

Graciela Paraskevaïdis: Presencia de Xenakis *

Buenos Aires, agosto de 1966, Juan Carlos Onganía en el poder. En el primer piso de Florida 936, en el hoy desaparecido Instituto Di Tella - *una tradición que sigue amargando al país* [1] -, se agita - junto a los centros de disciplinas visuales y teatrales - el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), que Les Luthiers celebrarán como “el Manuela”. En el CLAEM, Iannis Xenakis desarrolla un curso intensivo diario denominado “Nuevos principios de composición musical”:

Los compositores [latinoamericanos] deben tratar de liberarse del síndrome europeo: miran demasiado hacia Europa y los Estados Unidos [2].

El aula Villa-Lobos alberga no sólo a los becarios latinoamericanos del bienio 1965/1966, sino también al director del Centro, Alberto Ginastera (que consideraba a Xenakis algo así como la reencarnación de Aristóxenos de Tarento), a su asistente Gerardo Gandini y a algunos invitados especiales. Fue la primera - y única - visita de Xenakis al Río de la Plata:

En cuanto a la gente que vi allí, encontré a varios de ellos más tarde y habían progresado mucho [3].

La inteligencia organizativa de Ginastera y los dineros de la Fundación Rockefeller hicieron posible la presencia de este griego nacido en Braïla, Rumania, el 29 de mayo de 1922, ex guerrillero en la Atenas de la ocupación nazi-fascista, prisionero varias veces y, a la finalización de la guerra civil que asoló Grecia entre 1945 y 1947, condenado a muerte. Escapó, indocumentado pero con un título de ingeniero de la Escuela Politécnica de Atenas, y logró refugiarse en París a fines de ese año. En 1958, Scherchen había dirigido en Buenos Aires el estreno de la reciente **Achorripsis**, una obra - no de sus mejores - que provocó tumulto y desasosiego en el público conservador del abono de la Asociación Amigos de la Música.

En 1966, ahora flamante ciudadano francés, Iannis Xenakis - Juan, el pequeño extranjero - se ha afirmado como una de las personalidades más originales y significativas de su generación, oponiéndose ya a mediados de la década de 1950 a los popes de la música serial sacralizada en el altar de los Cursos Internacionales de Darmstadt: Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. Su grito de guerra se llamó “La crisis de la música serial”, un artículo publicado en julio de 1955 en el primer número de la revista *Gravesaner Blätter* que Hermann Scherchen, difusor y defensor de las vanguardias musicales, editaba en Suiza.

A su muerte, en París, el 4 de febrero del 2001, hacía varias décadas que el multipremiado, condecorado y celebrado compositor era una insoslayable figura de culto de la música del siglo XX. En 1958, ideó el edificio del Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas (cuya concepción arquitectónica estuvo emparentada con la composición de **Metastáseis**), el mismo en el que se oía el **Poema Electrónico** de Edgar Varèse. Había sobrevivido trabajando en el estudio de Le Corbusier casi desde su llegada a Francia y hasta fines de 1959:

Yo ya no estaba de acuerdo con él sobre problemas de estética, de investigación, de estudios y de dinero [...] Fue muy difícil para él aceptar que yo firmara el Pabellón Philips [4].

Paralelamente, asistió a cursos de composición y análisis dictados por Arthur Honegger, Olivier Messiaen, Darius Milhaud y Hermann Scherchen. En 1962 comenzó a trabajar en el campo de la informática musical con una IBM 7090. En 1968, aceptó - y sorprendió a varios con esta decisión de implicancias políticas - una invitación del entonces sha de Persia para componer música festejando los 2500 años del imperio persa; **Persépolis** fue estrenada *in situ* en agosto de 1971. En 1974, levantada la condena a muerte, retornó a Grecia y fue recibido como héroe nacional. En 1980 fue nombrado miembro del Consejo Nacional de la Resistencia Helénica.

En noviembre de 1998, Xenakis estrenó **Omega**, aparentemente su última obra, título por demás significativo considerando que ya estaban muy avanzados los estragos de enfermedades terminales que lo condenaron a la pérdida de la conciencia de sí mismo.

Su formación como ingeniero corrió paralela a su formación musical bajo la guía de Aristóteles Kundúrov. Casi no sobrevivieron obras de ese período juvenil, coincidente con la segunda guerra mundial. En una entrevista realizada por quien escribe este artículo - en aquel momento becaria del CLAEM y alumna en el curso dictado allí por Xenakis - éste cuenta que comenzó a componer

a los 17 o 18 años y siempre fui músico antes que ingeniero

y que su primera obra - fuera de catálogo - aplicando la matemática fue **Anastenaria** (1952/1953),

que nunca se ejecutó y en la que usé la proporción áurea como principio. Su nombre indica un complejo de manifestaciones en el norte de Grecia. que combina la religión cristiana, los sacrificios paganos a la manera dionisiaca y, posiblemente, también el culto persa u oriental del fuego [5].

Ya están prefigurados los caminos que Xenakis elige transitar en profusas y a veces desiguales obras, instrumentales, electroacústicas, mixtas, ambientales, aplicadas: leyes de la física y de la matemática, conceptos de la filosofía y la religión, amén de la polisemia de sus títulos, inventados a partir de las raíces del griego clásico, de fuerte contenido onomatopéyico y acústico. La lista se abre con dos breves obras orquestales ya clásicas: **Metastáseis** (1953/1954) - transformaciones de estados - y **Pithopraktá** (1955/1956) - acción/praxis basada en las probabilidades -, con las que Xenakis, mediante glisados continuos y fenómenos de percepción estadística, fractura el hegemonismo especulativo de lo serial y acepta el desafío que Varèse:

Amo a Varèse y profeso la más grande admiración por el músico y el hombre [6]

había diseminado a comienzos de la década del 1920, de romper con lo discursivo a través de masas de sonido ("nubes" las llamará Xenakis) chocando y fundiéndose en el espacio, bloques tímbrico-texturales, microtonalidad, estructuras inéditas, tiempo vivenciado antes que medido cronológicamente. El riesgo de la creación fue asumido con plenitud, aunque envolviéndolo con cierto misterio que, junto a las fórmulas y

explicaciones científicas y a las referencias a los presocráticos, formó parte de su teleología.

En la entrevista porteña, Xenakis se explaya sobre el significado de la música “estocástica”, “estratégica” y “simbólica”:

Estos términos son maneras de aproximarse a la composición musical. ‘Estocástica’ viene de la palabra que en matemática equivale a probabilidad o probabilístico y deriva del griego ‘stojos’ (objetivo); este término fue usado por primera vez en este sentido matemático por uno de los fundadores de la teoría de las probabilidades, Jacques Bernouilli, en 1729. Doy el nombre de ‘estocástica’ a la música que introduce la teoría de las probabilidades, como actitud y pensamiento. ‘Estratégica’ significa el empleo de situaciones conflictivas en la composición y en la ejecución de la música. [...] Otro acercamiento es considerar a los sonidos como elementos abstractos, sin ningún acondicionamiento por parte de la tradición cultural de cualquier clase [...]. Esto introduce la lógica simbólica o matemática en los problemas de la composición y de la musicología y se deriva de la teoría de los conjuntos [...] que llamo ‘música simbólica’ [7].

En Buenos Aires, Xenakis se había interesado mucho por el proyecto de un conversor gráfico-analógico, un aparato de sencillo manejo diseñado por el ingeniero argentino Fernando von Reichenbach, un verdadero inventor y precursor, nombrado director técnico del laboratorio de música del CLAEM en 1965, que permitía convertir procesos gráficos en procesos sonoros.

En 1977, en el CEMAMu (Centre d’ Études de Mathématique et Automatique Musicales) - versión definitiva del EMAMu (Équipe de Mathématique et Automatique Musicales), una iniciativa impulsada en París a fines de 1966 -, Xenakis instala la UPIC (Unité Polyagogique Information du CEMAMu) partiendo de principios similares a los del proyecto que lo había sorprendido en el CLAEM. Con esa máquina - también utilizada con fines pedagógicos - , el propio Xenakis realiza en 1978 **Micenae Alpha**. En 1981, el compositor mexicano Julio Estrada - ferviente xenaquiano - la utiliza para su **eua’on**.

Un catálogo de más de cien obras para diversas formaciones vocales, instrumentales, mixtas, o utilizando fuentes electroacústicas o apoyo informático, dos libros, una tesis de doctorado, innumerables artículos, ensayos, comentarios para programas y entrevistas, ilustran profusamente la concepción del compositor. Incontables escritos biográficos, conceptuales y analíticos, y una nutrida fonografía hablan del ininterrumpido interés que su música y su pensamiento han despertado durante casi cincuenta años.

La música es una matriz de ideas, de acciones energéticas, de procesos mentales, reflejos a su vez de la realidad física que nos ha creado [...]. Expresión de las visiones del universo, de sus ondas, de sus árboles, de sus hombres, de la misma manera que las teorías fundamentales de la física teórica, de la lógica abstracta, del álgebra moderna... [8].

Su propuesta - como la de Varèse algunas décadas antes - sacudió el continuismo de la tradición musical europea y replanteó las funciones paramétricas, y las nociones de tiempo y espacio, de discurso y material.

El arte (y sobre todo la música) tiene una función fundamental que es la de catalizar la sublimación que pueda aportar por todos los medios de expresión [9].

En Montevideo, en los ciclos de conciertos del Núcleo Música Nueva, se han podido escuchar, además de sus obras electroacústicas **Diamorphoses I y II**, **Concret PH**, **Orient-Occident** y **Micenae Alpha**, tres de sus obras para percusión: **Rebonds** y **Psappa** y **Okho**.

[1] Entrevista al general Juan Carlos Onganía, Buenos Aires, agosto de 1984. En: John King: El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta. Guaglianone, Buenos Aires, 1985.

[2] Entrevista a Iannis Xenakis, París, octubre de 1999. En: J. King, ídem.

[3] J. King, ídem.

[4] Mario Bois: "Xenakis. L'homme et l'oeuvre". En: Bulletin d'Information N° 23, Boosey & Hawkes, Paris, IX-1966.

[5] G. Paraskevaïdis y Pablo Luis Bardin: "Entrevista con Iannis Xenakis" (no firmada por sus autores). En: Tribuna Musical, N° 9, Buenos Aires, VIII/IX 1966.

[6] M. Bois, ídem.

[7] G.P. ídem.

[8] I. Xenakis: Musique Architecture. Casterman, Tournai, 1971.

[9] I. Xenakis: Musiques Formelles. Éditions Richard Masse, Paris, 1963.

* Publicado en Pauta, 77/78, Ciudad de México, I-VI- 2001.