

nítidamente, moviéndose sobre él realiza lo mismo dentro de otra área, de modo que la visión total de un paisaje es en realidad un mosaico de pequeños fragmentos vistos separadamente que han sido unidos en nuestra memoria. Esta imagen en nuestra memoria crea la ilusión de que hemos visto a un tiempo todo dentro de un paisaje definido nítidamente, desde las rocas a nuestros pies hasta las lejanas colinas azules.

La lente, debido a su mayor velocidad para registrar la imagen, ha añadido a nuestro conocimiento información que habríamos seguido ignorando si dependiéramos del ojo. En años recientes es notable esa fase de la fotografía que es capaz de registrar la velocidad de los movimientos que tienen lugar en la tierra, en el mar y en el aire. Con las facilidades adicionales suministradas por las lentes rápidas, que vuelven posible estos registros de la velocidad, se da también la oportunidad de un registro visual de los hechos más casuales de la gente, bajo condiciones de luz y circunstancias que antes eran imposibles.

El pájaro de fuego ruso

Janet Flanner

Este escrito se publicó originalmente en *The New Yorker* el 5 de enero de 1935 y fue seleccionado para integrar la primera antología de esta revista, que salió en Inglaterra bajo el título *Profiles* (Penguin). Su autora, Janet Flanner (1892-1978), entre 1925 y 1971 fue corresponsal en París de esa revista que dirigía Harold Ross; escribió narrativa (*The Cubical City*, 1926), tradujo a Colette (*Chéri*, 1929) y realizó otras actividades literarias. Su columna "Letter from Paris" fue uno de los rincones más buscados en *The New Yorker*. Lo mismo, más adelante, su sección "Paris Journal". Flanner antologó sus envíos en dos títulos: *An American in Paris. Profile of an Interlude Between Two Wars* (Simon and Schuster, 1940) y *Men and Monuments* (Harper, 1957). De la sección que armó como un diario de París, William Shawn formó otros dos volúmenes de Flanner: *Paris Journal, 1944-1965* (Atheneum, 1965) y *Paris Journal, 1965-1971* (Atheneum, 1971). Por otra parte, Irving Drutman fue sobre los primeros envíos de Flanner, espigó las que le parecieron las cartas de mayor interés y las reunió bajo el título *Paris Was Yesterday, 1925-1939* (Viking Press, 1972), traducido por Marcelo Covián para Grijalbo (1974). El mismo Drutman integró otro volumen: *Janet Flanner's World. Uncollected Writings, 1932-1975* (Harcourt Brace Jovanovich, 1979). Nota y traducción de Antonio Saborit.



Igor Stravinski, alguna vez miembro del Ballet Ruso de Diaghilev, en breve tocará y dirigirá sus obras en Estados Unidos. De los tres fantásticos jóvenes alrededor de cuyos triples talentos se formó realmente el Ballet Ruso, Sergei Diaghilev, el mecenas, está muerto, Vaslav Nijinski, el bailarín, está loco, Stravinski, el compositor, es el que queda. Fue este trío, dos de ellos entonces en sus veinte, el que con la brillantez de sus conflictos internos y de su arte dieron vida al gran Ballet Ruso itinerante que nunca puso un pie en Rusia y dejó su marca racial en todas las tierras que visitó. De 1909 a 1929, Madrid, Londres, Roma, Berlín, Monte Carlo, Buenos Aires, Nueva York, Filadelfia, y en especial París, fueron ocasionalmente sedes de la carga de los exóticos, enmallados bailarines, de los escenarios eslavos, de la rara música, de las ideas heréticas y las gráciles satisfacciones sensuales que conformaban parte del equipaje visible e invisible del Ballet. Durante veinte años, a donde quiera que fue el brillo boreal del Ballet Ruso hizo que el resto del mundo luciera innecesariamente sureño. Sus bailarines y coreógrafos eran los mejores que se habían visto en el planeta desde Alejandro I de Rusia: Pavlova, Karsavina, Lopokouva, Woizikovski, Balanchine, Fokine, Bolm, Massine, Dolin, Lifar, Nijinska y Nijinski, líder y ángel del aire. Sus pintores de escenarios fueron los mejores artistas de Europa occidental —Picasso, Derain, Braque, Utrillo, Chirico, Juan Gris, Roualt— al igual que los escenógrafos Benois, el viejo Bakst, la joven Goncharova y Larionov. Su música especial de ballet la escribieron hombres como Debussy, Ravel, Satie, Auric, Poulenc y Milhaud; por de Falla, Rieti, los lords Berners y Lambert, Strauss, Florent Schmitt, Prokofiev y especialmente Stravinski. Este último escribió cuatro veces más que cualquier otro, o cerca de una docena de ballets, algunos de ellos tan admirables musicalmente que son casi no-bailables salvo para esos precoces rusos que ya se habían hecho a la idea de bailar un ballet sin ningún tipo de música. En todas las ciudades, las nuevas obras de Stravinski reunieron al mundo de la actualidad con el de la *intelligentsia*, y sus primeras obras se volvieron tan populares que Diaghilev se negó finalmente a reponerlas, aun cuando de haberlo hecho habría sacado de sus deudas al Ballet. Hoy en día uno de los sobrevivientes principales de esos veinte admirables años es la música de Stravinski. El ballet es belleza perecedera; los *enchaînements* únicos de Nijinski hoy son o vagos patrones para los pies en su infeliz cabeza, o parte de la tradición oral del teatro, por medio de la cual la coreografía moderna, como los antiguos misterios, inadecuadamente se preserva. De los escenarios de famosos pintores, alguna vez valuados en más de un millón de

francos, unas partes se han extraviado en los trenes, o se las han quedado los acreedores o los más avaros *dilettantes*. Tres de las piezas de Stravinski para Diaghilev: *El pájaro de fuego*, *Petrushka* y hasta la difícil *Consagración de la primavera*, en la actualidad forman parte del repertorio de toda orquesta sinfónica; en conjunto sus obras generales han influido en la composición moderna; y cada una de las notas que escribió para el Ballet se conservan en sus nítidos manuscritos caligráficos, en los que la tinta preserva todas sus intenciones. Stravinski es un genio resistente.

A los cincuenta años de edad sigue siendo uno de los principales compositores vivos más controvertidos, tiene la apariencia de un tenista y está naturalizado francés. Nació el día de san Igor, de quien recibió el nombre, el 5 de junio (en el calendario ruso) de 1882 en Oranienbaum, un suburbio de San Petersburgo del otro lado de Kronstadt. Su padre, Feodor, descendiente de los condes polacos de Soulima, fue un bajo famoso en el Teatro Imperial y creó el *rôle* del monje ebrio en *Boris*. El nombre oficial del recién nacido era Igor Feodorovich Soulima-Stravinski, del cual luego sólo empleó una mitad. Su madre era de la Pequeña Rusia; por ambos lados las familias eran de la *gentry* terrateniente o artistas. Igor fue el tercero de cuatro hermanos. Hasta los 17 años de edad, Igor recibió una educación académica y sacó malas calificaciones en todo; su maestro escribió a sus padres que no esperaran nada de un hijo así. Por otra parte, a los siete empezó a tocar el piano con un alumno [del director de orquesta Arthur] Rubinstein se pasó la adolescencia observando la conducta de Nikisch y había visto los ballets del Teatro Imperial producidos por Petipa, el mayor coreógrafo de Europa. A los 19 años interpretó su primera composición para Rimski-Korsakov, con la advertencia de que si ésta no llegaba gustar, de todos modos habría de seguir componiendo. En ese tiempo, los padres de Stravinski lo estaban educando, no para músico sino para abogado, en la Universidad de San Petersburgo.

Durante los años siguientes no hizo nada especial, salvo viajar por Alemania en compañía de su familia, hasta que, a la edad de 24 años, se casó con un miembro de ella: su prima hermana. Durante los siguientes dos inviernos no hizo otra cosa que estudiar instrumentación, con Rimski-Korsakov; había nacido con el contrapunto; ya había compuesto su oficial *Opus I*, una sinfonía que más adelante tocó la gran orquesta de la corte. Para la boda de la hija de Rimski-Korsakov compuso una pieza titulada *Fuegos artificiales*. Cuando la tocó para Diaghilev ese fue el principio de su diversa carrera juntos. Stravinski tenía 27 años cuando se conocieron en un salón de San Petersburgo: el cabezón Diaghilev con el monóculo con el cual

Para la boda de la hija de Rimski-Korsakov compuso una pieza titulada Fuegos artificiales. Cuando la tocó para Diaghilev ese fue el principio de su diversa carrera juntos. Stravinski tenía 27 años cuando se conocieron en un salón de San Petersburgo.

Los músicos atentos, en cambio, supieron que algo serio había sucedido: una nueva creación en la música, con acordes nuevos, con una instrumentación que crecía milagrosamente en tramos antes considerados de mal gusto.

observaba el mundo y los guantes que usaba maniáticamente para no contaminarse de él; el frágil, acerado Stravinski medio oculto por el piano, que ya era parte de su vestimenta pública. Casi al instante Diaghilev, a quien la intensidad de la ambición ocasionalmente lo hacía ocultarse, casi al instante sintió que había localizado al joven vanguardista ruso predestinado a la realización de grandes planes. Diaghilev encargó el primer ballet de su compañía (resultó ser el cuento de hadas *El pájaro de fuego* de la temporada del Ballet en París en 1910) y le encargó un segundo, el cual Stravinski inició en una cómoda cabaña en Suiza ante el retrato firmado de Debussy, y el cual diez meses después se produjo en París como el famoso *Petrushka* el 13 de junio de 1911.

De esa noche proceden la celebridad de Stravinski, a los 29 años de edad, y un cierto giro nuevo en la música contemporánea. Para el oído *naif*, lego, novato, los acordes rápidos, modernos, los alegres temas eslavos trastocados, los ritmos temerarios puestos en torno a un cuento de marionetas callejeras, sólo parecieron desquiciadamente alegres. Los músicos atentos, en cambio, supieron que algo serio había sucedido: una nueva creación en la música, con acordes nuevos, con una instrumentación que crecía milagrosamente en tramos antes considerados de mal gusto, y, sobre todo, roto por acentos inesperados el corsé métrico de costumbre. En cuanto a la tragedia de aserrín de *Petrushka* —su amor, muerte y resurrección según la danzó Nijinski—, los escritores de París como Alain Fournier vieron en ella material humano “inextricable y preciso como un sueño”. En Roma, en la *première* de *Petrushka*, el poeta futurista Marinetti llevó una pancarta que decía “Muera Wagner, viva Stravinski” y se ganó dos días de cárcel. En Nueva York, en 1916, cuando una parte del Ballet fue a Estados Unidos, *Petrushka* fue al parecer uno de nuestros contados encuentros afortunados con las cosas de Europa.

Llevadas más lejos, las radicales tonalidades que hicieron de *Petrushka* un éxito se encargaron de hacer de *Le Sacre du Printemps* un escándalo. Stravinski caía enfermo de tifoidea, su esposa tenía a su tercer hijo, cuando la *première* en el Théâtre des Champs-Élysées de su *Sacre* (mayo de 1913) causó el peor disturbio musical que se hubiera visto en París desde el disturbio del Comique en 1902 en contra de la *première* de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, que fue el peor desde el disturbio de la Opéra en 1861 en contra de la *première* del *Tannhäuser* de Wagner con la adición de Venusberg. En *Le Sacre*, la vieja Comtesse de Pourtalès sostuvo que la música era personalmente insultante; Saint-Saëns se quejó de que la tuba empezara en Do menor; Maurice Ravel lloró al saber que el compositor estaba enfermo; Florent Schmitt llamó imbécil al embajador de

Austria por reírse; Debussy le gritó a la gente que se estuviera quieta; y Pierre Monteux, el director, no podía escuchar lo que dirigía debido al escándalo. El conocido crítico del *Figaro* pasó por alto tanto la música como la coreografía en punta (tomada por Nijinski de esculturas arcaicas en una excavación arqueológica que se realizaba en Novgorod) como “laboriosos barbarismos pueriles y como impertinencias cómicas”. Un año después, en el Casino, *Le Sacre* fue dirigida a manera de concierto por el valiente Monteux y casi sin ningún silbido. Alarmado por la aquiescencia del público, Stravinski salió corriendo hacia las calles de Montmartre, pero Jean Cocteau lo llevó a escuchar el primer aplauso de *Le Sacre*. Monteux, quien más que ningún otro director fuera de Ansermet merece las palmas por promover al entonces nuevo Stravinski, le dio a la pieza su primera audición en Boston y en Nueva York en 1924, con resultados serenos si bien escandalizados. Ahora *Le Sacre* la toca cualquier orquesta lo suficientemente buena para interpretarla incluso mal. Monteux la sigue clasificando como la partitura más difícil técnicamente para dirigir. La Comtesse de Noailles dijo que en *Le Sacre* Stravinski “vertió su genio pánico en el renacimiento del mundo vegetal al que llamamos primavera”.

Les Noces, la siguiente obra relevante de Stravinski, iniciada —toda vez que él es un probado viajero accidental— en Londres en junio de 1914, fue interrumpida por la guerra en agosto. Con su esposa, sus tres hijos y uno más en camino, y su vieja nana polaca, regresó nuevamente a Suiza, refugio clásico de los rusos en problemas políticos y financieros. La guerra, la revolución en Rusia, la muerte de su hermano menor y de la vieja nana, a quien consideraba una madre adoptiva, la delicadeza pulmonar de algunos en su pequeña familia, y la pobre dieta a base de los nogales del lugar colmaron al Stravinski alegre, al amante del lujo, al que vivía preocupado por el dinero, de lo que él llamaba solemnemente una “amargura fortificante”, bajo la cual siguió componiendo las estruendosas *Noces*. En ella trabajó alternadamente en el taller de un carpintero, en una torre tapizada con muestras de papel tapiz, y en varios albergues modestos de las montañas. El tiempo de 3/4, 4/4 del tema de sobremesa de *Les Noces* provino del ritmo interesante en el hipo de dos campesinos ebrios junto a los que Stravinski se sentó en un funicular; la partitura se concibió originalmente para incluir cuatro pianolas, tal número de metales y cuerdas que la habrían hecho teatralmente incosteable, una batería de catorce percusiones, coros, etcétera. De lo que escucharon de *Les Noces* en obra, los aldeanos suizos debieron pensar de Stravinski no sólo que era un músico loco, sino que estaba loco y no era músico. Nueve años le tomó concluir esta obra, incluyendo su instrumentación. La acabó en Monte Carlo, cuando vivía supuestamente



Como amaba los obstáculos, antes de componerla Stravinski escribió para preguntar sobre las dimensiones de la sala de la biblioteca, el número de localidades, en qué dirección tocaba la orquesta, etcétera.

en Biarritz. Las demoras, que crecieron debido a que al mismo tiempo el autor escribió *Renard*, rehizo *Rossignol*, escribió un *Étude* para pianola y tres piezas para niños, causaron pleitos con Diaghilev. Cuando al fin se montó *Les Noces* en París en el Gaité en 1923, la partitura, las plásticas poses (más que danzas) cubistas en la fabulosa coreografía de madame Nijinska, y los místicos decorados en blanco y negro de Goncharova hicieron que se le aclamara como la unidad artística más perfecta en la carrera del Ballet Ruso. Las noticias de su probable importancia tenían tiempo de escucharse. La guerra había terminado, sobraba dinero y de todos los rincones del mundo acudieron a verla los entusiastas del ballet, de la música y los esnobs. En esta época, el Ballet también alcanzó la cima de su significado social. Mademoiselle Gabrielle Chanel ofreció funciones y cenas privadas en su espléndida mansión de St. Honoré, teniendo como invitados a Diaghilev, Picasso, Cocteau, Stravinski, Baronne d'Erlanger, madame Sert, Comte de Beaumont y otras personalidades internacionales. En Londres, la difunta señora de Samuel Courtauld, coleccionista de arte moderno y *salonnière*, agazajó al Ballet; en Madrid, fue el duque de Tovar; en Roma, la comunidad diplomática británica, etcétera. El Ballet siempre fue esnob.

Les Noces fue la última obra que Stravinski realizó bajo la influencia del estridente folclore y los cantos rusos seculares. Las siguientes tendrían la fuerte influencia del canto llano sagrado. Se le ha tomado por judío, debido a su mente y a su igualmente exagerado perfil. Pero en la mítica experiencia religiosa en la que ingresó hace unos doce años, Stravinski sólo volvió a la iglesia ortodoxa rusa en la que nació.

De las obras en esta noble manera medieval, todas ellas construidas irónicamente en torno a relatos paganos anteriores al cristianismo, su *Oedipus Rex*, que resultó no bailable, un enfadado Diaghilev la produjo en París en 1927 como un oratorio basado en el texto griego de Sófocles, seleccionado de la versión en francés por Cocteau, traducido al latín y cantado con acento por músicos rusos en trajes alquilados. Su siguiente pieza fue una de las dos que dedicó a instituciones estadounidenses, *Apollon Musagète*, escrita por encargo de la señora Elizabeth Sprague Coolidge para los conciertos de la Biblioteca del Congreso en Washington, en donde tuvo su *première* mundial en mayo de 1928. Como amaba los obstáculos, antes de componerla Stravinski escribió para preguntar sobre las dimensiones de la sala de la biblioteca, el número de localidades, en qué dirección tocaba la orquesta, etcétera. Más adelante, *Apollon* se produjo en Washington a manera de ballet con Bolm y Ruth Page, y en París por Balanchine con la compañía regular de Diaghilev. Fue el último de los ballets de Stravinski que éste dio al Ballet

Ruso. Al año siguiente murió Diaghilev. Tres cosas quiso en su vida: ver ballets, poseer una perla gris y visitar año con año Venecia. Tal vez llegara a ver más ballets que nadie, lució la oscura perla en el frente de las camisas que gastaba en los estrenos —hasta que la empeñó— y murió endeudado en Venecia. Con él murió su ballet como cuerpo político, ya que no era una *troupe* teatral de bailarines, pintores, músicos, sino un itinerante, estético, despótico estado el que perdía a su gobernante. En su memoria, Picasso y Stravinski aparecen como los únicos colaboradores que alguna vez discutieron con Diaghilev de tú a tú, y Stravinski como el único que obligó al Ballet a hacer lo suyo en lugar de ser aplastado por su peso supremo.

Aparte de su música Stravinski es igualmente extraordinario. Es un agitado sujeto de estatura baja con la voluntad de un gigante, gestos formales delicados y un temperamento ciclónico. Es una mentalidad inventiva, contradictoria, complicada, inclinada a entenderlo todo de inmediato y en su totalidad. Al igual que muchos compositores, es muy sociable y es muy ocurrente en dos idiomas además del propio, el alemán y el francés. El inglés apenas lo habla. Le encanta hablar, tiene el encanto de salón de un virtuoso verbal, y cuando escucha pone toda la atención de un relojero atento a un nuevo movimiento. En una discusión siempre toma partido, pues no sabe lo que son las concesiones, y siempre asume que su punto de vista es el correcto. Odia estar solo, siempre se encuentra en el punto de ebullición de la dicha y de la desesperación, tiene una gran capacidad para la *joi de vivre*, al día se fuma cuarenta pésimos cigarrillos franceses, es un *connoisseur* del vino tinto, el cual compra por barricas en Burdeos y manda embotellar para su uso particular, disfruta al máximo el brandy y la champaña de calidad, ocasionalmente se permite comer de más y celebra invariablemente todos los días de guardar. Es un hipocondriaco que se preocupa por su salud, la de su familia, la de todo el mundo. “Cómo te sientes, yo no me siento muy bien”, empezaba la carta a un amigo. Va y viene de la homeopatía, la alopatía y los síntomas. Por años ha hecho a diario ejercicios gimnásticos ante la ventana abierta y tiene el orgullo del hombre de baja estatura por sus grandes músculos. Es un animado viajero terrestre, pues le aterrera el mar; tiene la pasión por las compras en las ciudades capitales, un gusto alarmante por el lujo en las pijamas de seda y una debilidad por los bienes de cuero, los utensilios masculinos y las ropas urbanas. Cuando viste de punta en blanco lleva una gran cantidad de prendas incluso bajo climas amables: bufanda hasta las orejas, polainas, suéter, saco de tweed, bastón, encendedor, *étui*, reloj de pulsera, complicados lentes dobles para sus ojos miopes, medallas y fetiches benditos prendidos a su camiseta —pues es supersticioso— y



encima de todo, por temor a los chubascos, dos abrigos, con frecuencia uno de ellos de piel. Una vez su amiga [Coco] Chanel le obsequió un enorme abrigo de cuello de astracán para los viajes y una gorra que le fascina. Tiene una capacidad casi oriental para las relaciones domésticas, tiene devoción por su esposa, quien, dice, es su más vieja amiga (siendo primos se conocen desde los tres años), está unido despóticamente a sus cuatro hijos. Feodor, el mayor, pinta; el segundo, Sviatoslav, es un pianista que acaba de debutar con el nombre familiar de Soulima-Stravinski para evitar las confusiones con su padre; las niñas, ambas hermosas, son Ludmilla, artista textil, y Milena, canta. Todos se criaron en la Suiza francesa, en términos oficiales son franceses y por el idioma en casa son rusos, hablan alemán, se han educado en inglés. Stravinski es como un culto para su familia; sus hijos tienen por él la fidelidad que los vástagos se reservan generalmente para su propia generación. Stravinski hoy sale menos que antes y por la tarde juega bridge en familia y una especie de *whist* ruso llamado *vint*, su madre también participa. Es una activa mujer de ochenta años que organiza las comidas y tiene una clara predilección por sus nietos varones. Hace unos años viajó sola desde Rusia, en donde estaba desde antes de la guerra y en donde los soviets le mostraron el respeto que sentían por su hijo. Los soviets le pidieron a Stravinski que regresara y compusiera propaganda, pero él no ha vuelto desde la primavera de 1914. Stravinski salió de Rusia no para ser libre sino para ser diferente; es tan poco revolucionario que ni siquiera es contrarrevolucionario.

Los Stravinski acaban de instalarse en un departamento en París en la Rue du Faubourg-St. Honoré, por el palacio del Presidente; en el pasado vivieron casi siempre de manera modesta en lugares amueblados o prestados en Suiza, Italia y Francia. A Stravinski le gustan los muebles prácticos de antes, las pinturas modernas y —cuando hay— los paisajes que semejan pinturas modernas. El más famoso de los numerosos retratos que le hicieron fue el dibujo a línea de Picasso, realizado en Roma durante la guerra y que la policía fronteriza de Italia no dejó salir porque pensó que era el plano de una fortaleza. Es idéntico a Stravinski. Tiene una extraña cara prehistórica: larga, huesuda, de labios gruesos, con la misteriosa mirada del cambio que señalaba el perfil de los raros animales primitivos elegidos para sobrevivir en una forma distinta y más noble.

Sus dos obras relevantes más recientes, ambas en su última manera clásica, son *Perséphone* y la espléndida *Psalm Symphony*, “compuesta a la Gloria de Dios y dedicada a la Orquesta Sinfónica de Boston en ocasión de su Cincuentenario” —por un accidente en las fechas su *première* mundial fue en Bruselas y no en Massachusetts—. *Perséphone* es casi bel



canto y fue escrita para un texto de André Gide para la temporada de la ópera de 1933 de Ida Rubinstein, y se repuso recientemente en Londres con toda la *troupe* bajo la dirección del compositor. Al igual que las de Ravel y Prokofiev, casi todas las composiciones de Stravinski han sido escritas por encargo para la gente que las puede pagar; su músico ideal no es el que pasa hambres en una buhardilla sino el que gana mil dólares al año. El ballet *Renard* fue escrito (se dice que por diez mil francos) por encargo de la *princesse* estadounidense Winnaretta de Polignac para sus noches musicales; su concierto para piano lo dedicó a la rica madame Koussevitzki, esposa del director de orquesta, y su principal editor. Hace algunos años, cuando Stravinski descubrió que el público europeo estaba dispuesto a pagar por verlo tocar y dirigir sus propias obras, creyó que esa gente estaba en un error, pero gracias al trabajo y la voluntad se convirtió en un pianista de concierto sin una nota en falso. Su manera de dirigir carece de acrobacia, se ve limitada, pero suena en pleno. Como director de orquesta, dice Jean Cocteau, Stravinski parece astrólogo. En los pasajes intensos, sus hombros y caderas se balancean en una digna danza sincopada. En los ensayos usa mascadas y un abrigo de piel de carnero, e invariablemente pide a las personas que sólo toquen lo que él ha escrito, lo que es difícil. Debido al exceso de ensayos y de músicos, y un gran número de instrumentos raros, Stravinski es, para su pesar, el compositor sinfónico más caro de tocar en el planeta. *El pájaro de fuego* y *Petrushka* han sido sus pequeñas minas de oro en cuanto a regalías. La *Psalm Symphony* es la más popular de sus obras nunca nobles, aunque es asequible, hasta para orquestas, sólo en forma de fotostáticas del manuscrito. Las mayores ventas de sus discos son en Japón.

Este es el segundo viaje de Stravinski a Estados Unidos; el primero fue en el invierno de 1925. Esta vez irá de Nueva York a Canadá y de ahí a California con el violinista Sam Dushkin, para quien escribió un difícil concierto para violín. Dushkin nació en Suwalki, en la Polonia rusa, hoy está naturalizado estadounidense, habla muchos idiomas, ríe todo el tiempo y fue *protégé* del difunto Blair Fairchild, distinguido músico estadounidense y mecenas parisino de la música. Cuando Stravinski no dirija orquestas, sus programas incluirán arreglos reducidos de la música del *Pájaro de fuego* y *Petrushka*, un *Divertimento* sobre temas de Tchaikovsky por Stravinski, la suite *Pulcinella*, el Concierto para Violín, etcétera.

El genio de Stravinski es organizado; compone durante tres horas todas las mañanas, nada más en primavera y verano. Su mesa de trabajo está burocráticamente despejada; sus manuscritos, que solían ser de colores, como liturgias, hoy son en

Este es el segundo viaje de Stravinski a Estados Unidos; el primero fue en el invierno de 1925. Esta vez irá de Nueva York a Canadá y de ahí a California con el violinista Sam Dushkin, para quien escribió un difícil concierto para violín.

Stravinski no surge de ninguna escuela, no se planteó limitaciones en su composición, ha creado su propia academia y es su único y brillante discípulo.

mero blanco y negro, pero piezas de museo debido a su meticulosidad. Después de todo tuvo una formación de abogado. Está escribiendo un libro sobre sí mismo, el cual se llamará *Chronique de ma vie*.

Sus detractores musicales sostienen que su invención melódica es de segunda categoría y les parecen cínicas y no-raciales sus obras más recientes. (Stravinski sostiene que un ruso en París con sombrero de copa es tan eslavo como el *mujik* con su camisa típica dormido junto a la estufa de casa.) Nadie niega que ha revolucionado la instrumentación al ampliar el registro de ésta de donde la dejó su patrón, Rimski-Korsakov. Si de alguien tiene influencia es de Debussy, Ravel, Bach, Dukas y con frecuencia del jazz estadounidense. Entre los alemanes, Weber siempre le ha gustado. Hoy le gusta Beethoven, pero le siguen disgustando Wagner y los que llama el resto de los románticos teutones. Ha influido en Hindemith, Honneger, Milhaud, de Falla, Markiewitch y la mayoría de los músicos europeos contemporáneos. Stravinski no surge de ninguna escuela, no se planteó limitaciones en su composición, ha creado su propia academia y es su único y brillante discípulo.

La fabricación de la historia según Bouza

Joaquín Ma. Aguirre Romero

Joaquín Ma. Aguirre Romero entrevistó a Fernando Bouza para *Es-péculo*, Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid, en 1999. Reproducimos aquí algunos fragmentos interesantes.

De las muchas convulsiones intelectuales que han sacudido este final de siglo, quizá sea la del campo de la historia una de las más significativas. Por su peso y tradición en nuestra cultura occidental —quizá en todas las culturas—, la renovación de la historia ha sido la consecuencia de largos e intensos debates en los que se han cuestionado, con un esfuerzo crítico realmente loable, su sentido, sus métodos y sus objetos. Las respuestas diversas han producido un espacio rico, multiforme