

El humanismo de Maurizio Pollini*

Carmelo DI GENNARO
Istituto Italiano di Cultura di Madrid¹

Se me pide que hable en nombre y casi por boca de Maurizio Pollini. Tarea difícil que he intentado resolver tratando de sintetizar la esencia de sus creencias y de su trabajo, a través de un recorrido, aunque somero, por los nombres y las obras que le han acompañado a lo largo de una vida, dando a este recorrido casi el formato de una clase, o de una reflexión. Creo que las palabras que siguen, comentadas con el Maestro, coinciden con su visión y han intentado mantenerse fieles al espíritu que ha sostenido su imprescindible labor. Aunque no pronunciadas a través de la primera persona del singular, quieren recoger la voz de Pollini que es, en este contexto, la del humanista Pollini.

Para intentar afrontar semejante argumento (el humanismo en Pollini), con las muchas implicaciones y matices culturales que el término tiene, y que afecta a uno de los intelectuales más importantes de nuestro tiempo, parece conveniente utilizar, con el fin de ser algo más claros, un símil que trae a colación a uno de los autores más amados por Pollini, es decir, a Marcel Proust. El gran escritor francés, en su universal *Recherche*, se posiciona como auténtico exegeta musical (porque decir “crítico musical” sería en exceso reductivo y eso con perdón de los críticos) frente a muchas partituras y muchos compositores, asociándolos entre ellos a menudo de forma inusitada e incluso inesperada. A través de la página escrita, Proust es capaz de remitirnos a las atmósferas sonoras de los maestros por él evocados: Chopin, Debussy, pero también Saint-Saëns o César Franck, sin olvidar, naturalmente, a Wagner. Como el monumental catalizador de tendencias y modas que fue Proust, no es casual que el escritor se detenga en Chopin, así como en Debussy, en numerosos pasos de su obra inmortal. En un determinado momento el escritor parece sentir la necesidad de juntarlos (como, por cierto, también hizo Maurizio Pollini en el concierto celebrado en el Teatro Real el pasado 2 de junio), de confrontarlos de alguna manera, cosa que hace en la primera parte de *Sodoma y Gomorra*. Proust quiere demostrar de que modo los mecanismos sociales, que reglan buena parte de la vida consciente del Narrador (es decir, de su alter ego ficcional) están sostenidos por una evidente frivolidad, que no se amedrenta ante una reflexión más profunda ni siquiera tras la invocada, evidente, terrible acción del

* Discurso pronunciado en ocasión del nombramiento de Maurizio Pollini como Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Complutense el día 3 de junio de 2013.

¹ Director del Instituto Italiano de Cultura de Madrid. Instituto Italiano de Cultura, Calle Mayor 86, E-28013, Madrid. Correo electrónico: iicmadrid@esteri.it.

paso del Tiempo, que el escritor definió como «el gran escultor» de la semblanza, pero no del alma humana. Por ello, quien habla del gran compositor polaco (en *La Recherche*) es una pianista, Madame de Cambremer, que se define como «la última discípula de Chopin», y lo hace para contrariar a su suegra, Madame de Cambremer-Legardin que, al contrario, estaba convencida de que nadie lograría convencerla de que Chopin era un músico. En efecto, nos aclara Proust, «Esta que se creía avanzada y (solamente en arte) ‘nunca bastante de izquierdas’, se representaba no solo que la música progresa, sino que progresa en una sola línea y que Debussy era en cierto modo un super Wagner, un poco más avanzado aún que Wagner. No se daba cuenta de que, si Debussy no era tan independiente de Wagner como ella iba a creer pasados unos años, este (Debussy) ahora, después de la saciedad que se comenzaba a sentir de las obras demasiado completas, en las que todo está dicho, procuraba satisfacer una necesidad opuesta [...]. Por otra parte, habría de llegar el día en el que Debussy, por breve lapso de tiempo, sería declarado tan frágil como Massenet, y los suspiros de Melisande rebajados al rango de los de Manon». Por tanto, una opinión común en la época en la que Chopin era considerado “retaguardia” y, por contrario, Debussy “vanguardia”. Continúa Proust: «Así el espíritu humano, siguiendo su habitual curso que avanza por digresiones, y derivando a veces de un modo y la vez siguiente del opuesto, había arrojado nueva luz sobre una serie de obras a las que la necesidad de justicia o renovación, o el gusto de Debussy, o su capricho, o alguna observación que, tal vez, nunca hiciera, se habían añadido las de Chopin. Exaltadas por los jueces que gozaban de toda confianza merced de la admiración expresada por el de *Pelléas*, estas obras habían adquirido un nuevo esplendor e incluso aquellos que no las habían vuelto escuchar estaban hasta tal punto anhelantes de amarlas que lo hacían muy a pesar suyo, engañándose y creyendo estar haciéndolo libremente [...]. Pese a ello la rehabilitación de los *Nocturnos* de Chopin en aquel tiempo aún no había sido anunciada por la crítica. Por eso permanecía oculta para Madame de Cambremer-Legardin. Me complació ponerla al corriente del hecho que Chopin, lejos de estar pasado de moda, era el músico preferido de Debussy».

Sabemos hoy que en 1912, en efecto, pocos años antes de su muerte. Debussy se hizo cargo de una de las primeras ediciones críticas de la música para piano de Chopin publicadas en Francia. Así que, los maravillosos análisis de Proust anticipaban nuevos caminos, estableciendo fascinantes enlaces, ayudándonos a desenmarañar aspectos escondidos de estos autores, de su recepción crítica, no por ello menos interesantes. ¿Quién, y valga por todos este único ejemplo, antes que él habría osado juntar a Chopin y a Debussy? El *démi monde* parisino consideraba esta unión poco menos que una herejía. Lo que es para nosotros hoy evidente, no lo era desde luego en su época; Debussy, nos sugiere entre líneas Proust, extrae las raíces de su modernidad, estudiando y volviendo a las armonías de Chopin, que le inspiran a su vez la rica búsqueda de timbres.

Maurizio Pollini es un músico, un intelectual capaz de hacernos recorrer el camino al revés, es decir, haciéndonos partir de la experiencia sonora para llegar a la reflexión intelectual sin solución de continuidad, de un modo siempre íntima y

profundamente fecundo. Durante mis años como crítico musical, reflexionando sobre muchos de los conciertos del Maestro, he escrito en numerosas ocasiones que escuchar su ejecución es como asistir a una lección universitaria del más alto nivel. Y en ello reside uno de los aspectos de su profundo Humanismo. Desde siempre Pollini ha desterrado, conscientemente, de sus conciertos el elemento hedonista entendido en su peor sentido; no en vano la concentración que exige a los que le escuchan es absoluta, compensada por la belleza incomparable de la ejecución, en la que “nietzscheanamente” la ética se transforma en estética.

Por otra parte, la coherencia y la lógica de la programación de sus conciertos, la profundidad del pensamiento que acompaña cada elección, se conjugan con una técnica pianística que admite pocas comparaciones a lo largo de la historia. «De la potencia al acto», dan ganas de exclamar citando a Aristóteles, o, lo que es lo mismo, decir que Pollini antes piensa y luego toca, dando al instante de la transmisión física de su pensamiento a través del teclado una importancia extraordinaria, pero nunca una importancia en términos absolutos. El momento de la ejecución no es otra cosa más que la parte final de un auténtico proceso cognitivo (uso este término no por casualidad) ya que, escuchando a Pollini, emerge la verdad y la demostración de la célebre teoría de Giovan Battista Vico que creía que el arte es una forma de conocimiento distinta (pero no inferior) a la de la ciencia. Es más, en las que el gran filósofo napolitano llamaba «las ciencias humanas», Vico percibe una superioridad intrínseca sobre las «ciencias naturales», ya que las primeras tratan y estudian no ya los fenómenos naturales, sino la creación de los hombres (el arte) para descubrir y poner en valor su intrínseca espiritualidad. Es sabido cuánto la filosofía de Vico influyó en el pensamiento de otro gran italiano, Benedetto Croce y cómo este, a su vez, influyó en la escuela de la crítica idealista, encarnada en nuestro país, Italia, por Giannotto Bastianelli pero también por otro estudioso más cercano a nosotros y lamentablemente poco conocido en España, como es Fedele d'Amico. La acción cultural de Maurizio Pollini, hay que aclararlo desde el principio, no es hija del idealismo crociano, como podría decirse *mutatis mutandis* del arte de otro gran pianista (por cierto muy amado por Pollini) como es Arturo Benedetti-Michelangeli, sino que surge de un pragmatismo radicalmente gramsciano que, desde los comienzos de su carrera, estructura y guía sus elecciones, sobre las que volveremos.

Sobre esta base, en mi opinión, se define una de las líneas de demarcación que diferencia a Maurizio Pollini de otros que, aun siendo como él, grandes pianistas, parten de presupuestos exactamente antitéticos a los suyos. Sobre esta base hay que buscar uno de los motivos de su profunda y única originalidad como pianista, como intérprete de difícil parangón, una interpretación entendida como gesto estético que alcanza con Pollini su significado más alto, entre otras cosas porque no se sobrepone nunca al acto de la creación, respetando ese ámbito demarcado y a su vez único, del que, sin embargo, ilumina cada rincón, hasta el más recóndito. Como escribe el agudo musicólogo e historiador del piano Piero Rattalino el Pollini intérprete es «un lector que capta al autor en el momento en que este mira hacia sí

mismo, sin construir su imagen para otros». Que es como decir que Pollini nos devuelva al autor en su pureza, liberado de toda superestructura.

Cabe pues volver a decir que, razonando sobre el músico Pollini, vuelve – *mutatis mutandis* – a la cabeza uno de los conceptos clave del Humanismo, el de Lorenza Valla, el intelectual que dio prestigio a la cultura de nuestro país hace ya seiscientos años y que hoy encuentra en el Maestro Pollini a uno de sus máximos y más modernos seguidores. Hablo del concepto de filología, de investigación filológica, no entendida esta como acrítica y subordinada adhesión al signo textual, musical en nuestro caso, sino como su contextualización; es decir, de una filología tamizada por la famosa afirmación de Theodor Adorno que consideraba que la obra de arte se hace *res* en el espacio y en el tiempo. En su espacio y su tiempo quisiera puntualizar, elementos ambos que, como nos enseña Proust, están en permanente cambio y mutación. Desde luego en Pollini el respeto por el signo, por la letra del texto tiene un profundo valor hermenéutico; sin embargo, en sus análisis de los mismos, el Maestro como buen humanista, rehuye toda esclerotización estéril, lo que le habría llevado, por ejemplo, a considerar (como hacen equivocadamente aún tantos intérpretes) la música de Bach como imposible de ejecutar en un piano moderno. Ese tipo de “filología” está lejos del pensamiento de Pollini (que, entre otras cosas, acaba de grabar una versión antológica del primer libro del Clave bien temperado de Bach tras muchos años, a partir de mediados de los 80, de haber interpretado en sus conciertos); esa “filología” a su entender, y con razón, no empobrecería tanto a Bach, cosa sin duda imposible, cuanto que le negaría justamente su hacerse *res* en el espacio y en el tiempo. Es aquí donde vuelve la lección de Gramsci, su pensamiento, su praxis, su peculiar concepción, citada con anterioridad, de la acción cultural. Gramsci nos enseña cómo, en la filosofía de la praxis, teoría y práctica deban colocarse sobre un mismo plano, y cómo no es suficiente interpretar el mundo, sino que es necesario cambiarlo, por citar directamente las palabras del gran filósofo sardo. El intelectual no puede recluirse en su idealista torre de marfil, sino que debe bajar al terreno de la praxis, implicándose también en la organización de la cultura que es exactamente lo que ha hecho, como veremos, Maurizio Pollini.

El Maestro pues rechaza esa supuesta filología que reduce de hecho a un gigante como Bach (pero podríamos hablar también de Monteverdi o de Gesualdo, otras dos de las grandes pasiones de Pollini), y lo relega de nuestro tiempo, marginándolo en un remoto pasado no reconstruible y por lo tanto visto desde una distancia aparentemente insalvable, como un objeto de mera contemplación, colocado en un museo. Sabemos, en cambio, que Valla y sus amigos querían sí recuperar los textos antiguos, y estudiarlos tal y como habían sido escritos y pensados, lejos de toda superposición e incrustación “modernas” para recuperar su esencia original, pero no para ponerlos en la vitrina del museo de las ideas.

Eso es lo que persigue desde hace cincuenta años el arte de Maurizio Pollini, que recupera los clásicos para transformarlos en materia viva. Ello es posible también porque Pollini no ha olvidado nunca, más bien al contrario, la música contemporánea, es decir, a esos compositores que mañana, en el futuro, serán

“clásicos” (pero no en el sentido que a este término quiso dar Alberto Asor Rosa que entendía por clásico una “forma perfectamente realizada”, es decir, cristalizada y en absoluto dinámica). Es aquí donde puede introducirse otro de los ejes del humanismo de Pollini; no tanto y no solo su compromiso (palabra de la que se abusa mucho hoy en día y que ha adquirido significados ambiguos) con la sociedad, su convencimiento de poder incidir, con los medios de un artista, en el cambio de las relaciones incluso sociales, ese convencimiento que le llevó en los años sesenta a dar conciertos en las fábricas, por ejemplo la Ansaldo de Génova, junto a su amigo de toda la vida, Claudio Abbado. Lo que prevalece sobre todo en él es el imperativo moral, en sentido auténticamente kantiano, relativo al compromiso que el artista debe tener siempre respecto de su propio tiempo (y vuelve como un *leitmotiv* la frase de Adorno). Para Pollini no hay límites en el repertorio, no hay barreras entre pasado, presente y futuro, porque todo es presente en su visión de la música; Luigi Nono, Giacomo Manzoni, Salvatore Sciarrino, pero también Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez son algunos de los músicos amados e interpretados con constancia a lo largo de su carrera, y que conviven y se regeneran junto a los clásicos, del mismo modo que los clásicos son por ellos vivificados. Además de estos artistas, entre las pasiones de Pollini están también músicos como Bruno Maderna, Luciano Berio, Franco Donatoni, Aldo Clementi, Gérard Grisey, Iannis Xenakis, György Ligeti. Es decir, una selección de contemporáneos amplia pero no general dado que, también en este caso, su humanismo le impone elecciones precisas, las que le permiten entrar en contacto, directo o indirecto, con autores no solo fundamentales, cada uno a su manera, sino que comparten con él una visión del arte y de la cultura. Nono y Manzoni han sido (y Manzoni aún lo es) figuras centrales de la música italiana de la posguerra, intérpretes de esa renovación de la manera de «pensar la música» (cito expresamente el título del importante ensayo de Boulez) que quebró el siglo XX, el «siglo breve» como notó con agudeza el historiador inglés Eric Hobsbawm. Con ellos, y Pollini ha vivido en calidad de protagonista ese momento, la música perdió las connotaciones idealistas que le había otorgado erróneamente sobre todo la cultura italiana, tal vez a causa de la influencia de Croce, para entrar de pleno en el debate sobre el cambio social y político, que en nuestro país fue áspero, en algunos momentos incluso violento, lamentablemente. Si se depuran ciertos excesos dogmáticos que, pese a todo, tuvo (me refiero concretamente a los de cierta *intelligenza* italiana), ese movimiento cambió no solo la manera de pensar, sino también la de hacer música. En aquel momento social y musical – hablamos de los años setenta – cada pieza, cada nueva ópera debía radicalmente rehuir la sedimentación del pasado, toda referencia a la historia, toda tentación retrospectiva, para acceder a territorios inexplorados y logró hacerlo con la fuerza que tienen las cosas verdaderas. Pollini, repito, vivió ese momento histórico y lo hizo como protagonista, poniendo toda su ciencia musical al servicio de esa peculiar *Weltaunschauung*, teniendo el valor y la conciencia de que ello le iba a crear muchas enemistades en un mundo que consideraba al músico casi como un “mayordomo de salón”, en una interpretación malévola y contemporánea de la *Hausmusik* de memoria schubertiana, que se extendía hasta incluir las salas de

concierto. Pollini supo mantener su arte al servicio de una revolución copernicana que arrolló el mesurado mundo musical, no solo italiano, sino también europeo, pese a encontrar en Italia un ambiente privilegiado, por muchas razones, incluidas las políticas. Con el mayor y mejor estructurado Partido Comunista de Occidente, partido que llegó a obtener más del 30% de los votos populares en el momento de su máximo apogeo (años setenta) y que sin embargo era mantenido al margen de los núcleos del poder, Italia encontró en algunos exponentes comunistas unos formidables intelectuales (y entre ellos uno sobre todos, Luigi Pestalozza) que supieron indicar y trazar nuevas formas para organizar la música y la vida musical. Pollini no esquivó las que entonces sentía como sus responsabilidades concretas, como no lo hicieron, al igual que él, otros interpretes de la talla de Salvatore Accardo, el ya citado Claudio Abbado, el mítico “Quartetto Italiano” y particularmente su primer violín, Paolo Borciani. Era la época de *Musica/Realtà*, un gran proyecto que encontró en una ciudad, Reggio Emilia, su epicentro para el tentativo de formar y llevar a cabo una nueva organización musical; era la época de los conciertos para trabajadores y estudiantes, creados y sostenidos junto con Abbado y otro intelectual que tuvo en aquel momento un papel fundamental como fue Paolo Grassi (entonces responsable del Teatro alla Scala de Milán), por el propio Pollini, que durante años tocó en el coliseo milanés solo para ese tipo de conciertos.

Pero las ya mencionadas responsabilidades no se limitaban solo a la organización concertista, sino que exigían un replanteamiento respecto de su propio papel en cuanto músico e intérprete, y respecto de una forma codificada de hacer música, y no solo de escucharla. Es aquí donde la reflexión de Maurizio Pollini desborda la contingencia histórico-social para adquirir una importancia absoluta. ¿Qué significaba en aquel momento ser un intérprete, ser, como ya entonces el considerado el Maestro, un “gran” intérprete? ¿Cómo podía y debía utilizarse, en un sentido totalmente nuevo, ese bagaje de conocimientos técnicos, musicales, cabría decir filosóficos (en sentido justamente gramsciano) de modo que pudiera incidir, a través del trabajo, en una sociedad en cambio, que sentía además la necesidad urgente de ese cambio?

Maurizio Pollini tomó respecto de estas cuestiones una decisión radical y lo hizo, ante todo, en un sentido estrictamente musical, es decir, huyendo de un ritmo de vida y de trabajo, típico de los grandes virtuosos, hecho de interminables giras, muchísimos conciertos cada temporada, programaciones rituales de grabaciones para la producción de discos. Luego inició una profunda reflexión sobre sus características como intérprete, llegando incluso a atravesar momentos de profunda crisis, para resurgir y volver a la actividad (a la praxis) fortalecido por estas reflexiones, y volver al flujo y a la actuación musical con nueva conciencia. Por ejemplo, precisamente porque Pollini siempre ha rehuido la obsesión que muchos grandes pianistas –o grandes músicos sin más– tienen por el *bel suono*, precisamente por ello ha podido interpretar, como solo él podría, una pieza explosiva como es *Una ola de fuerza y luz* de Luigi Nono, o entrar en la escritura magmática de Giacomo Manzoni en su *Masse. Omaggio a Edgard Varèse*, piezas

en las que justamente el sonido es concebido en bloques, en los que la materia sonora se concentra con inusitada potencia, y las relaciones sonoras jerárquicamente establecidas por la tradición, como es el caso de las formas – que en estas piezas solo se insinúan vagamente – del concierto para piano y orquesta, son arrolladas en nombre de una lógica distinta, que recogiendo ecos marxistas, apunta a un planteamiento nuevo de las relaciones de las fuerzas sociales implicadas. El creador ya no es el solitario demiurgo del Romanticismo, si es que esta figura ha existido alguna vez (y Pollini, por ejemplo, se ha encargado de cambiar radicalmente la Vulgata a propósito de Chopin, que parecía encarnar este tópico perfectamente, para revelar el equívoco de esa recepción en un autor tan amado por él). El creador se transforma pues en un catalizador de fuerzas, un anticipador y un visionario (en sentido baudeleriano) en condiciones de dejar aflorar gramscianamente, los conflictos y de representarlos a su manera, es decir, sobre el pentagrama.

Por ejemplo, en la relación entre compositor e intérprete quedan abolidas las jerarquías establecidas por siglos de costumbre, hasta el punto de cambiar las reglas del juego de forma decisiva (como demuestra de manera indiscutible una pieza como *...Sofferte onde serene...* de Luigi Nono escrita para y a partir de la peculiar forma de tocar de Pollini, y con la participación activa de este). La actividad de uno (el compositor) entra inequívocamente en el territorio del otro (el intérprete) hasta el punto de que la creación se transforma en un acto casi colectivo. Esto no quiere decir que haya una irresponsable dejación frente a la función propia de cada uno (ni del compositor ni del intérprete), sino que asistimos a una fusión de distintas personalidades, en la que cada una contribuye al acto de la creación que se transforma, usando en este caso un neologismo bastante feo del italiano que sin embargo parece muy apropiado, en creación “participada”.

Es aquí donde se encuentra la raíz del compromiso, término a menudo malentendido y excesivamente usado en el caso de Pollini, y ahí reside la parte más auténtica de su humanismo. Gracias a Pollini, a su trabajo que cubre ya más de cincuenta años, muchas barreras han sido eliminadas en las salas de concierto. ¿Quién se habría atrevido, antes que él, a subvertir las normas de un concierto y a presentar en el mismo programa junto a Monteverdi el *Dialogue de l'ombre double* de Boulez? ¿O junto a Gesualdo, *Oltre la Soglia* de Manzoni (pieza para voz y cuarteto de cuerdas encargada por el propio Pollini), o junto a *4 Piezas para clarinete y piano op. 5* de Berg, el *Hammerklavier* de Beethoven? No se trata solo de un re-barajar las cartas, sino de un modo completamente nuevo de concebir esa forma de comunicación codificada, y también esclerotizada, que es el concierto en directo, el recital.

Este tipo de evento fue, de hecho, inventado por Liszt hacia mediados del siglo XIX, cuando la burguesía ilustrada sintió la necesidad de trascender y superar las prestigiosas, pero limitadas, *soirées* musicales, de regusto vagamente Biedermeier, fundando las primeras sociedades concertistas y, con ello, reuniendo por primera vez a un público que pagaba para asistir a un concierto. En realidad, la opción intelectual de Liszt fue poco a poco degenerando en una tergiversación de su intuición capital, para ir dando pie a una realidad cada vez más circense del

concierto, del recital, en la que lo que tenía que brillar y sobresalir eran más las dotes del pianista-interprete que las piezas elegidas, que eran seleccionadas, por lo tanto, más por su afinidad con el ejecutor que por coherencia entre ellas. Pollini contribuyó desde el inicio de su carrera a darle la vuelta, como si fuera un guante, a esta situación, proponiendo unos programas de una extraordinaria coherencia. Como escribió Pierre Boulez, «Lo que hace de Maurizio Pollini un músico único y de gran valor es justamente la perspectiva que tiene del piano en sí, pero al mismo tiempo y también de la literatura musical de la que ese instrumento es sin duda un componente muy rico, pero al mismo tiempo limitado». Se evidencia así hasta que punto el humanista Pollini comparte la idea ya referida de Giambattista Vico de ese arte como forma suprema de conocimiento, y cómo retoma otra idea, teorizada en un hermoso ensayo de Luciano Berio, contenido en un volumen colectivo publicado en 2002 precisamente en homenaje a Pollini en ocasión de su sesenta cumpleaños, según la cual el compositor afirma que la música debería ser comentada «con medios puramente musicales». Citando su propia experiencia personal, Berio admite que el mejor de sus análisis de Mahler no era otra cosa más que la tercera parte de su Sinfonía «que asimila y deconstruye el *Scherzo* de la Segunda Sinfonía de Mahler, así como mi mejor análisis de Schubert es tal vez *Rendering* (otra de sus obras maestras, dicho sea de paso), es decir, el comentario y restauración de los esbozos para una *Décima Sinfonía en Re mayor*. El hecho es, continua Berio, que cada obra musical es un conjunto de sistemas parciales que se hablan entre ellos e interactúan; no por simple paralelismo y co-presencia, sino por una forma de reciprocidad orgánica basada en la totalidad de los procesos».

Este es exactamente el trabajo que realiza Pollini cuando formula y concibe sus programas, a través de los que crea esos ciclos, los *Progetto Pollini*, cuya ejecución se ha oído en Salzburgo y París, Nueva York, Tokio, Roma y Londres y que ya forman parte de la historia del concertismo contemporáneo. Pollini comenta la música con música, eligiendo de este modo recorridos inusuales, arrastrando a su público fuera de los senderos habituales, hacia un diálogo que atraviesa tiempos, estilos y épocas. Y traemos de nuevo aquí a colación su humanismo, su singular humanismo. No podemos olvidar de hecho que el humanismo nace, como ya hemos recordado, para comentar y al mismo tiempo recuperar la autenticidad filológica de textos clave como pudiera ser el *Nuevo Testamento* o la *Donatio Constantini*, es decir textos comentados por otros textos.

Cuando Pollini propone los programas de sus conciertos, nos obliga siempre a revisar nuestras posiciones, removiendo nuestras certidumbres y abriendo nuevas vías (cito no por casualidad el título del célebre ensayo que Arnold Schönberg dedicó a Johannes Brahms). Porque justamente Schönberg ha sido, y sigue siendo, uno de los referentes más sólidos de la actividad del Pollini intérprete; no solo ha contribuido junto a Eduard Steuermann, Glenn Gould y Alfred Brendel antes que él, de modo decisivo, a que la música para piano del gran compositor austriaco entrara de pleno derecho en la vida musical de nuestro tiempo, sino que ha logrado desentrañar sus influencias y citas, proponiéndolo en innumerables conciertos, junto a compositores que le eran aparentemente lejanos. Por ejemplo, a menudo Pollini ha

tocado las composiciones 11 y 19 de Schönberg antes de la *Kleisleriana* de Schumann, poniendo en evidencia cómo esta influye en la creación de esa forma aforística que más tarde Schönberg a su vez proyectaría sobre Webern. Del mismo modo, Pollini ha interpretado a Schönberg junto a Brahms, justamente para demostrar que las piezas extremas para piano del maestro de Hamburgo (sobre todo la *Op. 118* y *Op. 119*) guiaron al austriaco en su búsqueda de una forma que contuviera «una novela en un solo suspiro» (como escribió el propio Schönberg comentando a su vez la obra de Webern).

En resumidas cuentas, nos encontramos ante un juego de refracciones, de citas, de ataduras que constituyen la esencia de la actuación musical de este profundo humanista. Vienen a la mente las palabras de Umberto Eco, en su célebre ensayo *Sugli Specchi*, en las que el italiano define el de la refracción como un fenómeno semiótico, es decir, portador de signos y por tanto de conocimiento. Y no quisiera tampoco olvidar la aportación de otro gran italiano, Giacomo Rizzolati, que en el ya lejano 1995, descubrió y estudió las peculiaridades de unas neuronas, las neuronas/espejo, que revelan la capacidad del cerebro humano para activarse cuando perciben emociones ajenas. Así pues, en efecto, un juego de refracciones que el acto cognitivo pone en funcionamiento y que adquiere una importancia central, aunque aún difícilmente calculable en todas sus posibles derivadas. Algo pues que va mucho más allá de las intenciones del propio generador de un signo, del signo de origen, que en este caso es justamente Maurizio Pollini. Y todo ello para concluir que su arte tiene implicaciones más amplias y generales, en sentido gnoseológico, de lo que se puede imaginar o que estas breves reflexiones pueden sintetizar.

No puedo terminarlas sin hacer una breve mención, dado que el asunto es en verdad complejo, a la relación de Pollini con Ludwig van Beethoven, otro enorme humanista. Beethoven, puestos a simplificar, podría entenderse como la encarnación del imperativo kantiano para la música, y él mismo nunca escondió su predilección por el filósofo de Königsberg. Pollini sigue interpelando a Beethoven, hasta el punto de que no lo ha abandonado nunca a lo largo de más de 50 años de actividad concertística. Uno de sus primeros discos, de los lejanos años setenta y que causó no poca perplejidad, estaba dedicado justamente a las últimas *Sonatas* del genio de Bonn. No es casual que Pollini, en medio de la vorágine cultural que hemos descrito, pese a su evidente y continua implicación respecto de la música contemporánea, sintiera la necesidad de releer a Beethoven con ojos nuevos, distintos. El Beethoven de Pollini es más que nunca un contemporáneo nuestro; por ello Pollini, que ha interpretado muchas veces, en muchas capitales del mundo (desde Milán a París, desde Londres a Nueva York, Berlín o Tokio), las *Sonatas* integrales de Beethoven, ha titubeado en transformarlas en disco. Existen, como ya se ha dicho, sus memorables grabaciones no solo de las últimas *Sonatas*, sino también de la juveniles, desde la *Op. 2*, *Op. 10*, *Op. 13* sin olvidar la *Appassionata op 57*, uno de los textos a los que Pollini vuelve a interpelar con más frecuencia (el canciller Metternich solía decir que esta sonata contenía los dolores y sufrimientos de toda una vida). No se trata de la persecución de un mero perfeccionismo, de una

obsesión por la “limpieza” de la ejecución, sino del titubeo precisamente ante la entrega para su versión en disco de “una” interpretación de Beethoven que sin duda reflejaría ese momento histórico, pero tal vez no lograría hacer del todo justicia a la tremenda contemporaneidad del músico (Beethoven).

Lo que subraya siempre Pollini en sus interpretaciones de Beethoven es, como escribió William Kindermann, la intersección entre vida y arte. El antiguo dicho «el arte es largo, la vida breve» – como también recuerda en su ensayo Kindermann – era una de las frases preferidas del compositor, que la repetía a menudo ante sus amigos y a la que puso música en los últimos años de su carrera. Este dicho encierra de forma indisoluble la noción sobre la huidiza transitoriedad de la vida, la visión heraclitiana de la experiencia humana vista como un río que fluye en permanente mutación. Por lo contrario, la experiencia artística, y en particular la creación de una obra de arte, puede ser considerada como un agente vehicular de significados consolidados y duraderos en grado de sobrevivir a las contingencias y exigencias de la vida cotidiana. Un ejemplo sublime de todo ello se encuentra en el monumental edificio constituido por las *Variaciones Diabelli* de Beethoven, cuyo punto de partida no es más que un soso y ridículo vals (que el propio compositor definió como «el remiendo de un zapatero») sobre el que el gran genio construye su poderosa concepción de una pieza que, una vez transformado su carácter y estructura, adquiere todos los hitos del Arte. El arte puede y debe ser compatible con la vida, nos dice Beethoven, tanto es así que cuando el arte toca la vida, la sublima. Es precisamente esto lo que el humanista Pollini subraya en su prodigiosa interpretación de las *Diabelli* de Beethoven, interpretación que ha pasado a disco solo tras haber sido, por decirlo de alguna forma, “rodada” en mucho conciertos en directo absolutamente memorables.

Quisiera terminar estas palabras citando una vez más a Pierre Boulez, gran compositor, gran intelectual y también gran amigo del Maestro, que escribe: «Asomarse al mundo musical a través de los espejos que Maurizio Pollini pone ante nuestra mirada es un enriquecimiento de rara calidad». No creo que haya mejor cierre para mi discurso.

En nombre, por tanto, de Maurizio Pollini, del que en estas líneas he intentado hacerme portavoz, resaltando su faceta humanista y sin duda “universitaria” en el sentido original del término, solo queda agradecer a la Universidad Complutense de Madrid, en la persona de su Magnífico Rector, la deferencia que ha tenido al conceder el Doctorado Honoris Causa no solo a la persona, sino a la causa por la que ha trabajado el Maestro Pollini, es decir, la cultura, el saber, la música.

Gracias