palabras tenía la capacidad, según Aristóteles, como he citado más arriba, de imitar el carácter moral y poseía una gran capacidad para imprimir en las almas de los oyentes una gran parte de los afectos que deseara un instrumentista experto. Que esto es cierto lo confirmo con el ejemplo del Tibicino al que dijo Pitágoras: «Muta modum» [«Cambia de modo»]. Cuando (tal y como le fue ordenado), el auleta cambió de modo el ritmo del veloz dáctilo al lento espondeo y el Tono [modo griego] del agudo al grave, y de un sonido grande a otro pequeño, aplacaba al furioso joven Taormino, que no quemó la casa de la meretriz con que estaba grandemente irritado. Además, Sófocles en una Tragedia suya, tenía la costumbre de requerir el Aulos, Tirano de las almas, por la simple razón de que tenía la capacidad de arrastrarlas

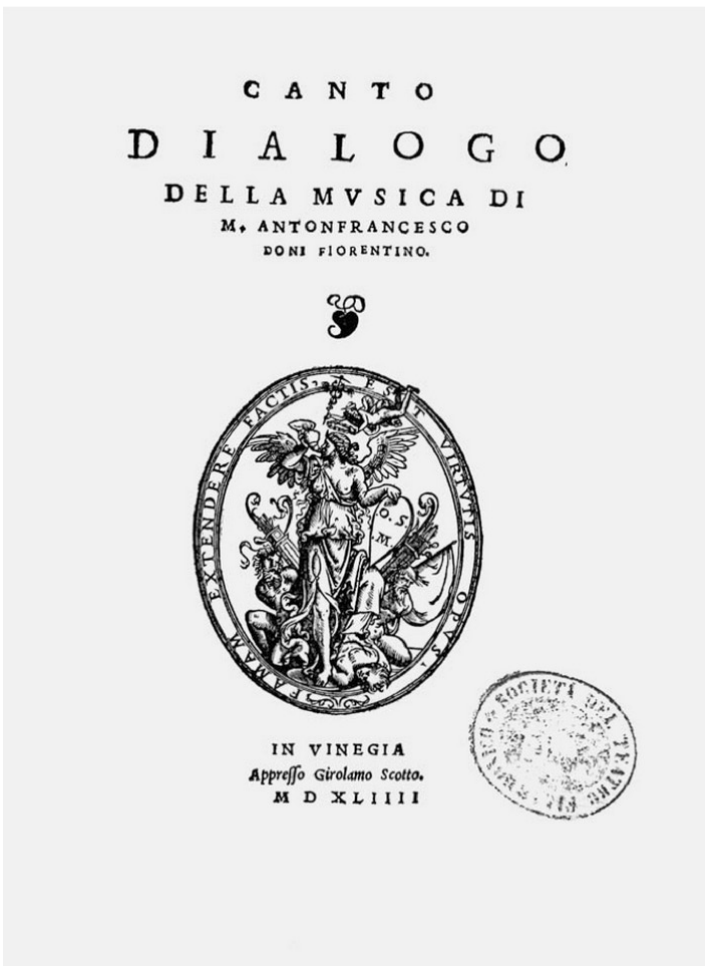
casi violentamente en cualquier dirección que el bien entrenado Auledo se propusiera hacer. Para deciros más, algunos piensan que Alejandro Magno se sentía inducido a tomar las armas por el simple sonido de la Tibia, aunque Plutarco sostiene que el muy famoso Tibicino Antigénidas lo acompañaba con la canción. Timoteo hacía lo mismo, ya que era un Citaredo, como ya hemos dicho y mostrado más arriba. El desacuerdo entre los autores podría reconciliarse en que Alejandro, al desear la gloria, se vio incitado en más de una ocasión al combate por varios Músicos de su tiempo. La Cítara no era incapaz de producir muchos otros efectos, pero el Aulos se adecuaba mejor a incitar las almas y provocarles furia. Leemos también en Julius Pollux que Heródoto el Tubicino, compatriota de Euclides, inflamaba enormemente el ardor de los soldados con el sonido de su Trompeta. Nosotros mismos experimentamos esto todos los días cuando oímos instrumentos que tocan diferentes melodías, exceptuado el Tambor, cuyo confuso ruido podríamos llamar con razón más estrepitoso que sonoro y racional. [...]

Galilei sabía que estaba abordando asuntos controvertidos, que se adentraba en terrenos pantanosos al poner en tela de juicio muchas teorías de su maestro, Gioseffo Zarlino, y que estaba aventurándose en una *terra incognita* –la música de los antiguos– sumida en la penumbra y sobre la que sólo cabía poco más que especular. Todo ello, y la pasión de la época por el género, le indujo sin duda a adoptar la forma de diálogo para exponer sus teorías, expuestas de forma asistemática (y sin ninguna estructura perceptible) y refrendadas por la autoridad que confería a sus palabras la atribución de las mismas al conde Giovanni Bardi. Su interlocutor, Piero Strozzi, otro noble diletante, se limita a plantear preguntas, introducir nuevos temas o hacer de abogado del diablo, sin esgrimir un discurso propio u original. Strozzi era otra de las presencias habituales en las reuniones de la Camerata,

buen amigo del cantante y compositor Giulio Caccini y posterior fundador de la Accademia degli Elevati. El *Dialogo* de Galilei no debe entenderse, sin embargo, como un resumen de las conversaciones de la Camerata, ni cabe atribuir la mayoría de sus ideas a Bardi, que es, amén del dedicatario de la obra, simplemente el personaje elegido por el autor, a modo de merecido homenaje de gratitud, para expresarse él mismo por medio de la figura del preceptor.

Vincenzo Galilei no fue, por supuesto, como la Donna Elvira de Mozart y Da Ponte, ni el primer ni el último teórico en recurrir a la forma de diálogo para exponer en voz alta sus reflexiones. El diálogo hizo furor en el siglo xvi, sobre todo en Italia, como el marco ideal en que defender las ideas propias y, si se diera el caso, contestar o refutar las ajenas. En el ámbito concreto de la música, uno de los pioneros fue el florentino Anton Francesco Doni, que pasaría la mayor parte de sus años de madurez en Venecia y el Véneto. Bibliógrafo pionero y autor prolífico sobre infinidad de temas, no puede dejar de señalarse en este contexto, y a modo de puente hacia el capítulo siguiente de este libro, que en su diálogo *Carafulla e Ghetto Pazzi*, de 1552, plantea por boca del primero, un bufón, la hipótesis de una teoría heliocéntrica, varias décadas antes del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, de Galileo Galilei. Su *Dialogo della musica* fue impreso en la Serenissima por Giovanni Scotto en 1544 y aún la condición de diálogo literario, en la estela del ejemplo más difundido e imitado de la época, *Il libro del cortegiano*, de Baldassarre Castiglione, con la edición, en notación musical, de un total de veintisiete piezas, de autores como Arcadelt, Willaert, Rore, Parabosco, Veggio o el propio Doni. El diálogo se produce, por tanto, a un doble nivel: los personajes conversan y sus discursos se ven salpicados por interpretaciones musicales de esos mismos contertulios que, al hacer música juntos, entablan otra suerte de diálogo de un carácter diferente, si bien directamente relacionado, temporal y temáticamente.

te, con el primero. Es decir, el primer diálogo no nos dice únicamente que se interpreta música, sino que ésta se reproduce intercalada en el texto, de modo que podemos no sólo verla, sino casi oírla. La conversación entre sus protagonistas se ve frecuentemente interrumpida por la impresión de partituras de madrigales y motetes que, prosiguiendo con la ficción, son supuestamente cantados *in situ* por aquéllos. Doni parece estar queriéndonos decir que no es posible dialogar sobre música sin una presencia destacada, y casi sonora, tangible, de ésta.



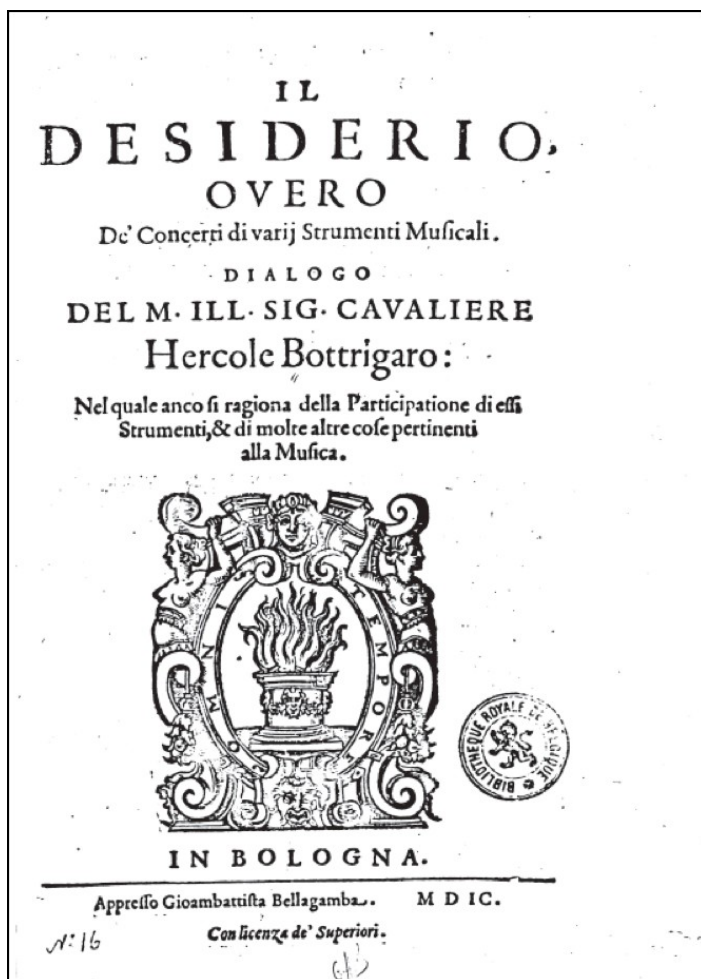
En una práctica también habitual de la época, los nombres esconden tanto personajes reales (Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, Ludovico Domenichi, Perissone Cambio o el conde Ottavio Landi) como imaginarios, aunque casi siempre cabe conjeturar sobre quién se halla, o podría hallarse, realmente detrás: Bargo (Bartolomeo Gottifredi), Michele (Michele Novarese) o Selvaggia (Isabetta Guasca).

Los diálogos musicales se suceden sin descanso conforme va avanzando el siglo: *Duo dialoghi* (Luigi Dentice, 1552); *Dialogo quarto di musica* (Bartolomeo Lieto, 1558); *Fronimo* (Vincenzo Galilei, 1568), de nuevo con dos protagonistas, Fronimo, el maestro, y Eumatius, el discípulo; *Dimostrationi harmoniche* (Zarlino, 1571), con él mismo, Willaert, Merulo, Francesco dalla Viola y Desiderio como contertulios; *Ragionamento di musica* (Pietro Pontio, 1588); *Il transilvano* (Girolamo Diruta, 1593); *Il Desiderio overo de' concerti di varij Strumenti Musicali* (Ercole Bottrigari, 1594), que transforma a uno de los personajes de las *Dimostrationi* de Zarlino, Desiderio, en Gratio-so Desiderio, con su deseo ya saciado; *Dialogo del R. M. Don Pietro Pontio parmigiano ove si tratta della theorica et prattica di musica, et anco si mostra la diversità de' contrapunti, & canoni* (Pietro Pontio, 1595); *A Plaine and Easie Introduction* (Thomas Morley, 1597), «set downe in forme of a dialogue», como leemos en su cubierta, protagonizado por dos nombres helenísticos con fuertes resonancias simbólicas, Philomathes (amante del conocimiento) y Polymathes (conocedor de cosas diversas); o –no se trata, ni de lejos, de una relación exhaustiva– *L'Artusi, ovvero, Delle imperfezioni della moderna musica* (Giovanni Artusi, 1600).

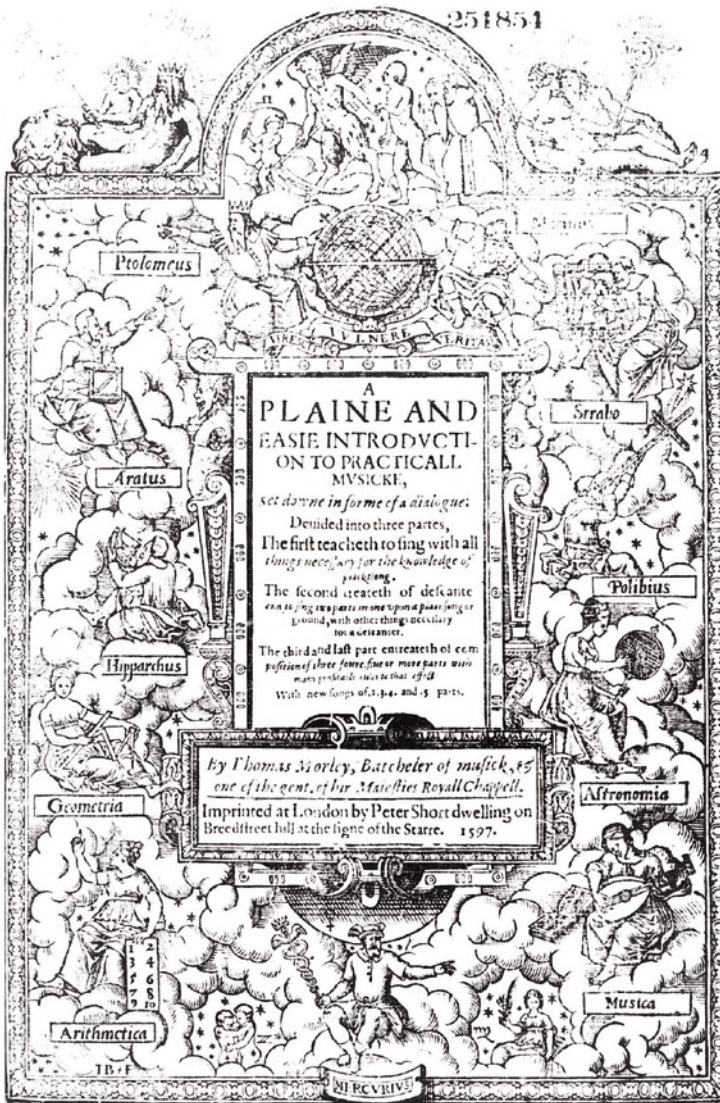
En este último dialogan el Signor Luca y el Signor Vario y, a estas alturas, no puede pasarnos inadvertida la presencia en el título de la música *moderna*. Artusi arremetía en concreto contra un madrigal a cinco voces de Claudio Monteverdi, «Cruda Amarilli», y los intercambios de



críticas y contracríticas se sucederían en los años siguientes entre el muy conservador monje agustino y el compositor de *L'Orfeo* y su hermano Giulio Cesare. Y no deja de ser simbólico que nos reencontremos otra vez, al final ya de nuestro recorrido, con la fecha simbólica de 1600, sinónimo al comienzo de la primera ópera y el primer oratorio que se han conservado, *modernas* creaciones protagonizadas sistemáticamente bien por personajes de la Grecia *Antigua*, encabezados



por Orfeo, el cantor tracio capaz de inducir los más dulces afectos con su música, bien por figuras cristianas alegóricas. Nada mejor, por ello, en el año en que estamos celebrando el bicentenario de su nacimiento, que cerrar estas líneas con el bien conocido *dictum* de otro ilustre operista, Giuseppe Verdi, uno de los más ilustres colegas y compatriotas de Vincenzo Galilei, y heredero al fin y al cabo, varias generaciones después, de los logros visionarios del padre del famoso astrónomo



y de sus compañeros de Camerata. También él pareció encontrar en el pasado la mejor forma de vislumbrar el futuro y avanzar hacia él. Al final de una carta fechada el 5 de enero de 1871, y dirigida a Francesco Florimo, podemos leer: «Torniamo all’antico: sarà un progresso».



DIALOGO

D I
GALILEO GALILEI LINCEO
MATEMATICO SOPRAORDINARIO

DELLO STUDIO DI PISA.

E Filosofo, e Matematico primario del

SERENISSIMO

GR. DVCA DI TOSCANA.

Doce ne i congressi di quattro giornate si discorre
sopra i due

MASSIMI SISTEMI DEL MONDO
TOLEMAICO, E COPERNICANO;

*Proponendo indeterminatamente le ragioni Filosofiche, e Naturali
tanto per l'una, quanto per l'altra parte.*

CON PRI



VILEGI.

IN FIRENZA, Per Gio: Batista Landini MDCXXXII.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

El *Diálogo* de Galileo, un diálogo imposible

CARLOS SOLÍS SANTOS

Desde los viejos tiempos de Platón, en la primera mitad del siglo IV a. C., el diálogo ha sido un género literario muy útil para explorar temas importantes pero mal comprendidos, del tipo de la naturaleza del lenguaje o de si podemos enseñar a los jóvenes la virtud política de la misma manera que podemos enseñarles a tocar la flauta. Cuando el terreno está desbrozado y las cosas más claras, se puede escribir ya un tratado sistemático. En la segunda mitad del siglo, su discípulo Aristóteles pasó a la historia por sus tratados maduros con los que fundó la ciencia de la lógica y la filosofía de la ciencia, la zoología y la embriología, no menos que la física, la cosmología, la meteorología y muchas otras cosas más.

Para qué sirve un diálogo

Un tratado debe empezar por los fundamentos para ir desarrollando las consecuencias, y si es de matemáticas o de matemáticas aplicadas, parte de axiomas o primeros principios para demostrar los teoremas a la manera de Euclides. Pero el recorrido heurístico hasta llegar a los principios es arduo e inseguro, por lo que en esos terrenos un diálogo es la mejor manera de empezar a andar el camino.

Cuando Galileo sabía algo con seguridad, escribía un tratado al modo matemático con axiomas, teoremas y pruebas. Así lo vemos exponer su teoría del movimiento uniforme y uniformemente acelerado

en los *Discorsi* (1638), utilizando además el latín. Pero para explorar cuestiones nuevas y problemáticas, donde más que demostrar *more geometrico* era preciso argumentar y persuadir con una mezcla de razonamientos, experimentos y retórica en buen italiano, la forma del diálogo tradicional era la más adecuada. En efecto, un diálogo es una conversación relajada y mundana entre sabios ociosos de paseo por el campo, en la que los discursos fluyen elegantes e ingeniosos sin el tedio de la exactitud de las demostraciones y sin la necesidad de ser completo, exhaustivo y pesado. Esta ficción de conversación ágil y mundana permite al autor hablar de lo que sabe y callar lo que ignora; presentar sus puntos fuertes y enmascarar las debilidades. Así, por ejemplo, en su *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo* (1632), Galileo establece una comparación entre la cosmología geocéntrica de Ptolomeo y la heliocéntrica de Copérnico. Formalmente, por imposición de los inquisidores, el diálogo pretendía ser imparcial e inconcluyente, aunque en realidad mostraba la superioridad del copernicanismo por más que no pudiese demostrarlo de manera indubitable al modo geométrico ni le estuviese permitido defenderlo con argumentos físicos positivos. De esta manera, la forma de diálogo le daba la oportunidad de ofrecer sus razones sin presentarlas como afirmaciones contundentes. Y le permitía asimismo hablar de aquello de lo que estaba seguro, ocultando las enormes lagunas que en aquella época rodeaban a la cosmología, fuese ésta copernicana o de otro tipo.

Por poner un ejemplo, Galileo insistía constantemente en la importancia de la cosmología. Salviati, el defensor de sus puntos de vista en el *Diálogo*, nos recuerda «que investigar la constitución del mundo es uno de los problemas máximos y más nobles que existen en la naturaleza». Sin embargo, en esa obra no se aclara en absoluto de qué están hechos los astros, qué hay en los espacios siderales y qué mueve a

los planetas. Sabemos que cree en la ordenación de los cuerpos celestes de la astronomía copernicana y en que el movimiento de la Tierra no plantea problemas físicos merced a su concepción de que, en ciertas condiciones, el movimiento se perpetúa sin necesidad de fuerzas y no se nota (es «como si no fuese»). Pero poco más sabemos, especialmente de las cuestiones que preocupaban a los cosmólogos, cual es *de qué* está hecha y *por qué* funciona esa estructura celeste cuyos movimientos describe la astronomía. Tampoco sabemos cuál es la forma y tamaño del universo, si es infinito o finito, por lo que ni siquiera tiene sentido plantear si el Sol está en su centro. Ignoramos asimismo la constitución de los diversos astros, ya que incluso nuestra familiar Luna posee una química diferente de la terrestre, al estar formada por otros elementos que no incluyen el agua. También ignoramos por qué rotan los astros, por qué giran los planetas y por qué los siguen sus satélites.

La forma de diálogo le permitía obviar ese tipo de cuestiones que serían insoslayables en un tratado sistemático de cosmología, para centrarse a cambio en lo que podía defender con buenos argumentos, como que Venus gira en torno al Sol, cosa que hacen con toda probabilidad los demás planetas. El movimiento de la Tierra no sólo es posible sin que se produzcan efectos catastróficos, sino que además mediante él se explican muchos fenómenos intratables para el geocentrismo, como los alisios, las mareas, la variación estacional de la trayectoria de las manchas solares, el aumento del período de los planetas con la distancia al centro o la coincidencia de las retrogradaciones planetarias con la oposición al Sol.

Pero la forma de diálogo poseía asimismo otras ventajas, dada la estructura social del mecenazgo desarrollada durante el Renacimiento italiano. En efecto, la reivindicación de los valores humanos y la secularización del saber aborrecían el estilo pedante y fal-

samente técnico de los tratados escolásticos, en favor de una escritura mundana, comprensible y elegante. Los príncipes que acogían a los intelectuales en sus cortes detestaban el tedio que provocaba el viejo estilo de argumentar escolástico con *haecceitates*, *quidditates*, esencias, substancias, tesis, objeciones y respuestas frecuentemente verbales y vacías. No se podía mantener una sobremesa con tales impertinencias fastidiosas. Por el contrario, eran muy apreciados los temas intrigantes y actuales, tratados con elegancia y buen estilo. Cuando Galileo descubrió con el telescopio cosas nunca vistas ni imaginadas, como los satélites de Júpiter, las montañas de la Luna y una infinidad de nuevas estrellas, fue nombrado inmediatamente matemático y filósofo de la corte de los Medici, abandonando su mal pagado puesto de matemático en la universidad de Padua.

Las cortes deseaban adornarse con intelectuales ingeniosos, no con pedantes enojosos. Y disfrutaban con las polémicas y disputas entre sus patrocinados, en lo que venía a ser una forma galante y verbal de las justas medievales. El intercambio dialéctico era la nueva forma de hacer torneos. Ningún noble, por intelectual que fuese, se entregaba a esos ejercicios reservados a los menestrales en busca del mérito y del favor de los príncipes. El propio Galileo se vio envuelto en esas polémicas con otros cortesanos y usó técnicas retóricas para superar a sus posibles contrincantes, promulgando algunos de sus descubrimientos en forma cifrada para que nadie pudiese disputarle la primacía. Así, cuando descubrió a finales de 1610 que Venus presentaba fases como la Luna, lo que demostraba que giraba en torno al Sol como quería Copérnico y no en torno a la Tierra como pretendía la tradición, publicó un anuncio cifrado en latín: «*Haec immatura a me iam frustra leguntur o y*». Al cabo de un mes, cuando nadie reclamó su descubrimiento, reve-

ló que reordenando adecuadamente las letras de esa frase críptica se formaba el verdadero mensaje: «*Cynthiae figuras aemulatur mater amorum*» lo que quiere decir que la madre del amor [Venus] imita las fases de Cintia [la Luna]. Otro tanto hizo con el descubrimiento del aspecto triple de Saturno (debido a cómo veía su anillo con su telescopio primitivo). Así pues, el medio social de los intelectuales del Barroco favorecía la forma dialogal y polémica sobre el tratado verboso y plúmbeo.

El camino hacia el *Diálogo*

La publicación de los descubrimientos telescópicos de Galileo en su espectacular libro *La gaceta sideral* de 1610 le valió, como decíamos, el puesto de matemático y filósofo en la corte florentina, ya que esas novedades asombrosas eran el ejemplo más sobresaliente de lo que se pedía de un sabio cortesano. Pero la publicidad de unos hechos nuevos que hablaban a favor del heliocentrismo y del movimiento de la Tierra hizo que cayese ahora sobre la obra de Copérnico, *De las revoluciones de las esferas celestes* (1543), la censura eclesial que no había merecido ese tratado técnico sesenta y siete años antes. El papa Paulo V, autoritario, rígido y tridentino, no podía ver a los intelectuales ni a los listillos amantes de innovaciones, por lo que la publicidad que hizo Galileo de la nueva cosmología provocó que el 5 marzo de 1616 la Congregación del Índice prohibiera el libro de Copérnico hasta que se corrigiese, ya que la opinión heliocéntrica era «contraria a la divina Escritura». Así lo habían determinado los teólogos del Santo Oficio diez días antes, declarando el heliocentrismo «estúpido y absurdo científicamente y formalmente herético», mientras que la opinión del movimiento terrestre era también estúpida y absurda, así como «errónea en la fe».

Durante el lustro que aún vivió Paulo V y los dos años y medio de su sucesor Gregorio XV, Galileo no pudo defender el copernicanismo y significarse como aportador de novedades sorprendentes para ornatado de la corte de los Medici. Entretanto, los jesuitas, desde una perspectiva anticopernicana, podían usar el telescopio inventado por Galileo para posar ante las elites europeas como científicos avanzados y cortesanos brillantes, robándole el protagonismo que creía merecer. Como decía el padre Grassi en su polémica contra Galileo sobre los cometas, «entre los católicos, la Tierra no se mueve». No obstante, las cosas cambiaron con la subida al trono de Urbano VIII en el verano de 1623. Este papa afrancesado se presentaba como gran defensor de las artes y las ciencias, pretendiendo convertirse en el príncipe de una Europa dividida entre diversos Estados que buscaban la hegemonía. Cortejó a Galileo, que era una figura emblemática de la nueva ciencia en Europa, y le permitió defender de manera hipotética e inconcluyente el movimiento terrestre, cosa que en principio podía hacer con el permiso del papa, ya que según un certificado de Roberto Bellarmino del 26 de mayo de 1616, no se le había condenado ni prohibido *personalmente* defender o sostener dicha doctrina, sino que sencillamente se le había informado del decreto. De manera que el papa podía autorizarle ahora a hablar del asunto con las señaladas restricciones: no presentarlo como la verdad, sino como una ficción curiosa.

La excusa del papa para poder hablar del movimiento de la Tierra se basaba en un viejo argumento teológico que se le antojaba brillante y angélico. Según su versión del mismo, dado que Dios es omnipotente, puede hacer que todas las pruebas astronómicas y matemáticas hagan parecer que la Tierra se mueve cuando en realidad no es así. Eso permitiría usar la teoría copernicana, que era mejor que la clásica geocéntrica de Ptolomeo, sin llevar por ello la contraria a los teólogos que consideraban estúpido, absurdo y herético que la Tierra girase en

torno al Sol inmóvil. Así que el papa podía permitir ahora a Galileo explorar las aparentes razones copernicanas sin comprometerse con la verdad de la teoría. El argumento angélico permitía tener a la vez dos cosas incompatibles: la cosmología matemática copernicana y la cosmología bíblica de los teólogos.

Cuando Urbano VIII subió al solio, soplaban aires favorables durante la primera fase de la Guerra de los Treinta Años. El papa Gregorio XV había ejercido de mediador en Europa entre los intereses de Francia y los Habsburgo, enfrentados a los protestantes de Dinamarca y Suecia, que deseaban el dominio sobre el Báltico. Los ejércitos de los Habsburgo de España y el Sacro Imperio, al mando de nuestros generales Spinola y Tilly y de Wallenstein, desplazaban a los protestantes, ocupando Bohemia o el Palatinado. Antes de la entrada en liza de los suecos en 1630, el nuevo papa podía aspirar a ser el príncipe y árbitro de toda Europa.

Urbano VIII había sido nuncio en París, escribía poesías, una de ellas adulando a Galileo, y posaba como moderno y amante de la cultura, frente a la severidad tridentina española y jesuítica ligadas al Imperio. Galileo era ya famoso en todas partes por sus descubrimientos con el telescopio, por lo que fue adoptado como enseña del nuevo reinado moderno de este príncipe religioso y secular, quien abrió los brazos a los colegas de Galileo de la Academia de los Linceos, iniciando la apertura a una libertad e innovación intelectual más propias de los protestantes que de los católicos. Pero era una persona orgullosa y poco dispuesta a escuchar y a aceptar consejos. Era corriente que, tras conceder audiencia, tomase la palabra y no la soltase hasta el final de la entrevista, con lo que el interlocutor se iba sin haber podido meter baza y hacer su petición. No era apto para dialogar, pero en esta fase eufórica abrió una puerta a la ciencia de Galileo amordazada por el Decreto de 1616.

Aprovechando la coyuntura, en la primavera de 1624, Galileo fue a Roma con la esperanza de conseguir una revisión de dicho Decreto que prohibía discutir y defender el copernicanismo, pero aunque se entrevistó media docena de veces con el papa, lo único que sacó en limpio fue la promesa de una pensión para su hijo y un montón de medallas y *agnus dei* (unos amuletos de cera con el grabado de un cordero portando un estandarte). Nada claro se decidió sobre el asunto de la cosmología. No obstante, entre los cardenales era sabido que la opinión copernicana dominaba en los países protestantes, lo que la convertía en un tema espinoso aunque digno de consideración entre personas culturalmente avanzadas. Por el contrario, los más retrasados, como el padre Riccardi, que habría de permitir más adelante la publicación del *Diálogo* de Galileo en calidad de Maestro del Sacro Palacio Apostólico, defendían que los planetas no obedecían ni la teoría de Ptolomeo ni la de Copérnico, sino que eran conducidos por ángeles a las posiciones que se observan en el cielo. Sin embargo, el papa decía ahora que el copernicanismo no era herético, sino tan sólo «temerario», por lo que se podía hablar de él sin temor a que se pudiese demostrar nunca su verdad, ya que no se puede excluir que la omnipotencia divina nos haga ver lo que no es.

Galileo no consiguió revocar la condena, pero recibió señales vagas de cierta apertura. Para sondear hasta dónde llegaba, decidió redactar ahora, al cabo de ocho años, una respuesta a Francesco Ingoli, el corrector del *De revolutionibus* de Copérnico tras el Decreto de 1616 y autor entonces de un opúsculo dirigido a Galileo con argumentos contra el movimiento de la Tierra. Como es obvio, en 1616 Galileo no había podido responder al ataque defendiendo a Copérnico con pruebas astronómicas y físicas; pero ahora podía escudarse en la presunta apertura del papa para responder a Ingoli y comprobar hasta dónde podía llegar en la defensa del copernicanismo. La excusa estaba clara:

los protestantes son modernos y copernicanos, pero para que no se diga que los católicos somos unos atrasados, ahí van más argumentos a favor del movimiento terrestre de los que ellos han sido capaces de ingeniar, a fin de que vean que si rechazamos tal movimiento no es por ignorancia de la física y la astronomía, sino porque nos plegamos a «la fe que se debe a los autores sagrados» y a la que ha de subordinarse la ciencia humana. Con este escudo por delante pudo lanzarse a la defensa más rigurosa de la nueva cosmología, anunciando incluso al final de la respuesta a Ingoli la redacción de un tratado sobre una prueba física directa del movimiento terrestre derivada de las mareas y que constituiría el tema central del futuro *Diálogo*.

En el otoño, la respuesta de Galileo a Ingoli llegó a Roma con aplauso de los aperturistas del Vaticano, mientras que los jesuitas del Colegio Romano cerraban filas contra las novedades. Finalmente, el 28 de diciembre de 1624, Giovanni Ciampoli, secretario del papa, escribía a Galileo diciendo que le había expuesto gran parte de su escrito a su santidad, a quien le habían gustado mucho algunos pasajes. Visto cómo estaba el ambiente, Galileo se entregó a la redacción de su *Diálogo sobre las mareas*, pues las consideraba un efecto del doble movimiento, diario y anual, de la Tierra.

Esta prueba del movimiento terrestre era estratégicamente importante. El cardenal Bellarmino, que había mandado a Giordano Bruno a la hoguera en 1600, advirtió en abril de 1615 que Galileo haría bien usando la teoría copernicana como una ficción útil para el cálculo de efemerides, sin afirmar su verdad, ya que ello iría contra las Escrituras. Pero si hubiera una «verdadera demostración» de ella, entonces se corregiría convenientemente la actual lectura de las Escrituras en las que Salomón dice que «el Sol sale, se pone y vuelve a su sitio», lo que quiere decir que se mueve. Pero no creía que fuese posible esa demostración, ya que era escéptico respecto al saber humano (sólo los

bienaventurados en el cielo conocerán la verdadera razón de los movimientos de los astros) y, para aceptar una teoría, no basta con que explique los hechos, pues podría hacerlo siendo falsa. Por supuesto, Bellarmino no aplicaba estos «criterios» metodológicos al geocentrismo que aceptaba sin dudas escépticas ni pruebas, a pesar de estar refutado por las fases de Venus y explicar los hechos peor que Copérnico.

En cualquier caso, Galileo creía tener ahora una demostración física plausible del movimiento terrestre. Su idea es que el doble movimiento de la Tierra hace que las cuencas marinas aceleren de noche (cuando coincide el sentido de ambos movimientos) y deceleren de día (cuando se oponen). Desde los viejos tiempos de Apolonio de Perga (en el siglo III a. C.) se usaba un mecanismo similar, el epiciclo sobre deferente, para explicar la segunda anomalía, esto es, las variaciones de velocidad y retrogradaciones de los planetas. Este es el procedimiento utilizado ahora por Galileo para explicar las variaciones de velocidad de las cuencas oceánicas que provocarían las ondas en los océanos que constituyen las mareas. Ahora sabemos que ese efecto es demasiado pequeño y que la causa está en la atracción gravitatoria de la Luna y, en menor medida, del Sol. También sabemos que la atracción diferencial en dos puntos diametralmente opuestos de la Tierra provoca dos ondas más bien que una sola predicha por la teoría galileana; pero era un argumento físico considerable. Cuando finalmente publique el *Diálogo*, añadiré varios efectos más del movimiento terrestre muy difíciles de explicar con una Tierra en reposo.

Durante un lustro Galileo redactó su *Diálogo sobre las mareas* en defensa del sistema copernicano, que terminó para principios de 1630. En este lapso, la feliz coyuntura política con que había empezado el reinado de Urbano VIII se estaba trastocando. La Guerra de los Treinta Años había entrado en la fase sueca, en la que los ejércitos impe-

riales cedían ante el protestante Gustavo II Adolfo de Suecia, quien contaba además con la ayuda de Richelieu, opuesto a los Habsburgo, poniendo en evidencia los peligros de la política afrancesada del papa frente a la solidez española y jesuítica. El papa, que nunca escuchaba a nadie, estaba ahora menos dispuesto que nunca a dialogar con súbditos insignificantes que planteaban problemas con temas sospechosos.

Un *Diálogo* de sordos

En mayo y junio de 1630, Galileo estuvo en Roma gestionando el permiso para imprimir su *Diálogo*, entrevistándose entre muchos otros con el papa, su sobrino, el cardenal Barberini, y el Maestro del Sacro Palazzo, Riccardi, que era quien debía autorizar la publicación de libros. Aunque todo parecía ir bien y Riccardi no osaba contradecir la voluntad del papa, la obra hubo de pasar una buena media docena de revisiones. Un año más tarde aún había reticencias con el título que hablaba de las mareas, lo que era una defensa positiva del copernicanismo, así como con el prólogo, que debía decir que el asunto del movimiento de la Tierra era indecible científicamente, y con el final, en el que se debía exponer el argumento del papa en el sentido de que la ciencia nunca podía concluir nada por la famosa omnipotencia divina, que podía hacer que la nieve pareciese blanca aunque en realidad fuese negra. Galileo aceptó el cambio del título, la imposición del prólogo, la inclusión del argumento del papa y todo cuanto se le exigió, como no podía ser menos; pero eso no podía engañar a nadie acerca de sus verdaderas creencias y argumentos.

El diálogo con el papa era imposible, porque Urbano VIII ni era un científico ni quería saber nada del asunto de la investigación de la verdad empírica, mientras que lo único que deseaba Galileo era que le permitiesen exponer sus razones, aunque fuese bajo la ficción de que no

se puede saber nada. En el prólogo impuesto, Galileo reitera que expone sus razones para que los protestantes no puedan decir que los católicos ignoran los argumentos científicos a favor del copernicanismo, pero que los experimentos no pueden decidir acerca de la verdad del heliocentrismo ni en puridad de nada, por lo que expondrá los argumentos a favor de manera inconcluyente como si se tratase de un juego cortesano de ingenio.

En realidad, el pensamiento de Galileo es muy otro. Es cierto que el movimiento o el reposo de la Tierra son indistinguibles en experimentos que entrañen desplazamientos pequeños, pues el movimiento inercial no exige fuerzas y no se nota. La física tradicional anterior señalaba que si la Tierra se moviese, debería sentirse. Por ejemplo, si lanzamos una piedra verticalmente hacia arriba, mientras sube y baja, la Tierra se habrá desplazado hacia el este por su movimiento de rotación, con lo que la piedra habría de caer un centenar de metros al oeste del punto de lanzamiento. No obstante, señala Galileo, como la piedra conserva el movimiento de rotación que compartía con la Tierra, se desplaza hacia el oriente con ésta y cae en el lugar de que partió. Pero aunque en estos experimentos localmente limitados no se distingue el reposo del movimiento, cuando se consideran desplazamientos mayores, se puede detectar el movimiento terrestre. En efecto, si dejásemos caer un grave de una torre lo bastante alta, se desviaría no al oeste, sino al este, pues, desestimando el rozamiento del aire, la velocidad de la cúspide de la torre es mayor que la de la base (los experimentos de sus discípulos no lograron medir la pequeña diferencia). Asimismo, si lanzásemos un proyectil de artillería lo bastante lejos hacia el norte (en nuestro hemisferio), dado que el movimiento orbital por un paralelo meridional es mayor que por uno más septentrional, el proyectil se desviaría hacia oriente. Aunque ni las torres ni los cañones de la época eran

suficientes para mostrar esos efectos, tenemos un fenómeno de escala planetaria en el que se nota el movimiento terrestre, como es el caso de los alisios. Los planetas se mueven en un medio etéreo que, en las proximidades de la Tierra, se mezcla con los vapores y partículas terrestres en rotación formando la atmósfera. La rotación de esas partículas terrestres, no menos que el rozamiento de los montes y la vegetación, hacen girar al aire con la Tierra, por lo que no se nota ningún viento de cara. Ahora bien, sobre el mar, donde no hay relieve, el aire pierde parte de ese movimiento conservado, lo que se manifiesta como los alisios, esas brisas constantes que llevaban a los marinos españoles a América.

Así pues, si consideramos el movimiento terrestre a gran escala, los efectos son perceptibles. Ya señalamos el caso de las mareas. Otro muy notable es el patrón estacional de las manchas del Sol que se ven girar paralelamente a su ecuador. La explicación copernicana de este argumento se le ocurrió a Galileo en el último momento, por lo que lo expone en el libro con cierta precipitación y no le otorga el lugar central que merecería junto con el de las mareas. Recordemos qué es lo que se ve. El Sol rota sobre su eje y las manchas solares, que están entre los 35° N y 35° S, se ven aparecer por un borde y avanzar hacia el centro del disco para desaparecer luego por el otro, con un período de unos veinticinco o veintiséis días. Pero el camino que recorren varía con las estaciones, ya que el eje del Sol no es perpendicular a la Eclíptica. En los equinoccios de otoño y primavera, cuando los polos solares se hallan en el borde del disco visible, las manchas trazan un camino recto ascendente y descendente respecto a la Eclíptica según la inclinación del eje solar; pero en los solsticios de invierno y verano, cuando el polo sur o el norte miran hacia nosotros, las manchas salen y se ponen a la misma altura eclíptica, trazando un arco hacia arriba o hacia abajo, respectivamente.

Este patrón estacional se puede generar moviendo el Sol o moviendo la Tierra. Pero aunque visualmente ambas opciones dan el mismo resultado, físicamente son muy distintas, a la manera en que podemos describir lo que vemos desde la ventanilla del tren suponiendo que se mueve el vagón o suponiendo que se mueven los árboles, los montes, las casas y las vacas, por más que la física de esta última opción sea inverosímil. En el caso de las manchas, la explicación heliocéntrica es trivial: el Sol y la Tierra rotan uniformemente sobre sus ejes de manera «natural» y conservada, sin necesidad de fuerzas. El Sol permanece inmóvil en el centro mientras la Tierra lo circunvala manteniendo su eje paralelo a sí mismo. Galileo había hecho experimentos sobre la conservación del momento angular que mostraban que el eje de una bola mantenía su orientación respecto a la sala mientras se hacía girar una jofaina en la que flotaba. La Tierra, flotando en el éter, mantiene asimismo la orientación de su eje sin necesidad de motor alguno y eso genera el patrón estacional de las manchas.

Ahora bien, en la perspectiva geocéntrica, el Sol, aparte de la rotación, debe moverse anualmente en torno a la Tierra con movimiento directo hacia el este. Pero para generar el día y la noche, esto es, para que salga y se ponga cada veinticuatro horas, debemos conferirle asimismo un movimiento diario retrógrado hacia el oeste paralelo al ecuador celeste (v. g., por el trópico de Cáncer en el solsticio de verano), de manera que los movimientos diario y anual son opuestos y en diferentes planos. Esta doble exigencia revela ya una física complicada. Pero si sólo tuviese esos tres movimientos, se engendraría en un día el patrón anual de las manchas, dado que el eje del Sol mantiene su orientación constante mientras realiza su giro diario. Para evitarlo es preciso otorgarle también otro cuarto movimiento diario de su eje en torno a una línea perpendicular al Ecuador celeste para que nos

ofrezca todo el día la misma cara, manteniendo el eje de rotación en la misma posición respecto a la Tierra. No es necesario seguir aquí los detalles de esta explicación para entender que todo ello exigía del Sol una física imposible de movimientos contrarios sobre ejes y planos distintos.

Además, aunque no se diga, este argumento arruinaba también la cosmología de Tycho Brahe, en la que los planetas giran en torno al Sol, el cual gira a su vez en torno a la Tierra en reposo. Tras la destrucción del sistema ptolemaico por las fases de Venus, éste era el sistema que defendían los jesuitas como única alternativa compatible con la Biblia. Pero no hay motores plausibles para los movimientos arbitrarios exigidos por las manchas si es el Sol el que se mueve, sea en el sistema ptolemaico sea en el tychónico. Como decía Kepler, todos esos sistemas geocéntricos podrían ser equivalentes visual o geoméricamente al heliocéntrico; pero físicamente eran muy distintos, siendo los geocéntricos inverosímiles.

Sea cual sea el valor que atribuyamos hoy a las pruebas de Galileo, eran entonces argumentos notables y dignos de consideración. Pero lo que quería el papa no era discutir científicamente, sino adornar su corte con discursos divertidos y descubrimientos vistosos y no problemáticos, cosa que era difícil de conseguir si se cree que la Biblia dice no ya cómo ir al cielo, sino también cómo van los cielos. Para tener siempre razón y poder utilizar las mejores teorías sin comprometerse con su angélico del papa, era tan oportuno como increíble: ya que en el *Levítico* (11: 20-23) se dice que los insectos tienen cuatro patas, hemos de creer que la omnipotencia divina se entretiene en hacernos ver unas cuantas de más. El diálogo no era posible entre un científico inerme y un ignorante poderoso. Urbano VIII no deseaba jugar en serio el juego de la ciencia.

Como científico, Galileo tenía la razón; como delegado de Cristo en la Tierra con inspiración del Espíritu Santo, el papa tenía el poder.

El final del idilio

Entre septiembre de 1630 y mediados de 1631, los inquisidores en Roma y Florencia revisaron el libro añadiendo y modificando cuanto tuvieron a bien. Eliminaron del título la mención de las mareas, quedando ahora como *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo, ptolemaico y copernicano, proponiendo de manera inconcluyente las razones filosóficas y naturales de ambas partes*. Se publicó en Florencia en febrero de 1632 y para mayo habían llegado ya algunos ejemplares a Roma, que el cardenal sobrino enseñó sin problemas a Castelli, un discípulo de Galileo. No obstante, un par de meses más tarde aparecieron las dificultades, a principios de agosto se recogieron los ejemplares del libro y para septiembre el papa enfurecido acusó a Galileo de engañarlo y envió el caso a la Inquisición.

Los inquisidores tenían claro que, tras las protestas formales sobre el carácter indeterminado e inconcluyente la ciencia, el *Diálogo* argumentaba poderosamente a favor del copernicanismo, como se había hecho en la respuesta a Ingoli que sirviera de sonda para ver hasta dónde se podía llegar. Pero como el papa había autorizado todo el asunto, nadie osó objetar a los deseos de una persona poco dada al diálogo y a recibir consejos, por lo que se concedieron los permisos. Pero, ¿por qué de pronto el papa cambió de actitud hacia Galileo? Desde comienzos de 1632, la peste y la guerra amenazaban Roma. A la vez que llegaba allí el *Diálogo*, los ejércitos de Gustavo Adolfo de Suecia alcanzaban los Alpes, amenazando con invadir Roma. La política mundana y afrancesada del papa había fracasado. Al mismo tiempo, su condescendencia con la cultura y la innovación era atacada por los jesuitas y los españoles defensores de Trento. Desde

el año anterior, el partido proespañol en la curia, dirigido por el cardenal Gaspar Borgia, embajador de España, atacaba sistemáticamente la política papal en el Santo Oficio. Mientras los ejércitos imperiales conquistaban tierras de los protestantes, seguidos por los jesuitas, en cuyas escuelas se adoctrinaba de nuevo a los herejes, el papa de Roma coqueteaba con el enemigo y condescendía con la libertad de filosofar típica de los reformados. Los Habsburgo, Felipe IV de España y el emperador Fernando II, apoyados por los jesuitas, exigían un cambio de rumbo.

El acmé del conflicto estalló el 8 de marzo en un cónclave, el consejo de Estado de la Iglesia. El cardenal Borgia insistió en leer una declaración denunciando la connivencia herética del papa con el rey de Suecia y proclamando la exigencia de Madrid de una respuesta inmediata en defensa de la fe católica. El papa trató de imponer silencio: «¡Calla, calla!», mientras su hermano el cardenal Antonio Barberini asía a Borgia por la manga y lo zarandeaba. Pero el cardenal no hablaba entonces como príncipe de la Iglesia, sino como embajador del rey católico. Los cardenales proespañoles y el cardenal Colonna, representante del Imperio, lo protegieron para que continuase su denuncia. Mientras tanto, otros partidarios de Urbano VIII trataban de hacerle llegar a éste la campanilla para que pusiese fin al cónclave y los sirvientes se enzarzaban también en la algarada general. Finalmente Borgia pudo entregar su escrito al papa y los cardenales.

Durante los días siguientes corrieron rumores desde Nápoles y Madrid de que la intervención y deposición del papa eran inminentes. A finales de mes llegó a Roma el cardenal Pazmany, representante de los Habsburgo, exigiendo un cambio de política y un cuantioso apoyo económico contra Gustavo Adolfo. El papa, encerrado en Castel Gandolfo, temía ser envenenado y hacía registrar a todos los visitantes. Para el mes de mayo había cedido ya a todas las exigencias con tal

de conservar el poder. Ahora nadie era más ortodoxo que él, los jesuitas ocupaban puestos relevantes y toda innovación, signo de la funesta libertad protestante, debía ser cercenada con el máximo rigor. Nadie defendía con más celo que él la tradición. Galileo, que en 1623 era el símbolo de la apertura del nuevo papado, se convirtió ahora en el chivo expiatorio del fracaso de aquella política.

El problema era de qué acusarlo. No se podía decir que no hubiese incluido los cambios y modificaciones exigidos por las diferentes censuras de los inquisidores. Tampoco se podía acusar a éstos de condescendencia con la herejía, pues el responsable último era el Maestro del Sacro Palacio, Riccardi, que nada hacía por su cuenta y no osaba contradecir los deseos del papa de permitir a Galileo tratar los argumentos en pro del copernicanismo. Así que se improvisó una acusación según la cual en 1616 se le había intimado a él *personalmente* que no podía sostener ni defender en forma alguna tal doctrina, orden que habría ocultado al papa engañándolo. Sin embargo, esa acusación se basaba en un documento sin firmar y, por tanto, inválido, probablemente preparado entonces para el caso en que Galileo protestase al ser informado del Decreto y se negase a obedecer, cosa que no ocurrió. Por el contrario, ante los rumores que habían circulado entonces por Roma en el sentido de que se le había condenado a él particularmente y se le había impuesto una penitencia, el cardenal Bellarmino le había extendido el certificado que ya hemos mencionado, exculpándolo de tales maledicencias, expresando taxativamente que no había tenido que abjurar en Roma ni en parte alguna de ninguna opinión, ni se le ha impuesto la menor penitencia, sino que sencillamente se le había comunicado la condena de la opinión copernicana publicada por la Congregación del Índice.

Al exhibir este papel, el proceso se paralizó y se hubo de recurrir a un pacto extrajudicial en el que, para salvar la cara de una Iglesia de la que toda Europa estaba pendiente, se le prometió con toda probabilidad una sentencia benigna a cambio de una confesión de culpabilidad. Aunque así lo hizo, fue mantenido en arresto durante toda su vida.

CARLOS SOLÍS SANTOS

riva con grande por d'agora
 mayor sea brio meajas para
 la ses que esta en osquid non
 guallo que se noz amo myllo. qn
 sea dno y per fuba yo que te
 aya my aya doble sea brio si
 se manifi fefu. la maniana
 con my minto por quel dan budo
 te antes de la pndeser vea
 fampack. d. h. d. b. z. si antes
 quel sol fulce. m. b. e. g. s. n.
 s. d. o. s. d. o. s. r. a. p. a. t. o. s. y. a. b. a. s. e.
 r. y. a. m. a. s. m. a. s. p. r. d. e. s. e. s. o. f. e. a.
 p. a. r. a. t. i. o. m. e. y. f. i. m. a. s. r. e. a. p. l. e.
 d. d. o. m. p. i. n. g. o. t. e. c. o. n. t. e. n. e. t. u. r. e. m.
 l. l. a. n. d. o. y. m. e. a. r. e. m. a. s. m. u. d. o. s. t. o. s.
 p. e. r. s. d. e. a. m. a. z. m. a. s. m. i. x. b. i. e. n. q. u. e.
 m. q. u. e. d. n. o. m. p. e. n. d. o. t. o. g. a. r. a. s. m. i. s.
 t. e. o. n. o. f. e. r. a. p. a. h. e. q. u. a. n. d. o. d. e. s.
 p. i. e. t. e. s. / **W.** / C. o. n. p. i. d. a. d. a. d. q. u. e.
 y. d. o. r. d. e. m. a. l. a. s. a. g. r. e. a. s. / **S.** / e.
 q. u. e. l. e. s. a. p. a. r. t. a. d. o. r. d. e. d. o. m. a. l. q. u. e.
 d. o. s. a. e. s. e. s. t. a. q. u. e. l. g. a. l. l. o. t. e. n. e. b.
 m. a. n. a. b. o. y. / **G.** / y. o. n. m. t. a. m. y.
 q. u. e. t. o. t. e. p. i. e. t. e. m. y. q. u. e. s. i. y. o. s. i.
 a. l. a. s. t. o. c. o. m. d. o. s. q. u. e. s. o. s. v. e. l. l. e. y. s.
 m. y. p. r. e. s. q. u. e. m. a. s. v. e. d. o. d. e. r. o. y. n.
 r. o. m. t. a. m. p. e. n. d. o. / **O.** / d. i. o. s. f. o. b. e. a. n. a.
 a. p. a. r. t. i. d. t. u. m. g. u. m. m. a. l. d. m.
 / **F.** / p. o. r. q. u. e. t. o. t. u. m. p. a. r. e. s. i. s.
 q. u. e. s. i. n. l. e. y. a. s. / **C.** / m. y. q. u. e. p. r. e. s. q.
 n. o. a. s. l. e. y. d. o. l. o. s. d. e. a. s. d. e. c.
 m. e. r. o. q. u. e. l. o. s. q. u. a. l. e. s. q. u. e. n. t. a. q. u. e.

El diálogo renacentista español y su contexto europeo: un género literario para aprender, enseñar y entretener

ANA VIAN HERRERO

Los autores de diálogos del siglo XVI contaban con un género escrito, abundante y de prestigio, desde la Grecia y la Roma clásicas que, con aportaciones y sello singular, se había enriquecido en la Antigüedad tardía, también con la muy notable contribución de los padres de la Iglesia, y había florecido asimismo en corrientes y lenguas distintas durante los siglos medievales. Pero desde el siglo XV, de forma paulatina, todos los países occidentales ven reverdecer el género en cantidad y calidad ya no sólo en las lenguas sabias, sino en las vernáculos, con rasgos propios que toman su referente de los períodos y modelos previos, adaptándolos a nuevas necesidades formales e ideológicas y añadiendo un importante caudal de contribuciones literarias y recursos artísticos de mucho interés que el género anterior, antiguo y medieval, desconocía. El diálogo renacentista es, así, muy en especial el hispánico, producto de variadas tradiciones anteriores, y no sólo rescate de los paradigmas antiguos (Platón, Jenofonte, Plutarco, Cicerón, Luciano...), pues junto a ellos acoge corrientes de variadas procedencias que las culturas cristiana, judía y musulmana asimilan e incorporan a sus propias señas de identidad durante la Edad Media.

La pedagogía humanista

Los ritmos de ese florecimiento no fueron idénticos en cada país. Es costumbre asociar ese fenómeno al humanismo y su remodelación de los estudios, aunque autores no humanistas también escribieron diálogos, antes y después, y aunque la mayor parte de los diálogos vernáculos no nacieran ligados a la vida académica; pero la influencia de la pedagogía humanista supone una señal decisiva para que el diálogo alcance su sazón. Suele tomarse como punto de referencia el cambio producido en el Quattrocento italiano, lo que para los demás países sólo es válido en la medida en que esos ideales se esparcen por todo el Occidente europeo a distintas velocidades; no lo hacen, además, de idéntica manera, y sobre todo granan cuando en la misma Península itálica las letras humanas han iniciado su crisis y las aspiraciones de los autores primeros ya han empezado a sustituirse por otras, que afirman los derechos de los saberes especializados. El primer Renacimiento, que en sí mismo también evoluciona, es período que no separa retórica y dialéctica, pues los humanistas eliminan de esta última su atención a las sutilezas metafísicas y lógicas y a la vez no comprenden la retórica sin una sólida formación filosófica. Los *studia humanitatis* también evolucionan en concepto y método. Si en un primer momento se concentran en parte de las materias del *trivium* –literatura, gramática, retórica e historia–, desde mediados del siglo XV, ya más expertos en herramientas filológicas, los humanistas amplían la aplicación de estas al conjunto de los clásicos y a las disciplinas filosóficas; traducen, explican y componen, pero sus traducciones buscan más la belleza que la exactitud técnica de la terminología acuñada por largas elaboraciones de siglos previos; ello comprometía la continuidad de los argumentos y la propia sustancia de los conocimientos trabajosamente adquiridos, y por eso muchos intelectuales siguieron apegados a las traducciones previas. Además, la conocida

imposibilidad de identificación entre los conceptos de Humanismo y Renacimiento que mostró, para el caso español, Domingo Ynduráin, obliga a recordar, una vez más, que ni todo el Renacimiento es neoplatónico ni tampoco se puede fundir en un solo grupo a humanistas de muy distintas tendencias y escuelas de pensamiento: cada uno de ellos podía mantener posiciones muy diferentes sobre la función de la voluntad o de la razón humanas, sobre las fuerzas desestabilizadoras de Fortuna y Providencia, sobre el valor de la vida activa o de la contemplativa, sobre el amor, la naturaleza del hombre, la forma humana de conocer o la relación entre la enseñanza seglar y las preocupaciones religiosas. Pero lo que une a todos, por encima de divergencias, es el logro de la elocuencia, entendida como fusión armoniosa de sabiduría y estilo, en imitación de los modelos clásicos y de la vida humana misma, alejada del empleo de jergas específicas y abstractas, no comunicativas, de la escolástica tardía. Sabiduría y elocuencia tenían que marchar unidas, pues una elocuencia que no es nada más que retórica no tiene nada que decir, y una sabiduría que olvida hablar carece de eficacia: hay que enseñar a hablar a los filósofos y enseñar a pensar a los oradores (Cicerón, *De oratore* III, 142, 3). La educación para las letras tenía que servir para la vida. La retórica proporcionaba a los humanistas modelos de argumentación y análisis; les unía la fe desbordante en el poder de la elocuencia, con un texto identificador común: la *Oratio Pro Archia* de Cicerón. La oscuridad de los siglos medios, que era tópico deplorar, no nacía de creer que faltasen entre ellos hombres de talento que pusieron los cimientos del pensamiento occidental, a los que seguían debiendo el sustento de sus propias reflexiones, sino de haber desatendido a las artes de la elocuencia. El orador era por definición e inclinación un no especialista y los humanistas tempranos no opusieron una nueva filosofía al sistema escolástico, sino que sólo se opusieron a la forma de su método, infundiendo en esos mismos valores un nuevo ideal de objetivos de

conocimiento y debate. Su interés por la formación y el aprendizaje se endereza a una educación concebida para la vida, no abstracta, especulativa ni especializada. Se orientan más a la retórica que a la lógica, más a la ética que a la metafísica, a la educación que a la epistemología, a la literatura que a la filosofía natural, aunque practiquen todas. La ampliación que conforman los *studia humanitatis* había madurado. El orador unía saber amplio, experiencia, buen carácter (según Quintiliano) y capacidad persuasiva. La argumentación y el estilo cooperaban para fines prácticos: un conjunto de saberes útiles para el comportamiento vital o existencial, una educación que formaba a la vez la voluntad y el intelecto; la persuasión y la discusión elocuente podían ser vías de camino a la verdad.

Era función de la retórica argumentar sobre materias que presentaran posibilidades alternativas, donde podían mantenerse posiciones distintas, cuestiones abiertas al debate porque solo podían juzgarse en términos de verdad probable y no eran objeto de demostración científica o de validez irrefutable. Los buenos argumentos debían aducirse desde ambos lados, tradición que enlazaba con la de las escuelas, pero a la que se insuflaban nuevos recursos: modos de argumentación basados en el ejemplo, en la autoridad (viejas y nuevas autoridades), el énfasis en la verosimilitud, la variedad, agudeza y agilidad estilísticas, la insistencia en representar tipos generales o en introducir técnicas universales siempre a través de lo concreto, lo visual, lo emocionalmente convincente, y ello al margen de las posiciones filosóficas que cada cual mantuviera. Se protegían también contra los excesos de la retórica que pudieran conducir a la verbosidad y el engaño: buscaban la armonía necesaria entre saber y estilo; la elocuencia, para ser digna de ese nombre, tenía que ser sabia. Las formas literarias y modos de argumentación asociados con la elocuencia se aplicaron a resultados muy diversos –no hay muchas veces pensa-

miento original—; podían ser modos elegantes, imaginativos, con razonamientos serios o llenos de sutiles formas de humor, preocupados por las emociones o la comunicación inmediata, por el entretenimiento como parte de la persuasión, lo que entraña estrategias concretas para dar color y fuerza concreta a los argumentos. Los grandes humanistas como Valla, Erasmo, Melanchthon o Vives recomendaron y practicaron esos procedimientos asentados desde las escuelas antiguas de retórica y, a su vez, los enriquecieron.

Palabra personalizada y dependencia mutua

En el diálogo encontraron los intelectuales del Renacimiento la forma más apta para discutir y comunicar problemas de toda naturaleza sin atenerse a las exigencias de rigor inherentes al tratado científico, filosófico o metafísico. Era un modo de animar y dramatizar con efecto persuasivo cualquier proceso de exposición o análisis, y de debatir sobre materias múltiples. El pensamiento racional sobre tales materias se veía en sí mismo como un diálogo mental. Un diálogo demostraba, a su juicio, cómo el simple hecho de preguntar podía ser esencial para iluminar una verdad. Presentan interlocutores, hombres de reputación y experiencia, que pueden unir a la vez autoridad y un tono personal y concreto en las ideas que expresan; o pueden ser interlocutores inventados; o puede desplegarse una sesión de preguntas y respuestas entre uno mismo y varios discípulos o amigos, siempre con la convicción de que «ver» u «oír» a individuos comprometidos en una discusión tendrá un efecto mayor sobre el auditorio que quiera aclarar qué puntos de vista pueden existir sobre temas dudosos, complejos o de múltiples caras; incluso es posible no establecer una decisión ni conclusión final con el propósito de permitir al lector emitir su propio juicio, trasladándole un problema de razón o de conciencia. Pero la estampa de un personaje que habla desde su expe-

riencia, desde su referencia personal y su responsabilidad, con sus gestos, sus afectos, sus conflictos, hace por principio un razonamiento más convincente y más inteligible, y desde luego más inmediato que el monólogo tratadístico, por dúctil que éste pueda llegar a ser en manos expertas, pues además incluye por representación al lector en ese proceso argumentativo. Esa palabra personalizada dramatiza el intercambio de opiniones y la adhesión de los interlocutores: el razonamiento progresa de forma pausada, ya que las tesis e hipótesis nuevas están vinculadas a las precedentes. La adhesión, en su forma más sencilla, es consecuencia de la pregunta y la respuesta, o de la afirmación y la negación, el discurso y la réplica; nace siempre de la colaboración discursiva entre interlocutores, de su mutua dependencia, porque si la pregunta carece de respuesta, o si la respuesta no sirve de estímulo y de vínculo intelectual entre el demandante y el preguntado, acaba el intercambio. El diálogo es un acto de responsabilidad compartida, nace de la cooperación y el conflicto entre interlocutores, que no excluyen los factores emocionales, quedando estos por lo general sometidos a reflexión o, por lo menos, a conversación. Los dialoguistas del siglo XVI acogen novedosamente elementos de la vida cotidiana que se incorporan al diálogo en cuanto conversación, dándole el sentido de comunicarse en la realidad, y los personajes incorporan a su argumentación, por medio de indicios, nexos y acotaciones embebidas en sus intervenciones, las características de su relación, su mundo, sus gestos y actitudes, su convivencia. El encañamiento mutuo de turnos de palabra une acción y pensamiento, crea obligaciones recíprocas (aceptar, negar, discutir, diferir, evitar, profundizar), limita la libertad de los interlocutores y es el responsable del perfeccionamiento de las ideas y del progreso de la argumentación, de su riqueza, sus novedades, su variedad y su entretenimiento. Fray Francisco de Ávila expresa muy bien en el prólogo «Al lector» de sus Dialogos en los que se trata de quitar la presunción y brío al

hombre (1576) su decisión de escribir en adelante en diálogo y la conciencia formal de lo que implica esa opción:

[...] no he probado jamás a escribir en diálogos, habiéndome siempre este estilo parecido agradable, provechoso, y aun no tan fácil como la prosa seguida, por haberse de ir tantas veces de nuevo enhilando y concertando las razones, por las continuas preguntas y respuestas que en él se ofrecen. También me ha parecido esta manera de escribir ser de provecho notable, por hablar en ella como se habla, con cada uno en particular, y decirse a él las cosas que allí se dicen, y de esta manera sacar provecho de ellas, como si a él se lo dijese y para él solo se escribiesen.

Ese «en hilar y concertar las razones» que además individualiza el mensaje «como si a él se lo dijese» no es, en efecto, «tan fácil como la prosa seguida», porque dibuja el sentido profundo de las preguntas y respuestas en diálogo, del vínculo mutuo entre interlocutores que se escuchan recíprocamente y, al hacerlo, permiten el avance del proceso argumentativo a la vez que deja a los personajes revelarse como portadores de ideas y afectos, abandonando el terreno de la simple abstracción o función interlocutiva (maestro, discípulo, proponente, adversario). En fin, ahí reside el secreto de la argumentación, tanto en su aspecto demostrativo como persuasivo y performativo.

Un ilimitado patrimonio de temas orientado a la alta divulgación

La variedad de temas que el diálogo permitía –incluida la ficción desbocada– atrajo a los creadores renacentistas y a los de todos los tiempos; interesaron sobre todo los temas de filosofía moral y natural, por entrañar acuerdos y desacuerdos, y cualquier ciencia o arte que por

ocuparse del espacio ambiguo de los valores fuera susceptible de convertirse en conversación o en discusión; aunque había ciencias que se resistían a ello, como la geometría o el álgebra, algunos autores también lo consiguieron, en su variante divulgativa. Es un momento de convergencia y maduración de varias corrientes de pensamiento visibles desde el final de la centuria anterior: traducciones de clásicos y de sus comentadores, establecimiento de sumas sistemáticas en disciplinas determinadas (correspondencias del universo, conocimiento de los movimientos de los planetas, navegación y artes de la guerra, geografía, mitología, medicina, música, filosofía, derecho, etc.), ampliación de los intereses de debate en los cenáculos cortesanos, universitarios, civiles o académicos. Los conocimientos se multiplican y abren su radio de influencia. En ese ambiente, el diálogo es un medio pintiparado para ampliar el público curioso y formado. Permite tratar numerosos temas, incluso dudosamente relacionados entre sí, sin sacrificar su unidad; ofrecer estructuras dinámicas con más de una voz y una argumentación representada; puede exponer varias materias y oponerlas, conciliarlas o sobrepasarlas hasta englobarlas epistemológicamente a modo de obra enciclopédica; gracias al juego de personajes reales o ficticios mimetiza o imagina discusiones entre especialistas o hace hablar a un experto ante un bisoño ávido de instruirse. En la práctica humanística, la muestra de hombres ocupados en el ocio del pensamiento puede ser tanto formal y elevada como ostensiblemente natural y llana, en una puesta en escena sencilla, cotidiana y laxa. Todo ello requiere una esmerada organización y un atento cuidado de las reglas de la comunicación, la transmisión o la investigación de los saberes, y una definición previa, tácita o explícita, del destinatario. Caben así todas las materias y todas las fórmulas, desde la divulgación científica a la polémica cultural, la sátira, la literatura fantástica, la doxografía o el enciclopedismo, acorde con la ampliación de conocimientos de los intereses pedagógicos del momento, y todo

ello amenizado con los recursos del arte literario que unos géneros y una lengua en expansión y maduración vertiginosa propiciaban.

La imprenta y el estímulo del juicio individual. Canales de difusión

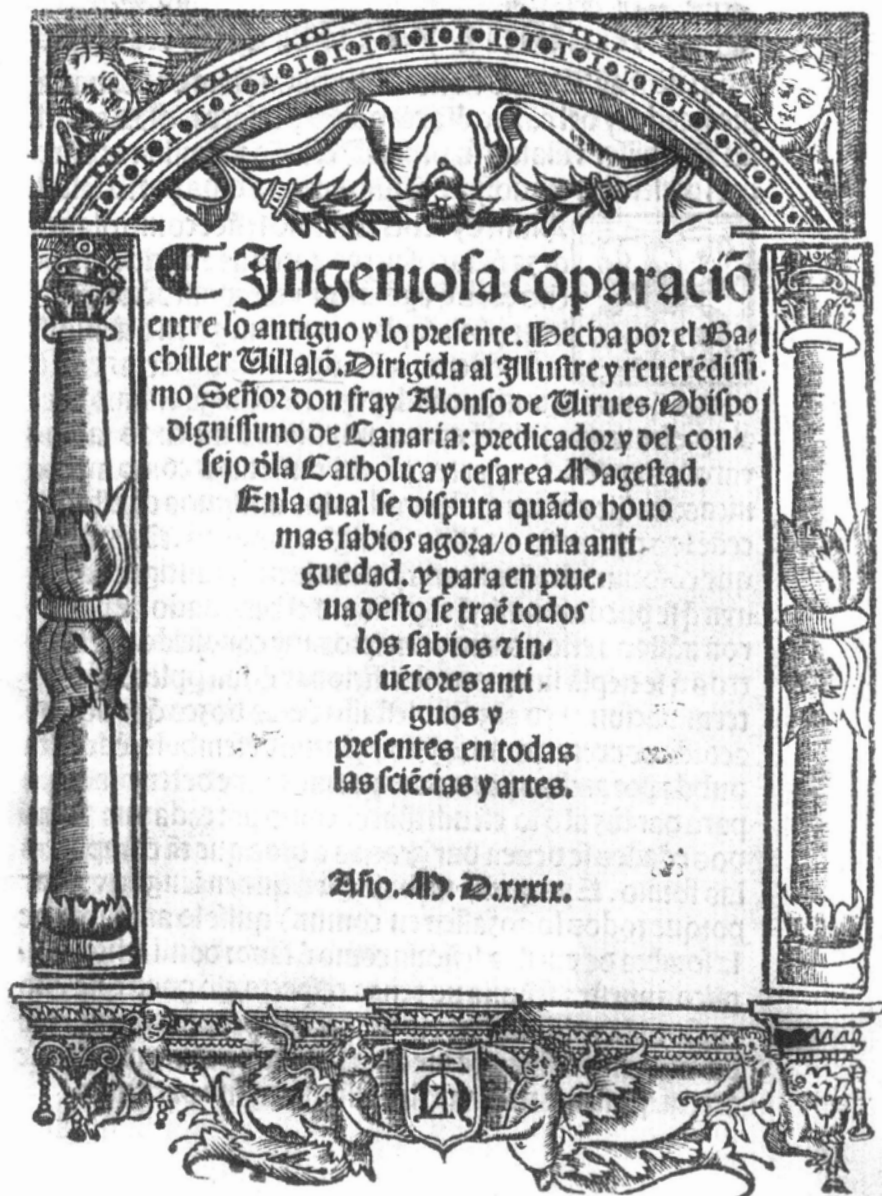
El diálogo aprovecha más que otros géneros el descubrimiento de la imprenta, factor decisivo para acelerar de forma exponencial el objetivo divulgador que por sí mismo él se proponía, aunque no es despreciable la cifra de diálogos manuscritos quinientistas y, en general, la vigencia de los canales de difusión para iniciados.

A la reforma de los estudios y la predilección por las formas de enseñanza personalizada, que acabó por contagiar a todas las disciplinas, se sumaron otros factores que también explican el panorama intelectual y la proliferación de géneros determinados, entre ellos el diálogo. La creciente difusión de los libros permite la lectura a solas y, con ello, el sometimiento del texto a la interpretación individual y personal, lo que tiene por efecto en el lector una apertura a la diversidad de interpretaciones subjetivas. El estudio de las lenguas, sabias o vernáculas, y la posibilidad de la interpretación individual traen un alejamiento correlativo de un pensamiento único. La cultura occidental, ayudada por la recuperación de la Política de Aristóteles, se interesa paulatinamente por el ser humano como colectividad y por su propia naturaleza singular y diferente: en contacto íntimo con la instancia divina pero no subordinado a ella en exclusiva, miembro a la vez de la comunidad cristiana y de la sociedad civil. Nuevas elaboraciones teóricas reflejan mayor interés por entender la individualidad de ese ser humano y reflexionar sobre su protagonismo en el ámbito social, económico, civil y religioso. Nace el libre examen y trae con él los primeros problemas de conciencia, minuciosos y a veces despiadados. En pensamiento se confrontan las ideologías. En religión las formas de espi-

ritualidad y hasta el sentido último y literal de la palabra sagrada. La escultura, la arquitectura y la pintura se interesan, de forma creciente y con mirada distinta, más por el ser humano que por el paisaje o el mundo animal –aunque pervivan como preocupación en múltiples meditaciones enriquecidas–, y emerge la perspectiva. La poesía lírica explora los repliegues de la intimidad. La narrativa hace nacer al personaje en evolución, no monolítico ni inalterable. El escrúpulo por el cambio de significado de los términos –y su correspondencia– entre las distintas lenguas sabias es inquietud ajena al universo escolástico, que se inaugura, al menos, con Valla y lleva consigo un peligro de desestabilización del catolicismo romano. Los casos hispánicos de Nebrija, Miguel Servet y Fray Luis de León representan tres muestras, entre otras muchas, de filólogos independientes que poseen el arma grande del sentido de las palabras, conocen las lenguas originales y se atreven a proponer lecturas teológicas nuevas, reñidas con las de la poderosa tradición.

Las cortes, por su parte, son un centro literario desde los siglos medievales y en la época de los Reyes Católicos, pero con Carlos V los salones cortesanos son además fuente de modas específicas, lugares de discusión y reunión de humanistas, y terreno propicio para el conocimiento y la influencia de textos definitivos para la evolución del género, como *El Cortesano* de Castiglione, nuncio papal cerca del emperador, o como los *Colloquia* y otras obras de Erasmo, a quien el joven Carlos y su corte flamenca admiraban. Los cenáculos de intelectuales que dependen cada vez menos de un mecenas o un rey surgen y crecen también, porque es momento en que los entendidos viajan por toda Europa con misiones intelectuales, diplomáticas o militares. Los ilustrados inauguran fuera del ámbito universitario costumbres como las academias, que ya contaban con antecedentes italianos como las *festeboli brigate florentinas* –luego con organización más formaliza-

da en el siglo XV– y que, durante el siglo XVI, se generalizan en diversos países. De entre ellas es, para el diálogo, importante la fundada en Nápoles por Pontano a mediados del siglo XV con el patrocinio de Alfonso I de Aragón. Varios géneros adquirieron vitalidad en estos encuentros, y no era el menor el de la poesía, casi siempre en compañía de la música, pero también lo fue el diálogo. Uno de los pocos testimonios de la relación entre diálogo y academias lo proporciona entre nosotros Pedro de Navarra, en dos ocasiones (las respectivas «Cartas del autor» que encabezan los Diálogos para la preparación de la muerte y los Diálogos de los grados de perfección que ha de tener el cortesano eclesiástico). Valencia, Sevilla, Barcelona, Zaragoza, Madrid, Alba de Tormes y Granada, entre otras muchas ciudades, conocieron academias con intereses más amplios o más específicos según los casos, pero semejantes a las italianas y francesas coetáneas. No sabemos, sobre todo en el caso español, en qué medida estas reuniones servían para convencerse unos a otros o simplemente para trabar contacto, intercambiar noticias o textos y hacer alarde o mostrar la vivacidad con las que unos contradecían los argumentos de otros. Había temas serios, pero también –sobre todo con el paso de tiempo– eran reuniones mundanas para verse y ser vistos, para conversar, donde podía darse la nota amistosa y agradable de la presencia de damas. Quizás no necesariamente eran discusiones con tema prefijado, como sugiere Pedro de Navarra, pero si lo fueron, sólo podrían nutrirse del sistema de debate que conocían: la disputa tradicional de naturaleza escolástica aderezada ahora, por influencia ciceroniana, con algunas novedades en forma de definiciones, ejemplos, anécdotas, preferencia por los temas de filosofía moral y, sobre todo, tratamiento comunicativo y vívido. La presencia de los hábitos de razonamiento escolásticos, de las «hablas colibéticas», estaba enraizada en la vida social culta y en todas las instancias, y era desde luego la más familiar para los teólogos; en algunos casos emblemáticos, esas for-



Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539). Londres, British Library, c 63 g 27 (3), portadilla.

mas de razonar tuvieron consecuencias funestas, precisamente porque no se atendía solo a la letra, sino también a la puesta en escena. Uno de los llamados a testificar en el célebre proceso de Bartolomé Carranza de Miranda, fray Francisco de Angulo, presente en Yuste en las últimas horas del emperador, declara lo siguiente:

Especialmente me acuerdo que oí decir al padre fray Regla que, estando en el Concilio de Trento en la congregación donde se juntaban todos los cardenales, obispos y letrados, se propuso una proposición que me parece que dijo era de sacramento o del de la Eucaristía o otro. Y que cuando a dicho fray Bartolomé de Miranda le vino su vez de hablar, habló colibécicamente, primero defendiendo la parte de los luteranos, lo cual hizo trayendo sus fundamentos de ellos u otros muy fuertes con grande vehemencia; y cuando pensaron que había de revolver sobre ellos para derrocarlos y aniquilarlos, habló muy floja y tibiamente. De lo cual se entristecieron los católicos, y dice hubo grande murmuración y descontento de ello.

Aunque la costumbre social del debate intelectual en aulas y academias es un fenómeno paralelo, un factor concomitante y no una causa, lo cierto es que parte de la influencia italiana se explica, al menos en diálogo, por este medio: a través del conocimiento de grandes diálogos originales, de traducciones, de manuales de conversación, «literatura de comportamiento» sobre la etiqueta y las buenas maneras, buenos modales y buen decir, con textos fundacionales como el libro del cortegiano de Baldassarre Castiglione (1528), el Galateo de Giovanni della Casa (1558), prototipo para el resto de tratados europeos sobre el tema o «galateos», la Civil conversatione de Stefano Guazzo (1574), etc. Un número alto de diálogos italianos (de Castiglione, Bembo, Caviceo, Niccolò Franco, Speroni, Piccolomini, Hebreo...) con preocupación social y mundana por el arte de conversar,

la agudeza, los juegos de palabras, las citas, son síntoma del encuentro entre la tradición de origen petrarquista y las corrientes platónicas, siendo esta vida de cenáculos cortesanos –a menudo de vocación itinerante, como la corte misma, sobre todo en la primera mitad del siglo– y de tertulias académicas el probable mejor ambiente para su difusión. El repunte del diálogo quinientista –con algún antecedente espléndido en la centuria anterior, en particular en el entorno del Marqués de Santillana, como las obras de Pero Díaz de Toledo, Juan de Lucena y otros–, se une en el tiempo a la expansión del neoplatonismo, al redescubrimiento occidental de Aristóteles, a los primeros admiradores de Luciano de Samósata y al predicamento del ideal retórico ciceroniano que también encontró admiradores desde la Edad Media latina.

«Modernos» paradigmáticos: entre el latín y las lenguas vulgares

De todos los textos italianos mencionados, es el libro del cortegiano de Castiglione el de una fortuna más prolongada, crecida gracias a la magnífica traducción castellana de Boscán y superior a la de los Aso-lanos de Bembo, que también se tradujo (1551), pero tuvo una acogida más reservada o menos entusiasta. El texto de Castiglione, además de modelo dialógico y de conversación, cumple funciones de tratado moral, manual de comportamiento y retrato de una sociedad. En sus virtualidades conversacionales coincide con la preocupación análoga erasmiana (*De civitate ... puerilium*, 1530), y con el posterior Galateo, pretendiendo establecer un código de conversación cotidiana entre pares, ya para adultos que pueden desempeñar funciones de gobierno, manteniendo alejada la afectación, pero ocultando los modos naturales de comportamiento y el potencial polémico o conflictivo de la discusión con elementos de disimulo y de cortesía que

se encierran en el rico y paradójico concepto de sprezzatura. La valoración de lo hablado en su ocurrencia concreta se convertirá con Della Casa y Guazzo también en sistema de apropiación del saber.

De Italia vendrán también con los años la mayor parte de obras teóricas sobre el género, las primeras que se conocen desde las escasas referencias de la antigüedad y de los retóricos medievales: el *De dialogo liber* de Carolo Sigonio (1562), profesor en la facultad de Artes de Bolonia, con concepción básicamente aristotélica y limitando su estudio sobre todo a los textos de Platón, Jenofonte y Cicerón. Años después, el *Discorso dell'arte del dialogo* de Torquato Tasso (1579), también centrado en el diálogo antiguo y, sobre todo, en el platónico.

Otras influencias importantes para el desarrollo y evolución del diálogo llegan desde Flandes a la corte y a la vida académica y civil hispánica. La *Civitas puerilis* de Erasmo –uno de los textos fundadores (1530) de la civilización occidental, dirigido a niños, de éxito prodigioso en la Europa del Norte y el resto del continente hasta principios del siglo XIX– es otra muestra de literatura de comportamiento con amplísima incidencia. Además, la tradición de los coloquios escolares nace como corriente de quienes quieren depurar el latín y enseñarlo como lengua viva a los escolares que tienen prohibido hablar en su lengua vernácula.

La importancia del latín como lengua de comunicación oral y sobre todo escrita en el siglo XVI es aún grande; se concibe como vehículo de unidad y se intenta volver a la pureza de expresión de los romanos. El latín, quizás no tan extendido como pensaba Valla en 1450, es, en cualquier caso, lengua culta en los entornos diversos de Hungría, Alemania, Italia, España o Francia. Calvete de Estella visita Flandes en 1549 y dice que en toda la ciudad de Lovaina se hablaba latín, incluso en las tiendas de los artesanos y entre las mujeres; seguramente era una lengua en descomposición, como la que describe Maturin Cor-

dier (el maestro de Calvino), una jerga de uso entre estudiantes del colegio de Navarra en 1530. En la muy conservadora Universidad de París, se prohíbe por mucho tiempo hablar francés a los escolares; igual debían hacer los mensajeros, papeleros, hosteleros o mercaderes con los que los escolares tuvieran que entenderse, y los estudiantes extranjeros que acudían allí, por lo que una parte de la población hablaba mal que bien un latín que, en relación con el clásico, era casi irreconocible: se simplificaba la sintaxis, crecía el vocabulario (por derivaciones lógicas o por neologismos latinizados) y, en las escuelas, la tendencia al anquilosamiento de la lengua favorecía barbarismos, errores, vocabulario pomposo y ridículamente ininteligible (el que todavía tocó aprender a Erasmo). Si los procuradores se expresan de forma tan desmañada, hay que suponer que peor lo harían los escolares y aprendices.

En 1538 Vives pregonaba las ventajas del latín depurado si se adoptaba como lengua universal y sabia; él no separaba, como Valla, la lengua misma de los conocimientos que contiene. La importancia de esa lengua en el siglo XVI es notable: gracias a ella un gran número de hombres recorrían Europa sintiéndose en casa. El latín es, pues, la lengua culta de Europa que eminentes sabios renacentistas quieren convertir en lengua cotidiana entre escogidos; tiene también un uso diario para cuyo alimento utilizan los coloquios escolares, nacidos con el fin de enriquecer la conversación de los estudiantes: debían reproducir su vida, su movimiento interior y actividades principales, es decir, sus estudios y la religión. La idea fundamental era modesta, al principio más gramatical que literaria, pero se alinean tras Quintiliano o Platón, según los gustos. El movimiento cristaliza en el humanismo del norte de Europa, en Alemania, la Suiza francesa y los estados de la Monarquía hispánica –sobre todo Flandes–, e incluso llegan al Nuevo Mundo. Autores como Mossellanus, Hegendorf, Schottennius, Cor-

dier, Barland, etc. serán el punto de partida de ensayos, posteriores o paralelos, muy renovados de la mano de Erasmo y Vives, o de Cervantes de Salazar, quien los trasplanta a América. La aportación de los coloquios escolares será grande por llevar el estilo más familiar a las obras, y sus códigos repercutirán directamente en los diálogos –de cualquier tipo– compuestos en vulgar, que se vuelven más naturales, transparentes y cercanos a la conversación, alejándose de las disputas estilísticamente esclerotizadas de tradición universitaria. Sus modelos son ya Cicerón, Horacio y Terencio, y llegaron a escenificarse en clase y a generalizar la práctica de la improvisación de réplicas. Cuando Erasmo recoge esta tradición, el coloquio escolar se eleva al nivel de los mejores diálogos europeos, y con sus *Colloquia*, que aceptan varios niveles de lectura, el maestro de Róterdam se dirige también a los educadores y humanistas de su época, a los teólogos y a los enamorados de la antigüedad clásica o de los temas educativos del más amplio espectro. Concebidos al principio como manuales de conversación latina, pronto amplían su público hasta los sectores más cultivados, pues superan el planteamiento mecánico de las fórmulas de aprendizaje y enseñanza de lenguas y crean cuadros dinámicos y amenos de vida cotidiana; son diálogos de fácil lectura e inspiración en Luciano, comenzando in medias res como el modelo, dando cabida tanto a la ironía, la sátira o el ridículo, la conversación idiomática y los juegos de palabras, como a los temas de controversia espiritual y moral. Transforman, en definitiva, la estructura dialógica de los catecismos escolásticos sustituyéndola por otra con autonomía dramática y temas propios del humanismo: la crueldad de las guerras, la inanidad de las supersticiones o de las aspiraciones nobiliarias, la hipocresía y avaricia del clero de la hora, la alabanza de la mujer y del matrimonio, etc. Su influencia, directa o a través de traducciones, condicionará el desarrollo ulterior del género en varias ramas europeas vernáculas. La riqueza del latín depurado pasará a las lenguas vulgares, en plena

floración literaria. La victoria de estas lenguas es indudable y penetra en la literatura grave. La Iglesia está dividida y la Reforma, consciente o no, intenta restringir el latín, que como lengua se refugia cada vez más en las escuelas y llega a servir sólo para entender a los autores. Los últimos coloquios escolares (1564) son obra de un protestante. Una vez encerrado en las escuelas, el latín sobrevivió, sin embargo, mucho tiempo: en 1600, el estatuto de los colegios de Francia prohíbe todavía a los escolares hablar vulgar y los maestros deben dirigirse a ellos en latín. En Alemania también perduró. Pero ya las lenguas vernáculos habían ganado la batalla, probablemente en términos comparativos antes en España, y en un proceso de maduración del vulgar más acelerado, concentrado en pocas décadas.

Unión de lo útil y de lo dulce: nuevos recursos literarios y nuevas técnicas de argumentación

Los objetivos principales del diálogo hispánico durante los siglos XV, XVI y XVII, si nos atenemos a las declaraciones autoriales, son el entretenimiento y la enseñanza a través de una forma influyente y de abolengo clásico o patrístico, que convierte los temas abstrusos y las materias difíciles en comprensibles y agradables gracias al empleo de técnicas decididamente ficticias: el retrato verosímil de personajes o situaciones comunicativas y el tono de una conversación familiar. Es una época que confía en sus procedimientos de pensar y en su eficacia ética para corregir y enseñar. Si la enseñanza y el provecho son consustanciales a un género que tiene por vocación transmitir y confrontar ideas, para que aquellos sean plenos, han de unirse a la variedad y veracidad de las historias, o incluso a la fantasía desbocada – cuya credibilidad sólo la tradición literaria hace lícita –, a la amenidad y el deleite. Este tipo de declaraciones son constantes. Los autores coinciden en ello con el mandato generalizado de los preceptistas: in-

troducir recursos de entretenimiento en un diálogo equivale a multiplicar la eficacia de la enseñanza y a hacer más profunda su huella. No es extraño que esta idea reaparezca ahora, si estuvo bien presente ya en los orígenes de todas las literaturas vulgares europeas y llega a la teoría de la argumentación actual.

El diálogo del siglo XVI pretende animar el tratado teórico o la controversia previa y convertirlos en intercambio de opiniones, en contraste, en posibilidad de enfrentar los argumentos desde diversos puntos de vista, tantos como interlocutores existan en el diálogo, con el fin de hacer surgir la posición vencedora no desde un discurso abstracto o puramente teórico, como hacía la lógica, sino desde la confrontación personalizada entre varios interlocutores que bien poseen un grado desigual o limitado de conocimientos, bien sostienen ideas diversas y a veces opuestas; así, gracias a la argumentación, se abrirá camino la idea justa, e incluso los opositores, una buena mayoría de veces, se declararán convencidos, añadiendo con la suya la convicción del lector, conducido poco a poco a seguir el proceso argumentativo y las opiniones de aquellos que han participado en el encuentro. La fórmula elegida garantizará así aún mejor la mediación de la enseñanza: se concede al lector papel de espectador activo, reflexivo o judicial, que «asiste» a una argumentación y adquiere en su transcurso la posibilidad de madurar su propia opinión. Los autores eligen este género con el propósito de elevar la conversación (académica o usual) al máximo nivel de dignidad de la búsqueda y transmisión de la verdad, entendida esta en un sentido menos abstracto que el platónico, también menos especulativo y más antropológico y moral, concretando el discurso con las técnicas del razonamiento «natural» y dirigiéndolo a un destinatario concreto; cierta tensión argumentativa debe conservarse, y puede disentirse no tanto por convicciones reales cuanto por estimular el aprendizaje; el maestro no es necesariamente una fuerza

aplastante de otros puntos de vista, salvo en los catecismos. La verdad no necesariamente se da de antemano, de una vez por todas, ni se expone por medio de proposiciones abstractas, aunque pueda hacerlo; nace de la simulación del encuentro de personas distinguidas o de seres corrientes, reunidos para definir conceptos y restablecer un fundamento y algunas certidumbres; luego, en muchos casos se ha de fijar por escrito —o eso se dice— para que quede testimonio de ello. El diálogo es la sublimación de la conversación de los espíritus elegidos que enseñan con gravedad, o de los ignorantes que alumbran con sus disparates; en algunas variantes sustituye en buena medida a la tradicional forma de marco narrativo, y a la misma novella, como demostración de experiencia elevada de los casos de la vida, como muestra ejemplar de comportamientos positivos o negativos, según había fijado de modo espléndido la tradición medieval oriental y occidental y había culminado en el Decamerón.

Predomina el tono afable y cooperativo, a veces francamente amistoso —en los diálogos en que los interlocutores están nivelados en saber y estamento—, otras asistimos a un litigio conflictivo, pero nunca en exceso para no terminar con la conversación y para distanciarse de los procedimientos disputatorios tardoescolásticos. La mezcla de enseñanza y deleite invita a la introducción de recuerdos, facecias, chistes o anécdotas, que se trufan con la erudición y que sólo son a veces ofensivos en algunas tradiciones. Cuando Erasmo, en 1526, hubo de incluir una autoapología si quería editar sus *Colloquia* en París, se expresó en estos términos que influyeron enseguida en todas las tradiciones europeas:

Sócrates bajó la filosofía del cielo a la tierra; yo, además, he dado entrada a la filosofía en el juego, en la conversación y en el alegre festín. La broma de los cristianos también había de tener sabor a filosofía.

Los intereses de los dialoguistas pueden ser de índole muy diversa: desde los que quieren presentar una verdad de resultados definitivos hasta los que sólo pretenden manifestar incertidumbres, sentidos fragmentarios o certezas escondidas, enmascaradas tras recorridos dialécticos o pedagógicos; los que mantienen una voz de personaje que construye explícitamente el sentido final o los que trasladan ese arbitrio al lector, convertido en juez externo con responsabilidad de decidir. Y una dilatada gama intermedia de posibilidades.

Algunos autores siguen pensando en una nueva acomodación de los dubbia. El médico Juan de Jarava, en 1546, defiende «lo discutible» en el prólogo a un volumen de sus obras de filosofía natural en estos términos:

Como sean las cosas naturales varias y diversas, una sola manera hay de ellas que se puede poner en pregunta y demanda dudando: que es de aquellas que ni son muy fáciles y manifiestas de sí a otros, ni tan difíciles y obscuras que en ninguna manera se pueden entender [...]. Y por esto no se han de tratar sino cosas de las cuales con razón se puede dudar algo, como son las que en este libro se contienen.

Pero algo análogo dice Jacques Tahureau más de una década después, consciente de la utilidad del género para lo que es materia de duda; así se expresa su personaje de Cosmophile en *Les Dialogues non moins profitables que facetieux* (1555):

Je recommence maintenant à cognoistre par experience que la dispute de quelque chose que ce soit fait le plus souvent éclaircir les choses douteuses et ambigües, et ce que la simple opinion des hommes se forge et pense le plus vrai, estre par raison de plus faus.

Erasmus se refiere muchas veces a sus travesuras y bromas de los Colloquia como juego de oratoria, como forma de examinar los problemas desde ángulos diferentes. En una de sus apologías se queja de que le atribuyan la responsabilidad de lo que se lee en sus diálogos sin tener presente si el tono es serio o jocoso, o el interlocutor que individualmente lo afirma, de modo análogo a como en el Elogio de la locura practica formas de escritor comprometido, manteniendo su condición de espectador que no participa en el juego.

El interlocutor transformado en personaje: sus costumbres, entorno y lengua

Aunque las personificaciones ejemplares con tipos alegóricos de papel fijo tienen larga vida (y aumentarán su riqueza en este período), quizás uno de los cambios más visibles del diálogo renacentista es la generalización de interlocutores menos impersonales, seres humanos, personae individualizadas y concretas, desarrolladas en sus facetas ideológicas y afectivas, en su contexto, rodeadas de sus hábitos. Si bien siguen manteniendo a menudo su carácter ejemplar y sus rasgos representativos, adquieren una nueva autonomía con respecto al suceso dilucidado o narrado que ilustran, ya que ese mismo se convierte en motivo de discusión y reflexión distendida; los personajes mimetizan su condición de sujetos parlantes en situaciones concretas y contextualizadas que incluyen elementos de la vida cotidiana, las características de su relación y su convivencia, dándoles el sentido de comunicarse en la realidad. Nacen formas de cortesía muy complejas, frente a los intercambios más rígidos y fijos. En la medida en que discutir es una forma de caracterizar, suelen existir rasgos del interior de los personajes. Se atiende a los temples emocionales de los hablantes y surgen los estados de ánimo, la interioridad, los recovecos del alma.

Frente a la meditación solitaria, la conversación se socializa y diversifica extraordinariamente en el período, de la mano de unos tipos de interlocutor igualmente abiertos, de cualquier estamento social –aunque haya algunos estadísticamente preferentes– y de cualquier condición. Los diálogos presentan la socalitas de intelectuales elegidos, conscientes y orgullosos de ser una aristocracia urbana con papel directivo, que mantiene exquisitas relaciones de convivencia y cortesía amistosa, o abren el elenco de múltiples representaciones estamentales. La vida civil se enseñorea de los diálogos y conversan personajes reales o ficticios, alegóricos, históricos, divinos, mitológicos, humanos o animales, muertos o vivos, folclóricos, de profesiones distintas y estamentos diferentes, religiosos o laicos, tipos variados de sabio, intelectual o estudiante que aspiran a encontrar un lugar respetado en el abanico estamental del Antiguo Régimen, o artesanos, humildes idealizados e incluso ignorantes risibles (que enseñan a través de la paradoja y divierten); se reivindica la capacidad de dialogar femenina y aparecen las interlocutoras en contexto serio o festivo, muy distintas, ciertamente, de sus escasas predecesoras desde el mundo clásico. Toda la categorización del mundo puede potencialmente encontrarse en un diálogo renacentista. Los dialogantes reunidos para conversar, ya colaboren o contiendan, pueden ser socialmente simétricos y desiguales –o parejos– en conocimientos, o distintos en ambos aspectos. El número de interlocutores, con más frecuencia dos (como en la tradición medieval y en el diálogo grecolatino, con excepciones sobre todo lucianescas), se amplía en muchos casos. No obstante, para evitar la cacofonía y el ruido, un grupo de dialogantes numeroso tiende a escindirse en grupos menores, y la conversación a convertirse en conversaciones derivadas (como ocurre en la vida real). Normalmente es raro que hablen más de tres en un mismo contexto, lo que deriva de la inspiración en el *Ars poetica* de Horacio (Epodos II, iii, 192).

C. El Crotalón de Cristophoro
 gnophoso natural dela insula Eutra
 pelia vna delas insulas fortunadas.
 Enel qual se contrahaze aguda
 y inferiosa mente el sueño o gallo
 de Luciano famoso orador griego.



Dum vobis dicte moris

A los personajes los acompañan sus circunstancias, menos las del pasado –aunque sí a veces – que las del propio contexto enunciativo; proemios, prefacios, cartas dedicatorias, argumentos orientan los escenarios e incidencias de la obra y su composición, o lo hacen las voces de los personajes en el texto. Se introduce el tiempo en la estructura, importa la duración de la charla (lo que no ocurría en los diálogos medievales), y también las circunstancias espaciales, que se diversifican asombrosamente: locus amoenus, casa particular, palacio, iglesia y monasterio, fortaleza o jardín, camino rural, urbano o marítimo, inframundo o cielo –siempre observatorio privilegiado de los vicios humanos–, y un largo etcétera; la conversación puede así encontrar el modo accidental de su propio hacerse, naciendo de un encuentro fortuito o programado, para terminarse al compás de las horas del día (comida, cena, siesta, sueño, anochecer, alba, etc.); por retórico que pueda hacerse este planteamiento, indica que esas conversaciones establecen una relación con la realidad externa e introducen la perspectiva, una de las conquistas científicas y artísticas del período. El espacio y el tiempo de los diálogos es sobre todo conceptual, argumentativo. Con todo, si existen indicaciones son siempre pertinentes para el desarrollo de los razonamientos y preceptos de retórica.

Probablemente el más grave problema que plantean los diálogos es el del estilo. En líneas generales, los dialoguistas consideran obligatoria la conformidad entre tema, personajes y expresión de las ideas, empleando argumentos estructurales de homofonía avant la lettre. El estilo de los diálogos se convierte en el siglo XVI europeo, y de forma muy notable en el hispánico, en un laboratorio espléndido de experimentación con la lengua vulgar. La literatura dialógica encierra una reflexión sobre la lengua y el estilo que sabe adaptar las nociones y polémicas generales al género específico. En una buena parte de casos

renuncian ya a la lengua de prestigio, el latín, minoritaria pero internacional, para escribir en el habla común de los territorios particulares. Los motivos de esta elección no son sólo políticos, sociales, educativos y religiosos, sino también estéticos (lingüísticos y literarios), aplicados a la especificidad del género escogido. Por ello podemos encontrar entre los autores definiciones del estatuto del receptor, reivindicaciones de los conceptos de mimesis, verosimilitud o decoro en la expresión de los interlocutores, quebranto intencional de esos mismos mandatos, fijación de la norma lingüística, matices sutiles sobre diferencias de registro, voluntaria fusión de universos lingüísticos y códigos distantes, teorías del estilo y un sinfín de factores que dan idea de una práctica buscada y bien reflexionada, del intento consciente de colaborar a configurar una mentalidad culturalmente nueva (más allá, por tanto, de lo meramente lingüístico). Los modelos clásicos experimentarán desde la segunda mitad del siglo XV a la primera del XVII un proceso en varias fases (conocimiento y estudio de los paradigmas, emulación, imitación, superación), comunes a otros géneros literarios y relacionados, en nuestro caso, con la maduración artística del español como lengua literaria, cuando los autores sienten ya como deber y reto la posibilidad de dicción elegante y comprensible de materias graves en vernáculo, despojando al idioma de su rudeza, elevándolo a la perfección de las lenguas clásicas para ser capaz de expresar matices y categorías estéticas. Paulatinamente, la defensa de la lengua propia como el «latín de los modernos» se convierte en un argumento sustancial a favor de la modernidad, crea una comunidad más despegada de la tradición clásica que la italiana, y más rompedora con algunas de las convenciones grecolatinas. En dos generaciones, el castellano deja de ser suplente del neolatín, lo sustituye como lengua universal, se traslada incluso a las severas disciplinas y puede expresarse en todas las variedades de los estilos.

A ello contribuyó de forma deslumbrante el diálogo, un género que permitía a un nuevo y más amplio público hablar de todos los temas, leer y escribir de una vez y sin dificultad, persuadir y conmover, exhibir y aprovechar sutilezas expresivas, crear un territorio idóneo de exploración y recreo, un espacio donde cada palabra, cada sufijo, cada giro, podía ser un camino experimental de embellecimiento y clasicismo de la propia lengua, para convertir la conversación en literatura y no sólo para recuperar un molde clásico. El destinatario determinaba el estilo.

Los autores, en fin, pretenden lograr, pese a sus diferencias, una enseñanza comprensible para un nuevo receptor, más amplio y diversificado, y un entretenimiento agradable que contribuya a su formación intelectual y moral. Las técnicas empleadas se adaptarán individualmente a toda la gama de intereses definidos por cada escritor. Todo ello requería una cuidadosa organización, un trabajo lingüístico exquisito, y podía realizarse independientemente de la vida académica. El diálogo será un termómetro preciso de los cambios que experimentan las lenguas entre los siglos XV y XVII, el público, las técnicas de la ficción, las formas argumentativas, las profesiones, los saberes especializados y la reflexión filosófica o moral de la modernidad occidental.

ANA VIAN HERRERO

gubernia 22

5464-2



Igor Stravinsky

La fábrica de las ideas de Igor Stravinsky, o el arte del diálogo

VALÉRIE DUFOUR

*Es una hermosa locura: hablar.
Con ella, el hombre baila
sobre y por encima de todas las cosas.*

Friedrich Nietzsche

Herederio de una larga tradición esencialmente didáctica, el género de la entrevista se convirtió en los siglos XIX y XX, especialmente con la evolución de la prensa y de los medios de comunicación, en un modo de expresión muy apreciado por los artistas. Posee la ventaja de crear un diálogo aparentemente espontáneo, fluido, más accesible, situando al lector en la posición imaginaria, sí, pero privilegiada, del interlocutor. Las entrevistas han pasado a ser, pues, herramientas especialmente valoradas para la difusión de las ideas de los artistas, obligándoles a abandonar toda jerga, toda prosa hermética, en favor de respuestas dirigidas directamente a un público cada vez más desprovisto de puntos de referencia cuando se enfrenta al arte moderno y que demanda imperiosamente explicaciones.

Las entrevistas con artistas se han visto también favorecidas con frecuencia por los críticos de arte o los críticos musicales, ellos mismos perdidos en presencia de las rupturas de códigos que se han producido y de la individualización de los lenguajes artísticos, y que desde entonces se sienten más cómodos en el papel de entrevistador. También en el plano simbólico, al situarse frente a la figura del artista que vive envuelto en el misterio, el acceso a la palabra misma del *creador*, a su mensaje, a sus palabras, como si se accediera a un orden divino, se reviste de una gran importancia por el atractivo que presentan para el público este tipo de libros. La entrevista, en fin, posee la ventaja de permitir al artista elaborar un discurso, añadir la idea a la obra y, con ello, definirla y finalizarla, ahorrándose el esfuerzo de la escritura. A través de todos estos aspectos, el diálogo publicado, en la prensa o en forma de libro, se convierte en el dispositivo de una expresión pública sutil que combina explicación, legitimación y promoción del arte¹. Stravinsky, siempre perfectamente sensible a las mutaciones culturales de su tiempo, comprendió muy rápidamente los beneficios de este juego de la entrevista, y cultivó el género, haciéndole adoptar formas diversas, durante toda su vida.

Stravinsky y la entrevista infinita²

Stravinsky no es un compositor aislado: todas sus obras emanan de una colaboración, de un punto de partida exterior, de un encargo, puede incluso que de una pregunta, sencillamente. Lo mismo puede aplicarse a su trabajo reflexivo. Stravinsky siempre tuvo necesidad de ser dos para elaborar su pensamiento, de tener un cómplice, un despertador o un facilitador de ideas. Quizá se apoyara inconscientemen-

1 Laurence Brogniez y Valérie Dufour (eds.), *Entretiens d'artistes. Poétique et pratiques*, París, Vrin, en prensa.

2 Tomo el término prestado de Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, París, Gallimard, 1969.

te, en suma, en un modelo muy evidente, ya se tratara del antiguo diálogo mayéutico o del más reciente dispositivo psicoanalítico.

La herencia ideológica de Stravinsky, que se sitúa en lo que se denomina un poco erróneamente sus «escritos», está integrada por tres conjuntos textuales. El primero reúne sus obras más conocidas: su autobiografía *Chroniques de ma vie* (1935-1936)³, su tratado estético titulado *Poétique musicale* (1939)⁴ y sus volúmenes de diálogos con Robert Craft publicados en el curso de los años cincuenta y sesenta⁵. Aquí nos ocuparemos esencialmente de este primer grupo. A este hay que añadir algunos textos más cortos publicados en la prensa y que parecen casi marginales en comparación con el número impresionante de entrevistas concedidas por Stravinsky al hilo de sus giras y que forman el segundo conjunto de textos en los que se expresa el compositor⁶. La copiosa correspondencia del compositor debe considerarse, en fin, a pesar de haber surgido inicialmente del ámbito pri-

3 Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, dos vols., París, Denoël, 1935-1936 (*Crónicas de mi vida*, trad. de Elena Vilallonga, Barcelona, Alba, 2005).

4 Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Cambridge, Harvard University Press, 1942 (*Poética musical*, trad. de Eduardo Grau, Barcelona, Acantilado, 2006).

5 Stravinsky firmó con Craft seis volúmenes de conversaciones: *Conversations with Igor Stravinsky* (Londres, Faber and Faber, 1959; *Conversaciones con Igor Stravinsky*, trad. de José María Martín Triana, Madrid, Alianza, 1991); *Memories and Commentaries* (Londres, Faber and Faber, 1960); *Expositions and Developments* (Nueva York, Doubleday, 1962 y Londres, Faber and Faber, 1962); *Dialogues and a Diary* (Nueva York, Doubleday, 1963); *Themes and Episodes* (Nueva York, Knopf, 1966); *Retrospectives and Conclusions* (Nueva York, Knopf, 1969; *Ideas y recuerdos*, trad. de Juan Godó, Barcelona, Aymá, 1970). «Craft» significa «arte», «oficio», de ahí la alusión al «arte del diálogo» en el título de este ensayo.

6 Las entrevistas de de Stravinsky han sido publicadas parcialmente por Craft en dos libros: Vera Stravinsky y Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, Londres y Nueva York, Simon and Schuster, 1978, y Robert Craft, *Igor and Vera Stravinsky. A Photograph Album. 1921-1971*, Nueva York, Thames and Hudson, 1982. En mayo de este mismo año estará disponible, en francés, una nueva colección de escritos y entrevistas de Stravinsky fechados con anterioridad a 1940: Igor Stravinsky, *Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912-1940)*, textos y entrevistas seleccionados, editados y anotados por Valérie Dufour, Arles, Actes Sud, 2013.

vado, como otra fuente esencial para acercarse a las ideas del músico, aunque aquí no se entrará a considerarla⁷.

Al examinar de cerca estas tres fuentes «literarias» para aproximarse al pensamiento de Stravinsky, puede señalarse que todas ellas se basan en una elaboración a dos o varias voces. En efecto, quizá sea necesario recordar que incluso las primeras monografías firmadas por Stravinsky en solitario (*Chroniques de ma vie* y *Poétique musicale*) en los años treinta fueron también realizadas con la ayuda de interlocutores, denominados con más frecuencia –erróneamente, desde mi punto de vista– «negros». Todos estos colaboradores tuvieron, en efecto, un papel activo en la elaboración del texto francés y en la articulación de las ideas, pero no actuaron sin la voz del compositor, antes al contrario. Aunque las páginas de ambos títulos no los mencionen, sabemos muy bien que fue Walter Nouvel quien dio forma a las *Chroniques* sobre la base del relato de Stravinsky⁸ y que, para su *Poétique*, Stravinsky pidió a sus íntimos amigos Pierre Souvtchinsky y Roland-Manuel que le ayudaran en su concepción y su escritura, tanto en lo que respecta a la forma como al fondo, de lo que en su origen había sido una serie de conferencias que había impartido en Harvard⁹. Fue con el joven Craft (nacido en 1923), y con los seis volúmenes que publicaron con los nombres de ambos, como el diálogo se convirtió para Stravinsky en un modo de expresión aceptado, al menos en apariencia, porque la realidad es más compleja.

7 A día de hoy se ha editado una gran parte de la correspondencia de Stravinsky. Es muy conocida la serie publicada por Craft, si bien merece una lectura crítica en cuanto a las supresiones o transformaciones que han sufrido los textos: Robert Craft (ed.), *Stravinsky: Selected Correspondence*, 3 vols., Londres, Faber and Faber, 1982-1985.

8 Robert Craft, «Walter Nouvel and *Chroniques de ma vie*», en Robert Craft (ed.), *Stravinsky: Selected Correspondence*, Londres, Faber and Faber, 1984, vol. 2, pp. 487-498.

9 Para una síntesis de los trabajos relativos a esta obra de Stravinsky, véase Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006; véase igualmente Valérie Dufour, «La *Poétique musicale* de Stravinsky: Un manuscrit inédit de Pierre Souvtchinsky», *Revue de musicologie*, vol. 89, núm. 2 (2003), pp. 373-392.

Esta gran empresa «literaria» de Stravinsky, que llevó a cabo durante toda su vida con la ayuda de «coautores», tuvo siempre como objetivo fijar una imagen para la posteridad, sustituir a la crítica, fijar los límites de la interpretación de su obra. Esta costumbre paradójica que tuvo de cultivar el «autorretrato a cuatro manos» alcanzó tal amplitud que, como bien ha afirmado Laurence Davies, ha proporcionado ciertamente un material muy rico para la música del siglo xx, pero también una serie de documentos con un alto potencial de proyección psicológica, como no se había visto sin duda en ningún otro compositor anteriormente¹⁰.

Los «monólogos disfrazados» de Craft

La bibliografía de Stravinsky permite suponer a priori que los volúmenes de diálogos con Craft constituyen una novedad del período estadounidense del compositor. Sin embargo, lo que se ve más bien es que el joven colaborador no hizo otra cosa que atenerse a un modo de expresión muy familiar de Stravinsky, con la salvedad de que, a partir de ese momento, el ejercicio dialógico ya no sería más disimulado, sino reivindicado.

Algunos años después de establecerse Stravinsky en Estados Unidos, y poco tiempo después de conocerse en 1948, Robert Craft se convirtió en la mano derecha del compositor. También ha sido calificado en ocasiones de *amanuense* o de *factótum*, y evidentemente ejerció de su portavoz y, según las propias palabras de Craft, de su *confidente*. Otros colaboradores cercanos habían desempeñado estos papeles cerca de Stravinsky en el pasado, fundamentalmente el joven compositor ruso, radicado asimismo en París, Arthur Lourié (1892-1966). Encargados de

¹⁰ Laurence Davies, «Stravinsky as littérateur», *Music & Letters*, vol. 49, núm. 2 (abril de 1968), pp. 135-144.

trabajos como preparar copias, controlar las ediciones de sus partituras, ocuparse de la redacción de textos destinados a la prensa o incluso de las notas al programa para los estrenos de las obras, Stravinsky veía en ellos a cómplices y amigos con cualidades que él necesitaba, al mismo tiempo que se daba cuenta claramente de que ellos también lo necesitaban a él. En todo caso, todos ellos –podría citarse también a Pierre Souvtchinsky o al escritor suizo Charles-Albert Cingria– pasaron a ser los abogados del maestro y se sintieron investidos de la misión de organizar una defensa. Fueron ellos quienes crearon «el mito Stravinsky»¹¹.

Sin embargo, con Robert Craft surge un problema. En el día a día, el joven músico se ocupa de todas las decisiones relativas a los contratos y las giras del compositor. Su omnipresencia es perturbadora para el entorno íntimo de Stravinsky. Craft se convierte rápidamente en un cancerbero que filtra toda posible interlocución con el maestro, incluidas las vías de comunicación con la familia y los viejos amigos. Muy pronto pasará a ser considerado un arribista, por no decir un manipulador¹². Este es el motivo por el que los volúmenes de conversaciones con el maestro suelen suscitar desconfianza y exigen mantener ante ellos una saludable distancia crítica.

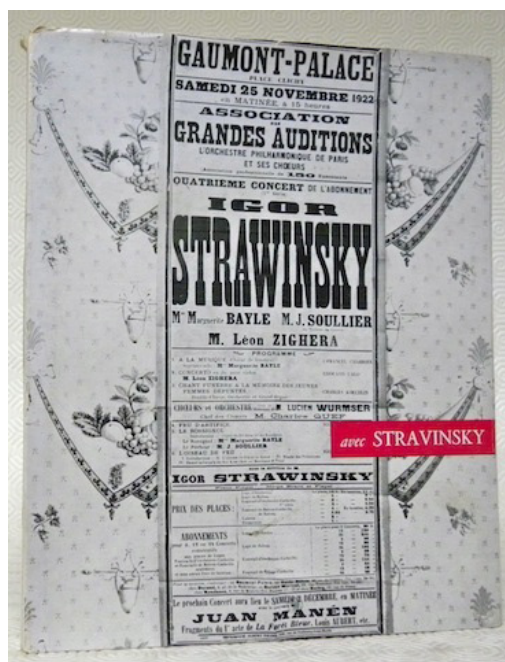
Por más que, en lo que respecta a la génesis de los textos elaborados con Craft, el estado de los archivos no nos proporcione mucha información sobre la manera en que fueron elaborados, habría mucho que decir sobre estos seis volúmenes de conversaciones. En el curso de los años cincuenta, Craft había sido ya el escriba de Stravinsky, redactan-

11 Sobre este tema, véase Richard Taruskin, «Stravinsky and Us», en Jonathan Cross (ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 260-284, y reeditado en Richard Taruskin, *The Danger of Music*, Berkeley, University of California Press, 2009, pp. 420-446.

12 Véase Stephen Walsh, *Stravinsky, The Second Exile: France and America, 1934-1971*, Londres, Jonathan Cape, 2006.

do textos para él y firmando con su nombre numerosos escritos para la prensa. Aún sigue resultando difícil establecer qué papel tuvo Stravinsky en estos escritos, pero no es con seguridad inexistente, puesto que nos encontramos ante un caso de figura similar a la de los escritos anteriores a 1940. Para las *Chroniques de ma vie*, redactadas por Walter Nouvel, Stravinsky probablemente le hizo un relato de su carrera, por más que fuera Nouvel quien se encargara de darle forma. En cuanto a la *Poétique musicale*, numerosos documentos demuestran que Stravinsky encargó a Pierre Souvtchinsky que le proporcionara la matriz del proyecto, el plan de las ideas a tratar. Posteriormente discutió y remodeló este proyecto con él, que finalmente transmitió de manera oral, en ocasiones casi dictándolo, a Roland-Manuel, que fue el encargado de la redacción final. La impostura de la autoridad de estas obras no es, por tanto, aquella de la que se han visto frecuentemente rodeadas.

En los años cincuenta, el dispositivo cambia un poco, ya que el dúo Craft-Stravinsky decide privilegiar las publicaciones que adoptan la forma de libros de conversaciones firmados por sus dos nombres, pero cabe dudar de que la parte de Stravinsky alcanzara tal grado de complejidad. El origen de estos libros se remonta a finales de 1956, durante un encuentro de Craft y Stravinsky con Gérard Worms, el director de la editorial monegasca Éditions du Rocher. Como estaba acercándose el 75º cumpleaños del maestro, aquél propuso a Craft y Stravinsky dedicar un libro a este último. Fiel a su costumbre, Stravinsky se negó de inmediato a escribir él mismo fuera lo que fuera y prefirió enseguida la fórmula de «decir» un libro en vez de escribirlo. Además de haberse puesto de moda en los años cincuenta, con el desarrollo de las entrevistas radiofónicas, la fórmula dialógica constituiría también una respuesta perfecta a todas las entrevistas y solicitudes de opiniones a que habría de enfrentarse muy pronto el compositor con motivo de su efeméride.



La obra proyectada vio la luz en Francia en 1958 con el título *Avec Stravinsky* y contiene, además de las conversaciones entre Craft y Stravinsky, textos de Pierre Boulez y de Karlheinz Stockhausen¹³. La obra lograba así su objetivo de volver a establecer un vínculo entre Stravinsky y la nueva generación europea. En una introducción a la parte titulada «Entretiens d'Igor Stravinsky avec Robert Craft» («Entrevistas de Igor Stravinsky con Robert Craft»)¹⁴, el joven acólito ofrece algunas explicaciones sobre el modo en que había sido concebida la entrevista. «Stravinsky ha escrito sus respuestas en pequeños

¹³ *Avec Stravinsky*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1958.

¹⁴ Esta publicación constituye, de hecho, una edición de las «Antworten auf 35 Fragen [Respuestas a 35 preguntas]» que ya habían sido publicadas en 1957, aumentadas con una nueva serie de preguntas.

trozos de papel, en ruso, o en francés, o directamente en inglés. [...] ¿Puede hablarse verdaderamente de preguntas? Se trata más bien de ideas que vienen a la cabeza, de “como usted me decía”. Y, de hecho, algunas tenían tan poco que ver con una indagación concreta, con preguntas metódicas con el fin de obtener respuestas precisas, que a veces fue necesario volver a redactarlas. Están ahí a modo de puntuación»¹⁵. La frase de Rudolf Kassner que Craft incluye a continuación como epígrafe de la entrevista resulta muy reveladora a este respecto: «En el *Reino del Padre* no hay drama, hay solamente un diálogo, que es un monólogo disfrazado»¹⁶. Si Craft se sintió obligado a confesar que las preguntas de esta entrevista eran fruto de una redacción ficticia, ¿no podría ser que no se hubiera sentido obligado a confesar, a la inversa, la atribución en ocasiones completamente ficticia de las respuestas a Stravinsky? Es evidente que una manera de proceder así planteada servirá a todas las obras de conversaciones de la siguiente década a partir de palabras intercambiadas, rápidas confidencias, notas dispersas de Stravinsky, compiladas sucesivamente por Robert Craft y extrapoladas en un grado sobre el que no podemos hacer otra cosa que conjeturar...

Es a partir del modelo de esta primera entrevista publicada (¿y hasta qué punto ficticia?) como irán surgiendo los seis volúmenes de diálogos en inglés: *Conversations with Igor Stravinsky* (*Conversaciones con Igor Stravinsky*, 1959); *Memories and Commentaries* (*Recuerdos y comentarios*, 1960); *Expositions and Developments* (*Exposiciones y desarrollos*, 1962); *Dialogues and a Diary* (*Diálogos y un diario*, 1963); *Themes and Episodes* (*Temas y episodios*, 1966); *Retrospectives and Conclusions* (*Retrospectivas y conclusiones*, 1969). La elección de sus títulos parece dudar entre la perspectiva biográfica y la aproximación

15 *Avec Stravinsky*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1958, pp. 11-12.

16 *Avec Stravinsky*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1958, p. 13.

teórica formal (los términos que hacen referencia a la forma sonata). Nada se dice, sin embargo, de los principios que han presidido la organización de estos libros. Todos tenían al final la apariencia de ser una serie de preguntas fragmentadas, sin gran estructuración lógica, para las que las respuestas de Stravinsky brindan todo tipo de recuerdos, opiniones o hechos autobiográficos, aunque manteniéndose casi siempre fuera del campo de la demostración o de la explicación analítica. Hay veces en que el flujo de preguntas-respuestas se ve interrumpido por una selección de cartas o de documentos arrojados por un mínimo de comentarios, por no hablar de las omisiones¹⁷.

Progresivamente, y de manera inevitable, los libros acogen cada vez en mayor medida las preocupaciones del propio Craft. «[En *Memoires*] –ha escrito Stephen Walsh– la discusión de temas musicales refleja cada vez más las preocupaciones del propio Craft: las reflexiones sobre el constructivismo rítmico en *Gruppen* de Stockhausen, los detallados paralelismos entre los intrincamientos texturales en *Movements* y las complejidades de la polifonía del siglo xv, las citas de Huizinga y las cartas de Webern. No es que Stravinsky no supiera o hablara necesariamente de estas cosas; pero el tipo de reflexión sofisticada, erudita, organizada, parece pertenecer a una mente más objetiva, profesoral, una mente atraída por la omnisciencia de la academia más que por los prejuicios sin ambages del taller del artista: la mente, quizá, de esa otra persona. La sensación es que para entonces Craft está ya empezando a pergeñar y dar forma sobre la marcha a lo que Stravinsky contaba informalmente en las comidas, aderezándolo con respuestas a auténticas preguntas, enlazándolo con hilos concebidos por él mismo, y animándolo con las acrobacias verbales del escritor nato. No puede afirmarse, sin embargo,

17 Véase también Jann Pasler, «Stravinsky and His Craft: Trends in Stravinsky Criticism and Research», *The Musical Times*, vol. 124, núm. 1688, pp. 605-609.

que el propio Stravinsky se encuentre ausente o tergiversado. Pero se han establecido las condiciones bajo las cuales podrá retirarse más tarde a un segundo plano, y luego, más tarde aún, desaparecer por completo»¹⁸.

A finales de los años cincuenta, resulta incuestionable que Craft había pasado a ocupar un lugar muy importante en la vida y la carrera de Stravinsky, comportándose como su álgter ego, tomando decisiones por él y participando sistemáticamente en sus actuaciones como director de orquesta o en sus grabaciones. Esta condición deseada de álgter ego acabará conduciéndole a redactar los escritos en solitario y cabe pensar razonablemente que el quinto y último libro de conversaciones, publicado en Estados Unidos con el título de *Themes and Episodes*, es completamente ficticio, ya que habría sido preparado enteramente por Craft sin la menor participación del propio Stravinsky¹⁹.

El desdoblamiento de Stravinsky

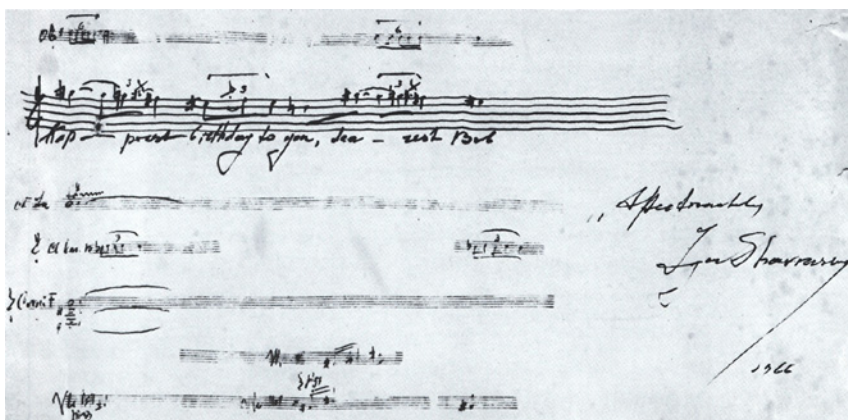
Son varios los motivos por los que Stravinsky recurrió siempre a un interlocutor para expresar su pensamiento, hasta el punto de acabar delegando por completo en él al final de su vida. No hay duda de que tuvo una gran importancia el hecho de que sintiera siempre una suerte de incapacidad ante la idea de escribir en un idioma extranjero y de que su agenda estuviera extremadamente cargada. Un cierto rechazo de toda forma de intelectualidad le hizo también decir que no era «conceptual», que carecía de palabras y, sobre todo, que se quería «artesano». Para Stravinsky existe un beneficio dialéctico evidente en el diálogo con otras personas. Porque aunque el compositor no se ins-

¹⁸ Stephen Walsh, *Stravinsky, The Second Exile*, p. 422.

¹⁹ Stephen Walsh, *Stravinsky, The Second Exile*, p. 512



Igor Stravinsky y Robert Craft en la Real Ópera de Estocolmo durante el intermedio de una representación de *The Rake's Progress* (septiembre de 1961).



Felicitación de cumpleaños manuscrita de Igor Stravinsky a Robert Craft en la que puede leerse, sobre la melodía principal de la introducción de *La consagración de la primavera*: «Happiest birthday to you, dearest Bob. Affectionately, Igor Stravinsky, 1966».

criba en la brillante tradición de los grandes compositores-autores del siglo XIX, como Berlioz, Schumann o Wagner, no por ello deja de ser, sin embargo, un *pensador*. Necesita de un apoyo exterior para liberar su pensamiento, un soporte para la formulación de sus ideas. También sabe con una cierta humildad que tiene necesidad de otros para alimentarse intelectualmente. Las ideas de unos y de otros se comparten también más libremente en una época en la que la propiedad intelectual no era tan obsesiva como en la actualidad.

Ciertos documentos conservados en archivos muestran hasta qué punto la lengua francesa, y más tarde la inglesa, constituían un freno para la expresión de sus ideas, tan grande era la lucha que había de librar con las dificultades ortográficas y gramaticales. Para las entrevistas de prensa o radiofónicas, algunos documentos muestran también que el compositor preparaba meticulosamente sus palabras con antelación. El límite entre «escrito» y «entrevista» es, por tanto, siempre un poco poroso, con uno ejerciendo con frecuencia de punto de partida del otro.

Además de todo esto, es necesario también tener en cuenta que Stravinsky fue un artista perfectamente sensible a las mutaciones culturales de su tiempo. Se adaptó de forma instintiva a la evolución de los medios de comunicación y a las nuevas exigencias de la industria de la música. A este respecto, es evidente que la expresión pública desempeñaba una parte promocional importante. La promoción de su obra, de sus conciertos y también, en gran medida, de sus grabaciones comerciales es un elemento importante de su marcada presencia en la prensa y en los medios de comunicación. Esta estrategia se acompaña en el caso del compositor de un deseo de control que afecta a todas sus expresiones. Así, desde los años veinte, el lema promocional «Stravinsky por Stravinsky» que empezó a aparecer en las grabaciones discográficas en que él dirigía sus

propias obras, responde a una voluntad de fijar los límites de la interpretación de su obra y de crear la exclusividad. El altísimo número de entrevistas que concedió a lo largo de toda su carrera responde también, pues, a un beneficio económico.

La estrategia misma de fijar los límites de la interpretación, crítica en este caso, se aplicará igualmente, en fin, a todo su discurso sobre su propia obra. Se trata del beneficio mediático. Stravinsky quiere *erigirse en autoridad*. Tiene pavor a las críticas y se tiene por la única persona autorizada a hablar de sus obras. Pretende tener que restablecer la verdad y se preocupa extraordinariamente de desmentir, reenmarcar, redefinir los discursos que se tejen en torno a sus obras y las clasificaciones a las que dan lugar.

En paralelo, aparece otra forma de diálogo con sus «exégetas». Desde comienzos de los años veinte, varios musicólogos europeos comenzaron a publicar pequeñas monografías dedicadas a la obra del compositor. En la mayor parte de los casos, como sucedió con el *Strawinsky* de Paul Collaer (publicado en 1930), el de Glebov (seudónimo de Boris Asaf'ev) en 1929, el de Boris de Schloezer ese mismo año, Stravinsky las rechazó en bloque. Tan solo la monografía de Schaeffner (1931) fue «autorizada». De hecho, había sido elaborada en el curso de una serie de estancias de trabajo y de conversaciones con el maestro, por más que el diálogo a que dieron lugar se encuentre disimulado y la presencia de Stravinsky no aparezca, por tanto, en la cubierta del libro²⁰.

El diálogo es, en definitiva, un elemento esencial de toda la comunicación stravinskyana en todas sus formas. En un movimiento doble, el compositor obtiene de él dos beneficios evidentes: del exterior, esto

20 Véase Valérie Dufour, *Stravinski et ses exégètes*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006

es, para su imagen pública, y del interior, para sí mismo, para desplegar su pensamiento. De manera relativamente constante, los textos hablan poco de sus obras de manera desarrollada, de las complejidades que se suceden en ellas, del estilo, del lenguaje o de las técnicas de escritura, pero sí lo hacen con más frecuencia del hombre, de su entorno artístico, de sus comportamientos, de sus elecciones, de sus opiniones. En la forma *inmediata* (*sin médium*) que representa la conversación, no hay lugar para disquisiciones expertas que romperían *in fine* el vínculo con el lector. El compositor desarrolló, durante toda su vida, una suerte de estrategia discursiva basada en una red de defensores de su obra. Estos interlocutores son los espejos de Stravinsky. En el diálogo, el compositor se desdobra, se dispone a mostrar una representación de sí mismo, un discurso sobre sí mismo *a través* del otro. ¿No procedió así en todo su trabajo artístico: componer a partir de *poner en cuestión* (un relato, a otro compositor, una forma musical)? Su obra misma es, por tanto, un diálogo, con el patrimonio ruso (el primer período), con el pasado (el segundo período), con las tendencias paralelas (el tercer período). ¿Podría radicar acaso en el diálogo la unidad de Stravinsky?

VALÉRIE DUFOUR

(Traducción: Luis Gago)



Gould y sus dobles. El pianista aparece rodeado de monitores con una imagen suya tomada durante las sesiones de grabación de las *Variaciones Goldberg* de Bach en 1955. Fotografía: Don Hunstein. Sony Classical.

La idea de diálogo

A vueltas con Glenn Gould

RAMÓN DEL CASTILLO

Asociamos la idea del diálogo con un tipo especial de interacción, algo distinto a la mera comunicación o la simple transferencia de información. Más aún: solemos creer que los diálogos compensan los defectos, limitaciones o distorsiones de esos otros mecanismos. El diálogo nos asegura cosas como la proximidad, la intimidad, la veracidad, la transparencia, y la espontaneidad. Suponemos que el diálogo nos acerca más verdaderamente los unos a los otros, y revela algo más auténtico sobre nosotros mismos. Dialogar, de acuerdo con ciertas interpretaciones, consiste más en dejarse llevar por un vaivén impredecible que en llevar las riendas de un juego. Y para dejarse llevar uno no puede tener preescrito un guión. Si en medio de una conversación descubriéramos que la otra parte está leyendo frases escritas nos sentiríamos molestos, o hasta engañados. Si todas las preguntas que pudiéramos hacer a los demás tuvieran que ser enviadas de antemano, consideraríamos poco honestos a nuestros interlocutores. Creemos que un verdadero diálogo tiene que encerrar sorpresas y no puede responder a un plan predeterminado. Hablar con otro, se supone, significa prestar oído, abrirse de orejas y, por tanto, exponerse al peligro de que el otro se cuele hasta el fondo de uno mismo. Prefabricar un diálogo, por tanto, puede tomarse por una maniobra de evasión, un mecanismo de defensa o un gesto de narcisismo (finalmente, una de las voces quiere llevar la voz cantante, y moldear las otras a su gusto).

Lo curioso de todo este asunto, quizás, es lo fácilmente que nos dejamos llevar por las apariencias. Después de todo, es bastante ingenuo pensar que la espontaneidad pueda ser tan espontánea. Cuando criticamos los diálogos preparados de antemano (o retocados a posteriori) no nos damos cuenta de lo «editadas» que están nuestras conversaciones más naturales y cotidianas. Los diálogos simulados son sólo una *representación* de lo que en realidad ocurre en la vida diaria. La mayor parte de las cosas que decimos responden a guiones, sólo que a guiones que no hemos escrito nosotros, guiones a los que nos hemos acostumbrado y de los que, en muchos casos, no somos conscientes. O de los que somos conscientes, pero nos da miedo cambiar.

El problema es que muchos defensores del diálogo en «vivo y en directo» son fabricantes de palabras, igual que los defensores del diálogo «distante e indirecto». Y probablemente algunos partidarios de la transmisión «en diferido» suelen hacer menos daño que muchos energúmenos del «aquí y ahora». Los primeros, los que se supone que «trucan» la realidad, al menos dejan entrever sus intenciones (lo cual es una forma irónica de aspirar a la verdad). Mientras que los segundos, los que dicen no adulterarla, no siempre parecen dispuestos a reflexionar sobre los mecanismos de reproducción y posproducción de toda «actuación» en la vida real. La idea común, sin embargo, es que un diálogo preparado es un simulacro de diálogo¹.

1 No distingo aquí entre conversación y diálogo, ni tampoco entre diálogo y debate, pero claro que hay diferencias. Una conversación es una forma de empezar a hablar y puede convertirse en la antesala de una discusión. Entre sus propósitos: saber quién es el otro, darse a conocer uno mismo, y revelar algunas posibles posiciones. Hay conversaciones en las que nos vemos envueltos y logramos participar sin saber exactamente cuál es su tema (en realidad, puede haber varios temas al mismo tiempo) y, sobre todo, sin saber ni cómo ni cuándo ha empezado exactamente la conversación. En muchas ocasiones, también dejamos una conversación sin que esta haya acabado (en realidad, algunas pueden no acabar nunca). Las conversaciones tienen temas, pero buscan más un conocimiento particular del interlocutor que un acuerdo sobre un tema. Los debates y las discusiones, en cambio, ponen en un segundo plano las singularidades del interlocutor y pretenden dar con una conclusión más objetiva sobre un tema. Suelen tener principio y final

2

Las entrevistas son un tipo curioso de diálogo. Pueden hacerse cara a cara, pero también por carta, o por teléfono². Pueden publicarse, pero también grabarse y emitirse por radio (si se interpone un micrófono entre dos voces) o por televisión (si se introduce una cámara entre los interlocutores). Quizá la entrevista admite un grado mayor de «manipulación» que un diálogo. Aunque no está claro: durante una conversación de verdad pueden pasar cosas imprevistas, pueden decirse cosas que despisten, puede haber silencios excesivos, o parones, o comentarios «en off» que el entrevistado no desea publicar, pero que por alguna razón no puede evitar contar a su entrevistador.

El caso de Nabokov siempre me ha parecido ilustrativo. Nabokov sólo contestaba preguntas que conocía de antemano, y sólo daba respuestas que preparaba meticulosamente. En ocasiones reescribía hasta las preguntas: «Nunca he facilitado a mi auditorio ni una parcela de información que no estuviese preparada de antemano en forma de nota mecanografiada que tuviera antes a la vista [...] las preguntas que quiera formularme el entrevistador ha de mandármelas por escrito, y yo se las contesto por escrito, y han de ser reproducidas al pie de la letra. Estas tres condiciones son ineludibles [...]. A nadie se le ocurriría pedirme [...] una entrevista,

(se llegue o no a la conclusión), requieren un tipo de participación más reflexiva y una estructura de intervención más controlada. Los diálogos, por su parte, tratan de combinar tanto el conocimiento del interlocutor como la obtención de alguna conclusión. No es ni un intercambio de impresiones ni un contraste de opiniones.

2 Hoy día, también por correo electrónico, o por videoconferencia. Con todo, en este ensayo me muevo en una época en la que aún no existían esos medios.

si por “entrevista” se supone una charla entre dos seres humanos normales»³.

Es cierto: en las grabaciones filmadas de sus conversaciones, siempre acaba viéndosele con sus fichas en la mano (como en la de *Lolita*), o con el «atril protector», como en la que hizo para *Apostrophes*. Los movimientos de Nabokov como orador no son espontáneos, se retuerce mucho, dado que tiene que ir mirando de vez en cuando sus fichas, y no puede «fijar la vista en la cámara, ni mirar de soslayo al interrogador». Quizá no parezcan charlas normales, pero en realidad no son tan extrañas. Son teatrales, pero no son una obra de teatro. Puede que Nabokov intentara controlarlo todo, pero quizá no era posible.

Suelen pasarse por alto algunas explicaciones curiosas que Nabokov dio sobre estas supuestas excentricidades. La más sencilla: no confiaba en sus capacidades espontáneas, y prefería preparar las cosas⁴. «He sido un orador lamentable. Mi vocabulario habita en lo profundo de mi mente y requiere papel para deslizarse hasta la zona de lo material. La elocuencia me parece un milagro. He reescrito (a menudo varias veces) cada una de las palabras que he publicado. Mis lápices sobreviven a sus gomas de borrar». Parece que balbuceaba y tartamudeaba con frecuencia hablando inglés al teléfono y sus interlocutores trataban de hacerse entender en un «patético francés». En las reuniones, cuando «intentaba entretener a los invitados con una anécdota interesante, me veía obligado a repetir una y otra vez frases para ma-

3 *Opiniones contundentes*, Madrid, Taurus, 1977, p. 9. Véanse también pp. 14-15. Modifico las traducciones si es necesario.

4 Durante un tiempo, de hecho, Nabokov no ensayó las entrevistas y hasta improvisó bromas. Cuando Lionel Trilling, en una entrevista sobre *Lolita*, para un programa en vivo, le preguntó qué entendía por «filisteos», soltó sin rodeos: «Almas prefabricadas en bolsas de plástico». Véase «Nabokov's Humor», el capítulo 12 de Brian Boyd, *Stalking Nabokov*, Nueva York, Columbia University Press, 2011, p. 147.

tizar y hacer incisivos. Hasta el sueño que le describo a mi mujer durante el desayuno no pasa de ser un borrador»⁵.

Esta explicación es curiosa: explicar un chiste dos veces no funciona, y contar una anécdota tres veces llega a hartar a cualquiera, por mucho que se ganen matices y detalles. Una reunión no es un ensayo de una obra de teatro, ni un rodaje de un plano, ni una sesión de grabación. Deleitar es eso, distraer, es decir: saber mantener la atención del público, pero sin exigir un habla exigente y una escucha concentrada. Si uno se convirtiera en un auténtico conversador nabokoviano, reuniría a sus amigos para poder repetir las mismas frases que profirió otra tarde, pero perfeccionadas, lo cual probablemente le dejaría a uno sin amigos (o, por lo menos, sin amigos normales). Contar un sueño en el desayuno tampoco es como contarlo al psicoanalista, aunque probablemente si Nabokov hubiera aceptado reclinarse en un diván habría vuelto loco al analista, tratando de dar más matices y buscando mejores revisiones de las descripciones de sus sueños (Nabokov, dicho sea de paso, juzgaba cómico el estilo de Freud). El deseo de precisar más y más las cosas parece incompatible con un diálogo, sea en el desayuno familiar, en el terapeuta, en una entrevista de televisión o en las aduanas. Nabokov no toleraba la imprecisión, pero no porque creyera que fuera posible alcanzar la realidad, sino porque creía que nunca sería posible. La realidad, decía, es «una sucesión infinita de pasos, de niveles de percepción, de falsos sondeos y, por ende, [...] inalcanzable». Vivimos rodeados –añadía– «de espectros de cosas y de seres, que sólo cobran realidad, o distintos grados de realidad, gracias a que nuestra visión los enfoca más y más, y los relaciona entre sí»⁶.

⁵ *Opiniones contundentes*, p. 9.

⁶ *Ibidem*.

Para Nabokov, la búsqueda de una frase más perfeccionada, por tanto, se parecía más a la mejora en la percepción de un objeto que montar un mueble entre varios, o bailar juntos, o echarse una partida de un juego. Como mucho, sería equivalente a *mostrarle* al interlocutor un resultado más elaborado o, quizás, *enseñarle* una jugada de ajedrez, pero una jugada que uno ha descubierto a solas. Esta forma de «estar con otros» no parece un signo de sociabilidad, aunque lo cierto (y esto es a lo que quiero ir) es que un interlocutor «distante» o «reservado» puede enseñar, «desde fuera», como una especie de observador, muchísimas cosas sobre lo que es la sociabilidad y la vida en común. Si se le invitara a una reunión no podría decirse: «Y contamos con la presencia de...», sino más bien: «Y contamos con la ausencia de...». Pero «estar ausente» en una conversación también es una forma de participación, aunque no parezca la más normal. No es un síntoma de una patología: una persona que hace eso, alguien que «preferiría no hablar», no es un «retraído» en el sentido que le dan al término los psicólogos: no es exactamente alguien a quien le espante la sociedad, o al que le angustie el papel que le toca jugar en ella, o la voz que le asignen.

Nabokov tenía otra razón para mantener las distancias. Pensaba que los entrevistadores buscaban obsesivamente un fondo de «informalidad», una especie de «decoración ambiental» o «colorante artificial» con el que teñir la «sustancia» literaria fabricada por él. Cuando retocaba las entrevistas, siempre trataba –como decía él– de que no se mezclara el colorante «humano» con esa sustancia de ideas (o, en sus propias palabras, impedía que se agitara el frasco en el que se mezcla un champú por naturaleza repelente con un tinte que da sensación de frescor primaveral). Prescindía, incluso, de los toquecitos de «buena fe» de los periodistas que se empeñaban en que todo aquello pareciera una «charla real», y gracias a

ese proceso –decía– «el material lograba transformarse en un *ensayo* más o menos estructurado en párrafos, que es la forma ideal que ha de adoptar una entrevista escrita»⁷.

3

Quiero girar ahora hacia un terreno más musical, aunque en realidad va mucho más allá de lo estrictamente musical⁸. Y quiero invitar a otro personaje, distinto de Nabokov. Nada menos que a Glenn Gould. Las comparaciones son verdaderamente odiosas: mientras que Nabokov gozaba con los sentidos y las apariencias, Gould perseguía esencias a través de un velo de ilusión. Nabokov era un observador gozoso, mientras que Gould fue una especie de puritano ascético, una mente apasionada, pero nada sensual (así caracterizaba él mismo a Sibelius). Nabokov no respetó el dogma de que una conversación no controlada es más veraz y auténtica, pero Gould llevó al extremo la idea de diálogo, esto es, el diálogo como un tipo de «composición».

Que Gould no era una persona normal no hace falta recordarlo. Que podía ser Asperger, o que tuvo serios problemas médicos, son datos muy relevantes, pero no explican su forma de tocar y de ver las cosas. Abandonó los recitales en 1964, con treinta y dos años, y en 1979 anunció que dejaría el piano a los cincuenta, algo que, irónicamente, cumplió, porque murió en 1982. Como se sabe, Gould descubrió que se

⁷ *Opiniones contundentes*, p. 10. La cursiva es mía.

⁸ En lo que sigue no exploro la idea de diálogo en relación con la música al modo en que lo hacen algunos filósofos. Véase, por ejemplo, el excelente texto de Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Más bien utilizo a un músico excéntrico que parodió el papel de filósofo, pero que finalmente resultó ser más profundo y más estimulante que muchos filósofos. Por otro lado, prefiero los libros de músicos y psiquiatras sobre Gould que los más filosóficos. Si, por ejemplo, se lee el delicioso e inteligente libro de Mark Kingwell (*Extraordinary Canadians: Glenn Gould*, Toronto, Penguin, 2009), una pregunta que siempre me hago es: ¿era realmente necesario mencionar a filósofos (por ejemplo, la insignificante alusión de Giorgio Agamben a Gould en su capítulo «Bartleby» de *La comunidad que viene*) para dar profundidad a lo que Gould era capaz de hacernos pensar por sí mismo?

sentía mejor recluyéndose en estudios de grabación e interponiendo medios técnicos entre él y sus oyentes (micrófonos, cámaras de televisión) que tocando en una sala de conciertos delante de un público entusiasta, ansioso y melómano. En realidad, no sólo le espantaba el voraz público musical, sino un contacto humano demasiado estrecho⁹. Le gustaba la soledad y siempre interpuso defensas entre él y los otros. De niño le encantaba la «compañía» de la radio, un aparato que puedes pegarte al oído, y que introduce sonidos y voces hasta el fondo del cerebro sin que te toque nadie. A veces dijo que la soledad es la condición indispensable para el éxtasis creativo¹⁰, pero otras defendió la soledad no como una condición y un signo de genialidad, sino como una necesidad, casi una obligación, de cualquier mortal: «Siempre he tenido la intuición de que por cada hora que pasamos con otro ser humano, necesitamos pasar solos un número x de horas. Aunque no sé exactamente cuál es esa x, si son $2\frac{7}{8}$, ó $7\frac{2}{8}$, pero sí desde luego una proporción sustancial»¹¹. Gould buscaba la soledad, en parte por fobia o por paranoia, pero también para poder llevar a cabo su obra y para intentar llegar a los demás de una forma más *auténtica*, lo cual resulta paradójico: en cierto modo, cuanta más «artificiosidad» interponía entre él y los demás, más verdadera le parecía la relación. Y cuanta más «lejanía» introducía, más profunda y pura le parecía la conexión.

9 En una ocasión afirmó: «La gente me importa tanto como la comida». La comida no le interesaba lo más mínimo.

10 «La soledad –declaró en un programa de televisión de 1974– es el prerequisite para una experiencia extática, sobre todo, la experiencia más apreciada por el artista heroico poswagneriano. Uno no puede sentirse un héroe a menos que se desentienda del mundo o, quizás, a menos que se desentienda de uno mismo» (*The Age of Ecstasy*, 20 de febrero de 1974, citado por Geoffrey Payzant en *Glenn Gould. Music and Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 2004, p. 56). Véanse los comentarios sobre soledad y creación de Richard Sennett (que conoció a Gould cuando daba conciertos) recogidos por Otto Friedrich en su extraordinario libro *Glenn Gould. A Life and Variations*, Londres, Methuen, 1990, p. 205.

11 Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 204.

Grabar música, grabarse a sí mismo disertando sobre temas musicales, mantener interminables conversaciones por teléfono en mitad de la noche, escribir cartas, que muchas veces dictaba por teléfono¹², todo ello le permitía a Gould estar solo y a la vez llegar a los demás, conectar con otros, pero manteniendo siempre una especie de «distancia de seguridad». Le interesaba enormemente la recepción de lo que hacía, pero prefería diferir la posible respuesta del oyente tras escuchar alguno de sus discos (generalmente, tuvieron que hacerlo por carta). En el estudio fabricaba meticulosamente discos, o programas de radio y de televisión que, como los libros, o las películas, llegaban hasta receptores desconocidos. De algún modo, pues, Gould se comunicaba con este mundo, y con otros seres humanos, aunque siempre tratara de evitar el *vis-à-vis*¹³. Sus corresponsales tenían, después de todo, nombre y apellidos, y dirección, pero los destinatarios de los discos eran oyentes anónimos que *a solas* podían dar inesperados usos a su música.

Gould se separó de la gente pero, en el fondo, lo que quería era llegar a ella de una forma más directa y pura. Se apartó del mundo, pero para revelar una realidad más real. Esquivó el trato material, pero en busca de una fusión más intensa. Si hubiera tenido a mano alguna máquina de comunicación extrasensorial (de esas que imagina la ciencia ficción) sin duda la habría utilizado. Le espantaba el contacto físico,

12 Véase el excelente prólogo de Ghyslaine Guertin para Glenn Gould, *Cartas escogidas*, Barcelona, Global Rhythm, 2011 (original de 1995). Véase también el bonito libro de Guertin, *Glenn Gould. Universe of a Genius*, Quebec, Osmora Publishing, 2012.

13 El equivalente musical de esta relación *diferida* entre personas es la propia grabación, una situación en la que la relación entre artista y oyente no es, como afirma Gould otras veces, *one-to-one*. Se supone que la experiencia única de la música surge del *cara a cara*, y no de la conexión «previsible y separada del cuerpo» que –según muchos músicos– es lo único que «ofrece hasta la mejor de las grabaciones fonográficas» («Entrevista de Gould a Gould sobre Gould», *Escritos críticos*, p. 392). Para Gould, efectivamente, las buenas grabaciones estaban separadas del cuerpo (uno tiene que ser *sólo oídos*), pero por eso llegaban mejor al alma. Y, si eran *realmente buenas*, no tenían por qué ser previsible: el oyente podía encontrarse con algo que, pese a todo lo que creía, no se esperaba, igual que en un concierto uno puede encontrarse con una interpretación única.

pero le fascinaba la idea de conectarse incorporéamente, y convertir todo acto de comunicación en una llamada a larga distancia. La sonda Voyager 1, que despegó de la Tierra el 5 de septiembre de 1977, llevaba, entre otras muestras representativas de actividad humana, una grabación en un disco de oro del Preludio y Fuga núm. 1 en Do mayor, del segundo libro de *El clave bien temperado* de Bach, interpretado por Glenn Gould (la Voyager 1 es el objeto fabricado por la humanidad más alejado de la Tierra: quince millones de kilómetros). Esta forma de transportación (grabado en un disco que contenía música) era probablemente la modalidad más perfecta de viaje con que Gould pudo soñar. Su música podría llegar a oídos de un extraterrestre que bien podría aterrizar en la Tierra atraído por su interpretación, bien podría quedarse en su planeta disfrutando simplemente de la música de Bach¹⁴.

Hay quienes creen que con Gould, en efecto, se viaja más allá de este mundo, hasta otra dimensión, más trascendente y espiritual. Tienen algo de razón: Gould tocaba la música como si no fuera de este

14 François Girard acaba sus treinta y dos micropelículas sobre Glenn Gould aludiendo a la Voyager, pero en la imagen se ve la silueta de Gould perderse en un espacio de hielo blanco. Hasta donde sé, el biógrafo que aludió a la Voyager fue Otto Friedrich en las líneas finales de su excelente libro. Lo interesante, y esto también lo recuerda Friedrich, es que en cierta ocasión, cuando preparaba su documental sobre Stokowski, Gould habló de los viajes espaciales de una forma muy rara. Gould dice tener un sueño recurrente, a saber: está en otro planeta, quizás en otro sistema solar, y parece que él es el único terrícola. Le invade la alegría porque se le brinda la oportunidad y la autoridad de impartir su sistema de valores a toda forma de vida que pueda haber en ese planeta, es decir, «tengo la sensación de que puedo crear todo un sistema planetario de valores a mi imagen». Pero «el sueño siempre termina mal»: Gould siempre ve en el sueño a otro terrícola en el planeta, entiende que no está solo y que su proyecto encontrara oposición» («Stokowski en seis escenas», *Escritos críticos*, p. 346). Si algún milagro tecnológico –dice– pudiera darle el poder que no tiene en el sueño, la cuestión fundamental sería: ¿debería dar a conocer a los extraterrestres las manifestaciones artísticas de nuestro mundo? Si hubieran alcanzado su grado de civilización *pacífico* sin relación alguna con lo que los terrestres denominan «arte», ¿debería hacerseles conocer el arte? Gould no responde la pregunta en la entrevista a Stokowski, sino que fuerza la conversación astutamente para que Stokowski se deje llevar por una visión idealizada del encuentro con extraterrestres, entendido como un maravilloso descubrimiento de lo que es bello y ordenado por cada parte, una prueba de «nuestra capacidad para salir de nosotros mismos y alcanzar un estado de éxtasis».

mundo. Pero también es verdad que con su música también se viaja más acá, es decir, al fondo de la mente, al espacio interior, tan oscuro y enigmático como el espacio exterior por el que flotó la Voyager¹⁵. La vida y la música de Gould se han visto como un ascenso hacia un espacio de eternidad, pero también podrían verse como un paseo por el inmenso espacio que separa a las personas, y como una representación de las formas, extrañas y ridículas, por medio de las cuales las personas logran comunicarse. Después de todo (hasta donde yo sé), ningún teólogo ha escrito sobre Gould, pero los psiquiatras sí lo han hecho. Y no sólo porque fuera un Asperger. Quizá también lo han hecho porque Gould hacía reír.

4

Sus discos, sus escritos, sus cartas, sus programas de radio y de televisión, *todo* lo que hizo Gould expresa una obsesiva concepción de la vida como «pura edición». Para él, la cuestión no era ver toda creación como re-creación, sino tomarse la existencia misma como un montaje. La pasión de Gould por lo que él llamó «take-twoness» (la negación de que pueda haber una toma única, primera, original, lineal y completa de una pieza) tenía un significado mucho más profundo que el puramente musical¹⁶. Visto musicalmente, significaba la abolición de la linealidad, esto es, la negación de que una obra adopte *su* forma cuando se interpreta de un tirón. Existencialmente, significaba que no hay

15 Gould tocó el piano, pero en realidad, lo que le fascinaban eran las ideas musicales y, a fin de llegar hasta ellas, los pianos le resultaron limitados e insuficientes. El hecho de que encontrara, por fin, un piano de su gusto, el famoso Steinway CD 318, no le impidió abandonar los escenarios y trabajar en el estudio (véase el libro de Katie Hafner, *A Romance of Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, Nueva York, Bloomsbury, 2008). También intentó llegar a esas ideas a través de la escritura de ensayos, cartas y de la producción de programas de radio y televisión.

16 La primera vez que Gould empleó el término «two-takeness» fue en una entrevista con John McClure, en enero de 1968, cuatro años después de dejar los recitales.

ningún Gould original, que su personalidad era una serie de recreaciones o variaciones. Negar que pueda haber primera toma (creer que todo «aquí y ahora» siempre es un «allí y después») es como negar que en la vida pueda vivirse algo de primera mano, como si fuera único, irreproducible, irreplicable. Negar que haya primera toma es como negar que uno mismo pueda experimentarse a sí mismo como sí mismo. Abundaré primero en lo musical, y luego en lo existencial, aunque tratándose de Gould es difícil separar ambos asuntos.

Como se sabe, Gould se retiró del mundo de los conciertos porque estaba convencido de que a un concertista se le exigía un modo de actuación deportiva o circense. Cuando Gould empezó a convertirse en una estrella, los conciertos tenían que ser un espectáculo, un acontecimiento, una situación extrema. Pero ya existía una industria de la grabación y Gould descubrió que en un estudio de grabación no sólo se estaba a solas, sino que, desde allí, podía borrarse la diferencia entre *producir* música y *reproducir* música. Conforme creció el mercado de las grabaciones y muchos oyentes vivieron su primera experiencia musical en casa, muchos músicos y oyentes defendieron, virulentamente, la pureza y la autenticidad de la música en directo, la música irreversible, la que surge en un lugar y en un instante, y se pierde en el aire un momento después de empezar a sonar. Cuando las grabaciones empezaron a difundir interpretaciones extraordinarias (el músico podía repetir pasajes difíciles, o elegir la mejor toma de un pasaje diabólico), mucha gente comenzó a defender la imperfección del directo como un signo de autenticidad. Se elogió la *High Fidelity*, o la *Living Presence*, pero con reservas, pues se sabía que eran métodos que requerían muchos «ajustes» para dar la impresión de fidelidad al original o de presencia viva¹⁷. A juicio de

17 Véase lo que cuenta Alex Ross sobre los discos del sello Mercury en *Escucha esto*, Barcelona, Seix Barral, 2012, pp. 51 y ss.

muchos puristas, los más iluminados, *cualquier* grabación sólo podía ser un duplicado adulterado de una experiencia en vivo y en directo.

Cuando Gould abandonó los conciertos y se refugió en la grabación, muchos creen que lo hizo para lograr una perfección técnica que no puede lograrse en ningún concierto. Pero no fue exactamente por eso. Tocar de memoria era un problema de Gould (desde joven podía tocar de memoria óperas enteras de Wagner, o el *Fidelio*, u obras orquestales de Schönberg y Webern); y lograr interpretaciones espectaculares podría haber estado a su alcance. Gould dejó los conciertos por angustia, seguro, pero las causas de esa angustia son más complejas que el miedo al olvido, o al error. Gould dejó de tocar porque creía que dar recitales condicionaba demasiado el tratamiento de la *música*. Si de lo que se trata es de fabricar buena música, el asunto podía funcionar mejor utilizando un medio que permitiera al intérprete mayor control, libertad y creatividad. Repetir tomas en un estudio y montarlas (por ejemplo usar la toma 6 para abrir y cerrar una fuga, insertando entre medias la toma 8) no servía para eliminar fallos sino, más bien, para «recomponer» la música¹⁸. Por supuesto, a Gould se le fue a veces la cabeza, y convirtió la repetición en un acto de compulsión: por ejemplo, cuando empezó a hacer televisión, llegó a editar 143 veces, casi una por segundo, su intervención de 2 minutos y 43 segundos para un documental sobre Strauss¹⁹.

18 Véanse los materiales añadidos y los comentarios de Paul Théberge, ingeniero de mezclas, sobre las llamadas «orquestaciones acústicas» de Scriabin y Sibelius producidas en los años setenta por él mismo y Andrew Kazin (Sony, 2012, edición de Andreas K. Meyer). Sobre la historia de las grabaciones, véase Mark Katz, *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley, University of California Press, 2004. Véase también Timothy Day, *Un siglo de música grabada*, Madrid, Alianza, 2002. Una maravillosa síntesis de este debate puede encontrarse en el capítulo «Máquinas infernales» de Alex Ross, *op. cit.*

19 Jonathan Cott, Introducción a *Conversaciones con Glenn Gould*, Barcelona, Global Rhythm, 2006, p. 21.

En 1946, Jascha Heifetz se grabó tocando las dos partes del *Concierto para dos violines en Re menor* de Bach. En este caso, la grabación recogía algo que *nunca* podría haberse interpretado en vivo y en directo: al *mismo* violinista tocando simultáneamente. En 1963, el pianista Bill Evans grabó *Conversations with Myself*, donde superponía tres tomas (por cierto, Evans también utilizaba un Steinway CD 318, como Gould)²⁰. En estos casos de *overdubbing*, la primera voz puede haberse tocado de un tirón, y luego se puede *sincronizar* la segunda. Pero puede haber más de dos, como hizo Evans, y entonces tenemos una forma de montarse un trío sin necesidad de invitar a nadie a tocar. Con esta técnica, además, también puede practicarse el amor a los muertos: por ejemplo, Natalie, la hija de Nat King Cole, se sincronizó con el espectro de su propio padre para cantar *Unforgettable*. Hay formas musicales de «dialogar» contestándose a uno mismo, o de «dialogar» con otros que no pueden contestar. Las grabaciones permiten producir algo que *no* puede acontecer en la realidad (a menos que se resuciten muertos, o pueda duplicarse o triplicarse al mismo individuo).

La obsesión de Gould, sin embargo, no era fabricar una música que, técnica y humanamente, no pudiera tocarse en vivo, sino construir un *collage* de tomas, es decir, producir una interpretación que técnicamente quizá sí podría haberse llegado a tocar en vivo, pero que, de hecho, *nunca se había tocado*. La cosa no acababa ahí, claro: Gould también grabó piezas distribuyendo micrófonos por distintas partes

20 Evans concibió el disco como el equivalente de un trío formado por piano, bajo y batería, pero el resultado fue algo bastante más *espeso*, y en sus *Further Conversations with Myself* (1967) decidió volver a la conversación en forma de dúo, y un tiempo después grabó *Alone*, un disco de solos. En 1978, sin embargo, grabó *New Conversations*, donde volvió a combinar todo: el solo, un dúo superpuesto y un trío superpuesto. Antes y después de Evans hubo muchos experimentos de *overdubbing*, pero el más parecido al suyo fue el de Lennie Tristano, con sus tres pianos, en «Turkish Mambo», de 1955. Los puristas del jazz, como los de la clásica, consideraron que el jazz se mancillaba cuando recurría a estos mecanismos técnicos. Algunos pianistas de la clásica se han interesado por estas experiencias del jazz: Jean-Yves Thibaudet grabó consigo mismo *Reflections on Duke*, pero en *Reflections with Bill Evans* redujo el espeso *overdubbing* de Evans a un sofisticado solo de piano.

del espacio, más cerca o lejos del piano, o en diversas partes de éste. Luego se sentaba a trabajar con los ingenieros y empezaba a componer la interpretación mezclando las ocho pistas (cuatro por canal), y creando distintos efectos de sonido (eco, zoom, etc.). Gould llegaba a dirigir con movimientos de la mano al ingeniero que iba controlando el volumen de cada toma en la mesa de mezclas. De algún modo, veía a los ingenieros como «instrumentos» con los que editar la idea de la pieza que, más o menos, tenía en la cabeza, y a la que trataba de dar forma como si fuera un director²¹. Irónicamente, muchas tomas tenían demasiado ruido ambiental, porque a veces Gould grababa en teatros vacíos. Otras veces se producían zumbidos por problemas eléctricos, de tal forma que, además de combinar tomas de micrófonos, Gould también hacía empalmes y correcciones de tomas alternativas. En resumidas cuentas: el material original procedía de tantas vías y se sometía a tantas transformaciones que es absurdo hablar de sonido «original».

Cuando a Gould se le criticó por «construir» música mediante cortes y empalmes de tomas, su respuesta fue muy sencilla: si se hace en el cine, o en la literatura, ¿por qué no habría de hacerse en la música? «¿Cuántas veces ha examinado el editor de Vladimir Nabokov un tercer, y aún no definitivo, borrador y le ha dicho?: “Pero Volodya, querido mío, si ya te lo he dicho... ¿por qué no te relajas un poco? Ya veo, es verdad... Claro, has dejado caer una nueva coma aquí, y has separado un infinitivo allá”»²².

21 Por ejemplo, Tulk dijo: «Yo sólo era un técnico con la tarea de trabajar con él para su programa. Yo era meramente un pulsador [*button-pusher*]. No tenía nada que ver con el concepto. No soy un individuo creativo o artístico» (Peter Ostwald, *Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius*, Nueva York, Norton, 1997, p.239). «Mi única función es manejar la consola, igual que se toca un piano [...] la única diferencia es que en vez de teclas blancas y negras, manejo giradiscos y magnetófonos. Uno sólo tiene que decirme: “Quiero algo que suene como...”» (Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 185).

22 «La hierba es siempre más verde en los descartes: un experimento de escucha» (*High Fidelity*, agosto de 1975), *Escritos críticos*, p. 437.

Gould también ponía muchos ejemplos del cine para justificar sus métodos: si en el cine se filman escenas no secuencialmente, sino según las necesidades del rodaje, y luego se montan, ¿por qué la música habría de ser diferente?²³ ¿Por qué un músico no debería tener «libertad para “rodar” una sonata de Beethoven o una fuga de Bach dentro o fuera de secuencia, hacer empalmes sin restricción y echar mano de cualquier técnica de posproducción?» Los músicos tienden a pensar que «el arte debe ser siempre el resultado de algún inexorable impulso hacia delante, algún ánimo sostenido, alguna cumbre de éxtasis, y no suelen concebir que la función del artista también pueda implicar la capacidad de evocar, cuando uno quiera, el tono emocional de cualquier momento, en cualquier partitura, en cualquier instante»²⁴. Visto así, a Gould no le obsesionaba tanto el hecho de dar con la versión perfecta de una pieza (¿cuál sería?), sino la posibilidad de componer infinitamente, de variar sin fin, de fabricar innumerables interpretaciones. Y cuando se le retrata como un buscador de la perfección, tiende a omitirse ese otro lado, más ridículo, de su obsesión: la reedición infinita no era una forma de *consumar* un ideal, sino un modo de *consumirse* a sí mismo²⁵.

23 «La hierba es siempre más verde en los descartes: un experimento de escucha», *Escritos críticos*, p. 439.

24 *Ibidem*. ¿Se le reprochó al cineasta Hiroshi Teshigahara –decía Gould– por los empalmes, las escenas filmadas fuera de secuencia, los sonidos de posproducción? Las prácticas del verismo, añadía, tienen su sentido: nadie querría que los vagabundos de Kerouac fueran manipulados por el escritor, ni nadie desearía formalizar el estilo de cámara del canadiense Allan King. Tampoco el modo de producción de Craig Gilbert, que creó *An American Family*, una especie de documental sobre la familia Loup, de Santa Barbara. Gould apreciaba estos casos, incluso la «espontaneidad planificada» de la historia de los Loup, pero dudaba de que la proporción entre *cinéma* y *verité* fuera realmente la que se suponía (*Escritos críticos*, p. 437).

25 Gould afirmó en varias ocasiones que el arte no servía como mecanismo de sublimación ni, menos aún, como sustituto de la violencia. El arte –dijo– «no es necesariamente benigno, sino potencialmente destructivo. Debemos explorar las áreas –añadió– en que tiende a hacer menos daño, utilizarlas como guía e incorporar en el arte mismo un componente que le deje presidir su propia caída en desuso» («Glenn Gould entrevista a Glenn Gould sobre Glenn Gould», *Escritos críticos*, p. 398).

El deseo de no tocar en público, con todo, *no* respondía a un juicio equilibrado. En primer lugar, la interpretación en vivo no es siempre, como él creía, una lucha por la supervivencia, un *tour de force*, un «más difícil todavía»²⁶. Tocar para los demás no es una lucha a muerte, y tocar con una orquesta y su director no siempre supone una guerra sin cuartel contra el solista. Gould era demasiado sensible, y si realmente hubiera tenido sentido del humor, habría podido tocar mucho más en directo. Aunque el público, la crítica o los compañeros del gremio sean molestos, y en ocasiones odiosos, aportan algo que no puede descubrirse a solas. No es posible formarse un juicio tomando exclusivamente en cuenta las respuestas de algunos oyentes que han oído un disco. En segundo lugar, y al contrario de lo que creía Gould, las tecnologías sonoras *no* mitigan la ansiedad, *ni* aminoran la vorágine de la competitividad. Las técnicas no nos hacen más humanos, ni menos bestias; al contrario, a veces nos vuelven más locos. Hoy día, el público de conciertos sigue pagando para ser testigo de algo excepcional, extraordinario, pero la industria de las grabaciones ha intensificado más esa disparatada lógica. Cuando el público empezó a escuchar música grabada, comenzó a asistir a los conciertos buscando un tipo de perfección que cada vez era más difícil de alcanzar

26 Gould siempre comparó el «espectáculo» del deporte con el de la música en vivo. En una conversación con Yehudi Menuhin, el violinista criticó severamente la tendencia a grabar discos en vez de tocar en público. Si nadie tocará música en vivo —afirmó el maestro— sería como si nadie subiera de verdad hasta las altas cimas de las montañas, y sólo existieran documentales sobre escalada. A lo que Gould respondió: «Sería perfecto, así se evitarían accidentes». Gould dedicó algunos de sus programas a la competitividad en el deporte. De las conversaciones con otros músicos, las mantenidas con Yehudi Menuhin, dicho sea de paso, son especialmente interesantes, porque el violinista no compartía las ideas de Gould sobre las ventajas del disco, le discutía bien, y cortaba su verborrea, pero tenía una actitud paternal que no parecía molestar del todo a Gould. Véase la conversación de los dos en *Duo. Glenn Gould & Yehudi Menuhin*, en *Glenn Gould on Television, The Complete CBC Broadcasts 1954-1977*, vol. 4, Sony, 2011. Sobre la música en relación con la sociedad del espectáculo, véase Richard Sennett, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978/2002. Véase también la alusión a Gould en la sección «El sistema de estrellas» (cap. 12) y las profusas referencias al mundo musical desde el capítulo 9. Véanse más comentarios de Sennett sobre la personalidad de Gould en Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 205.

en vivo. El problema del músico era que nunca podría estar a la altura de lo que era posible hacer en un estudio de grabación con ayuda de unos ingenieros. El oyente se había acostumbrado a escuchar música *anormalmente* perfecta en las circunstancias más *normales* (en su casa, cepillándose los dientes, o haciendo crucigramas, o cocinando, o lo que sea, pero con la radio o el tocadiscos de fondo). De algún modo, la industria de la grabación agudizó aún más el espectáculo, dado que si mientras estamos distraídos haciendo otra cosa podemos escuchar algo excepcionalmente perfecto, es difícil que en directo nos sintamos satisfechos con lo que pueda hacer el mejor y más virtuoso de los pianistas. De hecho, si el mundo de la música fuera, como el del deporte, menos moralista y ofreciera verdadero espectáculo, dejaría tocar el piano a músicos mucho más dopados, o a niños mutantes con más de dos manos, o a monstruos de dos cabezas, o a extraterrestres sin papeles. Si lo que un oyente busca es algo extraordinario, entonces los anormales podrían dar el mejor espectáculo, y vivirlo todo como un milagro.

Examinado desde el punto de vista de Gould, el problema tenía solución: si *sólo* existieran discos, se acabaría con el sistema entero del espectáculo²⁷. Si se prohibiera el concierto, entonces podría establecerse una nueva relación entre el oyente y el intérprete: el artista podría abandonar su «falso sentido de la responsabilidad “pública” y su “público” renunciaría a su papel de dependencia servil». De ese modo, «establecerían contacto, pero a un nivel totalmente más relevante que el que relaciona todo escenario con su prosenio». La música, envasada en discos o en otros formatos, sería recibida por oyentes que, si dispusieran de tecnología, podrían recomponerla a su manera. Igual que un artista creador hace lo que quiere con las músicas de otros, y un intérprete

²⁷ *Escritos críticos*, p. 391.

siempre se reapropia de la música que suena a través de él, el oyente podría hacer otro tanto, por ejemplo: «permutaciones no autorizadas similares a las que se han hecho en la producción grabada»²⁸. La fantasía de Gould, después de todo, tenía algo de profecía, pues hoy día todos disponemos de medios para hacer eso, y mucho más, con cualquier música que llegue hasta nuestros modestos dispositivos. Sin embargo, Gould fue demasiado optimista y fantasioso: las tecnologías y los gadgets *no* nos hacen capaces de utilizar la música a nuestro gusto. La idea de Gould era buena: la música está ahí para que cada individuo haga lo que quiera con ella, o para que la ponga al servicio de lo que necesite, pero las tecnologías no generan por sí mismas ese tipo de libertad. Combinar listas de reproducción en un iPod, desgraciadamente, *no* es un acto de «manipulación» creadora²⁹.

28 *Ibid.*, p. 394. En un texto citado por Kevin Bazzana, Gould celebra la existencia de los «equipos de música» de los años sesenta, gracias a los cuales cualquier oyente, controlando simplemente el volumen, el tono y el balance podría transformar creativamente la obra. «Estoy completamente a favor del concepto de equipo. Dicho de otro modo, me encantaría poner en circulación una serie de interpretaciones con variantes y dejar que sea el oyente quien elija cuál es la que más le agrada. Que sea el oyente quien “monte” su propia interpretación. Démosle todos los ingredientes, todos los insertos, registrados en tempos distintos y con inflexiones dinámicas distintas, para que sea él quien ensamble algo que de veras le cause placer: que sea en cierto modo participe» (citado por Kevin Bazzana, *Vida y arte de Glenn Gould*, Madrid, Turner, 2007, p. 292). Cabe imaginar lo que Gould diría si hubiera vivido lo suficiente para conocer los actuales «equipos de re-producción».

29 Hay otro aspecto discutible es su modelo de relación entre artista y oyente, pero lo contempla él mismo: pese a transformarse en un disco, el artista puede seguir siendo una «figura autocrática. Sigue siendo, aunque sea con benevolencia, un dictador social. Y su público, por emancipado que esté por los artilugios, por ricamente dotado que éste de opciones electrónicas, sigue en el extremo receptor de la experiencia» (*Escritos críticos*, p. 392)

En toda esta discusión, Gould es consciente de que su forma de escapar de sí mismo puede preservar al mismo tiempo la idea de un yo carismático. Gould fantasea con una tecnología en la que el autor pudiera disolverse en las obras. Empujado por sueños consoladores (que le liberaban de sí mismo), también llegó a idealizar épocas de la música en las que, se supone, el autor era anónimo, y tuvo sueños utópicos de regímenes sociales que anularan la personalidad. Mucha gente encuentra provocadoras sus alusiones a Orwell, o su deseo de llevar una vida gris o recluirse como un preso. Este deseo de escapar de su yo mediante el borrado de rasgos personales es mucho más radical que otra de sus autorrepresentaciones, la del ermitaño separado del mundo, y expresa mejor toda la ansiedad latente en él (sobre su papel como el ermitaño más famoso de Canadá, véase «Discografía para una isla desierta», *Escritos críticos*, p. 531).

5

Pasemos ahora al lado existencial y a lo que más nos importa, a los modelos de diálogo que diseñó Glenn Gould. La negación del «one-take-ness» significa, hemos dicho, que no existe ninguna grabación auténtica u original de Gould, que todas son de algún modo sucedáneas, ficticias, apócrifas. Existencialmente, también he dicho, significa que toda vida es un acto de repetición, variación, que toda comunicación en directo tiene algo de retransmisión en diferido, y que no hay un yo lineal, sino muchas voces alternas y simultáneas. Pues bien, este segundo punto se entiende mejor analizando más cosas que los discos de Gould: conversaciones, entrevistas, ensayos, cartas, programas de radio y de televisión.

A Gould le encantaba hablar, pero no está claro si escuchó realmente a los demás cuando mantuvo conversaciones en vivo o por teléfono. Cuando Gould se retiró de los conciertos, desde luego, no dejó de comunicarse con seres humanos. Si su ansiedad tenía que ver con las demandas de la vida pública, entonces puede que se sintiera mejor sin dar recitales. Pero si su ansiedad tenía que ver con las demandas de la comunicación humana, entonces su nueva forma de vida no sólo no era propicia, sino que todavía podía ser más demandante. Si la conquista de la soledad tiene que ver con la lentitud o con la relajación, Gould *no* la logró, pues no paró de moverse y de hacer montones de cosas para alcanzar la comunicación a que tanto aspiraba. Sin duda, pasó demasiado tiempo recreando la idea de la soledad, y no logró retirarse de verdad, ni menos aún aislarse en el Ártico (luego volveremos sobre esto). El estudio de grabación, de radio, o de televisión, era un espacio separado del mundo exterior, pero en ese espacio Gould tenía que comunicarse con mucha gente para poder sacar adelante sus ideas, con productores como Andrew Kazdin, con ingenieros como Lorne Tulk, o con directores como Bruno Monsiegeon. Estas personas, que trabajaron codo a codo con él, quizás no lograron entender a fondo a Gould, pero permanecieron a su lado. O, si

se quiere, sí acabaron entendiendo a Gould, pero no de una forma directa. ¿Permanecieron a la escucha por algún tipo de amistad? Kazdin admitió que si aguantó miles de horas hablando por teléfono con Gould por la noche³⁰, es porque finalmente mantenía con él *algo más* que una relación profesional³¹. Curiosa forma de amistad, pero amistad después de todo. A otras personas que trataron a Gould les emocionó su esfuerzo por comunicarse de formas inesperadas: en ocasiones, Gould tocó el piano sin mediar palabra, y tocó piezas de un tirón, como delante de Judith Pearlman, la directora de la película basada en el programa de radio de Gould, *The Idea of North*³². El problema, probablemente, es lo que Gould hacía *mientras* parecía escuchar y conversar intensamente con otro ser humano. Leonard Bernstein se quedó asombrado cuando intentó mantener con él una conversación normal en su coche sin bajar el volumen de la radio y con la calefacción al máximo. Bernstein dijo no haber entendido exactamente lo que Gould le dijo mientras conducía... pero quedó bastante impresionado por la profundidad de la conversación³³.

30 Desde que era joven, Gould solía tocar por la noche, cuando todos se habían ido a la cama, pero quizá fue el ingeniero Lorne Tulk quien le descubrió el placer de trabajar durante toda la noche: «Una vez que empezó a hacerlo –dijo Tulk en una entrevista–, acabó encantándole». El único problema es que «no le gustaba que saliera el sol, así que intentaba acabar el trabajo y volverse a casa antes de que el sol saliera. [Pregunta a Tulk]: ¿Como un vampiro? [Respuesta]: Por alguna razón encontraba deprimente ver salir el sol. No sé por qué» (citado por Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 186). No especularé sobre la comparación de Gould con un vampiro.

31 Véase Andrew Kazdin, *Glenn Gould at Work. Creative Lying*, Nueva York, Dutton Adult, 1989, pp. 40 y ss.

32 Véanse más detalles en Otto Friedrich, *op. cit.*, pp. 202-203, 206.

33 Una de las cosas de las que hablaron –dijo Bernstein– fue de su nueva pasión por el Ártico, algo que a Bernstein le llamó la atención, dada la legendaria aversión de Gould por el frío (el gran enemigo de sus dedos), al que ahora parecía enfrentarse de una forma acelerada. El coche, de hecho, iba acelerado, y no quitó la radio: «era realmente difícil decir qué estaba diciendo, pero acabé con la sensación de que se trataba de una especie de exploración cósmica [...]. Me impresionó porque, pensando las cosas de una forma freudiana un tanto anticuada, creí que lo que estaba haciendo era dirigirse a lo que más le amenazaba para enfrentarse a ello, igual que cuando tratas de vencer tu pánico a los ascensores metiéndote en uno y diciendo: “Esto es un ascensor, estoy dentro de él y todo está bien”. Pero no, no era eso. Era algo mucho más mágico y místico» («The Truth About a Legend», recuerdos de Bernstein en John McGreevy (ed.), *Glenn Gould Variations: By Himself and His Friends*, citado por Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 177).

Algunas de las entrevistas más interesantes que se le hicieron a Gould fueron hechas por teléfono. Una de las mejores fue la que mantuvo con Jonathan Cott, al que apenas trató en persona (sólo un extraño estrechón de manos en 1960) pero con el que mantuvo correspondencia durante diez años. En 1974, sin embargo, Cott habló con Gould por teléfono seis horas a lo largo de dos días, publicaron las conversaciones como entrevistas en *Rolling Stone*, se hicieron amigos, y la tensión bajó: cada vez que Cott descolgaba el teléfono a una hora intempestiva y oía a alguien hablando con acento extraño (alemán, ruso, etc.), sabía que era Gould haciendo de las suyas³⁴. Desde el principio las entrevistas le ponían nervioso, así que es normal que bien dejara de concederlas, bien que sólo concediera aquellas en las que se le mandaban las preguntas por adelantado o, finalmente, que decidiera someterse a un tipo de entrevistas imaginarias en las que se entrevistaba a sí mismo, y sobre las que él pudiera tener control absoluto. Una de ellas fue sobre Beethoven: «Glenn Gould entrevista a Glenn Gould sobre Beethoven». La otra, todavía más excéntrica, fue «Glenn Gould entrevista a Glenn Gould sobre Glenn Gould», para *High Fidelity*, en 1974. En esta charla tenemos dos Gould, el que pregunta y el que responde, pero también un tercero, el supuesto objeto de la entrevista. En algunos momentos de este simulacro, Gould vuelve a parodiar elementos de la «forma diálogo»: la curiosidad a veces hostil del entrevistador, su afán de llegar al fondo del personaje, la ambivalencia y las evasivas del entrevistado, la lucha por controlar el hilo conductor, el modo de tomar la palabra, los aparentes puntos de encuentro, etc.³⁵ En cierto modo, estas autoentrevistas son «ensayos» un tanto espesos (nada de la levedad de Nabokov). En ellos se reflexiona sobre mu-

34 Jonathan Cott, *op. cit.*, pp. 26-27.

35 En una ocasión, Gould (se) dice (a sí mismo): «*entre-nous...*». En otro momento afirma: «Señor Gould, creo que nos debe a ambos, así como a nuestros lectores, una respuesta a esta pregunta».

chísimos temas, musicales o extramusicales (el límite mismo entre unos y otros temas se pone en cuestión), están repletos de información y se trata de argumentar tomando en cuenta distintas posiciones. Sin embargo, el pensamiento nunca es agónico, no hay dialéctica, y no se logra ninguna victoria. Siempre que hay tensión, se busca la forma de aminorarla, a veces con sentido del humor. Por mucho que haya dos voces, da la sensación de que Gould *nunca* logra salir de sí mismo. *No* son un diálogo, aunque tampoco un monólogo introspectivo: no hay corriente de conciencia, sino sólo alternancia de voces. La sensación, hasta cierto punto, es agobiante: uno siente que Gould sólo da vueltas para llegar a algo que ya sabía de antemano.

Hay otras producciones de Gould que también resultan sorprendentes. Como le dijo a Jonathan Cott: «No fui capaz de escribir ni un solo texto humorístico largo... hasta que conseguí ser yo mismo a través de un seudónimo»³⁶. Bruno Monsaingeon dijo que una de las cosas que más le impresionaron tras conocer a Gould fue su capacidad para decir cosas serias con bromas. Pues bien, en 1965, Gould escribió tres artículos bajo el seudónimo de «Herbert von Hochmeister»³⁷ y en las notas que escribió en 1968 para su grabación de las transcripciones para piano de Liszt de las sinfonías de Beethoven, expresó sus opiniones inventando nada menos que cuatro personajes imaginarios. A uno (Sir Humphrey Price-Davies, de la revista *The Phonograph*) lo califica de excéntrico; otro (Karlheinz Heinkel, de la Sociedad de Musicología de Múnich) especula sobre el significado de las omisiones de ciertas notas de Beethoven en la transcripción de Liszt; un tercero (Zoltan Mostanyi, de una revista del sindicato del proletariado musical de Budapest) critica a Gould por vender a Liszt al mercado; y un

36 Jonathan Cott, *Conversaciones con Glenn Gould*, p. 75.

37 *Escritos críticos*, p. 485 y ss. Gould acabó ganando un 1974 un Grammy por los textos que escribió para la carpeta de su disco dedicado a las Sonatas para piano de Hindemith.

cuarto, un tal S. F. Lemming (de la Asociación de Psiquiatras de Dakota del Norte), que, por lo visto, habría asistido a las grabaciones y que lanza curiosas interpretaciones (Gould se sentía atraído por estas piezas porque finalmente podía desempeñar el papel de director de orquesta a través de un piano).

A Gould también le gustaba hacer *imitaciones* de distintos personajes. Fue una de las cosas que más le relajó en su vida, pues nuevamente podía adoptar un punto de vista paródico. En 1969, en sus programas de radio para la CBC (*The Art of Glenn Gould*) vuelve a hacer hablar a uno de sus críticos inventados (Sir Humphrey Price-Davies) durante un imaginario congreso de musicología, o también a un personaje llamado Theodore Slotz. En 1972, en un programa titulado *The Scene*, se debate sobre los deportes competitivos a través de varios personajes, incluyendo al supuesto boxeador Dominico Patrono. En ocasiones acabó él mismo *disfrazándose* para hacer el papel de tres personajes. Fue a mediados de los setenta, en el programa *CBC Tuesday Night*: un director de orquesta británico jubilado (Sir Nigel Twitt-Thornwaite), una especie de macarra de cazadora negra al estilo Marlon Brando (Myron Chianti) y un compositor (Karlheinz Klopweisser) que es una mezcla entre Stockhausen y su esposa, la artista Mary Bauermeister. Llevaría tiempo explicar lo que Gould quiere decir con cada personaje, pero lo importante es que necesitaba decirlo de *esa* manera, es decir, metiéndose en el papel de unos personajes imaginarios, inventados por él mismo.

Parece que, en realidad, esto de montar escenas le encantó desde un principio. John Roberts, que fue amigo de Gould antes de su retiro, y que se hacía pasar por él cuando Gould alquilaba apartamentos, cuenta que en el ático de Gould en la avenida St. Clair en Toronto, «celebramos muchas de nuestras reuniones un reducido grupo de gente que nos hacíamos llamar Lower Rosedale Shakespeare Reading Society. Además de

leer obras de Shakespeare y otros dramaturgos, nos adentramos en el terreno de la improvisación dramática: en esas sesiones, Glenn creó todos los personajes a los que recurriría a lo largo de su vida. Cuando tenía algo sensato que decir sobre sí mismo o sobre otra persona, solía dejar que uno de esos personajes articulara lo que se le pasaba por la cabeza»³⁸.

6

Con todo, la experiencia más desconcertante que Gould realizó y que ilumina especialmente bien su «idea» del diálogo, fue *The Trilogy of Solitude*, tres docudramas radiofónicos titulados, respectivamente, *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) y *The Quiet in the Land* (1977).

Para Gould, la idea de que escucha tuviera que ser lineal le parecía una limitación de las capacidades humanas. «No deja de ser extraño –afirmó– que el respeto a la voz humana en términos de emisión (*broadcasting*) exija eliminar todos los demás niveles (*patterns*) hasta un nivel suficientemente reverencial [...]. Con frecuencia, y especialmente en documentales televisivos, me pone enfermo el hecho de que en el momento en que cualquier personaje –el narrador, el protagonista, o alguien que habla del protagonista– abre la boca, todas las demás actividades tienen que detenerse o, en el mejor de los casos, bajar quince decibelios para asegurar ese respeto. Eso es absurdo. Una persona media puede asimilar y responder a bastante más información de la que pensamos normalmente. Evidentemente, si se quiere que la gente haga compartimentos estancos para cada información que le transmite, lo hará –es la salida más fácil–. Pero si quieres que se vean

38 Glenn Gould, *Cartas escogidas*, Barcelona, Global Rhythm, 2011, p. 13. Lo inquietante de todo esto es Shakespeare, pues no es exactamente un modelo de comunicación, dado que las voces de sus personajes suelen anularse las unas a las otras, y muchas no hablan realmente como si estuvieran escuchando.

atrapados [...] por una obra de arte, esa no es la forma de hacerlo. La forma de hacerlo es mantener todos los elementos en un estado de flujo, en acción recíproca, en una constante agitación nerviosa (aunque no en el sentido médico), de modo que la estructura te mantenga siempre enganchado, y nunca haya tiempo para relajarse y decir: "Ah... esto es sólo un puente para el segundo acto"»³⁹.

Visto así, no es tan raro que Gould acabara haciendo una radio tan rara. Por mucho que le gustara imitar personajes, el teatro en vivo debía ponerle nervioso y es natural que prefiriera vivir historias a través de las ondas. Desde 1945 escuchaba programas de la radio canadiense, donde «las distinciones entre el drama y el documental se dejaban a un lado, creía yo que feliz y exitosamente».⁴⁰ Viniendo de una ciudad en la que había relativamente poco teatro profesional (Toronto) pero, sobre todo, «teniendo un temperamento lo bastante puritano como para no sentirse atraído por el teatro, incluso si hubiera abundado», era previsible que el teatro radiofónico le fascinara. Primero, porque era «más puro, y más abstracto» y, segundo, porque parecía poseer «una realidad de la que siempre parecía carecer el otro tipo de teatro, el teatro convencional con el que luego fui familiarizándome»⁴¹.

El primer programa que produjo, *The Idea of North*, lo construyó sobre cinco personajes, pero los primeros esquemas seguían siendo demasiado secuenciales. Uno de los personajes llevaba la voz cantante, y los otros cuatro intervenían con incisos, ideas complementarias, o comentando temas relacionados. Unas semanas antes de emitirse, Gould le dio un giro al asunto y empezó a pensar en otro tipo de conjunción entre las voces que aboliera la típica linealidad de un programa de radio. En

39 «La radio como música. Conversación de Glenn Gould con John Jessop», *Escritos críticos*, pp. 463-464.

40 *Ibidem*, p. 456.

41 *Ibidem*. La cursiva es nuestra.

realidad, las cinco escenas que había pensado no cabían en una hora de programa, así que, en vez de cortar alguna de ellas, hizo de la necesidad virtud, y decidió construir una «forma contrapuntística». El resultado fue desconcertante, dado que, solapadas, las cinco voces hacían surgir inesperados coloquios⁴². Al mismo tiempo, la densidad del contrapunto absorbía por momentos a las voces en una especie de cháchara sin sentido: por ejemplo, la escena en que tres personajes hablan de los esquimales se desarrolla en un tren (que actúa como *bajo continuo* en todo el programa). Cuatro de los personajes intervienen casi simultáneamente y las «distracciones resultantes hacen que el papel del oyente no sea muy distinto del que tendría un camarero del vagón-restaurante que intentase atender a todos por igual»⁴³.

Evidentemente, hay piezas de música a dos voces (dúos) o a cuatro voces (cuartetos). También pueden componerse cuatro coros a muchas voces (Gabrieli), o conciertos para dos, tres o cuatro claves (Bach), o piezas para cuatro cuartetos simultáneos (Gould habla de un contemporáneo de Beethoven). La música es música, pero una conversación humana, por múltiple que sea, *no* es una pieza musical. Frank Capra experimentó desde los años treinta con diálogos simultáneos en sus películas (por ejemplo, en *American Madness*), pero los diálogos de Gould, aunque tienen en cuenta el significado de algunas palabras y frases, y aunque imitan técnicas filmicas, son mucho más abstractos que los del cine. Como señala Otto Friedrich, «incluso la más banal de las afirmaciones acaba sonando menos banal cuando se yuxtapone con otras afirmaciones banales»⁴⁴. El problema es que

42 Sobre el *crosstalk*, véase «La radio como música», *Escritos críticos*, p. 463.

43 «“La idea del norte”: una introducción», *Escritos críticos*, p. 478.

44 Otto Friedrich, op. cit., p. 198. En *The Quiet in the Land*, por ejemplo, utilizó nueve voces reunidas como en una iglesia, hablando sobre temas religiosos muy profundos, pero convirtió la conversación en un galimatías.



Glenn Gould caracterizado como uno de sus álter egos, Sir Nigel Twitt-Thornwaite, el «decano de los directores británicos». Fotografía: Robert C. Ragsdale. Biblioteca Nacional de Canadá.

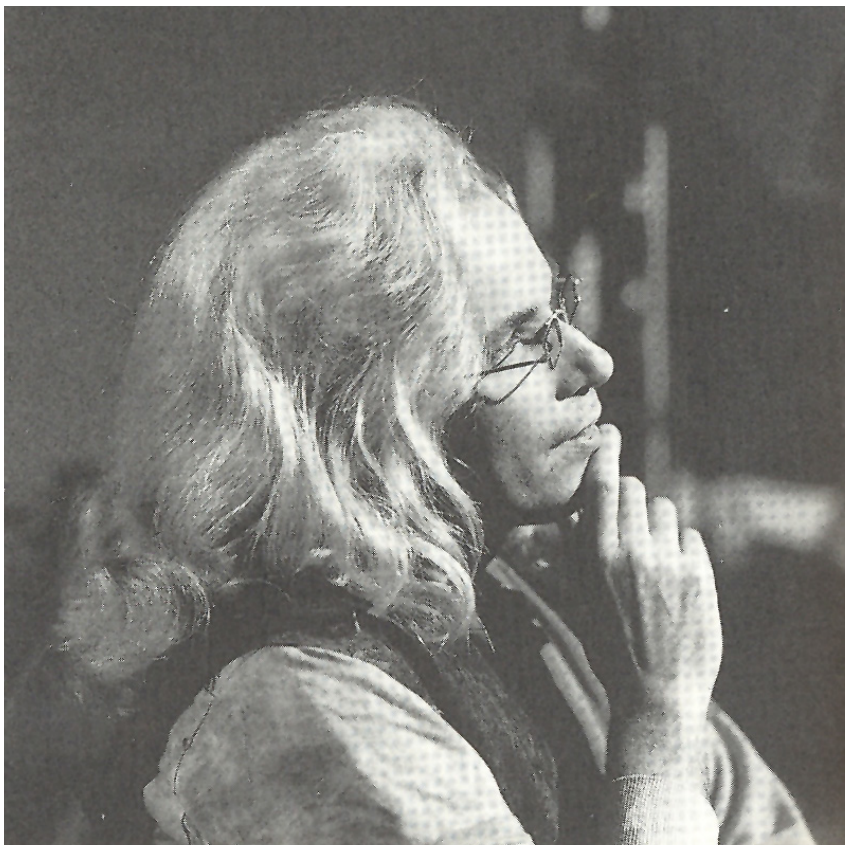
Gould iba todavía más lejos: que el documental tuviera que transmitir información (el hecho de que tuviera que existir un meollo de verdad oculto en su proceso) fue sólo una excusa para componer con libertad una forma más pura y objetiva basada en un material⁴⁵. El «guión» del programa, finalmente, acababa siendo una especie de «partitura», y las voces se manejaron como en una obra musical, a veces como parte de una sonata en trío, o de una fuga⁴⁶.

45 «La radio como música», *Escritos críticos*, p. 473.

46 *Ibidem*, pp. 461 y ss.

Lo curioso es que, pese a que todo se integrara en una pura forma, algo del diálogo real sigue ahí (probablemente, los diálogos reales son más opacos de lo que creemos, y a veces densos, aunque no tanto como el que Gould diseñó). También, como en muchos diálogos cotidianos, en vez de una presentación de ideas y una argumentación lineal, nos enfrentamos a una simultaneidad de ideas y a cierto desorden. El reto que plantea el programa es: ¿cómo podemos prestarles oído a todos cuando hablan a la vez? Gould estaba convencido de que podemos más de lo que creemos, pero, ¿cuántas conversaciones podemos entender a la vez? Evidentemente, en su programa no todas las palabras pueden ser oídas, pero –como dijo él mismo– «tampoco se oyen todas las sílabas de la fuga final del *Falstaff* de Verdi y, no obstante, pocos compositores de ópera se han visto disuadidos de utilizar tríos, cuartetos o quintetos porque el oyente sólo pueda acceder a una parte de las palabras... –la mayoría de los compositores [en efecto] se preocupan de la totalidad de la estructura, el juego de consonancia y disonancia entre las voces–. Por eso, además de que creo que la mayoría de nosotros podemos asimilar mucha más información sustancial de la que nos creemos capaces, me gustaría pensar que las escenas de mis programas pueden ser escuchadas de la misma forma en que se escucharía la fuga de *Falstaff*»⁴⁷. Quizá la diferencia –como señaló Friedrich– es que, mientras que no es muy importante saber que los personajes de *Falstaff* están cantando «Tutto nel mondo è burla» (pues la música dice prácticamente lo mismo, y la música es lo que tenemos que oír), las voces solapadas por Gould, en cambio, a veces hablan tan seriamente (y sobre temas tan serios) que acaban convirtiéndose en una *burla*, incluso «en algo diabólico, al reducir las declaraciones espirituales a

47 «“La idea del norte”: una introducción», *Escritos críticos*, p. 479.



Glenn Gould caracterizado como otro de sus personajes ficticios, el compositor Karlheinz Klopweisser.

Fotografía: Robert C. Ragsdale. Biblioteca Nacional de Canadá.

mera *cháchara* espiritual»⁴⁸. Gould no debía verlo exactamente así. Por irreverente que pareciera, Gould se tomó sus programas como algo demasiado serio, y en realidad acabó cansado de tanta profundidad. Después de grabar *The Idea of The North* y *The Latecomers* (sobre los pueblos aislados de Terranova), y a punto de acabar *The*

48 Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 198. En *The Quiet in the Land*, con todo, Gould dio mucha más inteligibilidad a *cada voz*, aunque siguió yuxtaponiendo cosas muy diferentes, por ejemplo, una Suite para violonchelo de Bach con «Mercedes Benz» de Janis Joplin.

Quiet in the Land (sobre las comunidades religiosas de los menonitas) declaró: «Me gustaría hacer algo cómico sobre un hombre aislado, porque estoy harto de tantas declaraciones profundas»⁴⁹. Esto dice mucho de Gould, o al menos del Gould que algunos supieron reconocer: Bruno Monsaingeon, que a veces pintó a Gould como un místico, afirmó, con todo, que uno de los rasgos más extraordinarios de Gould era su *humor*.

Lo interesante del asunto no es que los *collages* de voces fueran poco profundos (de hecho, a veces sí lo son), sino que en los programas de Gould hubiera finalmente algo de diálogo entre los personajes. El dato importante es que Gould siempre entrevistó *por separado* cada voz (las cinco de *The Idea of North*, las catorce de *The Latecomers*, las nueve de *The Quiet Land*). En ningún momento esas personas llegaron a cruzar una palabra entre ellas; todos los efectos de diálogo se lograron por medio de la cuchilla de afeitar que cortaba la cinta, y no por medio de ninguna confrontación directa entre ellos⁵⁰. Como en tantas otras ocasiones, a Gould le espantaba la sola idea de una confrontación *vis-à-vis*⁵¹. En consecuencia, las tensiones, las idas y venidas, y los cruces típicos de un diálogo fueron simulados en una mesa de montaje, dedicando un número asombroso de horas a la composición en su conjunto. El diálogo no perdió dramatismo, dado que, en realidad, nunca fue real. Y las voces perdieron parte de su sentido original y se convirtieron en sonido, pero finalmente acabaron produciendo, en conjunto, otro tipo de

49 Jonathan Cott, *Conversaciones con Glenn Gould*, p. 86.

50 Para *The Latecomers*, Gould mantuvo una entrevista un tanto tensa con una señora a la que le acabaron irritando las preguntas de Gould. En la mesa de edición, cortó y pegó los comentarios de la señora junto con los de otra voz, dando lugar a una especie de conversación íntima entre un hombre y una mujer (véase Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 195). Para Ostwald (*op. cit.*, pp. 239-240) utilizar una *cuchilla* para eliminar tensiones era una de las formas en las que Gould canalizaba la agresión.

51 De hecho, a uno de los personajes de *The Idea of North* no se le confronta con nada, excepto con su propia visión y con una música que aparece al final: la *Quinta Sinfonía* de Sibelius.

sentido. El oyente del programa no sabe lo que quiere decir exactamente cada voz, ni lo que dice de la persona que prestó su voz, ni cuál es exactamente el sentido de todo el coro de voces, pero, de algún modo, el oyente *sigue* un diálogo y se adentra en un *tema*. De alguna manera, comprende *algo* sobre la soledad, y alcanza un tipo de conocimiento sobre ese asunto que no se lo proporcionaría un tratado de psicología, pero probablemente tampoco un libro de viajes, unas memorias de un explorador o un poema escrito en una cabaña aislada del mundo⁵².

7

En sus programas de radio, Gould se reapropió creativamente de hechos y lugares, pero sobre todo de las voces y pensamientos de los individuos a los que entrevistó, algo que llegó a molestar francamente a algunos de ellos. «Orquestar» voces ajenas, después de todo, suena un poco a fantasía de control, o a voluntad de dominio⁵³. El documental radiofónico no aportaba, por tanto, muchos datos sobre las personas en concreto, ni parecía ahondar en sus vidas reales. Entonces, ¿por qué se molestó en ir hasta *allí*, al norte de Canadá, y entrevistar a *esas* personas? ¿No habría logrado el mismo efecto sin ir hasta allá y

52 Friedrich escribe: «Una de las maravillas de la tecnología es que elimina la idea misma de verdad histórica. Puesto que cada cinta es una simulación, y puesto que todo puede ser mezclado, remezclado e hipermezclado, lo que realmente pasó casi no tiene importancia», *op. cit.*, p. 196. Creo que, pese a que las grabaciones permiten simulaciones, eso no significa que lo que realmente pasa cuando se está grabando no tenga importancia.

53 Algunas de ellas sintieron que profundizaba mucho, pero les desconcertaba que moviera los brazos como un director de orquesta mientras hablaban. Algunos de los entrevistados dijeron que se sintieron como si fueran la orquesta de Gould. Algunos se sintieron sencillamente manipulados. A uno de los participantes de *The Idea of North* le irritó la falta de coherencia del programa, y uno de *The Quiet in The Land*, Roy Vogt, declaró que sus ideas habían sido utilizadas «no como expresión de un individuo, sino como un mero contraste para las ideas de otros. No se puede abstraer más al individuo, ni siquiera en una sociedad totalitaria [...] el dictador es un compositor social». Gould contestó a esto diciendo que otorgar más importancia a una voz en detrimento de otras hubiera significado vulnerar la integridad del contrapunto (Otto Friedrich, *op. cit.*, pp. 198-199).

utilizando actores desde el principio?⁵⁴ La paradoja todavía es mayor, pues si lo que Gould quería experimentar era la soledad, no lo logró: para hacer el programa, no vivió aislado y solo en el Norte, sino que no paró de relacionarse con gente. Editar su idea de soledad, después de todo, le obligó a tratar con la sociedad. Uno de los personajes de su programa dijo: «En gran medida, yo era un solitario, pero de algún modo, el Norte me volvió más sociable, pues el Norte te enseña exactamente hasta qué punto dependes de los demás. Tener sentido de comunidad en el Norte es una cuestión de vida o muerte»⁵⁵.

A Gould le atrajo el Norte desde niño. La luz del Sur le deprimía, la del Norte le inspiraba. Le encantaban los mapas, y también las fotografías aéreas, y hasta leyó libros de geología. Pero, como siempre, Gould difería cualquier experiencia de «primera mano» con las cosas. Su Norte era más una idea que un lugar. Tenía que ver con la costa rocosa del Lago Superior, con su «vacuidad y desolación, su belleza magnífica y despojada», pero sobre todo tenía que ver con una forma de sentir, quizá muy canadiense, sólo que muchos canadienses no llevaban las cosas al extremo de Gould. El Norte de Gould no es el Norte de Canadá, sino el Norte espiritual. Como dice Friedrich, si se mira el globo terráqueo desde el Polo Norte, en vez de desde el Ecuador, Canadá está pegado a Rusia, Escandinavia, Bretaña y Alemania en la periferia de un Mare Nostrum helado. No es extraño que Gould amara a Bach, Beethoven, Wagner, Grieg, Sibelius o a un noruego tan raro con Fartein Valen. Y no es tan raro, visto así, que Gould no disfrutara con Ravel o Debussy. Para Gould, en definitiva, el Norte era más una fantasía con

54 En la versión fílmica de *The Idea of North*, dirigida y producida por Judith Perelman, de hecho, algunas personas fueron sustituidas por actores. Otras fueron filmadas ellas mismas. Véase la edición en *Glenn Gould on Television, The Complete CBC Broadcasts 1954-1977*, vol. 8, Sony, 2011.

55 Citado por Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 181.

la que soñar que un área geográfica que pisar⁵⁶. De algún modo, era el hogar en que se encontraba bien, y la prisión de la que no sabía salir.

Cuando Gould viajó para hacer las entrevistas, en realidad sólo viajó mil seiscientos kilómetros hasta donde llegaba el ferrocarril, en la orilla suroeste de la bahía de Hudson, una zona donde ya no hay árboles, pero que está muy lejos del mar polar que fascinaba imaginariamente a Gould (unos mil trescientos kilómetros más allá). Para un habitante de Toronto –escribe con sorna Friedrich–, hablar de Churchill como el Norte es como si un bostoniano llamara a Washington el sur (cosa que un verdadero bostoniano quizás haría) o tomar a Cleveland por el Lejano Oeste. Gould fantaseaba con ir hasta Alaska y Yukon, y pasar un invierno a oscuras, pero la verdad es que *nunca* llegó realmente hasta el Ártico. Llegar hasta Churchill con el Muskeg Express le pareció un viaje hasta el fin del mundo, pero, de algún modo, no salió de su mundo⁵⁷.

Que no llegara hasta el Norte daría igual si en realidad hubiera logrado otra cosa: llegar hasta el corazón de los interlocutores que le proporcionaron el material para el programa. Pero eso tampoco está claro. Un elemento humano tuvo, sin duda, su importancia durante el primer viaje en tren hacia el Norte, cuando conoció a un topógrafo y agrimensor jubilado que no paraba de hablar, Wally Maclean, todo un personaje, una especie de filósofo de andar por casa que podía divagar horas y horas, y que lo mismo sacaba a relucir a Shakespeare que a Thoreau o a Kafka (o incluso a William James, para comparar la vida en el Norte

56 Entre las locuras que se le ocurrieron relacionadas con el Norte, estaría un supuesto Festival de Tulk, una especie de Bayreuth del Norte que se celebraría en *Tuktojaktuk*.

57 Kevin Bazzana marca las semejanzas entre la «alegoría» de Gould y una obra de Katherine Anne Porter, *La nave de los locos*, sobre un viaje en barco de México a Alemania en 1931, con muchos personajes que van combinándose en diferentes episodios. Para Porter, este modelo se remontaba, de hecho, al del poeta alemán Sebastian Brant, que publicó en 1494 su *Das Narrenschiff*. Véase Kevin Bazzana, *Vida y arte de Glenn Gould*, Madrid, Turner, p. 320.

con un equivalente moral de las antiguas guerras)⁵⁸. Probablemente sin el estímulo de un excéntrico como Maclean, Gould no habría dejado volar su fantasía como lo hizo. Por eso, cuando la radio canadiense le encargó un documental para celebrar el centenario de Canadá⁵⁹, decidió entrevistar a fondo a Maclean, pero también a otras cuatro personas. En realidad, Gould ya sabía lo que quería de ellas, es decir, buscaba personas que le sirvieran para encarnar los siguientes papeles: el de un cínico poco amigo de romanticismos que no le veía ninguna belleza al Norte (Frank Vallee, profesor de Sociología en la Carleton University de Ottawa). La de un funcionario del gobierno (Robert Phillips) pragmático y centrado en la mejora de la vida en el Norte. La de un idealista y entusiasta (James Lotz, biólogo, geógrafo y antropólogo, profesor de la Saint Paul University de Ottawa). Y finalmente, la de una decepcionada: Marianne Schroeder, una enfermera que llegó emocionada al Norte, pero que acabaría desilusionada⁶⁰. El papel de Maclean fue diferente al de este coro, pues su divagación sobre el Norte ocupa todo el epílogo del programa, con música de Sibelius como acompañamiento. De algún modo, la «visión» de Maclean podría tomarse por una síntesis de las posturas expresadas por las otras voces, pero eso es lo de menos. Su monólogo tiene algo de ridículo, con una retórica épica trasnocha-

58 En boca del personaje de Gould, la idea de los equivalentes civilizados de la guerra que imaginó William James adquiere, también, un tono paródico. Gould dijo que la mayoría de la gente que va al Norte se vuelve consciente de las oportunidades creativas y espirituales, artísticas y vitales que ofrece semejante entorno físico, y «se convierten, realmente, en filósofos» («“La idea del Norte”: una introducción», *Escritos críticos*, p. 477). Lo que no dijo es que pueden convertirse en el típico filósofo que ha perdido la cabeza a fuerza de hablar a solas, o a cualquiera que se encuentra en su camino.

59 Dejo aquí a un lado todas las discusiones sobre la relación entre las fantasías de Gould y el carácter nacional canadiense. Hay quienes ven sus ideas sobre la identidad muy conectadas con el carácter de Canadá, pero la versión de otros canadienses es, razonablemente, menos delirante.

60 En realidad, el tren mismo podría considerarse otro personaje, aunque su sonido funciona como el de un bajo. Otro «protagonista» inesperado es la *Quinta Sinfonía* de Sibelius, la única música que aparece, en una grabación en directo de Karajan de 1965 a la que Gould asistió en secreto, oculto en una cabina acristalada de retransmisión del teatro. Véase «Entrevista a Glenn Gould sobre Glenn Gould», *Escritos críticos*, pp. 393 y ss.

da que el fondo musical de Sibelius vuelve aún más paródica. Por activa y por pasiva, Gould acaba devaluando la misma épica que tanto le atraía, la épica de los solitarios.

Las cinco personas que Gould había entrevistado en el Norte quedaban reducidas a voces desencarnadas que servían para representar puntos de vista particulares o tipos psicológicos⁶¹. «Creo –dijo Lotz– que dividió su propia psique en diferentes partes: un cuidador (la enfermera), un crítico objetivo (el profesor universitario), un pontificador (el funcionario) y un aventurero a contracorriente... (¿era ese yo, o yo era el idealista?). También tenía al viejo hombre en la caverna, como comentador. Debería verse lo que Gould hizo en términos de Jung, no de Freud. No se nos representó como enfrentados los unos a los otros, sino más bien como si nos complementáramos... En realidad, el programa se debería haber llamado “La idea de Glenn Gould”»⁶². El viaje hacia el Norte, por tanto, quizá fue un viaje extraño hacia el fondo de su cabeza, y los diálogos con sus entrevistados, un pretexto para un teatro interior habitado por arquetipos, personalidades múltiples o tipos psicológicos. Todo aquello, llegó a decir, se «aproximaba más a una afirmación autobiográfica, seguramente lo más autobiográfico que pueda hacer en esta etapa de mi vida»⁶³. Sea como sea, si Gould pretendía explorarse a sí mismo, dejó que la ficción lo dominara todo. Probablemente, en *The Latecomers* y en *The Quiet Land* salió un poco más de sí y profundizó en la dimensión *cultural* y *religiosa*

61 En la segunda parte de *La idea del Norte* –dijo Gould–, el oyente familiarizado con el punto de vista de cada personaje los vería como «*arquetipos* tales que ya no se necesitaría la palabra precisa para identificarse con ellos y sus posturas, pues para lograr eso bastaría solamente con el sonido de la voz y la textura de sus mezclas con otras voces» (citado por Kevin Bazzana, *op. cit.*, p. 326; la cursiva es mía).

62 Citado por Otto Friedrich, *op. cit.*, p. 180.

63 Kevin Bazzana, *op. cit.*, p. 321.

de la asociación humana, algo que, como dijo a Cott, a él personalmente no le atraía nada («toda esa idea del rebaño unido, por maravillosa y remota que sea la montaña en la que se aíslen, no me atrae»⁶⁴). En el primero, las voces de un pueblo pesquero a punto de desaparecer recrean algo mucho más abstracto que una situación política (la relación entre una isla y una federación), pero tampoco la disuelven del todo⁶⁵. Y en *The Quiet Land*, las grabaciones de servicios religiosos de la comunidad de los menonitas presuponían un estudio relevante de su mentalidad⁶⁶. Aun así, la obra radiofónica de Gould en su conjunto parece más la representación cómica de un fallo que la presentación solemne de una visión⁶⁷.

64 Jonathan Cott, *op. cit.*, p. 86.

65 En *The Latecomers*, Gould exploró Terranova. En 1968 pasó un mes recopilando conversaciones con catorce personajes muy locales e inspiradores. Tuvo presentes algunos hechos relativos a la separación entre Terranova y Canadá, y a las políticas gubernamentales de concentración que dejaban zonas despobladas, o también a la diferencia entre un mundo rezagado y un mundo acelerado. Con todo, la obsesión por la forma sonora del habla volvió a predominar: «El habitante de Terranova es, sobre todo, poeta. Entre estas gentes –dijo en un pasaje asombroso– subsisten los espíritus de los bardos celtas, un sentido de la cadencia, del equilibrio rítmico, que hace de su habla la delicia del editor de sonido. Incluso cuando se les sorprende con pocas cosas que decir –y eso ocurre raras veces–, lo dicen con una métrica elegante. Pero, mezclado con el impulso de convertir toda observación en verso, hay una contundente ejecución en el estilo de las sagas que confiere significado y propósito a la historia. Quizá la realidad de la vida contra los elementos –como para las gentes de Islandia y Groenlandia– someta a disciplina sus estrofas, confiera un sostén de realismo a su impulso siempre dispuesto a la fantasía» («“Los rezagados”: Una introducción», *Escritos críticos*, p. 480). Con todo, el programa gira en torno a algunos hechos relativos a la separación entre Terranova y Canadá.

66 El programa sobre *Los mansos de la tierra* (*Die Stillen in dem Lande*), que es como suelen llamarse a sí mismos los menonitas, se gestó a partir de 1971, cuando Gould se puso a estudiar la contracultura de los años sesenta y, como contraste, empezó a estudiar grupos conservadores religiosos. El programa, al igual que *The Latecomers*, tiene como telón de fondo el choque entre un mundo cada vez más tecnológico y formas de asociación tradicionales. Gould pasó mucho tiempo grabando servicios religiosos en una iglesia menonita en Kitcheren, en Warterloo. Estos servicios funcionan como el bajo continuo del programa, igual que el tren en *The Idea of North*, y el mar en *The Latecomers*. La diferencia es que estos programas están grabados en estéreo (incluso Gould pensó valerse de la cuadrafonía para el último) y los efectos de sonido son mucho más variados y elaborados que en el primer programa.

67 En 1980, Gould recicló ideas que ya había tenido en 1966: una especie de parodia de la vuelta de Vladimir Horowitz a los escenarios. El programa, *A Fantasy of Glenn Gould*, es una delirante defensa de la grabación, en la que Gould se vale de sus personajes favoritos, sus álter egos, y añade uno nuevo, una crítica musical húngara, interpretada por una joven de la

Cuando Kevin Bazzana dice que el lema de los menonitas a los que visitó Gould («En el mundo, pero no del mundo») podía haber colgado de la puerta del ático en que vivió tanto tiempo el músico, uno debe tomarse el lema con el humor de un psiquiatra o de un actor, y no con la solemnidad de un filósofo. A Gould no le hubiera molestado. Quizá todo buen bromista sea, como afirmó la antropóloga Mary Douglas, un «místico menor» (aunque, podríamos añadir, no todo místico sea un bromista mayor). Gould era, si se prefiere decir así, un comediante iluminado y un visionario ridículo. Su idea del diálogo humano y su comprensión de la soledad y la vida en común resulta irrisoria cuando trata de ser profundo, y acaba resultando profunda donde podría parecer banal. En conjunto, su «desventaja» como ser social acaba convirtiéndose en su mayor «gracia» como ser humano. A Gould se le ha calificado de «malogrado», pero también de «ilusionista»⁶⁸. Creo que la segunda calificación es más justa: en Gould todo es un montaje, y una simulación que el público goza, porque, aun conociendo parte del truco, no se siente engañado.

CBC que produjo el programa a Gould. Como escribe Ostwald, el punto culminante del programa es Gould interpretando la «vuelta» de Horowitz para un concierto celebrado en una plataforma petrolífera en el Ártico. En un momento dado, un locutor llega a decir que la famosa silla de Gould se la han llevado las olas por la borda, y que Gould toca de rodillas. Entonces el «público» no aguanta y se va, y a Gould sólo le aplaude una foca. Aparte de estas locuras, la música que se oye es interesantísima. Los programas de radio de Gould, todo sea dicho, fueron muy valorados como ars sonora por Richard Kostelanetz, y miembros de la radio alemana los consideran como algunos de los primeros ejemplos de lo que se llamó *Neue Hörspiel*. Es interesante constatar que la visión que tenía Gould de la radio chocaba con la de un compatriota suyo que cambió la forma de pensar las tecnologías de la comunicación. Véanse las referencias de Gould a Marshall McLuhan en *Escritos críticos*, y en Jonathan Cott, *op. cit.*, p. 87.

68 Jonathan Cott, *op. cit.*, p. 74. Cuando Cott afirmó esto, también se dio cuenta de que un héroe predilecto de Gould fue el falsificador Han van Meegeren. Cott entendió, como pocas otras personas que trataron a Gould, que no sólo sus juegos de desdoblamiento con personajes, sino la idea misma de un artista en la era electrónica como «fabricante desconocido de bienes no autenticados», tenía que ver con ese artista al que Gould dedicó líneas y elogios en un ensayo extraordinario que no puedo examinar aquí «Las perspectivas de la grabación» (*Escritos críticos*, pp. 417 y ss.; véase también Jonathan Cott, *op. cit.*, p. 74).

Para acabar, pues: Gould no era capaz de tomarse el diálogo como algo natural, pero gracias a su limitación consiguió iluminar aspectos del diálogo humano a los que una persona normal no suele prestar atención. Todo en él fue para-normal, pero no sobre-normal. Convirtiéndolo en una especie de forma sonora, desnaturalizando la conversación, fabricando diálogos no autenticados, mostró, sin grandes pretensiones, aspectos básicos y apasionantes de la comunicación humana. Después de todo, Gould no estaba loco: los seres humanos son, en efecto, seres que se «editan» los unos a los otros. El problema de Gould es que acabó preso de su propia auto-edición, y la ventaja de Gould es que sus disparates y humoradas compensan su fracaso. Los diálogos que mantuvo con muchos de sus sufridos interlocutores son extraños, pero no son una locura. Nos dicen cosas que probablemente no descubriríamos de otras formas. Como declaró el pionero de la psicología que gustaba a tanto a Maclean, uno de los personajes de *The Idea of North*, para entender un estado «normal» a veces es imprescindible observar sus exageraciones, sus expresiones extremas y sus alteraciones más sorprendentes.

RAMÓN DEL CASTILLO



El diálogo director-orquesta: modos de comunicación en el ensayo y el concierto

ELAINE KING

Recuerdo una conversación que se produjo entre dos músicos de orquesta justo antes de que salieran al escenario a tocar el *Prélude à l'après midi d'un faune* de Debussy. El solista de flauta, que toca el largo solo de flauta al comienzo de la obra, dijo: «¡Voy simplemente a cerrar los ojos y a tocarlo como yo quiera!» El otro músico se rió y dijo: «¿Por qué no? ¡Al fin y al cabo, es tu momento!» Si todos los músicos de orquesta cerraran los ojos y tocaran como ellos quisieran en un concierto, el sonido resultante podría ser, por supuesto, extremadamente inconexo y poco atractivo. La tradición occidental de contar con un director especializado que es responsable de la dirección artística de una orquesta se estableció a comienzos del siglo XIX; desde entonces, la estructura de la orquesta ha evolucionado en cuanto a su tamaño y su orden. En este ensayo se examinará la relación entre el director y los músicos de la orquesta, con objeto de examinar específicamente los modos de comunicación que se producen entre ellos en el ensayo y el concierto. Al hacerlo así, se explorará hasta qué punto es posible el diálogo dentro de esta relación. De entrada, el papel del director por medio de la determinación de la estructura social de la orquesta. A continuación se prestará atención al proceso de ensayos a fin de subrayar el modo en que opera el diálogo en este contexto. Finalmente

se estudiará la manera en que los directores y los músicos de orquesta se coordinan entre sí durante el concierto.

La estructura social de la orquesta

Al igual que cualquier relación humana, la relación entre un director y su orquesta puede ser estupenda en un momento dado y turbulenta a renglón seguido. La estructura social de la orquesta se construye sobre una jerarquía de relaciones: el director es el «jefe» o líder nominal de la orquesta, mientras que el solista de la sección de los primeros violines es también el principal líder de la orquesta o *concertino*. Cada sección cuenta con un responsable principal y un corresponsable (por ejemplo, el solista de trompeta está al frente del metal; el solista de oboe está al frente de la madera), mientras que el resto de los músicos suelen disponerse por orden numérico (por ejemplo, primer trompeta, segundo trompeta, tercer trompeta, y así sucesivamente). En la cuerda, el sistema funciona de acuerdo con parejas de instrumentistas en «atriles» que se numeran desde el que se sitúa delante del todo (primer atril) hasta el que está atrás del todo. Además, los instrumentistas de cuerda de cada atril se ordenan en función del instrumentista que se coloca «fuera» (que tocará la parte más aguda o primera parte si las líneas musicales aparecen divididas en la partitura) y el instrumentista de «dentro» (que tocará la parte más grave o segunda cuando las líneas musicales se dividan). En este sistema, el instrumentista de cuerda que ocupe el primer atril por «fuera» es el solista de la sección, mientras que el instrumentista del primer atril por «dentro» es el ayuda de solista.

Resulta interesante que, en el curso de las últimas décadas, la estructura social de la orquesta se haya utilizado como modelo para las organizaciones empresariales. Por ejemplo, en su libro *All Together Now*, John Harvey-Jones (1994) utiliza la orquesta como una metáfora

para explorar el modo en que pueden operar las jerarquías para lograr la coordinación y la cooperación en el trabajo en grupo. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto una estructura social tan estricta concede libertad a los individuos para que desarrollen sus ideas (o para dar cabida a una «licencia artística» en el caso de los músicos de orquesta). Lo cierto es que el papel de liderazgo del director merece un examen detallado, ya que el establecimiento de superioridad por parte de un director no es en absoluto algo sencillo. Robert Faulkner (1973) subraya tres elementos cruciales en la relación director-orquesta: reciprocidad, respeto y confianza (p. 149). Se trata de elementos que podrían identificarse en cualquier relación humana fuerte. Describe al director de orquesta, o «superior focal», como una figura revestida de autoridad, si bien resalta que el sistema de autoridad en una orquesta debería ser un proceso flexible, recíproco: es «más que un modelo de papeles y estatus estáticos» (p. 156). Evidentemente, sugiere que el proceso por medio del cual el director adquiere legitimación refleja una forma de respeto y confianza entre las dos partes.

De acuerdo con la conciencia de flexibilidad de Faulkner en la relación entre director y orquesta, Yaakov Atik (1994) sugiere que los directores de orquesta «eficaces» demuestran un estilo de liderazgo que es dinámico y abierto al cambio, menos dictatorial: «con el paso del tiempo, se produce un abandono gradual del control en beneficio del esfuerzo colectivo» (p. 24). Describe tres etapas dentro de este proceso: la fase de prueba (los instrumentistas exploran los límites de la relación); la fase de trabajo (tanto el director como los músicos saben lo que pueden esperar mutuamente); y la fase «transformacional» (en la que se comparten más responsabilidades y se reducen las fronteras jerárquicas; p. 27). En efecto, se produce un cambio hacia una postura más democrática, aunque se mantiene la paradoja entre liderazgo y democracia. Atik señala que «el músico de orquesta puede muy bien

encontrarse en la posición de suprimir sus necesidades de expresión individual en aras del empeño colectivo» (p. 22).

La investigación que han llevado a cabo los psicólogos sociales sugiere que, a fin de que cualquier grupo funcione, los miembros necesitan tener una sensación personal de «filiación» (Tom Douglas, 1993): debe establecerse necesariamente una conexión o asociación entre los individuos y el grupo en su conjunto. La filiación depende en gran medida de la *sensación de identidad personal* de un individuo dentro del grupo. Atik descubrió en su investigación que los músicos de orquesta habían de sacrificar su sensación de identidad personal hasta cierto punto a fin de hacer posible que logren sentirse como parte del grupo. Como he podido comprobar en las investigaciones que he llevado a cabo con Jane Davidson, dado que una orquesta está integrada por entre cincuenta y cien personas, con líderes de sección y un director, se requieren complejas y sutiles interacciones a fin de que el grupo pueda funcionar de manera satisfactoria. Un músico de orquesta que ocupe un rango relativamente bajo dentro de la estructura jerárquica podría estar afirmando una voz inadecuadamente prominente a fin de que todo el mundo conozca sus puntos de vista personales dentro del contexto de un ensayo de toda la orquesta; en un caso así, el papel del líder de sección –como un filtro de cara al director– es el mecanismo por medio del cual el instrumentista puede expresar sus puntos de vista (Jane Davidson y Elaine King, 2004, p. 107). Mientras que en un pequeño conjunto de cámara sin director, como un cuarteto de cuerda, los músicos deberían tener la oportunidad de negociar verbalmente (y no verbalmente) sus ideas musicales durante un ensayo, en una orquesta la posibilidad de este tipo de negociación es limitada. De hecho, los músicos de orquesta necesitan ser realistas sobre sus oportunidades para contribuir con ideas interpretativas personales ya que, como reza el dicho, «muchos cocineros estropean el caldo».

Esto plantea la cuestión de si la orquesta, en cuanto instrumento social, es o no simplemente la suma de sus partes, porque las ideas individuales de sus músicos pueden verse suprimidas en aras de la voz dominante (del director). En un colectivo que funcione satisfactoriamente, cabría esperar que el director y los músicos de orquesta por igual describieran la experiencia social y musical de la interpretación orquestal como *sinérgica*, esto es, como un reflejo de algo que es mayor que la suma de sus partes.

El diálogo en el ensayo

Durante los ensayos orquestales, que son habitualmente conducidos por el director, se producen diferentes tipos de actividad musical mientras se prepara una pieza musical para un concierto. Los directores pueden tratar el ensayo como un «simulacro» del concierto, tocando una pieza de principio a fin como si estuviera tocándose en un concierto. En cualquier momento, sin embargo, el director podría interrumpir y volver a comenzar la interpretación para transmitir una información específica técnica o expresiva a los músicos de la orquesta, o para volver a tocar un pasaje concreto de la música, o para desglosar una sección a fin de aislar partes individuales (como hacer que toquen únicamente los primeros violines, u oír al primer oboe con la primera flauta). En el curso del proceso de ensayar una obra musical, el director y los músicos de la orquesta se implicarán en un diálogo recíproco valiéndose de un discurso tanto *verbal* como *no verbal*. Del director surgirán diferentes tipos de «conversación» (discurso verbal), entre los que figurarán intercambios para proporcionar indicaciones sobre a partir de qué punto tocar (por ejemplo, «vamos al principio», o «empecemos otra vez en la letra E»), así como ofrecer orientación sobre la coordinación de las voces y la expresión de la música, incluida la manera de abordar el tempo (por ejemplo, «en este punto hay que

acelerar; necesita ser ligeramente más rápido en esa sección», o «tómense su tiempo al comienzo de la nueva sección»), la dinámica (por ejemplo, «se necesita más sonido de la cuerda») y balance (por ejemplo, «que todos toquen más flojo; que se oigan más los fagotes»). En su estudio de las «indicaciones de corrección» en los ensayos, Peter Weeks (1996) observó que los directores hablan en ocasiones mientras están tocando los músicos a fin de ofrecer orientación *simultáneamente* con la ejecución, o inmediatamente *después* de que haya sucedido algo, bien hablando sobre la música mientras la orquesta sigue tocando, bien deteniendo por completo la ejecución para transmitir la indicación verbal (p. 276).

Aunque el protocolo profesional dicta que los músicos de orquesta no han de hablar durante los ensayos, hay veces en que los instrumentistas necesitan plantear preguntas o intercambiarse observaciones, como cuando el concertino de la sección de los primeros violines aclara a su sección los arcos que hay que utilizar. La investigación indica que hablar demasiado, bien por parte del director, bien en forma de preguntas de instrumentistas concretos, puede perturbar el desarrollo de un ensayo (véanse Cornelia Yarbrough, 1975; Colin Durrant, 1994; Peter Weeks, 1996; Harry E. Price y James L. Byo, 2002). Por este motivo, suele aconsejarse a los directores que se valgan de indicadores no verbales para comunicar sus ideas durante el ensayo (Colin Durrant, 1994), como gestos, cantar, tararear, contar en voz alta, marcar el pulso con chasquidos de los dedos o con los pies. No deja de ser interesante que Joseph Kerman describa este tipo de discurso como un “misterioso sistema de signo-gesto-y-gruñido» (1985, p. 196), aunque los estudios sobre música y gesto (véase Anthony Gritten y Elaine King, 2006 y 2011) revelan el hecho de que los signos y las acciones descritas por los músicos funcionan de modos similares a los utilizados en la conversación cotidiana.

Son cuatro las categorías principales de gestos utilizados en la comunicación cotidiana que resultan relevantes para nuestra comprensión del discurso utilizado por los directores de orquesta durante el ensayo, y algunos de ellos se transferirán asimismo al concierto (véase Jane Davidson y Elaine King, 2004, p. 112):

adaptadores: movimientos de autoestimulación, como rascarse la cabeza y tocarse la nariz con el dedo;

reguladores: movimientos que tienen en cuenta entradas y salidas, como cuando se utiliza el gesto de un brazo abierto para indicar a alguien que siga andando y pase primero por la puerta, o cuando el director utiliza su mano izquierda para marcar la entrada melódica del corno inglés en la *Sinfonía «Del Nuevo Mundo»* de Dvořák;

ilustradores: gestos autoexplicativos de énfasis con traducciones directas musicales o del habla, como hacer un movimiento balanceante con el brazo cuando se habla de un bebé, o cuando el director utiliza un gesto enérgico con la mano abierta del brazo izquierdo para indicar a la sección de metal que toque más fuerte;

emblemas: gestos culturalmente definidos, como colocar el pulgar hacia arriba para indicar «bien».

Los directores utilizan gestos e ilustradores para indicar a los músicos de la orquesta cuándo y cómo debe suceder algo. Aun así, Colin Durrant (1994) reparó en que algunos directores se valen ampliamente de emblemas, fundamentalmente para sustituir las indicaciones habladas técnicas y expresivas (por ejemplo, frotarse los dedos junto al oído izquierdo, lo que podría indicar «Escuchen su sonido», o incluso «Presten atención a su afinación»). Jane Davidson (1977) sugiere que los directores de mayor éxito en el circuito internacional son aquellos

que no sólo se atienen a la comunicación no verbal durante los ensayos, sino que son también eficientes en su empleo de ilustradores y reguladores, al tiempo que reducen al mínimo el uso de emblemas, dado el tiempo que se requiere para aprender sus significados.

El diálogo que surge entre el director y los músicos de orquesta en el ensayo podría considerarse en gran medida unilateral, puesto que el director domina gran parte de lo que se dice y lo que se hace. Sin embargo, el director responde necesariamente a lo que está ya sucediendo musicalmente dentro del grupo, moldeando y adaptando el ritmo del ensayo en función de las necesidades de los músicos de la orquesta. Del mismo modo, los músicos de la orquesta se expresan constantemente por medio de las partes que tocan, pero reaccionan a las indicaciones y las orientaciones del director. Puede que se les anime a tomarse libertades en su ejecución, especialmente durante los pasajes a solo, como el solo del solista de flauta al comienzo del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy. Así, el diálogo director-orquesta durante los ensayos refleja elementos de la conversación cotidiana en la medida en que contiene palabras habladas y una comunicación con gestos no verbales. Sin embargo, se producen intercambios más sutiles de información cuando el director y los músicos de la orquesta tocan juntos, y la naturaleza del diálogo adopta en estos casos otro nivel de significado.

El diálogo en el concierto

A fin de tocar juntos, los músicos de orquesta se basan en dos modos de comunicación: la comunicación auditiva (esto es, señales o indicaciones transmitidas en el sonido musical) y comunicación visual (esto es, señales o indicaciones transmitidas por medio del contacto visual, acciones faciales, movimientos corporales y gestos físicos). Los músicos necesitan poderse oír unos a otros a fin de poder coor-

dinar sus partes; cada músico (incluido el director) escucha y responde constantemente a los matices de expresión en el sonido que se producen conforme a la plasmación de la partitura, como fluctuaciones en el tempo, gradaciones en la dinámica y cambios en la articulación, timbre y afinación. En efecto, los músicos de orquesta producen continuamente señales (o indicaciones) auditivas y, cuando toca, la atención de cada uno de los músicos de la orquesta se divide entre controlar el sonido que él mismo o ella misma produce y atender al sonido producido por los instrumentistas que se encuentran a su alrededor (véanse Mitchell Waterman, 1996, y Peter Keller, 2008). Al mismo tiempo, el músico de orquesta observa y responde a las señales (o indicaciones) visuales transmitidas por el director. A pesar de que el modo de comunicación del director sea puramente visual, controla (hasta cierto punto) el cuerpo de sonido producido por los músicos de la orquesta.

Teniendo en cuenta que entre el director y los músicos de la orquesta se intercambia información visual y aural, resulta plausible sugerir que participan en una forma de diálogo. Pero, ¿hasta qué punto es posible realmente el diálogo, dada la naturaleza de esta comunicación? En primer lugar está el tema del control: ¿puede ser algo un diálogo cuando una persona (el director) está dictando en la práctica como debería decirse algo? Podría considerarse la posibilidad de que, en realidad, lo que hace el director es transmitir un monólogo durante el concierto, ya que la interpretación consiste en la expresión de sus ideas musicales al público a través del medio de los músicos de la orquesta. En segundo lugar está el tema de la modalidad de comunicación: ¿puede ser algo un diálogo cuando las dos partes contribuyen con tipos de información esencialmente diferentes? Es posible que las personas conversen entre sí cotidianamente utilizando diferentes tipos de comunicación, incluida la persona que habla durante

mucho tiempo a otra que simplemente se limita a asentir como toda respuesta. El modo de comunicación no debería influir en la posibilidad de diálogo; de hecho, el diálogo director-orquesta durante el concierto podría considerarse como un intercambio extraordinariamente dinámico de información y yo sostengo que, a pesar del nivel de control asumido por el director, el diálogo es enormemente creativo para ambas partes.

Los músicos de orquesta están controlando constantemente el movimiento de la batuta del director con objeto de anticiparse a él y reaccionar a él. Sin embargo, las señales visuales son transmitidas sólo parcialmente por la batuta. El movimiento de la batuta queda absorbido dentro de los movimientos corporales globales del director, incluidos gestos caprichosos, posturas cambiantes y expresiones faciales diferentes, que transmiten información sobre el estado de ánimo y el carácter de la música. Como se ha señalado anteriormente, los directores pueden valerse de diferentes tipos de gestos, especialmente los ilustradores y los reguladores, para transmitir información (tanto en el ensayo como en el concierto). En efecto, el director comunica, por tanto, mucho más que simplemente un pulso, ya que los miembros de una orquesta podrían leer señales visuales sobre la expresión durante el concierto por medio de todo el lenguaje corporal de un director. Dicho esto, el director de orquesta tiene a menudo la consideración (acertada o equivocada) de ser fundamentalmente un marcador de tiempo: es la persona responsable de fijar el tempo principal de la música y de coordinar las entradas y salidas de los instrumentistas. De hecho, el requisito más esencial de cualquier grupo musical es que las partes individuales encajen entre sí, y la coordinación de una orquesta tiene exclusivamente que ver con el sincronización.

Para los músicos de orquesta, tocar al mismo tiempo que otras personas requiere algo más que la mera capacidad de contar y cobrar con-

ciencia del tempo global, ya que la ejecución de cada pulso necesita ser cuidadosamente controlada (véase Elaine Goodman, 2002). Hay dos técnicas principales a la hora de mantener el tempo: anticipación y reacción. Los músicos de orquesta llevan a cabo complejas predicciones que están íntimamente ligadas a reacciones que se consiguen por medio de la retroalimentación auditiva y visual: sobre la base de la nota anterior, ¿cuándo va a sonar la siguiente nota? Estas predicciones se combinan con técnicas de interacción que se utilizan para facilitar la coordinación: seguimiento, mediante la cual el músico individual sigue la sincronización de otro instrumentista o del director (esto a veces se describe como «cazar», ya que el cazador sigue a su presa anticipándose y respondiendo a sus movimientos); y cooperación, mediante la cual los intérpretes se ajustan mutuamente unos a otros. El primero es un proceso unidireccional; el segundo es un proceso bidireccional. En un diálogo director-orquesta cabría esperar que los músicos estuvieran siguiendo al director en todo momento. En realidad, sin embargo, es probable que los músicos estén cooperando entre sí tanto como observando las señales visuales transmitidas por el director. Al mismo tiempo, el director estará siguiendo y cooperando con los músicos de la orquesta al anticiparse y reaccionar a los sonidos que están produciendo. El diálogo está dominado realmente por la comunicación auditiva, que es más importante que la comunicación visual: la sencilla explicación de que suceda esto es que oímos la música, ¡no la vemos!

A fin de seguir explorando este punto, resulta útil examinar las primeras investigaciones llevadas a cabo por Rudolf Rasch (1979) y Anthony Clayton (1985) sobre la sincronización de notas en la interpretación de música en grupo. Rasch se dispuso a medir la precisión con que los instrumentistas de un conjunto tocaban juntos. Descubrió que la sincronía perfecta no es posible, por lo que los instrumentistas

de un grupo deben intentar crear con su manera de tocar la «ilusión de la sincronía». Resulta interesante que sus estudios mostraran que las piezas más lentas son más difíciles de coordinar (porque los músicos tienen que subdividir en sus cabezas el pulso musical; véase también Geoff Luck, 2011), así como los pasajes que incluían cambios de tempo, silencios y entradas después de silencios y pausas en la música. También es interesante el estudio de grabaciones de música de cámara que llevó a cabo Rudolf Rasch (1980) a fin de descubrir el tamaño medio de un grupo musical que utilizaba un director: señaló que los grupos que tenían diez o más instrumentistas utilizaban casi invariablemente un director. A la luz de su estudio, estableció un valor límite de 9,5 instrumentistas y, hablando hipotéticamente, sugirió que en un grupo imaginario de esas dimensiones, la calidad de la sincronización sería «tan buena con director como sin él» (p. 87). Así, con un grupo que contara con diez o más instrumentistas, la sincronización mejoraría con un director. No puede infravalorarse, por tanto, el valor de un director para un grupo de amplias dimensiones, como una orquesta. Este punto se pone a prueba en una serie de breves experimentos realizados por Anthony Clayton (1985), que exploró de manera sistemática las fuentes de la sincronización de la información en la ejecución en grupo.

Según Clayton, hay cuatro fuentes principales de sincronización (p. 72): el conjunto (esto es, la comunicación auditiva y visual de los músicos que lo conforman), el director, la partitura del compositor y la sincronización interna del músico (esto es, contar mentalmente dentro de la cabeza). Midió la contribución relativa de cada fuente de sincronización y el consiguiente nivel de precisión logrado mediante la eliminación sistemática de la comunicación visual y auditiva entre los instrumentistas y el director. Observó que la precisión de la sincronización era un 75% más pobre cuando los músicos tocaban separa-

dos unos de otros y sin un director. Defendió que el propio grupo (los distintos músicos) era el factor más poderoso en la consecución de la coordinación: «Estar separados del resto de los instrumentistas comporta una pérdida más seria en términos de precisión que la pérdida del director» (p. 87). Afirmó, sin embargo, que la presencia de un director podría mejorar la precisión temporal: «El papel normal del director es procurar una orientación temporal general o “aproximada” más que específica» (p. 107). Como ya se ha señalado anteriormente, el director transmite una información puramente visual, mientras que los músicos del grupo proporcionan la información auditiva esencial, así como algunos signos visuales.

Clayton realiza otros experimentos sobre la precisión de la sincronización para examinar estos modos de comunicación. Constata, por ejemplo, que cuando se les pide a los participantes en un experimento que marquen el tiempo con los pies a la vez que una serie de sonidos y una serie de luces, el seguimiento auditivo (marcar a la vez que los sonidos) es más preciso que el seguimiento visual (marcar a la vez que las luces) y, cuando se combinaban, los participantes preferían seguir la fuente sonora cuando las entradas estaban impresas. A pesar de que este tipo de investigación experimental indica que los músicos dependen probablemente de información auditiva de sus compañeros por encima de las señales visuales transmitidas por un director, Clayton admite que en una orquesta, «a pesar de la independencia de los músicos, siguen encontrándose de algún modo ligados al director [...] que, durante el concierto, ejerce de “maquinista”» (p. 114).

Así pues, ¿cómo siguen los músicos de la orquesta las señales visuales de su director? Clayton sugiere que los músicos adquieren una «representación esquemática» en sus mentes del movimiento de un director que les proporciona un punto de referencia para la anticipación y la reacción durante un concierto. Se refiere de manera específica

a las señales de la batuta de un director: «El instrumentista controla constantemente las oscilaciones de la batuta, comparando la trayectoria real de un momento a otro con una trayectoria esquemática adquirida» (p. 147). Afirma, sin embargo, que «la planificación del pulso de un director no es un proceso consciente. [...] Las trayectorias utilizadas por un director en concreto podrían aprenderse en los ensayos, por lo que un instrumentista contaría con amplias oportunidades para adquirir una representación del marco dentro del cual el director comunica sus requerimientos» (p. 186). La idea de que cada músico desarrolla un «marco» personal de señales tanto auditivas como visuales procedentes de directores y de sus compañeros ayuda a explicar cómo los instrumentistas orquestales mantienen el tiempo entre sí: el músico individual realiza comparaciones constantes entre representaciones esquemáticas internas y la plasmación real de las notas en el curso de la interpretación.

En resumen, a pesar de que un director pueda servir de ayuda y mejorar la coordinación de una orquesta, y los músicos afirmarán que están «siguiendo» al director, la evidencia sugiere que el verdadero proceso de coordinar el sonido en una orquesta es mucho más complejo: los músicos de orquesta están constantemente atentos a, y cooperando con, las señales auditivas (y visuales) producidas por sus compañeros en el grupo, además de seguir las indicaciones puramente visuales del director; están dividiendo su atención entre tocar su propia parte y prestar atención a las partes a su alrededor. Resulta plausible sugerir que cada instrumentista individual de la orquesta participa en un microdiálogo con sus compañeros y con el director, aunque contribuye al mismo tiempo a la acción musical combinada. El director, sin embargo, está participando fundamentalmente en un macrodiálogo con la orquesta, ya que es responsable de coordinar y dar forma al grupo en su conjunto, de producir el sonido global del grupo.

Conclusión

En última instancia, como sucede con cualquier organización integrada por un grupo numeroso de personas, alguien tiene que estar al frente a fin de que la productividad sea eficiente y eficaz. Dentro de la estructura social de la orquesta, el director es esa persona elegida para estar al frente, la persona responsable de tomar decisiones fundamentales y de actuar como el impulsor del grupo. Así, desde el principio, puede darse por sentado que la relación del director con los músicos de la orquesta es dominante y que cualquier tipo de diálogo que se produzca dentro del ensayo y el concierto reflejará inevitablemente esta circunstancia. Las investigaciones indican que, a fin de que un director mantenga una relación satisfactoria con su orquesta, debe ganarse el respeto y la confianza de sus instrumentistas en el ensayo (y, como se ha sugerido más arriba, esto podría suceder por medio de un estilo evolutivo de liderazgo que incluya renunciar a parte de ese control artístico).

Durante el ensayo, el director puede relacionarse con la orquesta valiéndose de un discurso verbal y no verbal; en el concierto, sin embargo, el director es, en la práctica, un agente visual, un artista del mimo, ya que se comunica exclusivamente por medio de canales visuales (no verbales) al anticiparse y reaccionar a los sonidos producidos por los músicos de la orquesta. Podría decirse que su contribución a la interpretación es, de alguna manera, limitada; de hecho, a menudo nos preguntamos si una orquesta podría tocar o no realmente en concierto sin su director. Es posible que el director actúe como la rueda central del engranaje orquestal, ya que facilita la coordinación entre los instrumentistas al proporcionar señales visuales sobre las entradas y salidas de las partes, además de ofrecer indicaciones expresivas sobre el carácter del sonido musical. El diálogo en la interpretación musical gira en torno a la comunicación auditiva, mediante la cual

tanto el director como los músicos de la orquesta se siguen y cooperan mutuamente de cara a conseguir la ilusión de la sincronía. Dado que tocar al mismo tiempo es el requisito fundamental de tocar en un grupo musical y que el director toma la decisión principal a la hora de determinar cuán lenta o cuán rápidamente interpretar una pieza musical, el director controla (hasta un cierto punto) el cuerpo del sonido.

En este ensayo he descrito la estructura social de la orquesta, la naturaleza del discurso que opera en los ensayos, así como los modos de comunicación utilizados entre los directores y los músicos de orquesta durante el concierto. Nuestra comprensión de las técnicas sociales y musicales que sostienen la relación director-orquesta nos ayuda a valorar los complejos procesos que intervienen en la ejecución en grupo y la naturaleza del diálogo extraordinariamente dinámico y creativo que se produce en un escenario en los conciertos orquestales en vivo.

ELAINE KING

(Traducción: Luis Gago)

Referencias bibliográficas

Yaakov Atik (1994), «The Conductor and the Orchestra: Interaction Aspects of the Leadership Process», *Leadership and Organisation Development Journal*, vol. 15, núm. 1 (febrero de 1994), pp. 22-28.

Anthony Clayton (1985), *Coordination between Players in Musical Performance*, tesis doctoral inédita, Universidad de Edimburgo.

Jane Davidson (1997), «The Social in Musical Performance», en David J. Hargreaves y Adrian C. North (eds.), *The Social Psychology of Music*, Oxford, Oxford University Press, pp. 209-228.

Jane Davidson y Elaine King (2004), «Strategies for Ensemble Practice», en Aaron Williamon (ed.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*, Oxford, Oxford University Press, pp. 105-122.

Tom Douglas (1993), *A Theory of Groupwork Practice*, Londres, Macmillan.

Colin Durrant (1994), «Towards an Effective Communication: A Case for Structured Teaching of Conducting», *British Journal of Music Education*, vol. 11, núm. 4 (marzo de 1994), pp. 56-76.

Elaine Goodman (2000), *Analysing the Ensemble in Music Rehearsal and Performance: The Nature and Effects of Interaction in Cello-Piano Duos*, tesis doctoral inédita, Universidad de Londres.

Elaine Goodman (2002), «Ensemble Performance», en John Rink (ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 153-167.

Robert Faulkner (1973), «Orchestra Interaction: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organisation», *The Sociological Quarterly*, vol. 14, núm. 2 (marzo de 1973), pp. 145-157.

Anthony Gritten y Elaine King (eds.) (2006), *Music and Gesture*, Aldershot, Ashgate.

Anthony Gritten y Elaine King (eds.) (2011), *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham, Ashgate.

John Harvey-Jones (1994), *All Together Now*, Londres, Heinemann.

Peter Keller (2008), «Joint Action in Music Performance», en Francesca Morganti, Antonella Carassa y Giuseppe Riva (eds.), *Enacting Intersubjectivity: A Cognitive and Social Perspective on the Study of Interactions*, Ámsterdam, IOS Press, pp. 205-221

Joseph Kerman (1985), *Musicology*, Londres, Fontana.

Abram Loft (1992), *Ensemble! A Rehearsal Guide to Thirty Great Works of Chamber Music*, Oregon, Amadeus Press.

Geoff Luck (2011), «Analysis of Conductors' Temporal Gestures», en Anthony Gritten y Elaine King (eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham, Ashgate, pp. 159-175.

Harry E. Price y James L. Byo (2002), «Rehearsing and Conducting», en Richard Parncutt y Gary E. McPherson (eds.), *The Science and Psychology of Music: Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford, Oxford University Press, pp. 335-351.

Rudolf Rasch (1979), «Synchronisation in Performed Ensemble Music», *Acustica*, vol. 43, núm. 2 (septiembre de 1979), pp. 121-131.

- Rudolf Rasch (1988), «Timing and Synchronisation in Ensemble Performance», en John Sloboda (ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford, Clarendon Press, pp. 70-90.
- Mitchell Waterman (1996), «Emotional Responses to Music: Implicit and Explicit Effects in Listeners and Performers», *Psychology of Music*, vol. 24, núm. 1 (abril de 1996), pp. 53-67.
- Peter Weeks (1996), «A Rehearsal of a Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk», *Research on Language and Social Interaction*, vol. 29, núm. 3 (julio de 1996), pp. 247-290.
- Cornelia Yarbrough (1975), «Effect of Magnitude of Conductor Behaviour on Students in Mixed Choruses», *Journal of Research in Music Education*, vol. 23, núm. 2 (verano de 1975), pp. 134-146.

Año 1938, nos XIV, XV, XVI, XVII

HORA DE ESPAÑA

REVISTA MENSUAL

XIV

SUMARIO:

ENSAYOS DE ANTONIO MACHADO, ERNESTINA DE
CHAMPOURCIN Y LEÓN FELIPE. POEMAS DE PEDRO
GARFÍAS, CLEMENCIA MIRÓ Y JUAN GIL-ALBERT. UNA
NARRACIÓN DE LUIS CERNUDA. CRISTAL DEL TIEMPO,
POR JOSÉ BERGAMÍN. POEMAS CATALANES



Viñetas de Ramón Gaya. — Barcelona, Febrero, 1938

Miscelánea apócrifa.

Habla Juan de Mairena a sus alumnos

ANTONIO MACHADO

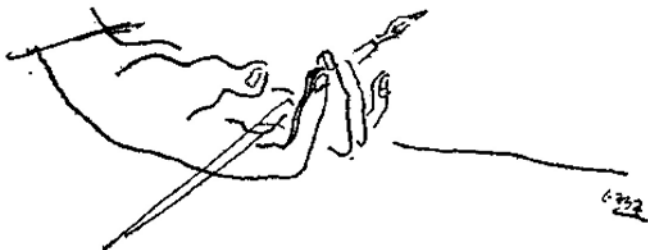
Después que Platón, en sus diálogos inmortales, descubre la razón, el pensamiento genérico, las ideas que todos hemos de pensar conducidos por la lógica, merced a la común estructura de nuestro entendimiento, el diálogo sigue su camino. En los diálogos del Cristo –con sus discípulos, con las turbas, con las mujeres–, no se buscan razones –éstas habían sido ya encontradas–, sino formas y hechos de comunión cordial. Después de la Edad Media, poco fecunda para el diálogo, aparecen, con el Renacimiento y en plena edad moderna, dos gigantescos dialogadores: Shakespeare, en Inglaterra, y Cervantes en España.

El diálogo en Shakespeare, como esencialmente dramático, suele ir complicado con la acción; tampoco allí se buscan razones: la sinrazón aparece en él con sobrada frecuencia. La actividad lógica puede llevarnos a un acuerdo, pero, ¡qué poca cosa es ella en la totalidad de nuestra psique! El pensamiento marchita y deslustra la acción. Así piensa Shakespeare, porque Hamlet piensa así, y Macbeth, su antípoda, piensa lo mismo. El diálogo, como medio de inquirir lo verdadero, si os place mejor, como medio de alcanzar el reposo de lo objetivo, o, en otro aspecto, como forma de comunión amorosa, es algo que no podemos encontrar en Shakespeare. El diálogo en Shakespeare es un diálogo entre solitarios, hombres que, a fin de cuentas, cada uno ha de bastarse a sí mismo; de ningún modo

se busca allí lo genérico, sino que la razón se pierde en los vericuetos de la psique individual. El fondo de cada conciencia se expresaría siempre mejor que en el diálogo en un monólogo. En verdad, los personajes del gran Will dialogan consigo mismos, porque están divididos y en pugna consigo mismos.

Cuando llegamos a Cervantes, quiero decir al Quijote, el diálogo cambia totalmente de clima. Es casi seguro que Don Quijote y Sancho no hacen cosa más importante –aun para ellos mismos– a fin de cuentas que conversar el uno con el otro. Nada hay más seguro para Don Quijote que el alma ingenua, curiosa e insaciable de su escudero. Nada hay más seguro para Sancho que el alma de su señor. Pero aquí ya no se persiguen razones a través de la selva psíquica, ya no interesa tanto la homogeneidad de la lógica como la heterogeneidad de las conciencias. Entendámonos: la razón no huelga: es como cañamazo sobre el cual bordan con hilos desiguales el caballero y el criado. No olvidemos, sin embargo, que uno de los dos dialogantes está loco, sin renunciar en lo más mínimo a tener razón, a imponer y –digámoslo en loor de nuestro Cervantes– a persuadir de su total concepción del mundo y de la vida, y que el otro padece tanta cordura como desconfianza de sus razones. Y aquí nos aparece el diálogo entre dos mónadas autosuficientes y, no obstante, afanosas de complementariedad, en cierto sentido, creadoras y tan afirmadoras de su propio ser como inclinadas a una inasequible alteridad. Entre Don Quijote y Sancho –esa amante pareja de varones, sin sombra de uranismo– la razón del diálogo alcanza tan grande profundidad ontológica, que sólo a la luz de la metafísica de mi maestro Abel Martín puede estudiarse, como en otra ocasión demostraremos, o pretenderemos demostrar.

ANTONIO MACHADO



HORA DE ESPAÑA

REVISTA MENSUAL

APARTADO CORREOS, 597. — BARCELONA

CONSEJO DE COLABORACIÓN

LEÓN FELIPE. JOSÉ MORENO VILLA.
ANGEL FERRANT. ANTONIO MACHADO.
JOSÉ BERGAMÍN. T. NAVARRO TOMÁS.
RAFAEL ALBERTI. JOSÉ F. MONTESI-
NOS. PEDRO BOSCH GIMPERA. AL-
BERTO. RODOLFO HALFFTER. JOSÉ
GAOS. DÁMASO ALONSO. LUIS LACASA.
ENRIQUE DIEZ CANEDO. LUIS CER-
NUDA. CORPUS BARGA. JUAN JOSÉ
DOMENCHINA. EMILIO PRADOS. CAR-
LES RIBA. JUAN DE LA ENCINA.

REDACCIÓN: M. ALTOLAGUIRRE. RAFAEL DIESTE. A. SÁNCHEZ BAR-
BUDO. J. GIL-ALBERT. RAMÓN GAYA. A. SERRANO FLAJA. ANGEL GAOS.
MARÍA ZAMBRANO. E. CASAL CHAPÍ.

SECRETARIO: JUAN GIL-ALBERT

SUSCRIPCIÓN ANUAL EN ESPAÑA Y AMÉRICA, 12 PTAS.

SUSCRIPCIÓN ANUAL EN OTROS PAÍSES, 18 PSESTAS

 OCNE ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

