

Pablo Gianera

La música en el grupo Sur

Una modernidad inconclusa



ETERNA CADÊNCIA
EDITORA

PABLO GIANERA

La música en el grupo Sur

Más de cien artículos distribuidos a lo largo de 347 números le dedicó la revista *Sur* a la música. La relación podría considerarse exigua pero señala una atención constante. Este ensayo explora la conexión entre el grupo Sur, intelectual, modernizador y de influencia considerable, y la rama de las artes sobre la que menos han reflexionado los pensadores argentinos a través del tiempo. Con rigurosidad y fluidez, Pablo Gianera va hilando temáticas, autores y artículos, su contexto, y la trama de discusiones estéticas que circularon en torno a la música en la primera mitad del siglo xx. Sur presentó un conjunto intermitente, y a veces contradictorio, de reglas estéticas, y con ello, una manera de enunciar esas reglas. En las prosas alejadas de Victoria Ocampo y Juan Carlos Paz, de Ernest Ansermet y H.A. Murena, de Ezequiel Martínez Estrada y Alberto Ginastera, de Igor Stravinsky y Leopoldo Hurtado y Jorge D'Urbano, se puede reconocer hoy una "manera Sur" de escribir sobre arte y, específicamente, sobre música. En el gesto cultivado, en las reglas que lo justifican y en las palabras que revelan el gesto y las reglas está la cultura de una época.

Pablo Gianera

La música en el grupo Sur

Una modernidad inconclusa



ETERNA CADÊNCIA
EDITORA

Director de colección:
DIEGO FISCHERMAN

ÍNDICE

Introducción	
Modernidad y esnobismo	
Un intruso en la fundación de <i>Sur</i>	
La herencia de Bach	
Cuatro excursos	
I. Borges y el sonido sin sentido	
II. Ezequiel Martínez Estrada	
III. El jazz	
IV. Daniel Devoto	
Frankfurtianos en <i>Sur</i>	
Apéndice: Credo, por <i>Alban Berg</i>	
Agradecimientos	
Bibliografía	
Notas	
Sobre el autor	
Página de legales	
Créditos	
Otros títulos de esta colección	

A Lulú y Diario de Poesía, otras revistas

INTRODUCCIÓN

Durante varios meses, el comentario de que estaba escribiendo este libro provocó en conocidos y amigos el silencio irremediable del otro lado de la línea telefónica o la mirada piadosamente incrédula. El problema, la causa de perplejidad, era el objeto. ¿El grupo Sur y la música? ¿Qué puede decirse sobre eso? Alguien me confesó que, honestamente, creía que el tema, sin más, no existía. Habría que decir en primer lugar que, aun así, la inexistencia de semejante relación (la de un grupo intelectual modernizador con la música) merecería ya muchas consideraciones. Pero el caso es que ese vínculo existe: poco más de cien artículos distribuidos en 347 números es quizás una proporción menor (hay que pensar que muchos de esos textos fueron meramente ocasionales), pero son la evidencia de una aparición constante, de una insistencia sorda. La relación que la revista *Sur*, y, de manera más general, el grupo organizado alrededor de ella, mantuvo con la música constituye probablemente el capítulo más secreto de su historia, aunque más no sea por el dato secundario, aunque en absoluto desdeñable, de que la música es posiblemente el asunto más discutido en los volúmenes de la *Autobiografía* y de los *Testimonios* de Victoria Ocampo.

No debería pasarse por alto que la idea de "grupo", referida a *Sur*, resulta problemática. Lo que se llama "grupo Sur" parece más bien una formación heteróclita que excede a la revista, aunque sería inconcebible sin ella. Esta con-

dición torna especialmente difícil la determinación de su ideología. Con todo, es posible, como observó Oscar Terán, delinear algunos de los rasgos centrales de su proyecto intelectual: "liberalismo aristocrático, espiritualista y cultural". Así definido, podría decirse que el grupo fue transmisor de "un mensaje elitista y cosmopolita".[1] *Sur* revive la importancia de las minorías ilustradas en el mantenimiento de una cultura amenazada y afirma que el único modo de mantenerla es por la vía de la renovación.[2] Fue, posiblemente, uno de los últimos proyectos intelectuales del continente que pudo todavía desentenderse de la contradicción, actualmente clamorosa, entre la economía capitalista y la cultura burguesa de cuño humanístico, con su énfasis en la jerarquía, la distinción y la identidad.[3]

De modo quizás caprichoso, *Sur* presentó un conjunto intermitente, y a veces contradictorio, de reglas estéticas, lo que incluye asimismo una manera de enunciar en palabras esas reglas. Retrospectivamente, se reconoce una "manera Sur" de escribir sobre arte, y específicamente sobre música, que se abre paso en prosas alejadas: las de Victoria Ocampo y Juan Carlos Paz, las de Ernest Ansermet y H.A. Murena, las de Ezequiel Martínez Estrada y Alberto Ginastera, las de Igor Stravinsky y Leopoldo Hurtado y Jorge D'Urbano. En el gesto cultivado, en las reglas que lo justifican y en las palabras que revelan el gesto y las reglas está la cultura de una época. Hay, con todo, una rara paradoja: a pesar de que no hubo mayores exclusiones, a pesar de que, en cada época, escribieron aquellos que era previsible que lo hicieran, la revista no consiguió construir un discurso continuo sobre la música y quedó limitada a intervenciones desarticuladas y espasmódicas; intervenciones de las que el recorte de artículos que aquí se abordan ofrecerá, confío, una muestra cabal.

La versión en español, incluida como apéndice, de un breve texto de Alban Berg conectado lejanamente con un ensayo de Juan Carlos Paz es también un modestísimo ho-

mensaje al énfasis que *Sur* le confirió a la traducción en todos los sentidos.

Por último, debería decir que, salvo por las notas al pie, garantías de verosimilitud, *La música en el grupo Sur* es un ensayo, no una tesis académica ni un escrito que aspire a satisfacer referatos o estatutos curriculares e historiográficos.^[4] Tampoco es una historia del grupo Sur. Es un ensayo en el sentido de la tentativa. G.K. Chesterton creía que la gente escribía ensayos para descubrir justamente qué era un ensayo. Aquí se trató también de descubrir el objeto. O quizás, para hacer algo de justicia a la incredulidad de los amigos, de inventarlo.

MODERNIDAD Y ESNOBISMO

I

Lo único que me gusta con pasión es la música.
Carta de Victoria Ocampo a Delfina Bunge del 21 de agosto de
1908.

El esnob y el fetichista, sexual o religioso, son hermanos. Ambos convierten en dioses particulares ciertos objetos y profesan devoción por las representaciones.^[5] Una piedra, una imagen, una media de seda, una zapatilla de baile o un *stiletto* son para el fetichista lo que los cuadros de Georges Braque o la música de Francis Poulenc para el esnob: meras sustituciones. Ambos, cada uno a su modo, están *hechizados* por la representación. Lo que suele representarse es lo distinto, y nada, casi por definición, puede ser más distinto que lo nuevo. El fetiche del esnob es por eso la novedad. Los esnobs están privados de las herramientas para identificar lo nuevo; no saben exactamente qué es. Probablemente nadie lo sepa del todo, pero ellos lo presienten de manera infalible. Allí reside el heroísmo y el martirio del esnob: crea para el mundo un objeto y debe luego adorar su creación.

Es posible que no haya progreso en el fetichismo; en cambio, no hay sino regresión en el esnobismo, aunque se trata de una regresión ambigua, levemente desenfocada, que resulta funcional al progreso. A diferencia del fetichis-

mo sexual, plenamente complacido con la parte, el esnob habita en la ligera impostura de simular que desea lo que su objeto de adoración representa, cuando en realidad sería raro que tolerara la posesión cabal de lo nuevo. Como sucede con el fetichismo, el campo de posibilidades del esnobismo se revela ilimitado. El esnobismo puede colonizar casi cualquier objeto, práctica o hábito, y en cualquiera de las variedades, el esnob es un individuo que se sacrifica a sí mismo y a su gusto en nombre de una causa: el impulso de *estar al día* culturalmente, cuyas últimas consecuencias suele ignorar. Hay allí una curiosa comprensión del progreso. La evidencia de que los cambios del arte, y en general del mundo, se han acelerado depara en el esnob el frenesí de seguirle el paso al progreso para que este no vuelva obsolescente su gusto. Para el esnob, el arte también es una cuestión de modas: Stravinsky y Chanel quedan allí empataados y son intercambiabales. Quizás, notablemente, el esnob comprenda aquello que el progreso significa ahora en el arte: no la evolución ascendente y estéticamente salutífera sino más bien la irreversibilidad.

Esos conocimientos imprecisos devienen contraseñas sociales en manos del esnob. Para él, lo nuevo debe ser una posesión.[6] En un arabesco, esa posesión, que sirve como demarcación del resto, de quienes no han sido iniciados en lo nuevo, tiene que generalizarse para que todos conozcan quién lo posee. Esto provoca cambios; el paisaje artístico se ensancha. “El valor del esnobismo, su ‘carácter’ humanístico, consiste en su poder para estimular la actividad. Una sociedad con abundantes esnobs se parece a un perro con muchas pulgas: es muy improbable que entre en estado comatoso. Todo esnobismo demanda de sus devotos incesantes esfuerzos, una sucesión de sacrificios”, escribía Aldous Huxley –tan difundido por lo demás desde las páginas de *Sur*– en su breve ensayo “Selected Snobberies”. [7] El esnob es, se diría por definición, elitista; pretende situarse por encima del resto con la simulación o la certi-

dumbre de que comprende y aprecia obras que el resto juzga excesivamente difíciles, incompresibles o aun aberrantes.[8] En el caso del arte, el esnobismo suele comportar una avanzada del gusto. Pero el esnobismo corre también sus riesgos. Ejemplar, el de Victoria Ocampo, inteligente y valiente aun en el error, libraba un combate contra la resistencia que las sensibilidades desacostumbradas le oponían a la novedad.

II

“Una mujer muy alta, extremadamente hermosa; parece una amazona, que oculta de la mirada vulgar su naturaleza infantil y femenina. Apasionada, agresivamente devota de las artes, pasa por una intelectual, pero su verdadero territorio es el de la intuición íntima y exquisita”. [9] Esta temprana descripción de Ocampo firmada por el escritor estadounidense Waldo Frank –a quien se le debe, junto con José Ortega y Gasset, el impulso decisivo para la fundación de la revista *Sur*[10]– persiste como esas viejas copias de fotografías familiares en blanco y negro que nos muestran, con una precisión que la era digital todavía no alcanzó, los rasgos de algún pariente que no llegamos a conocer mejor que si lo hubiéramos conocido. Rara vez fueron esos golpes de intuición de los que habla Frank tan certeros como cuando su objeto fue la música. Los conocimientos musicales de Ocampo no iban mucho más allá de aquellos del *amateur*, pero en todo caso superaban a los de la mayoría de sus amigos e interlocutores y habilitaban una conversación no demasiado asimétrica, y en ocasiones solvente, con el director suizo Ansermet, con Stravinsky o con el compositor argentino Juan José Castro, sus amistades más cercanas entre los músicos.

A los 18 años, Victoria Ocampo abandonó las clases de piano con Berta Krauss. Durante su segundo viaje a Europa, hacia 1908, estudió canto y recitado con Germaine Sander-son, que interpretaba canciones de Gabriel Fauré, de Henri Duparc y de Reynaldo Hahn. “Yo llegaba de Buenos Aires, es decir, de Chopin, de Wagner, de Schumann”, cuenta Ocampo para explicar el asombro que le produjeron los descubrimientos musicales de ese viaje a Francia, pero en la frase puede leerse entre líneas una crítica al desajuste cultural entre París y Buenos Aires (es notable además que Ocampo no hable de la Argentina sino simplemente de Buenos Aires). En una medida no menor, tanto sus propios textos como el proyecto entero de *Sur* estarían dirigidos a corregir ese desajuste en todas las líneas.[11] A juzgar por sus intereses y por la proporción que el asunto ocupa en los *Testimonios* y en la *Autobiografía*, era mucho lo que Victoria Ocampo tenía para decir sobre música. Sin embargo, reservó esos juicios y confesiones a sus propios libros y no usó su revista para intervenir en el campo musical. En *Sur*, se distribuían los papeles, cada cual tenía su función. Ella dejó ese espacio a otros. En el frente local, a Enrique Bullrich –que era además su primo–, a los compositores Alberto Ginastera, Juan Carlos Paz, Juan José Castro, Juan Pedro Franze, y a los críticos Leopoldo Hurtado y Jorge D’Urbano. La condición fragmentaria, arbitraria y confesional de sus escritos enmascara el protocolo de las justificaciones.[12]

“Toda jerarquía –concluía Huxley en “Selected Snobberies”– es coronada por su propio Papa”. Para Victoria Ocampo, ese Papa se llamó Stravinsky, cifra de la modernidad, según la definición de Omar Corrado.[13] Stravinsky siempre había querido ser distinto, e incluso, en un arabesco estético, distinto de sí mismo para separarse del rebaño que él mismo había creado y conducido. El hermetismo inmanente, su transmisión de contenidos irreductibles a las palabras, convirtió a la música en objeto privilegiado del

esnobismo. Esto es algo que pudo verificarse ya antes de la irrupción de Stravinsky con las peregrinaciones francesas al teatro de Bayreuth, en las dos últimas décadas del siglo XIX, para escuchar y ver *Parsifal* de Wagner, y después, en la segunda mitad del siglo XX, más precisamente el 29 de agosto de 1952, cuando el pianista David Tudor interpretó 4'33'', la pieza silenciosa de John Cage, en el Maverick Concert Hall de Woodstock, ante un auditorio dividido nuevamente entre la atención, la incomodidad, las risotadas y el abucheo.

Ídolo musical por excelencia de los esnobs de principios del siglo XX, dispuesto a correr detrás de lo nuevo o a crearlo él mismo y convertirlo en objeto duplicado de su propia adoración, Stravinsky se declara, sin embargo, enemigo de los esnobs. En *Poética musical*, juzga degradante la vanidad de los esnobs, que se jactan de "una vergonzosa familiaridad" con el mundo de lo incomprensible y se declaran felices de encontrarse en buena compañía. "No es música lo que ellos buscan, sino el efecto agresivo, la sensación que embota los sentidos".^[14] Pero, después de todo, tiempo más tarde Borges anotaría en el cuento "El Zahir" que el esnobismo es la más sincera de las pasiones argentinas.

III

Hacia 1913, Victoria Ocampo, que tenía 23 años y no planeaba la fundación de la revista *Sur*, se paseaba por los salones parisinos y se deslumbraba con los *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev y con la música de Stravinsky:

Asistí, en primera fila, al tumulto del *Sacre du Printemps*. Al final de la cuarta representación, creo (fui a todas), vi a Stravinsky, pálido, saludando a ese público que aplaudía *L'oiseau de feu* y silbaba despiadadamente el *Sacre*. Compré la partitura del

Sacre y alquilé un piano para tocarla en mi salita del Meurice. No sabía bien qué me atraía tanto en ese galimatías de notas y en ese ritmo brutal de cataclismo.[15]

Aquello indecible que atraía a Ocampo era, sin más, el descubrimiento de la modernidad. Si se tratara de una revelación puramente individual, la anécdota no pasaría de una simple minucia biográfica. Sin embargo, es evidente que ese deslumbramiento alentó, entre muchos otros proyectos, la creación de *Sur*, que desde sus primeros números estuvo atenta a las exigencias imperiosas del presente. En su libro *La máquina cultural*, Beatriz Sarlo nota agudamente este detalle:

La música de Stravinsky es, para siempre, la síntesis del arte moderno. La sala del Théâtre des Champs Elysées, el jueves 29 de mayo de 1913, donde Nijinsky estrenó la *Consagración de la Primavera*, estaba ocupada por dos bandos que se separarían de allí en más [...]. Son noches de escándalo en las que participa gente de la buena sociedad, vanguardistas y esnobs. La música de Stravinsky es el primer gran amor *moderno* de su vida; a los *ballets russes*, autorizada por su marido, invita a Julián Martínez, que será su primer amante.[16]

La cita de Sarlo toca la matriz que define el vínculo de Ocampo con los bienes culturales y, singularmente, con la música.

La llegada de los *Ballets Russes* a París produjo una verdadera conmoción. Los coloridos decorados y vestuarios de Léon Bakst barrieron los mobiliarios grises y las escenografías deslucidas, lo que provocó también una modificación del gusto aun fuera del teatro. Perpetuar o, peor todavía, reproducir ornamentaciones del pasado era una simple impostura. Muchos años después, Ocampo recordaría aún con orgullo el departamentito que había tenido en la avenida Malakoff y que, según ella, había despertado la curiosi-