

**Como un entrar de sombras en la nieve:
Interludios para una música de la memoria¹**

Antonio Tenorio Muñoz Cota²

“Después del silencio, la música es lo que
más se acerca a expresar lo inexpresable”
Aldous Huxley

Como un entrar de sombras en la nieve, podríamos decir, si usáramos el verso del poeta español Antonio Gamoneda. Como un hervir la niebla. Seis de la tarde. 20 grados bajo cero. Adentro, la música. Afuera, la nieve, el frío. Una barraca. Un campo de prisioneros. La guerra. El encierro. El espacio y el tiempo sin límites de la música.

Cuatro músicos al frente del improvisado escenario olvidan la nieve; están vivos. *Y seremos escuchados como nunca antes lo habíamos estado, con una atención absoluta*, dirá muchos años más tarde, uno de ellos. El compositor de lo que habrán de tocar. Una pieza para violonchelo, clarinete, violín y piano. Cuatro músicos que están a punto de tocar por primera vez en la historia, en pleno campo de prisioneros, entre guardias nazis y reclusos, el *Cuarteto para el fin de los*

¹Una versión más corta de este texto fue presentada como conferencia en el marco del concierto: *Una música para el fin de los tiempos*, a cargo del Ensemble Siqueiros, el viernes 18 de octubre de 2013, en el Templo de la Compañía, en Guanajuato, como parte del 41 Festival Internacional Cervantino.

² Narrador, ensayista y diplomático. Ha sido director del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana donde es académico desde hace 20 años y es candidato a Doctor en Letras. Su libro más reciente es: *El libro de los remedios*, volumen de aforismos que compila parte de la experimentación escritural sobre plataformas electrónicas.

tiempos. “Nunca había sido escuchada mi música con tal atención y entendimiento”³, diría Olivier Messiaen, el compositor.

Es el 15 de enero de 1941, son las seis de la tarde. Como un entrar de sombras en la nieve.

*

Olivier Eugene Prosper Charles Messiaen Sauvage nació en Avignon, al sur de Francia, el 10 de diciembre de 1908. Su padre, Pierre Messiaen, era profesor de inglés y traductor, miembro de una familia católica. Su madre, Cecile Sauvage, era poeta y agnóstica.

Enfermizo en la niñez, tímido y reservado durante buena parte de su vida, Olivier Messiaen tuvo un hermano, cuatro años menor que él, pintor. Recuerda así a su madre, quien durante los últimos años de su vida, atrapada en el laberinto de la depresión profunda, permaneció recluida en su propio domicilio. Dice Messiaen: “Sólo ha habido una clara influencia en mi vida y sucedió antes de que yo naciera: *L'Âme en bourgeon*, este poema es un bello intercambio entre una madre y su hijo, y creo que influyó completamente en mi destino.”⁴ El poema fue publicado en

³ Rischin, Rebecca. *Fort the End of Time. The story of the Messiaen Quartet*. 2003. Ithaca, Cornell University Press, p. 5.

⁴ Dingle, Christopher. *The Life of Messiaen*. 2007. Cambridge, Cambridge University Press, p. 2.

1910 por Cecilie quien además de profetizar el amor de su hijo por la música y el canto de los pájaros, lo educó siempre cercano a las artes.

La familia solía pasar los veranos en Fuligny, en el distrito de Aube, al norte, pues el aire del lugar le hacía bien al pequeño Olivier. Fue ahí, relata el músico, en esa llanura simple y hermosa, rodeado de árboles, amaneceres y atardeceres sublimes, donde por primera vez, anonadado por la variedad de aves, “descubrí y anoté el canto de los pájaros.”⁵

A los 7 años, mientras su padre, quien a través de las traducciones lo había envuelto en el mundo de Shakespeare, peleaba en la I Guerra Mundial, Olivier se trasladó con su hermano Alain, su madre y su abuela a Grenoble, donde vivirán hasta 1918. Años más tarde, ya como adulto, Messiaen seguiría volviendo cada verano a encontrarse con ese paisaje montañoso donde una mañana salió de una tienda con sus primeras partituras bajo el brazo. Entonces, “ese día, -cuenta-, supe que era yo músico. Era feliz. Fui al parque. Tenía siete años y medio.”⁶

Cuando su padre volvió a casa, la familia entera se mudó a Nantes. Ahí, de manos de su primer profesor de piano, Jean de Gibon, el pequeño Olivier recibió de regalo las partituras de *Les Estampes*, de Debussy, su vida y su sentido de las posibilidades infinitas de la música nunca volverían a ser las mismas.

⁵ Dingle, Christopher, *op. cit.*, p.14.

⁶ Hill, Peter y Simeone, Nigel. *Messiaen*. 2005. New Haven, Yale University Press, p. 12.

En 1920 Messiaen entró al Conservatorio de París. Durante los casi 10 años que estuvo ahí, su talento mereció 14 premios. Decidido desde el principio a ser compositor, en 1921, apenas un año después de su ingreso, realizó su primera composición basada en dos poemas de Villon.

En 1927, de la mano de su profesor Marcel Dupré, Messiaen se sintió absolutamente cautivado por el órgano. Este instrumento formaría parte de su esencia musical y habría de acompañarlo durante su vida. Ese mismo año falleció su madre. “Casi siempre”, -diría el compositor muchos años más tarde-, “siento que es mi madre, ya muerta, la que guía mi mano o mi espíritu.”⁷ A ella le dedicó *Trois Melodies*, poco después de su muerte. Y probablemente imbuido de ese dolor de la pérdida, comenzó a componer música religiosa y a reforzar su trabajo de composición relacionado con el canto de los pájaros. La familia se muda a Fuligny.

Dos años después, en 1929, la música de Messiaen atrajo por primera vez la atención de la crítica. *Los Preludes*, cargada de melancolía, se estrenó el 1º de marzo de 1930. Un mes después, en junio, la partitura se puso a la venta. A la par de *La Colombe*, su primer “bird portrait” (retrato de pájaros) y del modo como sus composiciones para órgano marcaron un redescubrimiento del instrumento, la carrera de Messiaen comenzó a transitar hacia el reconocimiento pleno y formal.

⁷ Hill, Peter y Simeone, *op. cit.*, p. 21.

En 1931, con apenas 22 años de edad, Messiaen era ya un compositor reconocido, convirtiéndose además en el organista más joven de la historia de la emblemática iglesia Sainte-Trinité de París. Puesto que, por cierto, no dejaría sino después de setenta años. Durante los últimos años, vale decir, el gobierno mandó construir, como canonjía al excelso maestro, un ascensor especial para que pudiera subir al órgano y no dejara de tocar.

“Un objeto de la belleza”, -gustaba de citar Messiaen al poeta inglés John Keats-, “es un goce eterno”⁸. Con esta sentencia como divisa de vida, el 22 de junio de 1932 la joven violinista Louise Delbos, hija del eminente filósofo y profesor de la Sorbona, Victor Delbos, en una ceremonia en extremo sencilla, aceptó como esposo al joven músico y compositor Olivier Eugene Prosper Charles Messiaen Sauvage. Sin imaginar, ninguno de los dos, que siete años más tarde, Olivier sería llamado a filas, capturado por los nazis y trasladado a un campo de reclusión. El goce eterno de la belleza de Louise, lo acompañaría, sin duda, en aquellos días de oscuridad profunda.

*

⁸ *Ibidem*, p.41.

“Desde mi más tierna infancia, sentí que la memoria era un embalse vivo y latente que animaba mi ser.”⁹ Escribe, casi 50 años después de haber escapado de uno de los campos de exterminio, Aharon Appelfeld, en el estrujante relato *La Historia de mi Vida*, merecedor en 2004 del Premio Medicis.

“El recuerdo más lejano que tengo, cuenta Appelfeld, corresponde a los últimos días antes de que mi vida de siete años y la del resto de mi familia se convirtiera en un infierno. Es un recuerdo vinculado a una sola palabra, bastante larga y nada fácil de pronunciar: *erdbeeren*, cuyo significado en alemán es ‘fresas’. ...de repente asoma por un sendero una muchacha con una cesta redonda y ancha llena de fresas sobre su cabeza. “Erdbeeren!”, exclama mi madre. Ahora se puede ver de cerca: una cesta no demasiado profunda pero muy ancha.; las fresas son pequeñas y rojizas y desprenden un olor a bosque. Mamá... coge un puñado de fresas, las lava y me las da en un platito. Yo, de tanta alegría, me atraganto. Sólo entonces comienza la ceremonia: mi madre esparce azúcar en polvo sobre las pequeñas frutas, añade nata y nos ofrece el manjar... Al día siguiente también comemos platos repletos, aunque ya no con avidez, sino más bien distraídamente. Lo que sobra mi madre lo deja en la despensa. Yo vi cómo las espléndidas fresas se agrisaban y marchitaban; esta visión me dejó apesadumbrado el resto del día. Pero la cesta de mimbre hecha de sencillas ramas se quedó en nuestra casa

⁹ Appelfeld, Aharon. *Historia de una vida*. 2005. Barcelona, Península, p. 7.

muchos días, y cada vez que mis ojos se encuentran con ella, recuerdo que estaba sobre la cabeza de la chica rutenia como una corona roja.”¹⁰

La memoria y la imaginación a veces compiten, el olvido y el dolor, también, dice Appelfeld: “...la memoria y el olvido, la sensación de caos e impotencia y, por otro lado, las ansias de vivir una vida con sentido... Este no es un libro que plantea preguntas y las responde. Advierte, Appelfeld, estas páginas son la descripción de una lucha, por utilizar el lenguaje de Kafka, una lucha en la que participa cada rincón del alma...”

Aunque para esa lucha, se lee en *La historia de mi vida*, para el verdadero dolor, para el dolor profundo del alma, no haya palabras que alcancen. Es el propio Appelfeld quien alumbra este límite infranqueable: “Han pasado más de cincuenta años desde el final de la Segunda Guerra Mundial...pero todavía no he encontrado palabras para las poderosas manchas de memoria. Con los años, intenté más de una vez regresar y tocar los camastros del campo de concentración y probar la sopa aguada que repartían allí. Todo lo que resultaba a ese esfuerzo no era más que un revoltijo de palabras...En los años de la guerra aprendimos a no contestar. La gente narraba y describía escenas, pero, según parece, no lo contaba todo. Había horrores que las palabras no pueden expresar y se convierten en secretos oscuros.”¹¹

*

¹⁰ Appelfeld, Aharon, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 20.

Para 1939, Messiaen gozaba de una vida estable y gozosamente productiva y reconocida. Había logrado tener un hijo, Pascal, con Louise, luego de varios abortos, y se habían instalado en la campiña donde Olivier componía algunas de las obras que hasta hoy son emblemáticas. Mantenía su empleo como organista en la Iglesia de la Trinidad y, sobre todas las cosas, había desarrollado un estilo que era reconocible ya para la crítica y el mundo de la música en la Francia de aquellos años. Sofisticado y emocional, lo llamaban.

Mas si 1938 había sido el comienzo de años cruentos para los judíos como Appelfeld, septiembre de 1939 marcaría el enrolamiento de Olivier Messiaen en el ejército francés ante la inminente amenaza alemana. Como su padre 25 años antes, Messiaen se unía al ejército de su país. Sus añejos problemas de vista, sin embargo, impidieron que Olivier fuera enseguida a las líneas de combate, pero no que fuera puesto a desarrollar diversas tareas de apoyo militar.

Fue cargador de muebles, primero, y después auxiliar médico, es decir, una suerte de enfermero, en Serrable y más tarde en Verdun, cerca de donde lo hicieron prisionero. Ahí, en Verdun, antes del cautiverio, fue donde según Rebecca Rischin, a quien debemos quizá el mejor estudio que existe sobre el *Cuarteto*, comenzó Messiaen a concebir esta obra monumental.

Como se sabe, Hitler invadió los Países Bajos en mayo de 1940 para luego encaminarse hacia el Canal de la Mancha, pasando por Francia. Los alemanes tomaron Reims el 11 de junio y el 14 París fue tomada sin oponer resistencia. Un

mes antes, en mayo de ese mismo 1940, Messiaen decidió huir del campamento de Verdun y adentrarse en el bosque. Con Messiaen iba una carpeta de cuero repleta de manuscritos que abrazaba a su pecho como si fuera un tesoro.

Partieron con él también Etienne Pasquier y Henri Akoka, ambos músicos, y ambos capturados junto con Messiaen y participantes en el estreno del Cuarteto ya en prisión. Hechos prisioneros el 20 de junio de 1940, tuvieron que caminar sin agua y sin comida casi 65 kilómetros hasta llegar a Toul, cerca de Nancy. Ahí permanecieron con miles de soldados franceses por 10 días, luego de los cuales fueron trasladados a un campo de prisioneros que tenía una población de entre 30 y 40 mil prisioneros de guerra, en Görlitz, Silesia, no lejos de Dresden, Alemania.

El trayecto duró cuatro largos y agónicos días durante los cuales, debido a las condiciones de insalubridad, Messiaen contrajo disentería. Permaneció durante un mes en un hospital de monjas y aún muy débil fue internado en el campo de prisioneros. Se reencontró en ese sitio con sus compañeros músicos. Tenía el número 35333 y fue ubicado en la barraca 19 A de la sección Stalag VIII A. Entonces ocurrió un milagro. Messiaen, ya para entonces un católico devoto, pudo conservar los manuscritos que llevaba en su mítica cartera de cuero. El milagro fue aún mayor, Akoka tenía con él su clarinete y ensayaba con Olivier todas las tardes, la obra que éste compuso para él en Verdun y que se llamó *Abîme des oiseaux* (Abismo de pájaros). *El Cuarteto para el fin de los tiempos* engendra y se engendra a la luz de un milagro doble. Están vivos, hacen música, están vivos.

*

Sobre las rocas, tres mujeres cantan. Mejor dicho, cantan y llaman al vuelo. Convocan, persuaden a quienes las escuchan de ir hacia ellas, de aventurarse en la mar embravecida, de lanzarse y ser estrellados por el agua en las rocas. Son las mujeres pájaro. Las del canto que enloquece.

Y en el origen, el mito. Ese relato para narrar lo que aunque nunca haya sucedido, estuvo siempre ahí. Y en el origen de la música occidental, Orfeo, pastor tracio, hijo de Calíope, musa de la poesía y el canto, e hijo, según algunas versiones, del mismísimo Apolo. Orfeo, el héroe musical por excelencia, como lo nombra Eugenio Trías.

La historia se sabe bien. La nave de los Argonautas se dirige a rescatar el Vellochino. Al pasar a un lado de las Sirenas, las mujeres con cuerpo de pájaro, Odiseo se amarra al mástil, mientras Orfeo compite con su canto para amainar el efecto enloquecedor que ellas tienen sobre los marinos.

“La leyenda y mito de Orfeo nos revela la esencia misma de la música. Es el mito de ésta, pues todo mito es el relato explicativo de los orígenes. Pero sobre todo nos descubre los alcances de la potencia de la música. Quizá esa escenificación del poder que la música puede poseer es lo que hace único e insustituible ese relato, y lo que explica su recurrente presencia en los momentos en que la música

alumbra un gesto fundacional...”,¹² asegura el mismo Eugenio Trías en su portentoso volumen titulado justamente, *El canto de las Sirenas*.

Más, hay un tercer héroe en esa expedición legendaria, casi siempre pasado por alto. Butes, el marino que de los tres es el que sube a la parte más alta de la nave, el que no resiste, el que se entrega y se lanza al mar. El que al canto de las mujeres pájaro, se vuelve pájaro y vuela, y se sumerge. El que casi para morir estrellado en las rocas, es salvado por Afrodita a quien hace el amor en pleno vuelo y engendra un hijo en ella. Butes, el alma y fundador de la otra música, afirma Pascal Quignard.

“Hay en toda música”, -sostiene Quignard-, “una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita...Butes, el que vuela atraído por las mujeres pájaros, se transforma en pájaro, se entrega a ellas, y a través de ellas en la espuma del origen y ser de Afrodita.”

“Allí donde el pensamiento tiene miedo”, sigo a Quignard que sigue a Apolonio, “la música piensa”. Ahí donde las palabras ya no alcanzan, emergen de la espuma de Afrodita y el vuelo de Butes, una música no órfica. Una música, es Apolonio otra vez, que renuncia al orden preestablecido, que no el sálvica, no hay retorno que salve, hay que reconocerse perdido y en la perdición encontrarse, en el extravío de la expectativa y la convención, la música no colectiva, sino la música del

¹² Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 35.

disidente, del que no permanece sentado, del que sale disparado, vuela, bajo el impulso de las notas.

“Butes sube al puente y salta... la música que está allí antes de la música, (dice Quignard), la música que sabe ‘perderse’ no tiene miedo del dolor. La música experta en ‘perdición’ no necesita protegerse con imágenes o proposiciones, ni engañarse con alucinaciones o sueños. ¿Por qué la música es capaz de ir al fondo del dolor? Porque es allí donde mora. El canto de antes de la lengua articulada se zambulle —simplemente se zambulle como Butes se zambulle— en el duelo de la Pérdida.”¹³

*

Vuelvo y recupero a Messiaen. El 15 de enero de 1941 en punto de las 6 de la tarde, se llevó a cabo en la barraca 27 del Stalag VIII A el estreno mundial, para usar una fórmula, de *El Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Olivier Messiaen. Pieza para chelo, violín, clarinete y piano, tuvo como sus primeros ejecutantes a los prisioneros: Etienne Pasquier, en el chelo; Jean Le Boulaire, violín; Henri Akoka, clarinete, y el propio compositor en el piano.

Así lo narra Messiaen. “El Stalag estaba rodeado de nieve. Éramos alrededor de 30 mil prisioneros (la mayoría franceses, pocos polacos y belgas). Los cuatro músicos tocábamos instrumentos arruinados: el cello sólo tenía tres cuerdas, las piezas de mi piano se pegaban. Así, con ese piano, al lado de estos tres grandes

¹³ Quignard, Pascal. *Butes*. 2011. México, Sexto Piso, pp. 11, 12.

músicos, vestidos muy extrañamente, yo con un uniforme de un soldado checo y zuecos de madera. Así toqué por primera vez mi *Cuarteto para el fin de los tiempos*. Frente a una audiencia de cinco mil personas de todas clases: soldados, médicos, sacerdotes, comerciantes, intelectuales...Nunca había sido escuchado con tanta atención y entendimiento como aquella vez.”¹⁴

El *Cuarteto* está compuesto por ocho movimientos. *Liturgia de cristal*; *Vocalización para el ángel que anuncia el fin de los tiempos*; *Abismo de pájaros*; *Intermedio*; *Alabanza a la eternidad de Jesús*; *Danza de la furia por las siete trompetas*; *Encrucijadas para el ángel que anuncia el fin de los tiempos*; *Alabanza a la eternidad de Jesús*.

Esa tarde, poco antes de comenzar a tocar, Messiaen hizo una breve introducción, refiriéndose en particular a los elementos teológicos que acompañan la obra, y que quedan muy entendidos en la siguiente cita que corresponde al Apocalipsis: “Vi un ángel lleno de fuerza descendiendo del cielo revestido de una nube y con un arco iris sobre la cabeza. Su rostro era como el sol, sus piernas como columnas de fuego. Posó su pie derecho sobre el mar, su pie izquierdo sobre la tierra y, de pie sobre el mar y la tierra, elevó la mano hacia el Cielo y juró por quien vive por los siglos de los siglos, diciendo: ‘ya no habrá tiempo, apenas se escuche

¹⁴ Dingle, Christopher, *op. cit.*, p.72.

el sonido de la trompeta del séptimo ángel, se ha cumplido el plan misterioso de Dios.”¹⁵

Lejos de ser yo un especialista, un crítico musical y mucho menos un ejecutante, me remito de manera sucinta a algunas consideraciones sobre aspectos técnicos que suelen subrayarse del *Cuarteto*:

Compuesto no en el orden que finalmente se adoptó, la parte tercera se escribió en Verdun y tuvo en mente la amistad con Akoka, lo que responde a por qué se trata de un solo de clarinete. Luego, ya en la prisión el primer movimiento escrito fue el cuarto, *Intermedio*, mismo que tampoco usa los cuatro instrumentos, pues es un trío. Las dos Alabanzas proponen dúos, la primera de chelo y piano, la segunda, de violín y piano. La parte séptima alterna la participación de los instrumentos, con diferentes secciones en las que se presenta un dúo, chelo y piano, y un trío, violín, clarinete y piano.

Por cierto, valga decir que este instrumento, el piano llegó al campo no mucho antes del estreno. Mientras compuso el *Cuarteto*, Messiaen no sólo se enfrentó a sus continuos desmayos por falta de alimento, sino a la ausencia de un piano en el campo. Los desmayos, se cuenta, sumados al implacable frío del invierno de 1940, que llegó a los 30 grados bajo cero, hicieron que Messiaen permaneciera en un estado de semi inconsciencias, en las que se alternaban sueños vívidos con francas alucinaciones. Cuenta Christopher Dingle que existen testimonios sobre

¹⁵ Rischin, Rebecca. *Fort the End of Time. The Story of the Messiaen Quartet*. 2003. Ithaca, Cornell University Press, p.50.

cómo para Messiaen prisionero era comunes vibrantes imágenes de los ángeles rodeados de arco iris, anunciando el fin del mundo. Cuenta también que “un día, antes del amanecer, Messiaen presencié cómo el cielo se iluminaba con inmensas cortinas moradas y verdes y fue ahí donde sintió que las profecías estaban por cumplirse, en medio de la desolación y el miedo”¹⁶.

No se piense, sin embargo, por ningún motivo, que estamos frente a un creador que desarrolló una de las grandes obras musicales del siglo XX poseído por la fiebre, las alucinaciones o, aún menos, como un panfleto de sus profundas creencias religiosas. Desde mucho antes de caer preso, Messiaen profesaba convicciones estético musicales muy claras. Reconocía como sus influencias básicas no sólo a Debussy sino también al gran músico Hindú del siglo Sarangandeva. Christopher Dingle asegura que Messiaen no nada más “redescubrió o resucitó modalidades antiguas, sino que descubrió en ellas nuevas e inconfundibles modalidades sonoras modernas con sus propias cualidades creativas. Con su música, -continúa Dingle-, Messiaen creaba no un estallido de sensibilidad, sino algo mucho más profundo. Una experiencia simultánea de movimiento y quietud”¹⁷. Esta última cualidad, por cierto, íntimamente ligada con la noción de tiempo y eternidad en Messiaen, punto al que volveré hacia el final de esta charla.

¹⁶ Dingle, Christopher. The life of Messiaen. 2007. Cambridge University Press. Pp.70

¹⁷ Dingle, Christopher. The life of Messiaen. 2007. Cambridge University Press. Pp.22

“Lo que Messiaen verdaderamente rechazaba”, -diría años más tarde Jean Le Boulaire, el violinista en el estreno del *Cuarteto*-, “era ser un prisionero de lo que dicta el ritmo convencional”¹⁸. “No me gusta ser binario. No me gusta caminar en dos pies, en pasos, en ritmos”, confirmaba el propio Messiaen cuando hablaba de su música y sus afanes por crear algo que expresara plenamente su visión del mundo y de la vida.

Mas, si por un lado le entusiasmaba esta ruptura de lo binario, o se emocionó al conocer el generador de ondas Martenot, un instrumento electrónico armado por primera vez en 1928; por el otro, a pesar de todo, o justamente por eso, es capaz de adjuntar una nota en la partitura original del *Cuarteto* en la que señala que el primer movimiento, *Liturgia de cristal* corresponde al despertar de los pájaros, específicamente a su modo de canto entre las tres y las cuatro de la mañana. Y en el caso del último, el octavo, remite al quinto movimiento al no usar más que el violín y el piano. Intenta, explica el compositor, subrayar “el segundo aspecto de Jesús, Jesús-Hombre, el Verbo hecho carne, resucitado inmortal para comunicarnos la vida”. Un mensaje de confianza y fe, sí, de confianza y fe, aun en esas condiciones, o justamente por eso, de confianza y fe en el hombre, sí, en el hombre.

¹⁸ Rischin, Rebecca. *Fort he end of time. The story of the Messiaen Quartet*. 2003. Cornell University Press. Pp.39

Butes oye la música, lo envuelve, se zambulle en ella y permite que lo penetre, sube a la parte más alta del navío y salta, vuela. “Ahí donde el pensamiento tiene miedo”, -dice Quignard-, “la música piensa”¹⁹.

*

Pero, ¿a qué se refiere exactamente este pensar musical? o para decirlo con mayor propiedad, este pensar de la música, no sobre *la* música, sino de la música. Aceptemos con Eugenio Trías, por convención que más allá de que Mahler gustaba de decir que “lo mejor de la música es que no se encuentra en las notas”, “suele definirse a la música como ‘el arte de la organización de los sonidos que pretenden promover emociones en el receptor’...definición más o menos aceptada y aceptable”²⁰, dice Trías.

La música, a no dudarlo, supone en el ámbito del mundo de los sonidos una ordenación susceptible de ser desglosada, entendida y reproducida dentro de sus propios parámetros. Mas, y en ello se basa Eugenio Trías para proponer cierto tipo de indagación que va más allá de lo propia y herméticamente musical, tiene “la peculiaridad de generar determinados afectos, emociones y pasiones”²¹.

La música, el logos musical desprende significación, sentido, como sucede en el lenguaje verbal, a partir de la ordenación de la *fone* (fonológica, sintáctica). Y sobre todo, promueve emociones, afectos, sentimientos. Se trata ante todo de un

¹⁹ Quignard, Pascal. Butes. 2011. México. Sexto Piso. Pp.16

²⁰ Trías, Eugenio. El canto de las sirenas. Ed. Galaxia Gutenberg. Pp.19

²¹ Trías, Eugenio. El canto de las sirenas. Ed. Galaxia Gutenberg. Pp.19

logos de naturaleza simbólica. El símbolo es, pues, en música, mediación entre el sonido, la emoción y el sentido”. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo. La música no es sólo, en este sentido, semiología de los afectos (Nietzsche), también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento”²².

Solemos asociar lo simbólico al campo de lo visual. Para poder explorarlo en el ámbito de la música, Trías nos invita a expandir nuestras nociones básicas. “Hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, a ritmos, timbres, a instrumentos, a comportamientos *agónicos*, a formas de ataque, a intensidades, o medición o acentuación de las duraciones...(el) *logos simbólico* como el orden del sentido que es propio y específico de la música”²³, afirma el pensador español.

Coágulo de energía llama Trías al símbolo. Es esto, asegura lo que le confiere su naturaleza fronteriza, liminar, limítrofe. La unión de sonido, emoción y sentido, en este orden de ideas, y en el marco de la propia condición límite en que se compone el Cuarteto, tendría al símbolo como este coágulo de energía insoslayable para una cabal comprensión del carácter trascendente de la obra.

Es en el símbolo, en la capacidad de Messiaen para sobreponerse, para transformar una situación de muerte en una situación de vida, que lo simbólico de su *logos* musical, de su pensar musical, y nuestro sentir como escuchas, se

²² Trías, Eugenio. El canto de las sirenas. Ed. Galaxia Gutenberg. Pp.19

²³ Trías, Eugenio. El canto de las sirenas. Ed. Galaxia Gutenberg. Pp.20

restaura y supera su condición dividida y fragmentada entre el acto de crear y el acto de escuchar y recrear en la emoción, entre la forma simblizante y lo que ella simboliza, es decir, lo simbolizado a través del símbolo.

Una vez más alumbra Eugenio Trías: “En relación con nuestra estancia en este mundo...el símbolo se concentra en los instantes-eternidad más intensos, o más pletóricos de sentido: por ejemplo, el ingreso en el umbral (limen), o la salida final (terminus)... con esas situaciones *limítrofes* del origen y del fin, o del nacimiento al ser y a la existencia, y de la extinción (con la muerte y la sepultura) ...dada su naturaleza simbólica...la música se aviene de manera espontánea con esos misterios de la natividad y del tránsito”²⁴.

Al momento en que Messiaen termina de escribir el *Cuarteto*, la obra de algún modo inicia, y viceversa. Es en tanto símbolo que se reconstituye y se refigura en el escucha, un fin que es siempre un comienzo. *El Cuarteto para el fin de los tiempos*, supone, bajo este arco de ideas, entonces, una música para el fin de los tiempos, es decir, para el comienzo de un nuevo tiempo, según hace sentir un Messiaen cuya esperanza bajo esta lógica es una afirmación de vida aun y por sobre todo en la muerte, al modo en que a Bataille le gustaba pensar el triunfo de las fuerzas de Eros sobre Tanatos.

*

²⁴ Trías, Eugenio. El canto de las sirenas. Ed. Galaxia Gutenberg. Pp.20

“Mi pensamiento inicial, al pensar en el *Libro de las Revelaciones*, fue concentrarme no sólo en las escenas catastróficas que contiene”, -declara Messiaen al hablar sobre cómo concibió el *Cuarteto*-, “sino en las maravillosas luces y silencios que también contiene. Pero sobre todo, mi pensamiento inicial fue el de la abolición del tiempo, algo infinitamente misterioso e incomprensible...”²⁵

Christopher Dingle se aventura a relacionar las ideas de Messiaen sobre el tiempo con el enorme número de horas sin hacer nada que suponía el encierro en el campo de prisioneros. Messiaen está convencido que corresponde también a los músicos indagar la naturaleza del tiempo y que no es éste un campo exclusivo de científicos y filósofos. “Sin los músicos, el tiempo sería aún menos entendible”²⁶, decía Messiaen.

La eternidad, sostenía el compositor, no comienza porque simplemente es. Messiaen, gustaba de proponer la siguiente idea: “Supongamos que hay un solo ritmo en el universo. Uno solo, con una eternidad antes y otra después. Un antes y un después. Ese es el nacimiento del tiempo. Imaginen después, casi inmediatamente, un segundo ritmo. Dado que cada ritmo se prolonga en el silencio que le sigue, el segundo ritmo será más largo que el primero. Otro número, otra duración. Ese es el nacimiento del ritmo”²⁷.

²⁵ Pople, Anthony. Messiaen. *Quatuor pour la fin du temps*. 1998. UK. Cambridge University Press. Pp. 13

²⁶ Pople, Anthony. Messiaen. *Quatuor pour la fin du temps*. 1998. UK. Cambridge University Press. Pp. 13

²⁷ Pople, Anthony. Messiaen. *Quatuor pour la fin du temps*. 1998. UK. Cambridge University Press. Pp. 13,14

Para el compositor la eternidad existe fuera del tiempo y, por lo tanto, no puede ser numerada como un antecedente o un proceso de cambio en relación con el ritmo único del universo. Para Messiaen, la relación entre eternidad y tiempo, y de ésta con la que se el tiempo establece entre cada uno de sus puntos no son relaciones equivalentes.

Como si el *Cuarteto* mismo le perteneciera a ese presencia de *su* presente que se hace presente mediante el coágulo de energía que desprende su interpretación, cada vez; como si en la ausencia de *aquel* presente, su presencia fuera también el canto de Orfeo, el vuelo de Butes, el narrar de Ulises que recuerdan y transmiten la presencia presente de los ausentes y su ausencia infinita, muerte, en su presencia en lo eterno, vida.

*

“¿Quién se acuerda de los armenios?”, dicen que fue esta la pregunta que Hitler hizo a uno de sus oficiales de mayor rango cuando comenzó a fraguar lo que después se conocería como “la solución final” respecto a lo que eufemística y de manera criminal llamaban “el problema judío”.

Cómo transmitir la memoria. Cómo hacer presente lo ausente e instituirlo en el orden temporal de lo simbólico, es decir, darle una significación que lo trascienda y nos trascienda a nosotros mismos.

En poco más de un año, mientras la Primera Guerra Mundial tenía lugar, los responsables de un estado nacional concibieron la posibilidad de exterminar a todo un pueblo, los armenios. “El genocidio del pueblo armenio dejó, según los cálculos aproximados, alrededor de un millón 200 mil muertos.” Las cifras varían. Lo que está claro, sin embargo, es que el olvido, el velo que sobre esta tragedia se tendió, sirvió para que años después una mente aún más criminal desencadenara la Segunda Guerra Mundial e intentara exterminar al pueblo y cultura judía.

“Genocidio, -dice bien Héctor Schmucler-, es una descripción político civilizatoria y no el simple relato de los hechos. Es más bien la intencionalidad de realizar los actos antes que los actos mismos, aunque éstos, por sí, resulten imperdonables. Lo que se muestra sustancialmente criminal es la forma de concebir el crimen”. De otra parte, se trata, por el lado de quien lo concibe, de cometer un crimen para que sea olvidado, borrado de la memoria. “Para que las huellas se borren al momento de negarlo....El crimen contra lo humano se instala en el propósito de que cese la sensación de una carencia, como si se tratara de un puente que no puede reconocerse... La tarea del olvido se perfecciona en el olvido del olvido”²⁸, dice Schmucler.

Y traigo a colación la tragedia de Armenia, luego devorada por la Unión Soviética, no sólo porque en el programa de esta tarde, además de mi querida amiga Hilda Paredes, aparece el gran compositor nacional armenio Ilich Jarchaturián, del que

²⁸ Piralian, Hélène. Prólogo de Schmucler, Héctor. Genocidio y Transmisión. 1994. México. FCE. Pp.9

es una pena ya no tener tiempo para hablar un poco más sobre el y su trágico pueblo, sino porque se trata como dice Helene Piralian, una de las mayores propugnadoras de no olvidar el olvido, de contar, como Ulises, de cantar, como Orfeo, a los muertos negados, de salvar la muerte, de arar sobre cementerios, de encontrarle lugar a esas muertes no existentes en el alma de lo existente, de construirle y reconstruirle la memoria a la historia, de salir del asesinato. Del asesinato como hecho y como intención. Del asesinato de la vida como hecho completo o de partes de ella en el encierro y la denigración de la dignidad de los prisioneros.

Pero se trata de salir del asesinato y de la muerte, dice la propia Piralian, a través de la simbolización de una escritura, de un logos musical, como en el caso de Messiaen, que resista y se resista a un contar y un cantar sacrificial. Y que más bien recupere en la memoria, en memoria del otro a un sí mismo simbolizado, que nos proteja de la borradura, de la memoria hecha jirones.

Los sobrevivientes, como Messiaen, y como tantos otros “retienen un pasado y preservan un futuro de humanidad al precio de su propio cuerpo, su propio tiempo de vida”²⁹. Han retenido ese pasado y lo han volcado en ansias de futuro. Es esa la potencia de vida de y en la música de Messiaen. Como diría Trías, en su fin está su principio.

²⁹ Piralian, Hélène. Prólogo de Schmucler, Héctor. Genocidio y Transmisión. 1994. México. FCE. Pp.16

Honrémoslos, a todos los sobrevivientes, a los sobrevivientes que permanecieron con vida y a los que no, a la ausencia presente y a la presencia ausente, honremos en y a Messiaen con la escucha y la contemplación de su vuelo. De ese vuelo de pájaro que es a la vez canto de las Sirenas y memoria del corazón de vida que se yergue en las madrugadas y que encarnan los pájaros, esos a los que Messiaen tanto amó.

Barrio de San Ángel, Ciudad de México, Octubre de Dos Mil Trece

Agradecimientos:

El autor desea agradecer la generosa invitación del Dr. Jorge Volpi, Director General del prestigiado Festival Internacional Cervantino. Asimismo, reconoce y valora la lectura y comentarios de la Dra. Mireya Zapata, la Psic. Mayela Moreno, la Mtra. Hilda Saray Gómez González y del acucioso trabajo de auxilio en la investigación de Gabriela Rentería.

Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que el autor intenta desarrollar sobre la vida, figura y trascendencia de Olivier Messiaen.

Bibliografía citada

Appelfeld, Aharon. *Historia de una vida*. 2005. Barcelona. Península

Dingle, Christopher. *The life of Messiaen*. 2007. Cambridge University Press.

Pp.22

Hill, Peter y Simeone, Nigel. *Messiaen*. 2005. Yale University Press

Piralian, Hélène. Prólogo de Schmucler, Héctor. *Genocidio y Transmisión*. 1994. México. FCE

Pople, Anthony. *Messiaen. Quatuor pour la fin du temps*. 1998. UK. Cambridge University Press

Quignard, Pascal. *Butes*. 2011. México. Sexto Piso

Rischin, Rebecca. *For the end of time. The story of the Messiaen Quartet*. 2003. Cornell University Press.

Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Ed. Galaxia Gutenberg