

# «Y NADA ESTRECHO Y TODO EL MUNDO ABRAZO»

ALVARO DEL AMO

Los *Lieder* de Liszt (1) se presentan como una colección de microcosmos. Cada pieza forma un universo independiente, hermético y concentrado, muy denso y muy libre, que invita al transeúnte a un recorrido provechoso, rogándole, por favor, que abandone a la entrada el hatillo de trapos enmarañados del sentimentalismo y también, si ello fuera posible, cualquier prejuicio sobre lo que deben o no deben ser las relaciones entre la música y la poesía.

## «Solitario está un pino en el norte/sobre una colina pelada»

Una sensibilidad que no gime. Rigurosa exclusión de la llantina. Prohibido el puchero. Como si la delicadeza se fabricara con un metal parecidísimo al acero. Hace falta enorme valentía para prescindir de la bufanda, del gabán de la queja. El llorón segrega una cera pringosa que chorrea, se deshace, cubre la fragilidad de una aspiración que se atreve a asomar como un cristal finísimo despojado del pringue protector.

Liszt no da rienda suelta a torbellino alguno. Aplica gravedad, reciedumbre, depurado pudor, lúcida contemplación, síntesis, a los objetos preciosos que maneja. No retrata, no protesta, no hurga violentamente buscando la emoción, la conmoción del oyente, del

interlocutor, no expone, para vergüenza pública, su desolación. El vacío no es una bola de caramelo que se ofrezca para que, cada cómplice, arroje su lengua. El lametón ha sido inapelablemente expulsado del bosque, del coloquio, del paraíso.

¿Se trata de un hombre *frio*? Este señor con cabeza de pájaro, músico de vanguardia en pleno siglo XIX, conocido como virtuoso del piano, famoso como suegro (de Wagner), popular como clérigo, como mentor e introductor (de Berlioz), explica, en sus canciones, que sólo la naturaleza merece describirse, que sólo el amor importa, que la fugacidad sólo se prolonga en una plenitud que no conocemos, aunque Liszt encuentra pistas ciertas, huellas inequívocas de que el más allá no es sino la prolongación de una fila de árboles, el capricho de una estribación de montañas que toma de repente un giro inesperado, la frontera

borrosa que separa el ángel de la mujer.

La llamada naturaleza es un paisaje que, sin más, se mira, se reconoce y nada hay más fácil que constatar su existencia. «El aire es fresco y oscurece», dice Heine (*Die Loreley*, número 3); «El inmóvil nenúfar/ emerge del lago azul», en los versos de Emanuel Geibel (*Die stille Wasserrose*, número 31). La contemplación conduce a la aceptación. Esto es lo que hay. Disfrutemos de la nieve. ¿Es lícito utilizar el río como metáfora? ¿Por qué esa manía de manosear una rosa entre los dedos, espachurrando su brevedad con la violencia de arrastrar una simple flor a la obsesión de invocarla como imagen de la obvedad que repite lo archisabido: «Los días están contados». ¿Y qué?

La diafanidad no rechaza la despedida. «El vaquero ha de dejaros, pues el verano ha llegado a su fin», acepta



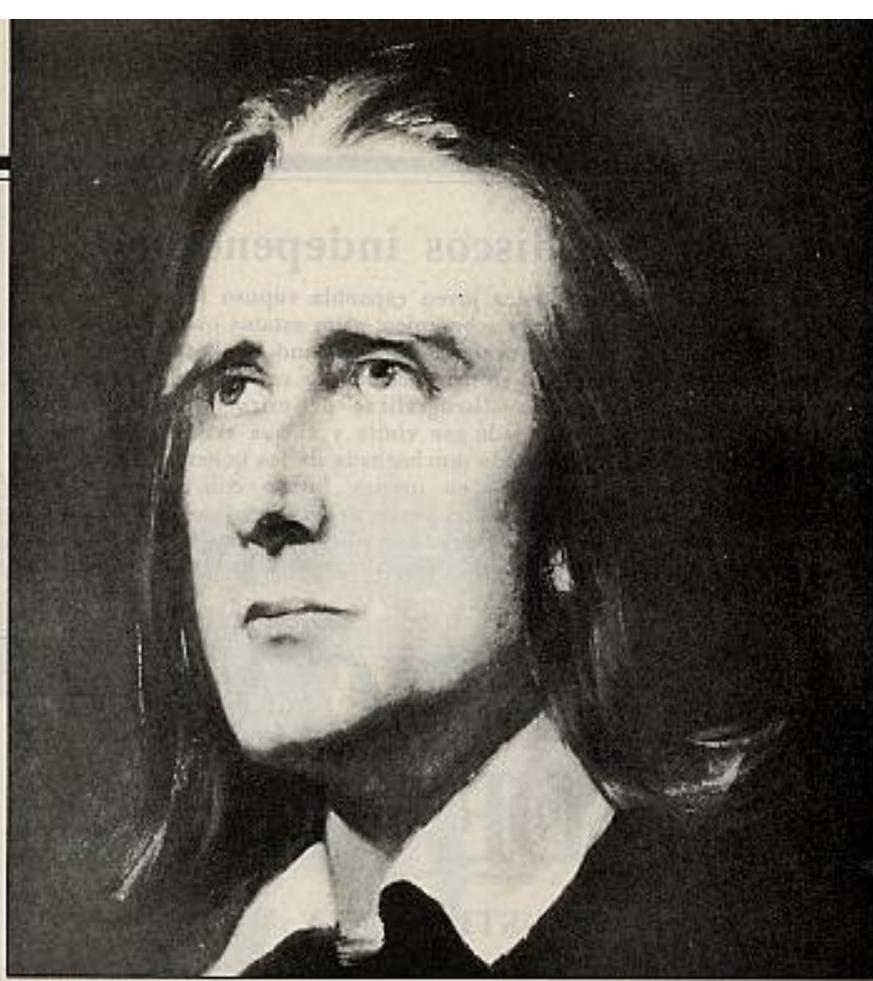
Johann Wolfgang von Goethe



Friedrich von Schiller



Heinrich Heine



Franz Liszt (1811 - 1886)

Schiller (*Der Hirt*, número 28), y el otoño se recibe con serena docilidad, la pérdida no es sólo carencia o sequedad. «El placer y el dolor del recuerdo centellean en mi corazón», comunica August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (*Lasst nicht ruhen*, número 18), rescatando la añoranza como rescoldo, como fuego que ilumina la renuncia quemando la pereza que tantas veces acompaña a la desesperación, encendiendo la memoria como un latir del presente, negando que lo que fue pueda paladearse como un plato de cenizas que alimentan el tedio con tedio, riego asegurado para la voracidad de la aridez.

Para lo que se ha dado en llamar «vivir» no se precisa una garantía de permanencia. Desconocido el plazo, incierta la temporada que a cada uno se le permitirá ver el sol, sabiendo que «la hora llegará / en que te hallarás gimiendo al borde la tumba» (número 1), cuyas fauces están siempre abiertas (como recuerda Víctor Hugo en *La tombe et la rose*, número 6), no es cosa de perder el tiempo, conviene entregarse al amor: «Y al ser que te abra su pecho, / ¡dale, por amor, todo cuanto seas capaz!» (número 1), «Reposad ebrios en los brazos del amor, los frutos de la vida se os ofrecen» (número 9). Las campanas de Marling resultan «un cántico sagrado / como protección envuelve / vuestros sonidos terrenales» (número 35); el cielo no es, obligato-

riamente, un desenlace que ha de alcanzarse después del entierro, sino un extraño, enorme espejo en forma de bóveda probable, incapaz, como los espejos más razonables, de succionar, de disolver, de tragarse a los mortales; actúa, más bien, de fondo que cubre perfectamente el orificio completo del gran agujero. El poema de Ludwig Uhland (número 10) indica muy bien el viaje de ida de la trayectoria: «Muerto estaba yo / de voluptuosidad; / enterrado estaba / entre sus brazos; / despertado fui / por sus besos; / el cielo vi / en sus ojos.» Un cielo muy sensato, que prefiere manifestarse en el abrazo que en un despliegue de nubes, que sabe que una pupila contiene infinidad de crepúsculos y que, escasamente exigente a la hora de pasar lista a sus guardianes, facilita un movimiento de regreso: «sobre mis labios en los que juguetea / un rayo de amor que el propio Dios purifica, / deja un beso y de ángel conviértete en mujer» (*Oh! quand je dors*, poema de Víctor Hugo, número 37).

### Música y palabras

Liszt, a la hora de «poner música a un poema», actúa según el amplio criterio de la libertad absoluta. No parece guiarse por un empeño de recrear la atmósfera literaria, ni demuestra fidelidad hacia la progresión del ritmo o la

intención del verso. El texto aparece inerte, susceptible de conocer, dentro de un general respeto a su literalidad, los más variados acentos, múltiples combinaciones. La música se comporta como un sistema de resplandores que, aplicados a una superficie plana y envuelta en uniforme penumbra, destacan y oscurecen, restan énfasis o subrayan, relampaguean sobre lo anodino o corren alegremente sobre la contundencia. Lo dicho, libertad total.

Su impulso es dramático. Concibe el *lieder* como una pieza dramática, provista de una progresión que, en un momento dado, alcanza el punto álgido, para, tal vez inmediatamente después, deslizar un matiz súbito de burla, de ironía o de exultación. No asistimos tanto a la creación de un clima como a la representación de óperas en miniatura. El lirismo no apunta a la pintura de un estado de ánimo, sino a la expresión de un conflicto. En la medida que todo drama supone inevitablemente una historia, las canciones son, también, cuentos concentradísimos expuestos por un narrador paladín de la concisión.

Un minuto y un segundo dura el *lieder* sobre el poema de Heinrich Heine *Vergiftet sind meine Lieder*; la segunda estrofa se inicia retomando el tema de la primera («Envenenadas están mis canciones / ¿cómo podría ser de otra manera?») y, a partir del tercer verso («Llevo en mi corazón muchas serpientes») se convierte en un aria de ópera que culmina en «¡y a ti, amada mía!» (número 22). En *Die Vätergruft* (número 16), el último verso «y reinó un total silencio» abre un adelgazamiento paulatino de la música que va, nota a nota, enmudeciendo, hasta, efectivamente, un silencio total.

El tránsito de una estrofa a otra no va clausurando etapas definitivamente. Se retoma lo ya dicho en una recapitulación que no es sólo resumen, sino variante que adquiere un nuevo sentido, como ocurre en el número 12, en el 37 (que repite al final el segundo verso de la primera estrofa «como Laura se aparecía a Petrarca», situando al borde del desenlace una perspectiva inédita y súbita), o en el 38 (que recoge los verbos «Remad», «Dormid» y «Amad», valorando los tres desde la intensidad del último «Amad», que se destaca como piedra angular).

La repetición, musicalmente diferente, del último verso, crea una última plataforma para ofrecer una sucesión de matices, muy distintos entre sí, que no se niegan, ni se superponen, sino que, literalmente, se despliegan sin excluirse. En *Die Loreley* (número 3), el último verso («Loreley con su canto») es, primero, triste conclusión, luego recibe una pincelada de melancolía

colfa para acabar con un subrayado reflexivo. En *Anfangs wollt ich fast versagen* (número 17), el último verso («pero no me preguntéis cómo») corresponde a la culminación de un clima, que, luego, descomponiendo las palabras del verso, introduce una minúscula elegía que impulsa el tenebroso final definitivo.

*Los tres gitanos* (número 30), sobre el poema de Nikolaus Lenau comienza con una obertura musical; luego un narrador cuenta el inicio de la historia («Una vez encontré a tres gitanos / en una pradera sentados»). Cada personaje dispone de una estrofa y un tratamiento musical particular, que retrata la triple variante del ocio y la alegría (el violín, la pipa y el sueño) de cada gitano, a modo de actos distintos, que dejan paso al final de la historia y, por último, a la moraleja («Tres veces me han mostrado / cómo si la vida nos es hostil, / fumando, durmiendo y tocando el violín / tres veces se la desprecia»), que remata el desenlace, los rasgos de cada personaje, antes de que caiga el telón. *El monje triste* (número 41), sobre otro poema de Lenau, después de un preludio musical, la voz habla, habla con la objetividad y la entonación neutra de un narrador puro y simple; la voz, alternativamente, adquirirá calidades de interpretación dramática, que llega casi hasta el recitado, para volver de nuevo a contar el cuento, mientras la música, con plena independencia, comenta, subraya, dramatiza y se reserva el punto final.

## El hielo y la armonía

Los tres sonetos de Petrarca, *summa* de los *lieder* de Liszt, conviene oírlos como introducción al disfrute de esta aventura que, como tantas otras expediciones apasionantes, se realiza, o puede realizarse, en casa. En el hogar de quien acepte la bellísima ambigüedad, la lúcida paz, la intensa calma, el rívido y apaciguado desgarro que tan bien se expresa en la primera estrofa.

*«Paz no encuentro y no he de hacer la guerra,  
y temo y espero, y ardo y soy un hielo:  
y vuelo hacia el cielo y yazgo en la tierra;  
y nada estrecho y todo el mundo  
[abrazo.»* ■ A. del A.

(1) *Lieder*, de Franz Liszt (1811-1886), álbum de cuatro discos editado por Deutsche Grammophon (2740254), cantado por Dietrich Fischer-Dieskau e interpretados al piano por Daniel Barenboim. Libro con traducciones de los poemas alemanes (a cargo de Angel Carrasosa) y de los poemas franceses e ingleses (a cargo de L. Alvarado). Estupenda interpretación.

## Avalancha de discos independientes

La renovación que para la música joven española supuso la *nueva ola* madrileña de 1980, ha llegado, en lo económico, a un estatus que ni siquiera en esas fechas hubiéramos podido prever: está proclamando su independencia. En los primeros meses del 82 se han editado docenas de sencillos al margen -y, a veces, en contra- de las casas discográficas de estructura convencional (capitalista, por supuesto), y en todo ese vinilo y el que vendrá hay voces y palabras inquietas de la desengañada muchachada de los ochenta, una generación nada suicida que contempla su oscuro futuro con la lucidez del condenado y un talante escéptico que no puede deberse más que a la certeza de ser inocentes de la cercanía de la *debacle*. Los nuevos grupos no temen al apocalipsis, simplemente lo representan, lo teatralizan o incluso lo esperpentizan.

# LA MUSICA DE FIN DE SIGLO

AGUSTIN TENA

«MADRID ya no es sólo el Hollywood del Pop español, el Londres de este lado del mundo, el Tokio, el Kyoto y la madre que nos parió, es Nueva York, a lo pobre, pero Nueva York», escribe Ordovás, que desde *Radio 3* defiende estas grabaciones con más fe que ningún otro periodista musical. Sus programas, por cierto, se llaman *Esto es Hollywood* y *Esto no es Hawai*, pero en Ordovás confluyen casi todas las raíces de la reciente avalancha de grupos, apocalípticos o no, y es él quien mejor conoce los antecedentes: «La cosa empieza, en efecto, con el tinglado de la llamada nueva ola, cuando unos grupos que sólo eran conocidos por las maquetas que poníamos en *Onda Dos* (*Radio España FM*), logran grabar elepés con compañías fuertes.» No es que las ventas fueran mastodónticas, pero esa pequeña frustración no impidió que se diera la fiebre de la maqueta, y las emisoras bien dispuestas recibían cada vez con mayor asiduidad la visita de quinceañeros cargados de cintas grabadas en sótano o garaje, y algunos se las encontraban en el receptor, días después. El método no era nuevo, de hecho fue Ordovás, quien, a principios del 76, lanzó a las herzianas moduladas de la ribera del Manzanares una primera maqueta de autor incógnito. Era el *punk* Ramoncín (que sigue siendo *punk*), y afirma el *disc-jockey* (no haya art.culo musical sin anglicismo) que «el éxito de Ramón rompió el fuego, y luego aparecen los *Kaka de Luxe*». Esta banda de escatológico reclamo era la división musical

de un «colectivo» *punk* llamado *La liviandad del imperdible*, con base en El Rastro, los domingos de doce a cuatro de la tarde. De ella vienen los miembros fundacionales de grupos como *Alaska* y *Los pegamoides*, *Radio Futura* y *Paraiso*, que convocan a tanta gente en sus presentaciones mal montadas en teatros y salas como *El Sol* y *Carolina* que hasta los linceos de las discográficas se avispán, y esto ya es Hollywood, aunque no sea Hawai. «En *Onda Dos*, dice Ordovás, lo de las maquetas se convirtió en algo habitual, hasta que la dirección decidió convertir la estación en una emisora comercial y yo fui a parar a *Radio Tres*, cuya difusión nacional y falta de exigencias publicitarias me permitió acoger a todos los que se habían animado con lo de la nueva ola».

El primer disco de esta hornada independiente, aparecido en una fecha indeterminada de 1981, está interpretado por las gélidas voces y sintetizadores del grupo *Esplendor Geométrico* y se llama «*Negros hambrientos*», título que sirve para adelantar las calidades conceptuales que manejan los tiernos juglares del pop-rock nacional. La mayoría de las grabaciones se hicieron en los estudios Doubletronics de Madrid, que cobra a los músicos unas tres mil pesetas por hora de estudio, lo que con los gastos de vinilo, prensado y envasado deja el precio de una tirada inicial de 1.000 ejemplares en unas 120.000 pesetas. Hasta ahora, los propios intérpretes repartían por las tiendas afines de la capital sus trabajos, y la ayuda de tres o cuatro locutores radiofónicos era