

Julio Estrada:

El crítico como artista



Julio Estrada

—¿Cuál es la función de la crítica musical?

—Hay varias funciones: una, la que debería tener y otra la que puede asumir en un momento dado, que muchas veces son las voces del rencor, de la envidia, del que quiere, desde la letra, ingresar a la música o la voz desesperada de quien, no comprendiendo las ideas en la música las quiere hacer comprensibles en la literatura.

—¿Esto sucede frecuentemente entre los críticos?

—Sí. Ser crítico es una de las profesiones más tristes y más pobres y más ausentes de imaginación, porque lo que piden (me refiero a la crítica así ejercida, no como ideal) es servir a sus más bajos propósitos, a sus ideas más elementales sin partir de la esencia de lo que debe ser la función crítica.

—¿Cuál debe ser esa esencia; qué debe asumir la crítica?

—Lo que debe asumir la crítica, lo que es importante en la crítica es el evaluar o reevaluar, reconsiderar la obra, o la vida incluso, de los músicos y los compositores que han dado un cauce importante a la historia de la música, o a la técnica en la composición, o al lenguaje musical. Los ejemplos son múltiples en toda la historia de la música y, generalmente, han sido dados por compositores.

—¿Tendría que tener relación, entonces, el crítico musical con la creación?

—Mira, en México, todo crítico importante ha sido a la vez un hombre que ha formado parte de la historia de la música. No conozco ninguno que haya podido entender mejor la idea del arte si no ha sido él mismo alguien que ha estado comprometido en ello.

—¿Cómo quién?

—Cuando releendo los escritos de Manuel M. Ponce observa uno las profecías que hace, por ejemplo, de la música de Carlos Chávez; cuando escribe de Carlos Chávez Ramírez del cambio del romanticismo al modernismo, anunciándole y previendo que ese cambio va a ser determinante en su carrera, lo está haciendo desde el punto de vista de un músico con una gran experiencia, que puede contemplar en el otro los giros que va a dar, y lo hace además con una enorme responsabilidad histórica.

—¿Qué es la crítica entonces?

—La crítica es una responsabilidad ante la historia, es una responsabilidad ante el arte. La crítica a través del ensayo formal, a través del estudio comparativo, de la investigación, del estudio sistemático, de los postulados de un artista, de las ideas que está planteando en su obra, es muy necesaria para permitir a las futuras generaciones tener una historia. Esa es la función que debe tener. Nosotros, hoy día, afortunadamente tenemos el modelo de lo que debe ser la crítica a partir de lo que escribe Manuel M. Ponce durante mucho tiempo en *El Universal*; de lo que escribe Silvestre Revueltas, o el propio Carlos Chávez en páginas quizá menos sistemáticas o asiduas que el primero. Yo estudio,

por ejemplo, en este momento a un autor que se llama Jacobo Kostakovsky. Este autor fue ignorado por la crítica, por la crítica profesional y por la crítica gacetiilera; fue ignorado por las autoridades mismas. Era un compositor ruso, exiliado, que llega aquí a los treinta o treinta y cinco años y muere después de treinta y cinco años más. Deja una obra de sesenta partituras; con su muerte muere aparentemente su obra de no ser por lo que dijo Silvestre Revueltas sobre él una vez en *El Nacional*. Esto permite ubicar, a través de un compositor con sentido histórico y crítico, a otro que es Jacobo Kostakovsky. Debe existir, pues, la responsabilidad histórica, la responsabilidad crítica de retomar la obra, de darle una ubicación con respecto al eje que uno pueda ser. Dar una referencia formal, con un sistema, con un análisis concreto de las realizaciones, es la mejor labor que uno puede hacer para ofrecer a los historiadores la ubicación de los músicos de esta muy breve historia que tiene nuestro país, en donde una de las cosas más terribles es el olvido. Lo que puede pedirse de la crítica es dar la ubicación del creador en un plano que se acerque al conocimiento de los demás, permitir su difusión; ése es ya un aspecto ventajoso. Ahora, ubicarlo históricamente es mucho más importante porque permite tener antecedentes a un país que no los tiene o que los tiene muy escasos.

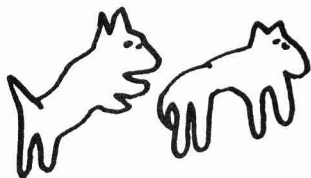
—¿Se cumple en general en México con esta función de la crítica?

—Desgraciadamente, la crítica en México, como en cualquier otra parte del mundo, es la acción del gacetillero y ésta puede ser infame. El atacar la personalidad de un músico, de un intérprete, de un compositor, de un director, de una orquesta, de una institución, atacarlos como una forma de atraer la simpatía o la crueldad es lo que normalmente se hace. Esto no tiene sentido, y es lo que el público, el público más elemental, toma como guía. Hay gente que realmente se orienta por lo que dice Fulano o Perengano en tal o cual periódico y gusta de su sátira o gusta de su seriedad, comparte su amargura o su bondad, a veces hasta su sordera o su buena audición. Tenemos hoy una nueva forma de neutralización del arte, a través de la crítica, que parte de modelos estandarizados.

—¿Porqué estandarizados?

—Este es un aspecto importante. Si yo adquiero, por ejemplo, un buen disco, lo que se conoce como un "big name": el disco Herbert Von Karajan y la filarmónica de Berlín, eso me parece ya el punto de referencia esencial para cualquier otra versión que yo escuche de esa obra, empobreciendo entonces la posibilidad de vivenciar cualquier concierto; toda esa vivencia estará necesariamente compartida con el modelo que ha sido estandarizado por el disco. Una de las grandes desgracias que yo encuentro en el arte de nuestro tiempo es que puede quedar congelado a través de los mecanismos de reproducción.





—¿Cómo?

—Hoy, por ejemplo, somos capaces de reproducir la voz de Caruso por computadoras y privarla de todo ruido. Este hecho es más importante, quizá, que el juicio mismo sobre la voz en sí. El hecho de que las computadoras nos permitan reproducir esa voz, que fue casi magnífica —como pediría la exigencia crítica—, el hecho de que tengamos los mecanismos para seguir colocándola en un primer plano, no permite al público tener un contacto personal, directo con la voz misma, sino que lo tiene ya con toda la mitología tecnológica que rodea al personaje a la vez que con una mitología comercial. Creo que uno de los conciertos que más me ha gustado es el concierto No. 3 de Beethoven al que asistí en la Sala Ponce. Estaba mal tocado, la orquesta estaba desafinada y faltaban varios músicos..., quizá un clarinete, a la vez que el timbalista sonaba demasiado grande, demasiado inmenso en aquella sala pequeña. Pero me pareció que esa posibilidad, es decir, esa interpretación estaba tan cerca de Beethoven mismo, de su propia experiencia, de las dificultades de oír su propia obra, que fue lo que me provocó mayor emoción. Pero ese no es un tema propio para la crítica, es un tema para la vivencia personal y uno de los empobrecimientos que provoca a veces la crítica es la imposi-

bilidad de un goce directo, personal y vivo en relación a la experiencia artística. El crítico se erige en juez, en conductor, como un punto de referencia muy seguro, no tanto para la historia sino para la vivencia misma. Obviamente que un concierto como ese es deplorable para la crítica y sería un material extraordinario para un sádico, para un perverso talento florentino; destruir al director que se presentó con eso, o al pianista, o a los músicos, o a la institución en que se hizo, a la sala, incluso al público que asistió si no se salió. Pero lo que era magnífico era la experiencia en sí. Para mí una de las grandes experiencias; el haber podido escuchar un Beethoven muy desafinado, muy local, tan local que podría ser un Beethoven como hubiera sucedido en Viena hace muchos años. Pienso que esas experiencias que son fundamentales, es decir, la experiencia del drama frente al arte, nos la quitan mucho los sistemas de reproducción en el caso de la música. Hoy tenemos las grabaciones completas de la obra de Mozart, grabadas por Walter Gieseking que está considerado mundialmente como un genio en la interpretación de este compositor. A la vez tenemos otras interpretaciones que el público quizá desconoce, porque ya no son esa referencia enorme, por ejemplo la grabación de Dino Lipati que, aunque no graba la obra pianística mozartiana completa, hace trascender esa música. Yo personalmente preferiría la grabación de Dino Lipati que la de Gieseking; pero ¿en qué puedo yo ayudar al público si se lo digo? Contándole de alguna forma mi experiencia, pero así me estoy anticipando a la posibilidad de que el público parta de cero en su propia experiencia. Esto es lo que me parece empobrecedor de la crítica, el anticipo a la experiencia ajena.

—¿Cómo se puede ayudar al público entonces?

—Pretender que no tengas que decirle nada al público es obviamente falso. Pienso que lo más importante de la función crítica podría ser, entre otras, esa: pedir del público su propia vivencia, hacerle entender que el mejor juez, el mejor crítico es él mismo. Muchas veces el público no se atreve a identificarse con aquellos músicos que son verdaderamente los que más le atraen, porque a veces se manejan aspectos tan vacíos que impiden al público acercarse directa y personalmente a la interpretación o a la música misma. Cuando, por ejemplo, a Mahler se le asocia con la homosexualidad a través de la película de Visconti, la crítica prohomosexual o antihomosexual toma partido; entonces ser mahlerista es ser liberacionista sexual; se manejan otros contenidos. Por eso creo que lo más importante en esto es una experiencia a partir de la mayor pobreza de información y de la mayor riqueza de la experiencia misma. Eso, más que una culturización, es una cultura. Lo primero sirve para justificar planes de acción colectiva, mientras que en el segundo caso la acción es exclusivamente individual; el implicarse requiere de cada quien. Es mucho más importante que dar las calificaciones,





dar el sistema para calificar, permitir los puntos de referencia, los parámetros con los cuales vamos a poder juzgar y evaluar una obra artística y no adocenar de fichas al público, al futuro artista, quitándole la posibilidad de tomar del arte aquello con lo que está más en correspondencia. Ese es un aspecto que me parece esencial en la relación con el arte.

—¿Te consideras crítico musical?

—No, si no es desde el punto de vista del compositor, es decir del que forma parte de una corriente o de la existencia de la música en un país y toma responsabilidades con respecto a esa historia. He estado más cerca del público, desde el punto de vista crítico, cuando hablo de mi propia experiencia, de cómo yo he escuchado una interpretación y de cómo, quizá, esto puede escucharse. Es decir, cuando hay más elementos, cuando hago mas confiable a los demás una experiencia existente sobre lo que están escuchando o sobre lo que van a escuchar; creo que entonces la gente tiene la posibilidad de tener su propia experiencia. Pero cuando al público lo limito con la información pura quedan en una gran reserva. Esto tiene la desventaja también, claro, de que les estoy dando un punto de vista muy personal. El crítico puede muy bien manipular; el difusor de la música también.

—¿De acuerdo con lo que has dicho la labor del crítico con el público debería ser indudablemente de formación más que de información?

—Sí, la labor crítica es educativa, debe ser eminentemente educativa.

—¿Se da realmente esa formación en la crítica musical en México?

—Bueno, no. La crítica musical son las seis cuartillas que con frecuencia "ejercen" los periodistas de la música. Yo he leído críticas que, verdaderamente, son un comercio político. El músico se sirve de esa crítica, de las partes "positivas" de esa crítica y lo pone dentro de un curriculum. Cuando yo he sido criticado, por ejemplo, he encontrado un deseo de obsequio o un deseo de crueldad, un querer ofrecerte algo, donde el crítico se pone junto a ti para gozar de cierta cima en la cual te coloca. La mayoría de las veces no he recibido críticas —lo siento por mis críticos— en donde yo sienta que el crítico se da porque entiende la música. En una ocasión, cuando recibí una crítica muy favorable, le escribí al crítico diciéndole que no había entendido la música. ¡Me parecía infame que hablara de algo muy favorablemente sin entender nada! Ahora, cuando te atacan es todavía peor porque tienes la prudencia de no responder; si respondes estás dolido y quedas como suela de zapato. La crítica que más he comprendido y que más agradezco es la de un crítico que es compositor, y que partió para hacerla, creo, de su identificación con el sentido de mi obra en la suya.

—¿Influye mucho la crítica?

—Una buena crítica influye en compartir la soledad con otro que te observa; te sientes secreta-

mente comprendido. Una crítica mal hecha no cambia mucho las cosas. Todos sabemos que puede haber un músico pésimo o uno excelente que pueden circular. La crítica, tal como se ejerce, esa mala forma de ejercerse es un chisme que corre a niveles de pasillo, en donde no hay ninguna referencia muy importante sino algunos aciertos cómicos o sarcásticos.

—¿Y esto a que se debe?

—Mira, yo creo que se debe a que oficiar la crítica seriamente no se puede hacer en una gacetilla, en un periódico. Difícilmente veo cómo algún crítico puede sostenerse escribiendo una vez a la semana sobre lo que sucede en la crítica en México; yo creo que suceden muy pocas cosas en una semana, y que escribir sobre ellas periódicamente lleva a una neutralización de la crítica y entonces tienen que dedicarse a otros aspectos que no son ni esenciales ni importantes. Además de esto, intervenir en la crítica tiene, hoy día, en la música, en el arte una implicación de carácter oficial. Muchos de los músicos son directores de organismos oficiales y a partir de ellos se organiza, en cierta forma, la vida musical. Con esa conexión, entre lo administrativo-burocrático y lo artístico, que se da en México a partir del modelo que implanta Carlos Chávez, no se ejerce una crítica con placer. Si tú haces una crítica abierta al músico te estás echando encima al burócrata.

—¿Crees que la crítica y el arte se utilizan como objeto de consumo?

—Sí, es a lo que me refiero. Es vivir el arte como comercio, no la crítica; la crítica refleja cómo se está viviendo el arte, cómo se está viviendo la política de la música. Cuando desde la crítica tu ejercas política musical es por que la música se ejerce como política.

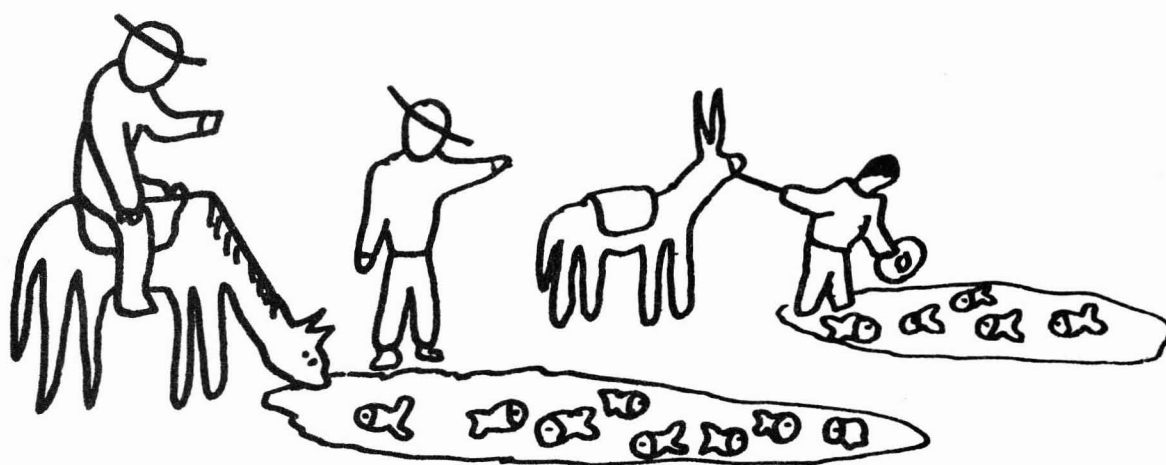
—¿Se han hecho intentos para proporcionarle algún tipo de formación musical al público?

—Muy pocos. Por cierto la Universidad ha hecho uno de ellos: Jesús Bal y Gay y Rodolfo Salazar lo llevaron a cabo. Después Armando Zayas, que es director de música de la Casa del Lago, hizo algo que se llamó Introducción al lenguaje de la Música. Esto me parece muy necesario para poder entender de qué se trata ese lenguaje... Mira, lo que pasa es que es un caos muy grande; si no tenemos educación musical en todas las primarias, si esa educación musical no puede darse porque no hay maestros de música que puedan abarcar a todas las primarias, si los maestros que existen están sindicalizados y lo que pretenden con su sindicalización es exigir que su plan de estudios sea el autorizado, entonces ¿cómo de tal miseria puede derivarse el enriquecimiento del oído ajeno?

—¿No es entonces la educación del oído ajeno la preocupación principal?

—No, no, no. Es estar seguro de que su posición será la única; estar como un grupo que se opone a los aspectos más dictatoriales que ha habido siempre en el manejo oficial de la música en México.





Entonces se crean estos sindicatos como una forma de protesta frente al autoritarismo que quiere imponer otro sistema. Ahora, el hecho muy concreto es que no ha habido intentos y los que ha habido no han salido.

—¿Qué habría que hacer para esa educación musical?

—Dar los rudimentos de un lenguaje y cómo esos rudimentos pueden ser elaborados, desarrollados o fantaseados, de tal manera que cuando te encuentres frente a una obra artística puedas, en relación a tu propia experiencia perceptiva, organizativa y fantaseosa, tener una medida de comparación y poderla colocar donde tú quieras. Yo no entiendo cómo la gente escucha música, de no ser porque tiene, claro, una relación afectiva con ella. Esa relación afectiva es indispensable, esencial; puede mover toda la organización que quieras. Pero si te quedas a medias en lo que escuchas requiere entonces de la crítica y lo que hace falta es una educación crítica para poder juzgar tu mismo.

—¿Este panorama se da en todos los paisajes latinoamericanos?

—Bueno, yo no conozco bien los países latinoamericanos... no, concretamente no los conozco —lo que es muy criticable. Conozco un poco de sus músicos. Para conocer a los músicos latinoamericanos muchas veces hay que irse a París o a Berlín y enterarte de qué es lo que hacen; enterarte, claro, a través de una música muy estándar, una música que está muy metida dentro del comercio concertístico. Me parece que esto sucede en

todos sitios; en América Latina, en Europa, en todo país en donde las funciones de la cultura dependen, no de individuos sino de grupos monopolísticos. La carrera de un músico en Francia, por ejemplo, depende de un empresario, de alguna forma depende de los concursos —que son una crueldad crítica—, depende de factores de suerte y no tanto de la relación misma del músico, de su desarrollo, de su proporción, de lo que hay en su ambiente. Si tú tomas el caso de los músicos en Europa te das cuenta que tienen que tener el empeño de un verdadero miserable, de un miserable humano, para hacer carrera. El tipo que quiere hacer carrera en Europa tiene que meterse en la charca.

—¿A todos los niveles?

—A todos los niveles, exacto. Hay algunos que estaban por ahí desapercibidos, dando clases en algún pueblecito alemán y la ausencia del solista importantísimo que iba a tocar esa noche, hace que les pidan que toquen ellos y de pronto se revelan ante la crítica. Eso es lo terrible, que tengamos que esperar que alguien tenga ese triunfo para considerar que su actividad es importante. Yo creo que la actividad artística es importante cuando está ligada a la vida y a la sociedad en la que se está viviendo. Lo que nosotros pedimos del artista latinoamericano es que sea un hombre que refleje lo que está sucediendo en nuestros países. Yo podría decir, como crítico, que Jorge Sarmiento es uno de los músicos que corresponden más con la intención y con la vida y el sentido en América Latina.

—¿Quién es?



— Es un hombre que vive en Guatemala, que dirige una orquesta ahí mismo, que ha estado en la cárcel varias veces por su ideología política. Es un hombre que insiste dentro de su obra en los aspectos políticos. Es un tipo, casi un modelo. La vida artística tiene mucho más sentido cuando está ligada sanamente, cuando está articulada con las funciones de la sociedad. Cuando no está articulada de esa forma surge la maldad crítica, surge esa crueldad, surge ese deterioro que pide a gritos ser importante, a través de la crítica, para poder encubrir la miseria, el desierto... el desierto espiritual.

— *¿Ha habido o hay esa articulación de la que hablas en México?*

— Creo que cuando ha habido la mejor crítica en México es cuando este país estaba siguiendo sus mejores intenciones y cuando sus hombres se convirtieron en los mejores porque estaban también en el mejor momento de su historia. Yo no me explico a Manuel M. Ponce o a Silvestre Revueltas escribiendo en otro momento que en el que lo hicieron, porque estaban forjando, colectivamente, una idea y un concepto común, y eran necesarios. Pero, hoy día, falta ese momento; asistimos a la negación de esos momentos y de la misma forma en que la Revolución fue manejada y manipulada a través de la política, la cultura que hoy tenemos sufrió igual suerte. Hoy vemos por ejemplo, que hay artistas que aceptan escribir sonatas petroleras o sinfonías ferrocarrileras, ¡De veras, hubo un concurso para escribir una cantata ferrocarrilera! Eso es una representación clara del deterioro de la cultura; es cuando ya el artista se convierte en un demagogo y está al parejo de lo que triunfa con la sociedad.

— *Entonces la labor o una de las labores del crítico sería no tanto hacer una crítica inercial sino marcar pautas, ¿o eso le corresponde nada más al creador?*

— Mira, a mi me parece bien decir lo que pienso de Jorge Sarmiento, a quien respeto y admiro enormemente. Creo que es una función crítica, en donde al aceptar que éste es un modelo importante y al consignarlo a través de un escrito o de una manifestación, estoy dando a entender qué sería lo armónico entre lo que es el hombre y lo que le está rodeando. Es en ese sentido en donde considero que sí, que es necesario hacer crítica. Considero que es necesaria la crítica a la mala educación musical, donde señales cuáles son los puntos fallos y débiles; lo que es innecesario es ocuparse de una actividad manipulada, manoseada, comercializada. Lo importante de la crítica puede ser hallar cuáles deberían ser los modelos ideales, de acuerdo a un análisis de lo que es tu sociedad y tu aspiración en ella y de qué forma corresponden esos individuos, los artistas, con esos modelos ideales.

— *¿Tú consideras que en México, la crítica musical ha colaborado en cierta medida al éxito de compositores, directores, orquestas...?*

— No. Si así fuera lo que existe sería otra cosa.

Se puede alabar a una orquesta, a un intérprete, a un compositor y lo que eso permite es la difusión. Lo que ha hecho la crítica ha sido dispersar la opinión. Lo que se ha hecho en México ha sido producto de administradores geniales, de estadistas musicales como Carlos Chávez. Yo no creo que la crítica haya hecho mejores orquestas. Ahora, que estimule personalmente a alguien y que este alguien se lo crea... Si la crítica está hecha por Manuel M. Ponce pues ¡qué maravilla! Si está hecha por algún personaje de gacetrilla pues ¡qué desastre!

— *¿Qué dices de todos estos problemas en relación con la música contemporánea?*

— Creo que en la música contemporánea es aún más difícil; es un aspecto del arte enormemente en conflicto, sobre todo con una sociedad que no está en lo contemporáneo socialmente, por sus problemas políticos y sociales. Es un arte que representa en parte la tecnología más avanzada, el pensamiento más desarrollado. Hasta donde yo conozco, la aceptación que la gente hace del arte contemporáneo es más por la identificación de su propia profesión que por el arte mismo. A un científico le interesa la música contemporánea porque observa en ella que hay computadoras, o matemáticas, o una acústica distinta; a un sociólogo porque observa que en la música pueden estar representadas una gran variedad de facetas de las formas de representación de las sociedades mismas. La música contemporánea es muchas veces el azote del oído ajeno: es una música que exige una gran atención, una gran prudencia del público, una gran tranquilidad para poder más o menos ubicarse. Es una música en enorme desventaja porque tiene poca tendencia a la comercialización, eso le permite la autenticidad. El que se la está jugando ahí, pues, se la juega con más ganas y con más riesgos. A los organismos encargados de difundir la cultura no les interesa porque no es exitosa, no reedita. El arte contemporáneo no es aceptado porque no corresponde con los modelos antes establecidos y esos modelos pesan tanto, incluso para los propios compositores, que son terribles; tienes que hacer un equilibrio entre la fantasía y la historia para poder ir avanzando. En el caso de la música contemporánea, si ya la crítica gacetillera hace que la gente se pierda, se pierda en el mal sentido, no perderse a solas, se pierde acompañado, imagínate lo que pasa con la música contemporánea...

