

*Laudatio del Prof. Dr. D. Juan Ignacio Varela-Portas Orduña
con motivo de la investidura como doctor “honoris causa” del
Excmo. Sr. D. Maurizio Pollini*

8 de mayo de 2013

EL DESAFÍO ÉTICO DE MAURIZIO POLLINI

Nos honra hoy aceptando este título de Doctor Honoris Causa no solo el más grande pianista vivo, un intérprete de una hondura emocional, una penetrante capacidad de análisis y una perfección técnica difíciles de alabar en su justa medida, sino sobre todo un intelectual integral, en el más alto sentido de la expresión, es decir, un intelectual que a través de su trabajo artístico es capaz de afrontar los grandes problemas éticos y civiles que atosigan a los hombres y mujeres de su tiempo. Maurizio Pollini proyecta hasta nuestros días aquella Italia de los años 60 y 70 que se convirtió en un referente intelectual para toda Europa, aquella Italia que los españoles del momento, atenazados por la férrea dictadura, miraban con asombro y anhelo, como la adolescente que mira admirada a su hermana mayor, más fuerte, más sabia y más bella. Hablo, por supuesto, de la Italia de los Pasolini, Calvino, Morante, Bertolucci, Visconti, Moravia, Sanguineti, Nono, De André, Sciarrino, Guttuso, Moro, Berlinguer, etc., etc., etc. En un tiempo como el actual, en el que el paso del capitalismo industrial al capitalismo tardío, al hacer cada vez más importante la plusvalía relativa, ha insertado de pleno la labor intelectual en el proceso productivo, diluyendo así el compromiso ético del intelectual y creando la triste y nada poética figura del intelectual-espectáculo, el “tutólogo”, como dicen en Italia, el que habla de todo sin saber de nada, el tertuliano, que decimos aquí, la magnitud ética del trabajo de más de cincuenta años de Maurizio Pollini se engrandece aún más por contraste y contestación. Hay

un dato en la biografía del maestro que ilustra lo que estoy diciendo: a los 18 años, en 1960, como es notorio, Pollini obtiene el primer premio en el concurso Chopin de Varsovia (a los 16 había obtenido el segundo en el concurso pianístico de Ginebra y debutado en la Scala de Milán), despertando la admiración de propios y extraños, empezando por el gran Arthur Rubinstein, y algún mes más tarde graba para la EMI el Primer concierto para piano y orquesta en Mi menor de Chopin, en lo que constituye su debut discográfico. Aquel premio tuvo un eco extraordinario en los medios de comunicación, una resonancia difícil de entender hoy en día, de modo que, a sus 18 años, Pollini habría podido iniciar una exitosa carrera que lo habría hecho tocar por todo el mundo, de tournée en tournée, de honor en honor, de fama en fama. Y sin embargo, el maestro escoge una opción que es toda una declaración de intenciones: reduce al máximo sus apariciones concertísticas y discográficas y se concentra en el estudio (en el que toma algunas lecciones con Arturo Benedetti-Michelangeli), con el rigor y la pasión que caracterizarán toda su vida artística, en la cual ha mantenido siempre esa actitud reticente a los falsos oropeles y a los reclamos de un superficial prestigio social. En fin, creo que el contraste con ese tipo de intelectual y artista actual que necesita estar siempre en candelero, zarandeado por el viento del mercado cultural y de las modas mediáticas, es evidente.

Como intelectual, por tanto, comprometido con los hombres y mujeres de su tiempo, y sobre todo con su arte, Maurizio Pollini se ha enfrentado, como decía, a algunas de las cuestiones básicas de nuestro tiempo. Y no me estoy refiriendo solamente a su conocidísima labor social y política (los conciertos en las fábricas de Génova y Milán con su gran amigo Claudio Abbado, o los conciertos para estudiantes y trabajadores de 1972, con Abbado, Paolo Borciani y Paolo Grassi, o aquella protesta el 3 de marzo de 1970 en el Conservatorio de Milán contra la guerra de Vietnam que tanto escándalo causó, etc.); me refiero más bien al desafío, al cuestionamiento ético que lleva implícito su propio trabajo de analista e intérprete de la tradición musical. Veamos si un lego en conocimientos musicales como el que habla es capaz de explicar lo que quiere decir con esta afirmación.

Permítanme para ello desplegar tres mimbres con los que construir mi exposición. El primero: El pianista Pedro Mariné, hijo de uno de los grandes profesores de nuestra Universidad, y antiguo alumno también de nuestro Departamento, me ha contado varias veces una anécdota de Beethoven que, se non è vera, è senz'altro molto ben trovata. Como es sabido, el príncipe ruso Arthur Razumovski, que era violinista, encargó al genio alemán los tres cuartetos de cuerda que pasarían a la posteridad con su nombre, los cuartetos Razumovski. Parece ser que, recibidos los cuartetos, el príncipe se atrevió a expresar alguna queja por la dificultad técnica de los mismos, a lo que Beethoven debió de responderle algo parecido a esto: “¿Cree Vuesa Merced que estoy pendiente de sus limitaciones cuando me pongo en contacto con el Gran Espíritu?” Aparte del evidente valor de la anécdota desde el punto de vista de la sociología de la música, la primera idea que nos trae a la cabeza es que Beethoven está aquí afirmando la figura del artista médium que viene poseído por ese Espíritu, que es muy cercano al de Kant y Hegel. Sin embargo, si se piensa un poco más, nos damos cuenta de que lo que supuestamente Beethoven afirmó es más bien que para entrar en contacto con ese Gran Espíritu no se deben tener limitaciones técnicas, o, en otras palabras, que la técnica es lo que te pone en contacto con el Gran Espíritu.

Segundo mimbres: hay todavía mucha gente que tiende a creer, y no solo en lo referente a la música, que “técnica” es sinónimo de frialdad, de distante e insensible intelectualismo. Curiosamente, cuando se dice que un artista, o un futbolista, es muy técnico, se le está en el fondo criticando, insinuando que, sí, es correcto, es perfecto, pero no es realmente un genio, le falta “vida”, “alma”, “contacto con el Gran Espíritu”, “musicalidad”, “expresividad”, “aria”, “grazia”, “vaghezza”, qué sé yo. La técnica parece para estas mentes simples, henchidas de un trivial romanticismo, antónimo de arte auténtico. No hay que explicar que cada segundo de cada una de las ejecuciones musicales del maestro Pollini demuestra que esta creencia es una inconmensurable sandez.

Tercer mimbres: Últimamente me ronda la insidiosa idea de que todo el gran arte y toda la gran labor intelectual europea del esplendoroso, desde este punto de vista,

período que va de la Segunda Guerra Mundial hasta los años '80 al menos, incluido el del maestro Pollini, es en el fondo un intento más o menos consciente de entender, y conjurar, el horror incomprensible e inefable de Auschwitz. La imagen de los jefes nazis arrobados ante la música de algunos de los autores más amados por Pollini y por todos nosotros, al tiempo que creaban los campos de concentración, esa atroz maquinaria para reducirnos a bestias, como dijo Primo Levi, martillea en nuestra conciencia sin piedad. Auschwitz, como ya señaló Adorno en su famosa frase, pone en crisis toda la civilización occidental, la profunda convicción, raíz de nuestro mundo, de que la cultura y el arte civilizan al hombre, lo hacen ser éticamente mejor, lo hacen más humano. ¿Cómo es posible, cómo es posible que el Gran Espíritu haya desembocado en la cámara de gas? ¿Es una degeneración (y si lo es, por qué se produjo), o, peor aún, es una consecuencia lógica, la semilla del mal que anida en el fondo del Gran Espíritu?

Creo que el heroico compromiso ético de Maurizio Pollini, cada vez que se sienta al piano, cada vez que analiza una partitura, es el de intentar hacernos ver que, a pesar de Auschwitz, el arte y el pensamiento nos civilizan, nos hacen mejores. No deja de ser sintomático que un músico como él, que posee el repertorio más amplio de todos los pianistas actuales, si no de todos los pianistas de la Historia, desde la música antigua hasta la última obra contemporánea (encargada probablemente por él mismo), vuelva una y otra vez a autores que, en el fondo, componían creyendo en el Gran Espíritu: Beethoven y Chopin, Shumann, Schubert.... Es revelador que un artista de hondas raíces familiares y culturales ilustradas vuelva una y otra vez a enfrentarse con el Gran Espíritu, y por tanto con todos los Espíritus (del tiempo, del pueblo, de la patria, de la raza, e via dicendo) que tanto excitaban y complacían a los monstruos nazis. Pollini con su arte nos demuestra que en el fondo de la música de Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert, etc., no está el Gran Espíritu, o al menos no está el Gran Espíritu como ente íntimo y separado, sino, si acaso, como lenguaje, como indagación en y de la psique humana por medio de un determinado lenguaje. Dice Pollini, en una entrevista concedida a principios de siglo: “Todos los grandes nombres se hallan en

permanente exploración de nuevos lenguajes”. Aparte de la reveladora metonimia (nombres por hombres), y de que la afirmación coincida con las convicciones de los artistas de la neovanguardia italiana, lo más importante, creo, es la concepción de fondo de la música como una exploración de unos medios lingüísticos en los que se pone en acto la psique humana. Comprenderán ustedes que de esta manera cualquier oposición entre técnica y emoción (una de las componentes básicas de la psique humana) resulta completamente absurda. Comprenderán también que, obviamente, el maestro Pollini no es un yo genial que se expresa a través de la obra, que usa a Beethoven o Chopin para mostrar la grandeza de su sensible y expresiva alma humana, sino un indagador en la emoción humana, alguien que al tocar analiza la obra del compositor y que, al mismo tiempo, usa la música del compositor como instrumento de análisis del lenguaje musical, de la psique humana. Comprenderán, además, la coherencia lógica e ideológica que ha llevado al maestro a ser el mayor difusor y valedor de la música contemporánea, de aquellos músicos, compañeros y amigos a menudo, que efectivamente “se hallan en permanente exploración de nuevos lenguajes”.

Pero además, esta exploración del maestro Pollini es una indagación total, que abarca, como músico, todo el espectro posible que abarca la psique humana: desde los sentidos hasta, por decirlo a lo medieval, el ápice de la mente. En otras palabras: el maestro no rehuye una cuestión inscrita en la propia música, en el propio arte: la cuestión del deleite, del placer. Cuando Rubinstein, en el colmo de la admiración, le felicitó tras su éxito en Varsovia, le dio un importante consejo. Así lo cuenta el maestro milanés: “Me dijo cosas incluso exageradas, me dio consejos: él tocaba con el peso. Reposó su mano sobre mi hombro haciendo sentir el peso del brazo; por eso no se cansaba nunca, eso decía. El físico te consiente tener el sonido que deseas”. Pollini no solo es consciente, sino que además lo muestra y demuestra en cada ejecución, de que el pensamiento humano se prolonga sin brecha al físico, al cuerpo, y de ahí al piano, y de ahí al sonido. Si no hay diferencia alguna entre técnica e indagación, tampoco la hay entre pensamiento y emoción, entre pensamiento y sentidos. Y por tanto entre análisis y placer. En un determinado

momento de la entrevista concedida hace doce años a El Mundo, el entrevistador (prejuzgando, como es habitual, que la ética tiene que ver con el deber y no con la felicidad y el placer, y que la música contemporánea está reñida con el placer) le pregunta si su compromiso con el arte contemporáneo “lo concibe más como deber que otra cosa”. El maestro responde de inmediato: “No. Es más un placer y un enriquecimiento personales que un deber”. En las interpretaciones de Pollini el placer es, efectivamente, un enriquecimiento personal porque forma parte indisoluble del análisis, del pensamiento musical, de la indagación musical, es decir, también sensitiva, en la psique humana.

Pero ¿cómo tocar Beethoven, Chopin y los demás desde el convencimiento civilizador de que no eran grandes médiums inspirados sino exploradores del lenguaje humano, con todas las implicaciones éticas y políticas que esto conlleva? Hay una palabra clave en la trayectoria artística de Maurizio Pollini, la palabra 'proyecto'. Explica Stefania Navacchia: “en las lecturas de Pollini encontramos el mismo modo de proceder 'por proyectos' que caracteriza su actividad de músico: cada obra que interpreta se convierte en proyecto igual que lo es cada concierto y cada iniciativa musical”. El latín *proicio* (o *proiacio*), es decir, arrojar o dirigir hacia adelante, da en español la palabra 'proyectar', que recoge dos acepciones que en italiano se expresan con dos palabras distintas: *progettare* y *proiettare*. *Proiettare* implica lanzar hacia delante en el espacio (un haz de luz, un sonido); *progettare* hacerlo en el tiempo. Permítaseme decirlo en italiano: il maestro Pollini nel *proiettare* *progetta* e nel *progettare* *proietta*. Como todo el que busca saltar hacia delante, sabe que para ello hay que tener los pies bien en el suelo: “debemos mostrar al mundo aquellas obras a las que servimos, reproduciéndolas de la manera más fiel posible”. O, como dice Stefania Navacchia, en sus ejecuciones “todas las notas tienen su justo valor rítmico”. Pero a partir de esta fidelidad filológica a la composición, Pollini proyecta, es decir, *proietta*, sobre ella nueva luz, haciendo que en ella aparezcan nuevos colores y nuevas intensidades: “pero se diferencian [las notas] -continúa la crítica- por color y por tanto por intensidad”. Y continúa: “si, por un lado, su lectura de una partitura procede por acumulación de

tensión, como en las cuatro Baladas de Chopin, por otro su paso del pianísimo al fortísimo (y viceversa) es un imprevisto cambio de color”. Color e intensidad, luz y tensión proyecta Pollini a partir de un escrupuloso respeto al texto, y al hacerlo se y nos proyecta (progetta) hacia delante en una constante renovación del lenguaje, de la psique, o si se quiere, de la condición humana. Dice el maestro en otro lugar: “Yo amo solo la música que, de Monteverdi a Boulez, acepta el desafío de la renovación del lenguaje”. Componer y ejecutar música es, pues, un trabajo proyectivo, es decir, progresista, de renovación de la psique humana, y por tanto de la colectividad humana, por medio del lenguaje musical. Lo que hace que cuando escuchamos al maestro nos sintamos siempre proyectados, es decir, en vanguardia: “Las grandes obras son modernas porque los grandes autores siempre estaban en vanguardia”.

Sí, en vanguardia, hacia delante, objetará algún desconfiado, pero hacia dónde, en qué dirección. Respondería el maestro: “Creo en la concepción progresiva de la cultura, en todos sus aspectos (...). Los resultados válidos para la creación me parecen provenir de la dirección progresiva y progresista del arte musical. La cultura es una especie de búsqueda permanente de la utopía. No tendríamos auditorios ni museos sin ese componente.” Y otras palabras suyas nos indican qué sea esa utopía hacia la que sus ejecuciones musicales nos proyectan: “Amo solamente la música que, de Monteverdi a Boulez, acepta el desafío de la renovación del lenguaje. Es un patrimonio que podría hacernos felices si los medios, plegados al comercio de la música pop, permitiesen conocerlo”. Hacernos felices porque, al fin y al cabo, la felicidad humana consiste para Pollini en la renovación, ahondamiento, perfeccionamiento de la psique, de los lenguajes, de la condición humana hacia los que su música nos proyecta.

Dice la crítica antes citada que Pollini es el maestro de las esperas: “Las sonoridades de Pollini están muy vivas y presentes, pero no ocupan todo el espacio preceptivo y mental de quien escucha, dejando intersticios y pausas que favorecen una escucha activa y que permiten que se espere la nota porque no se anticipan las expectativas del público, aunque el modo en que llega nunca es previsible”. Así nos

proyecta hacia la utopía Pollini, hacia la felicidad de mejorar como seres humanos y como colectividad. No solo maestro de la espera, sino además maestro de la esperanza. Por eso, escuchar a Pollini es, como escribió un poeta también músico, escuchar un trepidante concierto de esperanza.