

## Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales

Monjeau, F. (2018)

Buenos Aires: Mansalva, 280 p.



Pablo Fessel

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (UBA, FFyL, ITHA).

pablo.fessel@gmail.com

*Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*, de Federico Monjeau, puede leerse como reanudación de *La invención musical*, su libro anterior. (*La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires, Paidós, 2004.) En efecto, recurren algunos de sus temas (la música de Arnold Schönberg, Mariano Etkin, Gerardo Gandini, Morton Feldman y Richard Wagner; el pensamiento de Adorno y de Lévi-Strauss) a la vez que se presentan objetos y problemas no tratados antes (la música de Ruth Crawford, la de Luigi Nono; la literatura de James Joyce o del *Quijote*). Pero el plano más fuerte en el que se experimenta esa reanudación no tiene tanto que ver con la temática como con una perspectiva ensayística para la consideración de los contenidos y de la escritura, que se propone su propia estructura formal. Se trata de una perspectiva mimética de la relación forma-contenido, que Monjeau no deja de observar en la escritura de Adorno (p. 107), y que puede contarse como la más significativa de sus deudas con el filósofo alemán, por encima de las temáticas o ideas compartidas o discutidas.

El libro comienza con un capítulo dedicado a la ópera inconclusa de Arnold Schönberg («*Moisés y Aarón*. Una ópera filmada»). Es significativo que ésa sea la apertura de un libro cuya estructura puede entenderse como «dodecafónica», en el sentido de que contiene diez capítulos «con la sola relación de uno con otro» (p. 25): no hay jerarquía entre éstos; ninguno se subsume a un postulado o hipótesis general. Sin embargo, esa relación se manifiesta en diferentes formas en la sucesión que tienen en el libro. La contigüidad —que tiene una sub-trama relacionada con la mitología en los tres primeros capítulos— rige el paso del primer capítulo al segundo («*Prometeo*. Una ópera invisible»), dedicado a la ópera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, de Luigi Nono, con Massimo Cacciari de enlace (como intérprete de Schönberg y como libretista de Nono); de éste al tercero («Richard Wagner. Un racconto»), que se ocupa de las realizaciones escénicas de las óperas de Wagner (Monjeau analiza el curioso condensado

de *El anillo* en el *Colón Ring* montado en Buenos Aires en 2012, «crimen perfecto» [p. 65] que contrasta con la puesta integral proyectada por el Teatro Argentino de La Plata para esa misma época.), la orquestación wagneriana y su interpretación por parte de Adorno; y de ahí al cuarto capítulo («Intermedio adorniano»), dedicado a algunos tópicos de la filosofía de Adorno: el materialismo, la dialéctica, la relación de su teoría estética con la práctica artística, entre otros.

El problema de lo americano atraviesa los capítulos quinto al séptimo («Ruth Crawford. Una perspectiva americana»; «Morton Feldman. Un viaje en círculos»; y «Mariano Etkin. La naturaleza de las cosas») de diferentes maneras: como posibilidad explicativa de un enigma (la temprana radicalidad de la concepción musical de una compositora como Crawford, reconocida en su propia época y marginada a la vez); como excentricidad respecto de la tradición con el esoterismo mesiánico de Feldman; y como metáfora para la legitimación de una poética sustractiva como la de Etkin. El contraste rige la relación de estos tres capítulos con los dos siguientes: «Gerardo Gandini. Esculturas schumannianas», dedicado a un compositor «del lenguaje» en oposición con «compositores de la materia» como Etkin (p. 177); y «La pérdida de inminencia. Notas sobre finales», que revisa las concepciones temporales de Frank Kermode, Adorno y Lévi-Strauss, así como el problema de lo conclusivo en la literatura (relacionado con el concepto de trama), la pintura (Rómulo Macció) y, naturalmente, la música (Feldman, Ligeti, Chaikovsky y Schönberg). Este último capítulo tematiza un problema estrechamente relacionado con las preocupaciones de la línea centroeuropea *sonata-desarrollo*, como la caracterizara Etkin (p. 171), y lo hace en una forma narrativamente elusiva de cualquier teleología argumental.

Sin embargo, el principio asociativo más fuerte en esta construcción formal se expresa en un tono y un elemento narrativo. Éste se presenta desde ya en el

último capítulo, dedicado a la literatura («El péndulo de Valéry. Notas sobre la relación entre música y literatura»), que se ocupa del concepto schönbergiano de *prosa musical*, del *Ulises* de Joyce, de la poesía de Valéry y Mallarmé, de la poesía concreta, así como del *Quijote* interpretado por Borges. El elemento narrativo está presente también como un principio estructurante del discurso. En el capítulo 1, por ejemplo, el segundo apartado tiene la forma de una retrospectiva que retrocede de *Moisés y Aarón* a *La mano feliz*, la primera ópera del compositor. La crítica adorniana de la orquestación de Wagner del capítulo 3 se extiende todavía un poco más en el «Intermedio» que le sigue, hasta que la exégesis adorniana adquiere vida propia como un capítulo autónomo. El capítulo 7 sobre la música de Etkin comienza con un *afterthought* de Feldman, como si el narrador se resistiera a abandonar a su personaje en el capítulo anterior. Las transiciones conectan los capítulos y apartados como las modulaciones tímbricas de Wagner o las imbricaciones de las frases en el contrapunto musical. Como una novela polifónica, el libro avanza a partir de un cambio de óptica que ilumina un mismo objeto bajo otra luz, al modo como Schönberg considera la comprensión de los motivos musicales (p. 26). Los temas son objeto en muchos casos de un tratamiento metonímico; la perspectiva se centra en los detalles: la escritura enarmónica de Feldman, un solo de clarinete en *La naturaleza de las cosas* de Etkin, los modos de extinción del sonido en su música o los relevos instrumentales en la orquestación de *Lohengrin* de Wagner; se ubican en primer plano en el análisis y adquieren así una relevancia insospechada. Esos detalles, como los conceptos filosóficos y las convenciones estéticas, despliegan un potencial de sentido que excede el de su formulación original (p. 96).

La huella del pensamiento de Adorno no se manifiesta en el comentario de sus textos, ni en una continuación de sus temas (pese a Schönberg o a Wagner) sino, sobre todo, en una ética del pensamiento, que se vuelve principio metódico (si puede calificarse como tal un proceder difícilmente repetible, no susceptible de transposición mecánica a otros objetos) y de estilo. Tal vez más que de método habría que hablar de una perspectiva gnoseológica que parte de un principio de «cercanía con la cosa» (p. 102). *Un viaje en círculos* exhibe una conceptualización que no es ajena al nominalismo de la Nueva Música: la idea de un pensar que se eleva desde lo particular tanto como esa elevación pueda hacerse sin pérdida, desde el interior de la particularidad pero sin violencia, evitando una distancia frente al objeto en la que éste quedaría subsumido en alguna forma de la pura abstracción. Un pensamiento, para decirlo en otros términos, «encarnado» (p. 263), cuya generalidad es tanta como lo permita

su expresión en lo particular. Ese principio se vuelve estilo en tanto que se expresa en la escritura la misma reticencia hacia un lenguaje legislativo.

Esa aproximación es propia de la lectura filosófica, desde ya, pero es análoga también a la lectura musical (sobre todo la de la música contemporánea): necesariamente detenida, apegada a la especificidad del texto, que precisa decodificar primero para entender, y en la que a veces, como en el pasaje sobre las enarmonías de Feldman (pp. 157-61), el descifrado mismo es el problema. La cercanía no supone un registro técnico de discurso: nada menos técnico que expresiones como la *no-amabilidad* (p. 187), la *promesa* (p. 178) o el *aflojamiento* (p. 182), en el capítulo sobre Etkin; expresiones que, pese a su espesor metafórico indudable, no tienen menos rigor ni carecen de sustento en la opacidad inextricable del análisis musical. Sería errado, sin embargo, tomar esas expresiones como simples metáforas: es evidente que también para Monjeau, «la filosofía no [es] una actividad completamente separada de la experiencia estética» (p. 102).

El principio de la cercanía con la cosa se aplica por supuesto también a la misma escritura, como explicación de sus circunstancias. Hay un curso biográfico en el libro (las conversiones religiosas de Schoenberg, las peripecias matrimoniales de Ruth Crawford, el funeral de Nono en Venecia, las vicisitudes de la amistad de Feldman con Philip Guston), pero, más significativo aun, uno autobiográfico también, que conecta la reflexión con circunstancias personales que la incitaron. La proyección del film de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub sobre *Moisés y Aarón* en la sala Lugones de Buenos Aires; las visitas de Nono y el estreno de *Prometeo* en el Teatro Colón; las celebraciones por el centenario de Wagner en Argentina con sus opíparos banquetes; la lectura de *Introducción a la dialéctica* de Adorno; los conciertos desmesurados de Feldman; el contacto con la música de Crawford en una estadía en Michigan; la Feria de Jóvenes Compositores organizada por Gandini en la Fundación San Telmo; el ejercicio de la crítica musical en el diario *Clarín*; la visita a una galería de arte; son algunos ejemplos entre otros. Las circunstancias personales o profesionales en las que se produce el contacto con artistas, obras o músicas, así como la recepción de éstos en la escena local, intervienen crucialmente en el análisis. La anécdota de la ruptura de Feldman con Guston atraviesa la interpretación de Monjeau de la pieza dedicada a aquél, así como la del cambio de perspectiva de Feldman sobre el concepto de estilo. La crítica de *Prometeo* (como obra «que no deja un resquicio de algo no intencionado», p. 58) se combina con una reconstrucción del clima estético

porteño en el que se recibió la noticia de su existencia primero (en 1985) y su estreno en Buenos Aires después (en 2013). *Viaje en círculos* remite tanto a un recorrido intelectual como autobiográfico, con una posición narrativa que no elude las marcas temporales y culturales de su propia enunciación; una que, de alguna manera, actualiza y expone las condiciones de producción de la escritura.

La mimesis como cifra de un tono, de un régimen de discurso, hace que valga también para *Un viaje*

*en círculos* lo que Albrecht Wellmer observa sobre los escritos de Adorno: «son irresumibles; pueden ser citados, pero difícilmente contados, porque tienen la construcción de los textos literarios» (p. 106-07). Esa construcción establece también un régimen de lectura, de un cierto detenimiento. El recorrido de *Un viaje en círculos* recuerda al *Wandern* de los primeros románticos; propone un itinerario para emprender a pie.

