

podrían activarse a través de la audición de esta Sonata. En definitiva, estamos ante una diatriba contra el (su) matrimonio y contra la (su) mujer que tiene un valor más testimonial que literario.

A Tolstoi le gustaba organizar conciertos en su casa, lugar que le resultaba más propicio para escuchar música que en los grandes teatros, donde su protagonismo quedaba diluido entre el público y la atención se centraba en los intérpretes. Asimismo, pensaba que cuantos más instrumentos participaran en la ejecución de una obra, más se desdibujaba su esencia. Es decir, que una pieza para uno solo era mejor que para dúo, que a su vez era preferible que para trío y así sucesivamente, hasta preferir cualquier opción antes que la de una orquesta sinfónica. En este sentido, no debe sorprender que Richard Wagner fuera objeto de sus críticas más furibundas y radicales. El 18 de abril de 1896, en el Teatro Bolshói de Moscú, asistió a una representación de *Siegfried*, que abandonó a mitad del segundo acto. Resulta especialmente divertido su extenso y ácido comentario de aquella velada ya que Tolstoi, a esas alturas de su vida, era poco maleable y había dejado ser un escritor para convertirse en una especie de profeta. No opinaba ni conversaba con amigos sino que catequizaba a discípulos y admiradores. Uno de los fragmentos de esta composición, criticada hasta la ridiculización por el escritor, se recoge en el disco de audio que completa el trabajo que comentamos.

En general no era aficionado a la ópera, demasiado monumental y manipuladora de los sentimientos del oyente para su gusto. Asimismo, no le resultaba lícito sumar en una misma obra dos disciplinas artísticas diferentes (música y literatura) porque, a su juicio, no era posible combinarlas debido a que cada una de ellas tenía sus propias exigencias y requisitos. No obstante, hizo algunas excepciones con Rossini y, especialmente, con Mozart, del que admiraba particularmente *Die Zauberflöte* y *Don Giovanni* (se incluye el célebre dúo “Là ci darem la mano” en el cedé adjunto al libro). El autor de Salzburgo, junto con Haydn y algunas piezas escogidas de Bach, Schubert y Chopin, fueron las principales preferencias de nuestro escritor. A pesar de sus muchas prevenciones y reticencias, su relación con la música podría calificarse de amor-odio. Un testimonio de la importancia que concedía al asunto está en la siguiente idea: “Debo decir que toda la civilización occidental podría irse al diablo, pero sería una pena por la música”.

Hubo un tipo de música que nunca despertó la desconfianza de Tolstoi: la popular rusa, de la que se incluyen dos ejemplos en el disco de audio anexo. En su última obra de importancia, *Hadzhi Murat*, aparecen varias referencias a canciones chechenas que tienen un papel destacado en algunos momentos de la acción. La simplicidad formal, la belleza desnuda de artificios y la sinceridad en el acento eran los elementos que explicaban su admiración por estas piezas, que fue aumentando con el transcurso de los años.

El disco que acompaña a este interesante libro, con grabaciones del sello *Glossa*, no tiene la función exclusiva de completar el texto, sino que pretende sugerir y ambientar el contexto cultural en el que vivió Tolstoi. Esto es lo que explica que también encontremos composiciones de Rimsky Kórsakov, Mussorgsky e, incluso, Couperin. Las interpretaciones suelen ser excelentes y están a cargo de nombres tan prestigiosos como Carlo Maria Giulini, Patrick Cohen o Nicolai Ghiaurov.

Este libro-disco, impecablemente editado, aporta un nuevo punto de vista a la biografía de Tolstoi a través del prisma de la música, lo que, en mi opinión, abre nuevas e interesantes vías de análisis y hace especialmente recomendable su lectura. También aporta ideas a lo que se podría hacer con otros personajes relevantes de la historia, que también podrían ser observados bajo esta singular perspectiva.

Hässler, Anna (mezzosoprano); Bernaldo de Quirós, José (piano), Paul Bowles y España (ICD). Columna Música, 2010.

Por
Juan José López Cabrales
(Universidad de Cádiz)

El 18 de Noviembre de 1999, en el Hospital italiano de Tánger, moría Paul Bowles a punto de cumplir los 89 años. Su figura se había convertido en un punto de referencia de conceptos como el viaje, la libertad o la independencia intelectual. Para algunos, como la legión de escritores y músicos que lo visitaron en Tánger a partir de los años 50, desde hacía ya mucho tiempo, para casi todos desde el estreno de la superproducción de Bertolucci basada en su novela *El cielo protector*. Bowles contribuyó de manera muy poderosa a construir el mito de Tánger. Mohammed Chukri lo llamaba “el prisionero de Tánger”, Abderrahim Youssi, de manera más pía, señalaba que Paul Bowles era

en Tánger “el invitado de Dios”. Lo cierto es que su obra y su personalidad, asociadas a la tan traída etiqueta “de culto”, parecen seguir varadas en la ciudad del norte de Marruecos en la que, a pesar de haber vivido medio siglo, siempre siguió pareciendo un extranjero y para muchos es hoy un extraño.

Una faceta muy particular del universo de este creador es la musical. Antes que escritor Paul Bowles fue compositor. Estudió con Aaron Copland, conoció en Granada a Manuel de Falla, escribió una ópera basada en *Yerma* y otra en *Así que pasen cinco años* de Lorca, estrenada nada menos que por Leonard Bernstein, musicó a poetas como Lorca o Cocteau, y obras de Tennessee Williams. Bowles se consideraba tan escritor como músico. En el círculo de amigos de juventud de los Bowles había muchas figuras relacionadas con el mundo de la música, como los compositores John Latouche y Virgil Thomson, y la cantante Libby Holman. Las obras musicales de Paul Bowles gozaron de un gran prestigio en los años cuarenta. Igual que le dolieron las críticas a sus poemas por parte de Gertrude Stein, escribía con cierta tristeza a Christopher Sawyer-Lauçanno, autor de un libro sobre él: “Es imposible encontrar a una persona que se tome la música y la literatura con la misma seriedad. Los que aman la música lamentan que la haya abandonado, los que aprecian mi literatura generalmente ignoran la música, o la encuentran pasada de moda”. No obstante, este prestigio se mantenía en los setenta y los ochenta y grupos como los Rolling Stone o los Dissidenten fueron a visitarle y a aprender de él en su refugio tangerino.

A veces se ha opuesto la luminosidad de la música de Bowles al carácter habitualmente sombrío de su narrativa. Como compositor, Paul Bowles pensaba que la comunicación era un *sine qua non* y que el oyente medio carecía de formación musical, por lo que era necesario tener la cortesía de dirigirse a él en términos que no lo alienaran. En realidad, tanto en su obra literaria como musical existe un nexo de unión significativo: el gusto por un trabajo minucioso y el afán por lograr una obra bien resuelta.

Así pues, no puede comprenderse esta figura fundamental en la cultura del siglo XX sin acercarse también a su música, eje central del primer periodo de su actividad creadora. La música, en cierto modo, fue lo que le acercó a Marruecos. Allí llevó a cabo una interesantísima recopilación del folclore marroquí que, en gran

medida gracias a su labor musicológica, se halla ahora documentado, pero que en los años 50 y 60 parecía aún desconocido y casi misterioso; una parte más del universo exótico que tanto sedujo a ese extraño matrimonio de norteamericanos cuya nave se detuvo para siempre en las costas de Tánger a finales de los años cuarenta.

Paul Bowles nació el 30 de diciembre de 1910, en las proximidades de Nueva York. Se cumple ahora, por tanto, el centenario de su nacimiento. Con tal motivo se ha editado un CD que ilustra su universo musical, centrándose en su vinculación con lo hispano y titulado “Paul Bowles y España”. En él aparecen algunos de sus ciclos de canciones: Memnon, sobre poemas de Jean Cocteau, tres canciones de la sierra (populares), cuatro canciones sobre versos de Federico García Lorca, Danger de Mort, sobre unos versos de George Linze que leyó casualmente en un periódico y Voici la feuille, la única composición que incluye el disco tomando un texto suyo como base. Además se presentan las Siete canciones populares españolas de Falla, de Anton García Abril Tres canciones españolas, sobre textos de Lorca, y Ciego de amor, sobre texto de José Viñals, Cinco Canciones de niños, sobre poemas de Lorca, de Silvestre Revueltas, Nueve gacelas sobre el monte Líbano, sobre poemas de Rodolfo Hassler, de Miquel Ortega y Cinco canciones sobre versos de Juana de Ibarbourou, de Ernesto Lecuona.

Un programa a primera vista heterogéneo, pero que halla puntos de conexión en la admiración que Bowles sintiera por Lorca, Falla y Revueltas –a quien conoció en México y de quien escribió en su obituario que representaba al “verdadero compositor revolucionario que en su obra iba directamente a lo que había que decir, prestando la menor atención posible a los medios para expresarlo”-. En cuanto a Rodolfo Hassler, hermano de Anna Hassler, la mezzosoprano que protagoniza junto al eficaz pianista José Bernaldo de Quirós la interpretación de este disco, era amigo de Bowles, al que visitó varias veces en el modesto apartamento del inmueble ITESA de Tánger, cerca del Consulado Español, en el que el mítico escritor norteamericano residió desde 1960 hasta su muerte. En alguna de estas visitas le acompañó su padre, Rudolf Hassler, como Bowles músico, artista y buscador de paraísos perdidos, que congenió rápidamente con él. El disco está dedicado a ambas figuras que, casualmente, fallecieron el

mismo año. Y hablando de efemérides y centenarios, vale la pena anotar que Anna Hassler participó en el Programa Oficial Español del Centenario de Federico García Lorca, y en el marco del mismo tuvo ocasión de cantar en 1998, en el Salón de Actos del Instituto Español de Tánger, las Cuatro canciones de Paul Bowles sobre poemas de Lorca. Según nos muestra una de las fotografías de la exposición que se ha desarrollado este mes de octubre en la sala del Instituto Cervantes bajo el título “Los años dorados: Paul y Jane Bowles en Tánger”, entre el público se hallaba, sentado en la tercera fila junto al pasillo, un anciano de 87 años, con aire de dandy desfigurado por una reciente operación, pero completamente lúcido: Paul Bowles, que escuchaba por primera vez en concierto esa composición suya. Era el final de su vida. Anna Hassler cuenta en los comentarios al disco que en una de sus conversaciones Paul Bowles le dijo, refiriéndose a la muerte, que todo lo inevitable es necesario. En ese castellano que dominaba a pesar de su fuerte acento inglés y con el que frecuentemente hablaba con los marroquíes que le rodeaban, como Boulaich, Mrabet, Chukri. Seguramente era necesaria una recopilación musical que recuperase esta dimensión del artista.

A pesar de su universo a veces oscuro y cerrado, a pesar de su visión negativa del mundo, del futuro y de la condición humana, Bowles era una persona afable, amiga de hablar, de recordar, de recibir. Tendido en el salón de su casa hablaba con los que venían a visitarle casi en peregrinación. En una entrevista publicada en un número de 1986 de la revista *Puerta Oscura* un grupo de jóvenes malagueños le preguntaba si iba a continuar su autobiografía *Without Stopping*. La respuesta de Bowles fue lapidaria: “No, porque no hay nada que contar. Desde 1973 no ha pasado nada”.

1973 fue el año de la muerte, en una clínica psiquiátrica de Málaga, de Jane. El Tánger de Ángel Vázquez, Emilio Sanz de Soto, Pepe Carletón, Ramón Buenaventura, Barbara Hutton, o el millonario Malcolm Forbes, esa ciudad internacional que mostró *Déjala que caiga*, se iba desintegrando en la nada. A la vez, la voz musical de Paul Bowles fue cayendo poco a poco en el silencio.

El disco se cierra con un poema que Rodolfo Hassler le dedicó a Bowles y que define esa personalidad inquieta y a la vez sombría que a muchos nos sigue atrayendo. Un poema que nos

sirve para cerrar este comentario de un disco hermoso que ilustra una faceta poco conocida de un autor singular.

El inquilino

Sonaba en la calle una grabación de la cofradía gnawa
 en un charco turbulento
 y el inquilino se despertó confuso,
 con profunda sensación de desamparo.
 Paseó la vista por la habitación en penumbra
 y advirtió que aún faltaba hasta que le sirvieran
 su acostumbrada infusión de especias,
 y con el corazón fúnebre de una rosa
 me confesó que se durmió vestido.
 Le dije que yo también me despertaba
 con sabor a arena en la boca
 y que nunca había asistido a una ceremonia
 secreta
 de ñañigos en Cuba. Él sí.
 El día había comenzado con signo favorable
 y de nuevo se escuchó la música en la calle,
 un grito de mujer, y las palabras dejaron de
 contar
 para ser dulce deleite del idioma
 en el bochorno salobre de la tarde.

Hernández, F. Xavier; Rubio, Xavier, *Breve historia de la Guerra Moderna*. Madrid, Ediciones Nowtilus, 2010, 253 pp.

Por Francisco de Paula Villatoro Sánchez
 (Universidad de Cádiz)

Con el desarrollo de los modernos Estados nacionales se modificaron muchas de las pautas y constantes que marcaban las relaciones entre los antiguos señores y monarcas feudales, iniciándose lo que actualmente conocemos como “Relaciones internacionales”. El desarrollo de este tipo de relaciones entre unidades políticas soberanas, constituidas como Estados territoriales inter-relacionados, se entiende, tradicionalmente, que podía desarrollarse a través de dos instrumentos básicos: la diplomacia y la guerra.

Ambos conceptos evolucionaron de forma diferente a partir de ese momento, pudiendo marcarse un antes y un después entre su práctica anterior y la desarrollada a partir de la constitución de estos Estados. En este sentido, la guerra pasará de ser un instrumento de agresión al servicio de estructuras políticas inestables a constituirse como un elemento dentro de un sistema mucho más complejo de intereses y