

El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin

Una reflexión sobre música culta y modernidad

Alessandro Baricco

Traducción del italiano de Romana Baena Bradaschia

Biblioteca de Ensayo 12 (Serie Mayor) Ediciones Siruela

1.^a edición: abril de 1999
4.^a edición: mayo de 2008

Título original: *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin.*
Una riflessione su musica colta e modernità
En cubierta: *Hegel* (c. 1831), óleo de Jakob von Schlesinger.
Staatliche Museum, Berlín
Diseño gráfico: Gloria Gauger
© Garzanti Editores. p. a., 1992, 1996
© De la traducción, Romana Baena Bradaschia
© Ediciones Siruela, S. A., 1999, 2008
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid.
ISBN: 978-84-7844-447-2
Depósito legal: M-30.845-2008
Impreso en Anzos, S. L.
Printed and made in Spain

ADVERTENCIA

Este archivo es una corrección, a partir de otro encontrado en la red, para compartirlo con un grupo reducido de amigos, por medios privados. Si llega a tus manos **DEBES SABER** que **NO DEBERÁS COLGARLO EN WEBS O REDES PÚBLICAS, NI HACER USO COMERCIAL DEL MISMO**. Que una vez leído se considera caducado el préstamo del mismo y deberá ser destruido.

En caso de incumplimiento de dicha advertencia, derivamos cualquier responsabilidad o acción legal a quienes la incumplieran.

Queremos dejar bien claro que nuestra intención es favorecer a aquellas personas, de entre nuestros compañeros, que por diversos motivos: económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas, no tienen acceso a la literatura, o a bibliotecas públicas. Pagamos religiosamente todos los cánones impuestos por derechos de autor de diferentes soportes. No obtenemos ningún beneficio económico ni directa ni indirectamente (a través de publicidad). Por ello, no consideramos que nuestro acto sea de piratería, ni la apoyamos en ningún caso. Además, realizamos la siguiente...

RECOMENDACIÓN

Si te ha gustado esta lectura, recuerda que **un libro es siempre el mejor de los regalos**. Recomiéndalo para su compra y recuérdalo cuando tengas que adquirir un obsequio.

(Usando este buscador: <http://books.google.es/> encontrarás enlaces para comprar libros por internet, y podrás localizar las librerías más cercanas a tu domicilio.)

AGRADECIMIENTO A ESCRITORES

Sin escritores no hay literatura. Recuerden que el mayor agradecimiento sobre esta lectura la debemos a los autores de los libros.

PETICIÓN

Cualquier tipo de piratería surge de la escasez y el abuso de precios. Para acabar con ella... los lectores necesitamos **más oferta en libros digitales**, y sobre todo **que los precios sean razonables**.

Índice

Nota preliminar.....	6
El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin.....	8
La idea de música culta.....	9
La interpretación.....	16
La Música Nueva.....	26
La espectacularidad.....	39

Nota preliminar

A veces aventurar respuestas es sólo una manera de aclararse ciertas preguntas. Es el caso, por ejemplo, de este libro. Al leerlo puede parecer sobre todo una colección de certezas, pero escribirlo ha sido sobre todo una manera de enfocar determinadas dudas. Interrogantes que deberían aflorar espontáneos en quienes frecuentan por amor o por oficio la música culta: ¿qué sentido tiene hoy en día hablar de su primado cultural y moral? ¿El modo en el que es consumida reitera ritos anacrónicos o tiene algo que ver con nuestro tiempo? ¿Y la Música Nueva, tótem indiscutible e incómodo, ha sido una aventura intelectual de la modernidad o sólo una sofisticada patraña? ¿Y seguir escribiendo música hoy, es algo que tiene sentido o es un ejercicio gratuito para unos pocos elegidos que se han situado fuera del mundo?

Parecen preguntas distintas, pero no son más que las distintas caras de un solo interrogante: ¿cómo han reaccionado la *idea* y la *práctica* de la música culta al impacto con la modernidad? Los cuatro ensayos contenidos en estas páginas apuntan algunas posibles respuestas, pero son sobre todo una manera de formular esa pregunta, elevándola un poco por encima de las charlas de foyer y tratando de darle una solidez teórica capaz de soportar la agresión de una reflexión auténtica. Me gustaría que fueran leídos como largos aforismos: el instante frágil en el que la reflexión se pone en marcha, utilizando a veces la propulsión de la paradoja, eligiendo articulaciones débiles o arriesgadas, concediéndose apodícticas provocaciones, buscando la repercusión de nuevas y provisionales verdades. Es el límite y la fuerza de todos los aforismos: sacar de su quicio la inmovilidad del pensamiento a través del poder acuminado y frágil de la intuición. También cuando toman la forma de sentencias definitivas y perentorias lo que hacen es *inaugurar* la reflexión: nunca concluirla. Estas páginas se identifican exactamente con esta particular técnica de guerrilla teórica. Usando la insidia de la *interrogación* tratan de desestabilizar un cierto sistema de anquilosadas certezas. También donde acuñan respuestas, en realidad lo que hacen es esperarlas.

Algunas precisiones léxicas, las necesarias para entenderse.

He utilizado la expresión *música culta* refiriéndome a lo que otros llaman *música clásica* o *música seria*. Lo mismo da una que otra. Esa elección sólo me ha parecido un poco menos imprecisa que las otras.

En el tercer capítulo se reflexiona sobre música contemporánea. Con la etiqueta de *Música Nueva* se designa la tradición nacida con las vanguardias vienesas, que pasa a través de la escuela de Darmstadt y que vuelve a ser fundada por las denominadas segundas vanguardias. Está claro que el siglo XX musical no ha vivido sólo de esa tradición y que capítulos importantes de su

historia han sido escritos por autores que con esa tradición tenían o tienen una relación ambigua o incluso conflictiva. Pero si se quiere reflexionar sobre música contemporánea, es indudable que precisamente esa tradición acabará por ser el primer y más significativo interlocutor de la reflexión. Añado que algunas anotaciones sobre el panorama social y cultural en el que esa música ha crecido nacen sobre todo del análisis de lo que ha sucedido en Italia. El resto de Europa y sobre todo los Estados Unidos podrían dictar reflexiones diferentes. Y espero que las dicten.

Para finalizar: he usado el término *modernidad* en una acepción muy amplia y, se podría decir, un poco vaga. En otros campos de la reflexión, en primer lugar el filosófico, se han establecido salvedades más puntuales. E indudablemente muchas de las reflexiones contenidas en estas páginas se dirigen a un fenómeno que, con más precisión, debería haberse llamado *posmoderno*. Pero el mundo de la música culta, refinado cultor del pasado, no tiene demasiada familiaridad con la manera de razonar del presente. No me ha parecido inútil plantear el problema del modo más sencillo posible. Así he utilizado el ecuménico término de *modernidad* para indicar el nuevo horizonte que siguió al ocaso del escenario social e ideológico que fue el fundamento de la invención misma de la idea de música culta (la burguesía del siglo XIX, el romanticismo, el idealismo). Me doy cuenta de que se trata de un horizonte que abarca décadas (desde comienzos del siglo XX hasta hoy) y que presenta infinitos matices, pero dar cuenta de todos hubiera acercado estas páginas más a la oscuridad que a la verdad.

Y además, en definitiva, para la modernidad es como para el jazz: «Si tienes que preguntar qué es, no lo sabrás nunca» (Louis Armstrong).

Alessandro Baricco

El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin

La música [...] debe elevar el alma por encima de sí misma, debe hacer que se engrandezca por encima de su sujeto y crear una región donde, libre de toda ansiedad, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma.

G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*

La producción de leche de las vacas que escuchan música sinfónica aumenta en un 7,5 %.

De un estudio de la Universidad de Madison, Wisconsin

La idea de música culta

Al igual que ciertos inmensos imperios del pasado, las fronteras de la música culta tienen algo de hipotético y a la vez de muy cierto. Nadie sabe muy bien dónde están, pero está claro que en algún sitio están. Se da por descontada una geografía de la experiencia musical que dibuja y sanciona fronteras ineludibles y meticulosas: aquellas por las que, se la mire por donde se la mire, a Brahms y a los Beatles les competen paisajes e idiomas diferentes. Pero los mapas de un mundo tal resultan vagamente fantásticos, intencionadamente imprecisos y siempre provisionales. Con imperturbable y eficaz torpeza los utiliza la industria cultural, haciéndolos pasar por verdaderos y dibujando sobre ellos una división de mercados que ya ha revelado para sí una feliz funcionalidad. En cuanto al público, se adecua de buen grado, amparado por un sistema que proporciona a sus necesidades un orden útil, en nada diferente al ya experimentado en las agradables visitas a los supermercados.

Como sucede a menudo, también aquí la falta de fundamentos del sistema no hace mella en su funcionalidad: en conformidad con un veredicto que incluso la filosofía, que es la ciencia de los fundamentos, se ha resignado ya a refrendar. Como sucede a menudo, sin embargo, también aquí se abre camino la tendencia a olvidar la falta de fundamentos del punto de partida tributando a la convención un determinado valor de verdad. En esta operación se distingue, por porfiado y pedante, el consumidor de música culta. Es él, más que cualquier otro, el que teme que las cartas se barajen y el que por tanto tiende a considerar el orden establecido como un apriori indiscutible, y verdadero. El porqué es elemental: dentro del mundo de la música el consumidor de música culta está convencido, y no del todo equivocado, de vivir en Suiza, en un oasis en el mar de la corrupción del gusto. Al defender el orden establecido él defiende su diversidad y su primado.

Mucho más de lo que en general se está dispuesto a admitir, se trata en verdad de una cruzada tan enérgica como ciega: el consumidor de música culta defiende algo que no conoce. Como en ciertos inmensos imperios del pasado, también aquí es más fácil encontrar a alguien dispuesto a combatir por las fronteras del reino que a alguien que haya visto esas fronteras. La *diversidad* de la música culta y su supuesto *primado cultural* se cuestionan raramente y con dócil rigor: reducidos a eslóganes sin fundamento hacen de almohada teórica a los sueños de los abonados a ese convencionalismo. Incluso los teóricos de profesión muestran cierto reparo a la hora de esbozar una plausible legitimación. ¿Por qué debería ser precisamente la gente la que estuviera en situación de hacerlo?

Si se preguntara a la gente, a la gente de los conciertos, qué es lo que distingue a la música culta de la popular-ligera, Berio de Sting y Vivaldi de Elvis, nos haríamos una idea de los mil equívocos que circulan en torno al asunto. Es fácil presuponer que con esa inteligencia sintética que es el contrapunto a la falta de costumbre de reflexionar, la gente pondría en el punto de mira algunas argumentaciones básicas del tipo «la música culta es más difícil, más compleja», o «la música ligera es un fenómeno de consumo y nada más, la clásica sin embargo tiene un contenido, una naturaleza espiritual, ideal». Frases como éstas comparten con cualquier otro lugar común el privilegio de pronunciar, de manera falsa, algo verdadero. Se reconoce en ellas las dos caras de una única convicción: la música culta debe su *diversidad* y su *primado* a la capacidad de evadir, gracias a la superior articulación de su lenguaje, desde los límites de la inmanencia, introduciendo en un *más allá* no bien identificado pero a pesar de todo conjugable de manera aproximada con palabras como corazón, espíritu, verdad. Antes de preguntarse si todo esto es verdadero o falso, no es inútil intentar entender cómo se ha llegado a ello. Como todos los prejuicios, también éste tiene una historia para ser contada.

No es ilícito afirmar que debemos su creación al romanticismo, y más concretamente a su protomártir: Beethoven. Es probable que haya desempeñado una función, en la historia de la música, afín a la que, en la historia de la filosofía, Nietzsche atribuía a Sócrates: la de sacralizar una práctica hasta entonces exquisitamente laica, por no decir comercial. Lo que sucede con Beethoven es que por primera vez, y bajo la legitimación del genio, se superponen tres significativos fenómenos: 1) el músico aspira a escapar de una concepción simplemente comercial de su trabajo; 2) la música aspira, incluso explícitamente, a un significado espiritual y filosófico; 3) la gramática y la sintaxis de esa música alcanzan una complejidad que a menudo desafía las capacidades receptoras de un público normal. Como se ve, los tres distintos apartados están firmemente ligados por el hecho de legitimarse recíprocamente: aislado de los demás, cada uno de ellos no sería más que una vacua hipertrofia. Ligados por una recíproca necesidad se cristalizaron, sin embargo, en un único patrón. Dictaron una fórmula que, con la complicidad del patético encanto de su creador (el genio rebelde, enfermo y solo), conquistó la fantasía del nuevo público emergente, el burgués, dotando a la música de sus salones de una identidad electrizante que muy bien respondía a la general aspiración a algún tipo de nobleza.

Ideológicamente, la expresión *música culta* nace ahí. Nace para dar cuenta del repentino salto con el que una cierta tradición musical se coloca por encima de las demás, reservándose el espacio de un primado espiritual y ya no sólo social. Hasta entonces, en el fondo, servía muy bien para definir esa tradición la bella fórmula del siglo XVI de *musica reservata*, elegante modo de sancionar una dorada separación social. Pero el modelo beethoveniano eleva esa vocación elitista por encima de las prosaicas demarcaciones de censo o de sangre. La *música culta* es la *musica reservata* de una humanidad que se proyecta más allá del deleite y que viaja por los derroteros del espíritu. Si hasta entonces el público selecto de esa particular tradición musical podía presumir de una primacía del gusto, ahora podía, legítimamente, aspirar también a una primacía cultural y moral.

Nada de todo esto habría pasado si el mundo romántico no hubiese por instinto elevado a modelo el caso Beethoven, que, de por sí, podía haber

Wisconsin

permanecido como una excepción dictada por la hipertrofia de un genio. Se convirtió sin embargo en una matriz ideológica que no sólo fue adoptada por los románticos como legitimación fundadora de su propio paisaje sonoro, sino que fue alevosamente aplicada con poder retroactivo a generaciones de ignaros músicos de los siglos XVII y XVIII: aquellos que se sentaban a la mesa de los siervos y se ganaban el pan escribiendo nada más y nada menos que una buena música de consumo. Siglos de refinado oficio se convirtieron de golpe en *arte*. Era una manera, para la recién nacida empresa de la música culta, de reivindicar ascendencias nobles y lejanas, cándida estratagema en la que no es difícil distinguir el toque del principal patrocinador de esa empresa: aquella burguesía que estaba tomando por asalto Palacio, rica en dinero pero pobre en escudos nobiliarios.

Resumiéndolo en términos elementales, el modelo beethoveniano patentado por los románticos dictaba el perfil de una música que se elevaba por encima de la lógica comercial y que bajo la presión de sus contenidos espirituales estaba obligada a complicar de forma admirable su propio lenguaje. Es decir: una música comprometida, espiritual y difícil. Como se ve es exactamente el retrato robot en el que el público de hoy reconoce el perfil de la música culta y al que confía la legitimación de su propia diversidad y de su propio primado. Han pasado casi dos siglos pero el modelo sigue siendo ése: aceptado sumisamente y transmitido con recalcitrante disciplina. Entre tanto ha desaparecido el sujeto social de esa fórmula: la burguesía decimonónica; han decaído las palabras que la componen: ¿sabe alguien lo que significa «espíritu»?; se han disgregado los paisajes teóricos que la amparaban: el romanticismo y el idealismo. Sin embargo, al igual que una fórmula mágica, aquélla es repetida con fe impasible, en la certeza de que nada le puede impedir renovar el encantamiento acostumbrado. ¿Qué hay de absurda culpa y qué de razonable en una actitud de esta índole?

Parece obvio pero vale la pena recordarlo: antes de Beethoven, no había Beethoven. Su trabajo generó un concepto de música que antes no existía. En sus obras se ofrece el raro espectáculo de cuando una idea sale de la nada y *deviene*. Es el milagro de la «primera vez», cuando el enigma de un acontecimiento inédito provoca el surgir de un nombre. Hay mil cosas con las que, ahora, pega un término como *nostalgia*. Pero hay que imaginar la primera vez que apareció algo tan incurable que requirió la sutura de un nombre nuevo. El instante en el que fue obligado acuñar el término *nostalgia*. La primera vez. Ahí, de verdad, el frágil vínculo entre lo real y las ideas tiene su mayor e irrecuperable momento de autenticidad. Una idea como la de música culta tiene su momento de irreplicable verdad en el tiempo, que duró decenios, en el que pudo ser la experimental respuesta a una realidad que escapaba a cualquier otro nombre. Para el romántico siglo XIX nombrar esa realidad e intentar codificarla era una manera de descubrir su propio presente y de fundar su propia identidad. Pero lo que de verdadero bulle en la fórmula final de ese camino colectivo de descubrimiento se va desvirtuando a medida que nos alejamos de ese momento de originaria autenticidad. Y es lo que está sucediendo, con impunidad sistemática, hoy. Lo que en el siglo XIX era descubrimiento y nombre e idea, se transforma hoy en mistificación porque es asumido como santo y seña exento de cualquier verificación. Lo que entonces era una revolución por construir, hoy se convierte en un reaccionario

Wisconsin

anacronismo porque es impuesto como un precepto gratuito, recalitrante eslogan publicitario que ha sido infiltrado desde el exterior en una determinada mercancía para perpetuar su encanto. En el complacido entusiasmo del abonado que se estremece gastronómicamente ante los decibelios mahlerianos convencido de estar haciendo algo objetivamente superior al paladear una opípara degustación culinaria, murmura sordamente el inequívoco sonido de la impostura. En la santificación de cierta música contemporánea, introducida directamente en la órbita del «espíritu» sólo en virtud de su complejidad y de su voluntario exilio del círculo infernal del comercio, late el clarísimo perfil del puro y simple engaño. En el histérico saltar en pie del melómano frente al enésimo agudo del tenor se descifra algo que sólo él, y sin explicaciones, podría diferenciar del grito de un hincha de estadio.

Por muy desagradable que sea decirlo, incluso la idea misma de considerar la música culta un «valor», que hay que promover y defender, es una idea que, aunque avalada sólo por eslóganes heredados sumisamente, no tiene legitimaciones reales. No está claro, por ejemplo, por qué hay que complacerse tanto ante el hecho de que los jóvenes acudan a llenar las salas de conciertos. ¿Hay alguien que sepa acaso explicar de verdad por qué un joven que prefiere a Chopin en vez de a los U2 deba ser motivo de consuelo para la sociedad? ¿Y se puede en verdad asegurar que, queriendo estar allí donde el presente acontece, el sitio más adecuado sea un auditorio y no una sala de cine o una calle? El que teje estas falsas verdades es, en éste como en otros casos, un moralismo tan soterrado como tenaz. El mismo que induce incautamente a usar la música culta como catalizador de una supuesta humanidad mejor. También aquí el que dicta la ley es el tótem beethoveniano: desde el *Himno a la alegría* en adelante la música culta parece ser la lengua oficial de los momentos bondadosos del mundo. Pero lo que podía haber de auténtico en ese originario rito coral, cosa sobre la que no obstante habría mucho que discutir, no permanece auténtico para siempre, ni para revitalizarlo es suficiente repetir el rito delante del muro de Berlín que cae. Bajo la presión de lo moderno esa música ha estallado con una violencia tal que ha esparcido sus cascotes por los rincones más distintos de lo imaginario: no por casualidad la encontramos, de manera indiferente, como sintonía de la Europa unida o como banda sonora de las violencias sádicas de *La naranja mecánica*.

Sin vacilar, a pesar de todo, el mundo de la música culta sigue considerándose culturalmente y moralmente *distinto*. Y, calladamente, superior. No hay que menospreciar el rasgo cándidamente reaccionario de tal prejuicio. El instinto que refleja es el de considerar un cierto tipo de repertorio y de tradición musical como una suerte de inexpugnable depósito de valores del que abastecerse resguardándose de la corrupción de lo moderno. Es un seguro permanente contra la degradación de ciertas instituciones morales y espirituales, erosionadas por las acechanzas del Tiempo. La música culta acaba siendo vivida como lugar separado en el que categorías éticas y tótems culturales sobreviven en una áurea inexpugnabilidad. La ilusión es que entrando en una sala de conciertos, automáticamente se accede a ese lugar separado. Reconociéndose fuera del caos, aún no descifrado, del presente, se consume la límpida «verdad» conservada en alcohol por la praxis concertista.

De esta manera, toda la música culta, desde los madrigales del siglo XVI al Strauss tardío de los cuatro últimos lieder, se convierte en una enorme telaraña capaz de aprisionar consignas, sentimientos, verdades e ideales,

Wisconsin

momificándolos y ofreciéndolos al cómodo consumo de una humanidad necesitada de sentirse mejor. El meollo de este mecanismo es un astuto poner en fuera de juego el presente. De hecho, la idea de música culta que mayoritariamente se cultiva hoy corresponde a un sistema en el que las aspiraciones a algo elevado, que rebata la miseria del simple ser existente, convergen más allá del mundo al que ese ser pertenece y se satisfacen en un parque natural que es la réplica de un mundo desaparecido. Para el pueblo de la música culta, la Historia tiene el centro de gravedad inexorablemente dirigido hacia atrás. No hay casi consumo de esa música que no sea un velado acto de resistencia a la corriente del tiempo. Acosado por la modernidad, el consumidor de música culta rema hacia atrás con gran dignidad, temiendo los rápidos del futuro y soñando la paradisíaca calma de manantiales cada vez más lejanos. Es precisamente en este movimiento a la contra donde vacía toda una inmensa tradición musical de cualquier valor particular, confinándose a sí mismo y a esa tradición en los bancales de un refinado e inútil conservadurismo. En la actitud que la mitifica y la coloca fuera del tiempo, la música culta muere, y se marchita el patrimonio de deseos y de esperanzas que ella, en el momento de salir a la luz, encarnaba. Resulta un pasatiempo entre tantos, una afición sólo más señorial que otras.

Nada puede salvar a la música culta del triste destino de difuminarse en praxis oscurantista y patrañera salvo el instinto de ponerla en cortocircuito con la modernidad. Debe volver a ser *idea que deviene* y no consigna que se vacía en el tiempo. No hay otra manera de salvar el espacio utópico que a ella efectivamente le compete y que el sentido común intuye: su tendencia objetiva a no dejarse resolver en la inmediatez del momento del consumo y a aludir a un más allá tan enigmático comopreciado. El sentido común transmite esta ocasión de rescate desde la insignificancia de lo que, simplemente, es; pero luego, enseguida, se la deja arrebatar y la asume como realidad gratuita reduciendo inmediatamente a cero su alcance innovador. La *Quinta* de Beethoven, e incluso el más lacrimógeno vals de Chopin, siguen mirando más allá de la mirada que les interroga. Ésta es la insoslayable *diversidad* que llevan auestas. Pero si ese más allá se confecciona como fórmula y se adjunta con las entradas como amable homenaje para almas perezosas, la *Quinta* de Beethoven y el vals de Chopin se convierten en estampitas de sí mismos y vuelven a ser mercancía absolutamente muda y alineada con la disciplina del simple ser existente. En obras como esas late una fuerza capaz de «agujerear» el velo de lo real, dando voz a la legítima pretensión de que aquello que es no lo es todo. Pero hacerlas rígidos iconos de una mitología rancia equivale a domarlas y confinarlas en el parque natural de una espiritualidad dominguera.

La idea de música culta agoniza en la praxis que la asume como valor absoluto y la transmite recalcitrantemente como privilegio de un complacido cónclave de muertos vivientes. Pero la música que en un tiempo pretendió esa idea, como nombre de su propio enigma, sigue estando allí, y sigue pretendiendo que todo tiempo vuelva sobre ella y libere su fuerza innovadora. La *diversidad* y el *primado* que sigue reclamando deben ser tomados no como un dato de hecho sino como algo problemático que estamos llamados a extorsionar, cada vez como si fuese la primera. En una palabra: no es un *hecho* sino una *tarea*. Es una hipérbole por realizar, que no hay que dar por

Wisconsin

sentado, y sin embargo posible. En una recepción capaz de metabolizar esa música con los instrumentos y en los escenarios de la modernidad, esa música volvería a sonar *distinta*. Nadie puede decir qué es lo que de ella quedaría en pie. Bajo la onda expansiva de la modernidad lo mínimo que puede suceder es que su geografía resulte desfigurada. Pero el inconexo perfil de sus ruinas sería a su vez, de nuevo, una *figura*, y esta vez no un icono sagrado heredado, sino una figura de lo moderno. Nombre que nace y no eslogan transmitido. Graffiti del presente y no estampita del pasado.

Nada menos es lo que debería pretender aquel que de verdad esté fascinado por la música culta. Nada menos que un tan pequeño, salvador apocalipsis. Es un apocalipsis que tiene un nombre: interpretación.

La interpretación

«Las obras de arte, y especialmente aquellas de suprema dignidad, aguardan su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si ellas nada más estuvieran, la línea de demarcación del arte se borraría.» La frase es de Adorno, de la *Teoría estética*. Traducida en nuestro contexto arroja una hipótesis que, en su aparente obviedad, deja su huella: se determina como música de arte, y por tanto como música culta, cualquier producto musical al que se adhiera, en la realidad, la praxis de la interpretación. Esto equivale a decir: ningún producto musical es, a priori o sólo en virtud de alguna particular intencionalidad, algo más que un simple producto de consumo. Se convierte en algo distinto en el momento en el cual brota en relación con él el instinto de la interpretación. Traducido en praxis colectiva, ese instinto atribuye a la obra, a través de la práctica de la reproducción y de la reflexión crítica, una suerte de existencia póstuma que extrapola, en el tiempo pero no sólo en él, la realidad y las intenciones de quien ha creado esa obra. Es esa «vida segunda», y no otra cosa, lo que hace de un producto musical una obra de arte, sustrayéndola de la lógica del consumo puro y simple.

Toda interpretación, por otra parte, es el contrapunto de un misterio. Suscitan el instinto de la interpretación sólo las obras que de alguna manera se trascienden a sí mismas aludiendo a algo más que a aquello que pronuncian. La interpretación es exactamente el lugar en el que ese *más* se articula y llega a su manifestación. Es una zona fronteriza: tierra de nadie que no pertenece ya a la obra en sí misma y tampoco aún al mundo que la acoge. En tal proceso encuentra su momento de verdad el lugar común que relaciona la música artística, la música culta, con la ambición de alguna espiritualidad. Es posible que en ese su ser más que lo que de hecho son, las obras de arte tracen lo que todavía es viable de la idea de *trascendencia*. La interpretación, que habita el misterio de las obras de arte, es la experiencia fáctica de una posible trascendencia. Como en el recuerdo, así en la interpretación aquello que en un tiempo simplemente *era* asume formas y contenidos imprevistos y reveladores. Tales coloquios con el pasado generan fantasmas: en ellos se han refugiado los residuos de aquello para lo que antaño se acuñó el término *trascendencia*. En este sentido se aclara la aserción según la cual la «espiritualidad» de la música culta debería ser una tarea, no un hecho. Esa «espiritualidad», esa capacidad de evocar de nuevo la trascendencia, toma forma en la praxis de la interpretación, y de ninguna manera se da antes que ella. Frente a una forma de escuchar gastronómica y ausente de mediaciones, incluso las más dignas obras maestras de la tradición musical culta vuelven a ser aquello que eran en su origen: brillantes mecanismos de seducción, cuando no incluso productos de consumo puros y simples. No es que, por ello, pierdan dignidad: simplemente

Wisconsin

se esfuma la posibilidad de distinguirlos, con alguna legitimidad, del resto de la música.

Más que un determinado repertorio la expresión música culta debería definir una determinada actitud al escuchar: aquella según la cual lo que se escucha no es tanto lo que la obra dice sino aquello que calla. Tal forma de escuchar, que coincide con la tarea creativa de la interpretación, no está vinculada, a priori, a ningún repertorio en particular. No se excluye, incluso es probable, que en un futuro no demasiado lejano serán fenómenos como los del rock o el jazz los que la susciten. Que esto no se pueda afirmar con certeza depende de la dificultad de reconocer, en caliente, la disposición de una obra musical a abrir un diálogo con la interpretación. De todas formas sería ingenuo excluirla por principio de los productos de más destacada naturaleza comercial. Buena parte de la producción de Mozart, sólo por poner un ejemplo, nació con finalidades en todo análogas a las de un disco de 45 revoluciones. Y las *Bodas* fueron lo que hoy sería una inteligente y conseguida película de Hollywood. En el extremo contrario, ningún exilio voluntario del contexto comercial, ni siquiera si se condimenta con las oscuridades lingüísticas del caso, puede legitimar *tout court* la pertenencia al horizonte de la música culta. El hecho de que la sesuda mediocridad de cierta Música Nueva se catalogue en ese horizonte en virtud de su gratuita incompreensión es una mala costumbre injustificable: ayuda a tolerarla sólo la constatación de que culpa y castigo, en ella, coinciden.

En realidad, un producto musical escapa a una identidad puramente comercial en el instante en el que abre un diálogo con la interpretación, y no antes. Antes se arriesga a ser simplemente un producto comercial que no vende. Es la inauguración de un diálogo con la interpretación lo que multiplica la identidad de la obra y articula el camino hacia su verdad de una manera que automáticamente excluye una percepción ingenua y sin mediaciones. Ahí es donde se realiza lo que la idea de música culta custodiaba como utopía y esperanza. Pero es una realización que está llamada constantemente a volver a suceder. Ninguna obra de arte es tan fuerte como para sobrevivir a la sordera de quien la escucha. Donde se difumina la interpretación la obra retrocede inexorablemente a producto de consumo, perdiendo cualquier diversidad y cualquier primado. El hecho, brillantemente demostrado en el pasado, de que se pueda usar tranquilamente la *Séptima* de Beethoven como música de fondo para un anuncio de papel higiénico debería sugerir cómo ni siquiera los fragmentos más carismáticos del repertorio clásico están en situación de oponer una sensible resistencia a un consumo que les impone una regresión a meros objetos. El proceso que los eleva por encima de sí mismos y que cristaliza su diversidad es absolutamente reversible: nunca es una conquista adquirida de una vez por todas. Es más bien un acontecimiento diferido que la obra aguarda, que el tiempo hace madurar y que un determinado presente, al fin, encuentra la fuerza de evocar. Esa fuerza es la fuerza de la interpretación. Ésta resulta, hoy, más evanescente que nunca. Esto es así porque el concepto de interpretación es, actualmente, un concepto sitiado. Sólo liberándolo el mundo de la música volvería a disponer de la fuerza para quebrar el sortilegio de la insignificancia y abrir un diálogo real con las obras del pasado.

Lo que tiene la música de singular y anómalo es esto: transmitirla e interpretarla son un acto único. Un libro o un cuadro se pueden conservar en una biblioteca o en un museo, después pueden ser interpretados, pero es otro

Wisconsin

acto, autónomo, y que no tiene que ver con su simple conservación. La música no. La música es sonido y existe en el momento en que se toca, y en el momento en el que es tocada no se puede evitar interpretarla. El acto que la conserva, que la transmite, está fatalmente «corrompido» por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla. Lo que ha condenado al mundo de la música a un eterno complejo de culpa que es extraño a las otras regiones del arte es que se teme constantemente traicionar el original porque se tiene el sentimiento de que es una manera de perderlo para siempre. Como quemar un libro o destruir una catedral. El desdén del melómano que frente a una interpretación un poco osada salta con el clásico «pero esto no es Beethoven» equivale a la desazón con la que se recibe el robo de un cuadro en un museo. Uno se siente robado.

Este temor ha inmovilizado y sigue inmovilizando la práctica de la interpretación musical. El deber de transmitir censura el placer de interpretar. A la sombra de este sortilegio viven y sobreviven las prácticas más nobles y las más vergonzosas: desde el rigor auténtico y sufrido de algunos grandes ejecutantes a la chapucera convencionalidad con la que, por ejemplo, se transmite el teatro musical. El temor a traicionar legitima el estudio severo del gran intérprete así como la mediocridad sin remisión de otros infinitos músicos, por no hablar de las ejecuciones filológicas, que llevan hasta el paroxismo el ansia de fidelidad condenando la audición a una liturgia arqueológica tan ingenua como penitente.

Para salir de este *impasse* hay una forma drástica y definitiva: advertir de una vez por todas al público de la música que el original no existe. Que el *verdadero* Beethoven, admitiendo que se pueda hablar de un *verdadero* Beethoven, se ha perdido para siempre. La Historia es una cárcel de amplios vanos. Aquí se sigue haciendo de carcelero de un prisionero que se evadió hace ya tiempo.

Si se quiere, no faltan motivaciones obvias y elementales para reforzar una noticia de esta índole. Desde los tiempos de Beethoven han cambiado muchas cosas: la praxis de la ejecución, el contexto social, los términos de referencia cultural, el paisaje sonoro. El piano que usamos hoy es sólo un pariente lejano del fortepiano que se usaba entonces, diferentes son los lugares, los modos y las motivaciones sociales que condicionan la audición, diferente es el patrimonio auditivo con el que nos acercamos hoy a esa música: en el oído no tenemos sólo a Haydn y Mozart, sino también a Brahms, Mahler, Ravel (y Morricone, Madonna, las sintonías publicitarias, Philip Glass...). En los ojos se tiene el cine, en la mente consignas completamente distintas y en el salón un artilugio que al apretarle un botón escupe música cuantas veces se quiera y con una calidad de sonido que Beethoven, aun queriendo concederle un oído mejor que aquel del que pudiera presumir, no se habría ni imaginado. Así podríamos continuar muchas páginas. Pero en realidad no son éstas las razones que cuentan. Es más, si se insiste demasiado, sólo se corre el riesgo de proporcionar coartadas para diligentes restauraciones filológicas, en las que siglos de Historia tendrían que disolverse al son anémico de un fortepiano o ante la fascinación sonora de lastimeras orquestas tristes como circos.

El meollo de la cuestión está en otro sitio. Como ha enseñado la estética del siglo XX, ninguna obra de arte del pasado nos es entregada como era en su origen: a nosotros llega como un fósil con incrustaciones de sedimentos coleccionados en el tiempo. Cada época que la ha custodiado para transmitirla

Wisconsin

ha dejado su propia huella. Y ella a su vez custodia y transmite esas huellas que se convierten en parte integrante de su esencia. Lo que nosotros heredamos no es sólo la intonsa criatura de un autor, sino una constelación de hormas en las que las originales no son de hecho distinguibles de las otras. La unidad de la obra de arte se ciñe alrededor de sus propias metamorfosis borrando todo rastro fronterizo entre una hipotética autenticidad originaria y la historia de su acontecer en el tiempo. Ella es esa historia.

Todo ello pulveriza el tótem de la fidelidad a la obra. No existe un original al que permanecer fiel. Es más, se hace justicia a las ambiciones de una obra precisamente al hacerla acontecer, una vez más, como material del presente, no retomándola como vestigio de algún pasado inmóvil. Lo que el melómano medio denomina el *verdadero* Beethoven no es otra cosa que el último Beethoven producido por las metamorfosis de la interpretación. Cuando Liszt, por primera vez, proponía las *Sonatas* de Beethoven en público, éstas ya se habían convertido en algo distinto de lo que eran. Desde entonces, viven más allá de sí mismas según un proceso irrefrenable y, hay que convencerse, fascinante. El acto que extravía el original encuentra la esencia más íntima en la obra: su objetiva ambición es no acabar nunca.

Se puede intentar también erradicar del público de la música clásica el tabú de una hipotética autenticidad intocable: pero esto no bastaría para desbloquear su incapacidad de diálogo hermenéutico con el propio objeto amado. Ya que el ideal de la fidelidad a la obra debería ser sustituido por el valor de la interpretación. Y de la interpretación el público de la música tiene una idea cuanto menos reduccionista. Habiéndola temido siempre, la ha relegado a los confines inofensivos de un concepto asfixiante.

Por mucho tiempo el calabozo del concepto de interpretación ha sido la deletérea categoría del «sentimiento». Es en ella donde una buena parte del público de la música sigue todavía hoy identificando, y confinando, el ámbito de libertad que se exila de la simple reproducción de un texto musical. «Toca bien, pero le falta sentimiento» es la mítica frase que, susurrada en miles de salones y tertulias, ha fomentado la censura de generaciones de voluntariosas señoritas ocupadas en «dactilografiar» a Chopin. Trasladada a una sala de conciertos y aplicada a intérpretes profesionales, la frase suele pronunciarse de una manera más elaborada, pero la sustancia es la misma. Para bien o para mal vuelve siempre a flote ese «tocar con sentimiento». La supervivencia a ultranza de tal expresión documenta algo que no se puede seguir escondiendo: «sentimiento» es el nombre cómodo que la jerga de la música da a algo que intuye pero que no sabe explicar y que no conoce. Se puede seguir utilizando para entenderse. Pero hay que tomar conciencia de que sólo desmantelándolo, y llevando a la superficie lo que esconde, se puede uno acercar al concepto de interpretación que sugiere la modernidad. Un concepto, merece la pena decirlo, que no tiene nada que ver con el sentimiento.

Puede resultar útil partir de un ejemplo: Glenn Gould. Pocos como él se han distanciado de la letra del texto musical reivindicando el derecho a la violencia de la interpretación. Y sin embargo, nada en su manera de tocar se deja explicar con el recurso al famoso «sentimiento». Se puede decir todo de él, pero no que tocara «con sentimiento». De hecho su pianismo ponía en escena inéditas metamorfosis del material musical: partiendo del mutismo del texto escrito llegaba al sonido siguiendo las trayectorias que le parecían

dictadas por el texto mismo. En cierto modo daba la impresión de seguir a la música allí donde ella empujaba a ir. La escritura musical, para él, era una colección de indicios con los que remontarse a las ambiciones, escondidas, de la música. Esto le conducía obviamente muy lejos, lejos de cualquier literal fidelidad a los textos. Y, a pesar de todo, precisamente en ese «lejos», a menudo encontraba la más íntima proximidad al secreto de un texto musical. Este absurdo es la lección, valiosa, que él ha dejado.

No es cuestión de asumirla como modelo único y perfecto. Pero sí de entender con precisión lo que enseña. Es decir: la interpretación sobreviene no ya ahí donde la subjetividad del intérprete «infla» la realidad del texto musical, que sería el famoso «tocar con sentimiento», sino ahí donde se deja correr el texto a lo largo de las trayectorias de sus objetivas ambiciones. El movimiento que aleja de la pura y simple reproducción de un texto musical no viene por tanto del exterior, de la subjetividad: es un movimiento que existe en potencia en el interior de cualquier texto y que corresponde al ejecutante, simplemente, liberar. En la verdadera y auténtica interpretación lo que sucede es la póstuma reinención de la música, no la expresión de los sentimientos del ejecutante.

La música se reinventa, la música *deviene* más allá de sí misma, no por magia, sino en su encontronazo fáctico con la realidad de un tiempo que no la ha creado pero que ahora la acoge. Lo que la vuelve a poner en movimiento es la *diferencia* a través de la cual debe encontrar ese mundo. La interpretación habita esa diferencia. Ella asume aquello que en la obra es movimiento, es tensión, es vida soterrada, es palabra no pronunciada aún: y todo llama a una reacción química con la identidad del propio tiempo.

Con esto se cortan definitivamente los puentes con la imagen bonachona y reductora que, del intérprete, se va transmitiendo al público de la música. El intérprete es el *medium* entre obra y tiempo. Es el acto que une los extremos de dos civilizaciones que se buscan. Es el diccionario en el que esas dos lenguas se encuentran. Por eso, la capacidad del intérprete de descifrar las líneas de actuación objetiva de la música debe cruzarse con un determinado talento suyo para atestiguar el tiempo al que pertenece. En el intérprete, la obra debe encontrar el mundo nuevo en el que busca ciudadanía. Si el intérprete consigue bajar a las regiones más íntimas de la música pero se queda fuera de la geografía cultural de su propio tiempo, es un intérprete incompleto. Lo que en un tiempo se llamó subjetividad o «sentimiento» hoy se puede traducir en la capacidad de resumir en sí los códigos de todo un mundo. El *sujeto* es un terminal por el que corre el índice de una época.

El espacio de libertad que de siempre se ha reconocido a la praxis de la interpretación no coincide por tanto con la práctica subjetiva de variantes a la letra del texto. No es un espacio aleatorio confiado al gusto o a la fantasía del individuo. La libertad de la interpretación está en el tener que inventar algo que no hay: *ese* texto en *este* tiempo. En definitiva no es el intérprete el que es libre: es la obra la que, a través del acto de la interpretación, se hace libre. Libre de la identidad sobre la que la tradición la ha inmovilizado. Libre de reinventarse según la dinámica del tiempo nuevo que encuentra. El intérprete es el instrumento, no el sujeto, de esa libertad.

Hoy, para un músico, interpretar significa liberar cierta tradición musical culta en el espacio *abierto* de la modernidad. Es, según se mire, una empresa

Wisconsin

titánica. Porque precisamente la modernidad, con una violencia nunca antes conocida, parece rechazar todas las premisas teóricas e ideológicas sobre las que se fundó, en su momento, esa tradición musical. No es ya sólo cuestión de dar unos puntos de sutura a una herida del tiempo. El problema es tener que trabajar sobre un material que se apoyaba sobre categorías, valores e ideales que resultan, al momento, pulverizados. La modernidad ha suspendido consignas como progreso, trascendencia, verdad, espiritualidad, sentimiento, forma, sujeto. Incluso la línea de demarcación del arte se ha convertido en problemática. Y lo que se denomina «cultura» es un puzzle sin coordenadas de hallazgos de todo tipo, imposibles de jerarquizar y difíciles de juzgar. La música culta era la expresión de un sistema social y filosófico en sí mismo terminado y resuelto. La modernidad es un no-sistema cuya regla es la indeterminación, la provisionalidad y la parcialidad.

Esto significa que una actitud capaz de volver a conectar esa tradición con este presente no puede ser más que una actitud violenta, exasperada y extrema. Por eso, nunca como ahora, la interpretación se da como shock, tan necesario cuanto traumático. Es indudable que, allí donde la interpretación consigue crear un efectivo cortocircuito entre música culta y modernidad, el primer efecto es devastador: esa música literalmente se hace añicos. La cosa, por otro lado, es perfectamente lógica. La música culta se construye precisamente sobre el esfuerzo de formalizar lo indistinto. Su tótem es la unidad formal, a través de la cual infinitos fragmentos de mundo encuentran sentido, disciplina, jerarquía. El mismo placer ligado al acto de escuchar ese tipo de música nace de la percepción de un orden que consigue catalogar sentimientos y sensaciones reconduciéndolos a la tranquilizante norma de un microuniverso que está resuelto y que funciona. El sistema armónico sobre el que se basa esa música y sus leyes formales trabajan infaliblemente en el dominio de las figuras y de las fuerzas evocadas por la imaginación. El rito que ella repite incansablemente es el de destapar la superficie del mundo, liberar los fantasmas de las profundidades y enseguida cristalizarlos en lenguaje coherente y salvador. De esta manera da la ilusión de experimentar lo *distinto* asegurando al espectador la certeza de no ser arrollado. Incluso en su periodo último, en el que las leyes armónicas y formales se tensan hasta el límite del desgarrar, la música culta ha seguido generando máquinas de sentido capaces de dominar las fuerzas liberadas. Era un sistema tan infalible como para ser capaz, en ese periodo último, de contar su propio apocalipsis. De dar sentido a la derrota de la significación.

La modernidad nace de esa derrota. Es algo afín a la espectacular experiencia de una explosión. Ante la ausencia de polos magnéticos «fuertes», la realidad se disgrega, dibujando una galaxia de tasquiles de trayectorias imprevisibles. Esas trayectorias son los graffiti en los que se inscribe el código de lo moderno. Ante una mirada no velada por pávidos prejuicios, esos graffiti no son sin embargo simples e insensatos garabatos. La modernidad se cumple también en el trabajo cotidiano que fija esos graffiti y hace de ellos figuras significantes. Es un trabajo anómalo: porque no trata de organizar una vez más esos rastros en sistemas ordenados y completos. Simplemente los fija y los coloca, los unos con los otros, en una constelación según combinaciones distintas, mudables, a veces contradictorias y en cualquier caso capaces de convivir. Cada tasquil participa de más de una constelación y en cada una encuentra su significado. La suma, vertiginosa, de estas adquisiciones de

Wisconsin

sentido, dibuja una red de nexos que mantiene unido el mundo sin que nada consiga dominarlo pero sin que nada consiga realmente dispersarlo. La organización de la modernidad es una organización «débil» pero no es la ilusoria tapadera de un inconfesable caos.

Bajo la presión de la interpretación, la música culta termina en el reino de esta anómala organización. Y de inmediato pierde aquello que tiene de más íntimo y esencial: su propia unidad, su propia vocación de organizarse alrededor de centros «fuertes». El primer acto de una interpretación verdaderamente fiel a la modernidad es el de disgregar el tejido de la obra sobre la que se vuelca. La reabre. Entreaire las cicatrices, deshace las suturas, busca las heridas. Remueve las jerarquías, multiplica los niveles del discurso, ensancha todas las grietas que encuentra en la aparentemente compacta superficie formal. La interpretación trabaja sobre las debilidades de la obra. Porque, instintivamente, aspira a erradicar los sistemas de defensa de la música culta y a liberar las fuerzas que ella, gracias a esos sistemas, conseguía controlar.

Con una cierta lógica, el público percibe todo esto como una forma de insidiosa destrucción. Pero infravalora el principio de conservación que también en la modernidad gobierna los movimientos de la inteligencia. En realidad la modernidad no tiene menos terror al caos del que tenía el romántico e idealista siglo XIX. Sólo que, para exorcizarlo, usa armas distintas, habiéndose esfumado en ilusiones las de aquel tiempo. La interpretación no se limita a remover la unidad de las obras. Libera el material del orden que lo censuraba e intenta disponerlo según la sensibilidad que le es propia. Cada fragmento es reorganizado en torno a sí mismo, de manera autónoma, y la obra se convierte así en un lugar de tránsito de fragmentos que corren hacia hipotéticas figuras exteriores a la obra misma. El siglo XIX imaginaba obras que fueran universos cerrados y estables. La modernidad usa las obras como encrucijada de fragmentos de sentido cogidos en un instante, y por un instante frenados, durante su carrera. De esta manera cada obra se convierte en un momento de verdad provisional. Deja de ser estructura cumplida y permanente y se convierte en constelación entre tantas, fórmula de paso, combinación transitoria.

Todo esto quita a la obra precisamente aquellos rasgos que el público está acostumbrado a esperar de ella. Ya no se ofrece como icono inmóvil e inmutable al que se adora. No es ya relicario inexpugnable de valores permanentes. No confecciona ya lo indeterminado en la pureza de objetos que se consumen con fácil deleite. El bendito autoservicio del alma es hecho pedazos por la incursión de la modernidad.

En compensación, lo que sale del torbellino de la interpretación es un objeto nuevo que, si se sabe habitar, ofrece algo electrizante. Éste atrapa en un modo que posee distintas dimensiones, donde cohabitan los más variados fragmentos de sentido y cometas de significado se cruzan robando la mirada hacia lejanías inesperadas. Por donde pasa la interpretación la obra se abre y se transforma en suma de elementos extraídos en el acto de escapar de ella. Es un movimiento centrífugo que no elude al que escucha. Que sabe que ha entrado de verdad en la obra cuando se siente expelido por ella y se estrella en el espacio abierto de una babel de figuras posibles.

Una obra radicalmente interpretada no acoge en sí la quietud de un sentido sino que envía, más allá de sí misma, a la fiesta móvil de una continua y plural

geometría de significados. Los segmentos que en ella dan voz a un sentir común, y en los que el público reconoce rastros de sí mismo, no se anquilosan en nombres que suenan como definiciones: son destellos que centellean en la oscuridad, y en el instante en el que reflejan retazos de vida inmediatamente los reenvían lejos, a la búsqueda de nuevas constelaciones en las que brillar. Una obra radicalmente interpretada es un espacio en el que contenidos e ideales transitan y no moran. Lo que ella enseña es ante todo la estructura dinámica del sentido: el hecho de que en la modernidad éste no se dé como lugar estable sino como galaxia incierta de planetas en un continuo orbitar. En la obra se agita el escalofrío de ese inexhausto movimiento, que se convierte en ley de la inteligencia y forma de la sensibilidad. Da en el blanco cuando obliga al que escucha a introducirse en un circuito de reenvíos que constituye, hoy, el escenario espectacular en el que el sentido se sustrae a la extinción.

La obra en la que se vuelca la interpretación para violarla y liberarla se convierte en un umbral: traspasarlo significa entrar en la modernidad. El público de la música culta ha cultivado hasta hoy un ideal exactamente contrario: la obra como lugar separado, como parque natural en el que dar refugio a sus propios ideales resguardándolos de la corrupción de la modernidad. Decidirse por la interpretación significa aniquilar este ideal. Por esto el entero mundo de la música culta sigue aplazando tal decisión, deslizándose con regocijo hacia su extinción. Público e intérpretes siguen titubeando holgazanamente a este lado del vado. Plateas de supervivientes aplauden histéricamente absurdos ritos de momificación. Los intérpretes, con la excepción de poquísimos, siguen sirviendo la sopa recalentada de una utopía gazmoña y reaccionaria. No tendría nada de malo si no fuera porque, después, aquella es vendida como la parte más sana y noble de la humanidad. Una casta culturalmente superior.

El hecho es que al mundo de la música culta le ha faltado desde siempre la posibilidad de imaginar la modernidad como *placer*. Se le ha enseñado a temerla. Nunca a desearla. No por casualidad la música culta que debería ser expresión de la modernidad, la música contemporánea, es una música que cercena emociones y placer con sistemática severidad. Un recato tan dañino con respecto al presente explica la enorme dificultad que se tiene para imprimir al concepto de interpretación un definitivo tirón hacia delante. Más o menos conscientemente el mundo de la música sabe que, una vez que se adoptara una perspectiva hermenéutica más radical, poco quedaría en pie del escenario cultural en el que está acostumbrado a moverse. Y por tanto frena.

Nada podrá hacernos salir de este *impasse* hasta que el talento de algunos verdaderos intérpretes y el valor de un drástico replanteamiento teórico hagan vislumbrar a ese mundo la fascinación de la modernidad.

La Música Nueva

Para una reflexión que quisiera encontrar a la música culta acomodado *dentro* de la modernidad, se hace inevitable vérselas con el intrincado absurdo que es la música contemporánea. En teoría, precisamente esa música debería ser el lugar de encuentro entre música culta y modernidad. Pero no lo es. Aparece como un cuerpo separado, que se ovilla sobre sí mismo, impermeable a la modernidad e hipnotizado por sus propias vicisitudes. Una aventura autónoma, que se ha salido por una tangente que corre cada vez más alejada del corazón del mundo. Una acrobacia de la inteligencia convertida en repetición de sí misma, espectáculo inquietante de un sueño de la imaginación enclavado en sus propias pesadillas e incapaz de reencontrar las vías de lo real. Ha elegido, para su propia inteligente locura, un exilio apartado sobre el que se puede especular mucho y sólo afirmar una cosa con certeza: es un exilio, sobre todo, de la modernidad.

Dicho en términos de síntesis, la música contemporánea es un lujo: el mundo de la música culta lo mantiene en pie porque encuentra en él la coartada de una aparente participación en el presente. Pero a la sombra de esa coartada, a la sombra de esa música que no ama, no entiende y no conoce, sigue cultivando sus propios sueños de satisfecho tradicionalismo. La música contemporánea es el fastidioso precio con el que se compra en el presente el salvoconducto para el pasado. Puesto que el viaje no tiene sentido y el precio es cada vez más alto, ¿por qué no se levanta alguien y pide amablemente que se acabe con ello de una vez por todas?

La música contemporánea, hoy, es sustancialmente una realidad mantenida en pie artificialmente. Es un organismo en coma que algunas máquinas homologadas mantienen con vida. Es curioso, pero en un mundo que está ya regulado por las leyes del mercado, una realidad como la de la música contemporánea, que comercialmente hablando es una ruina continua, consigue vivir en unas condiciones de digna seguridad. Es verdad que, en general, la música en su totalidad se mantiene en pie gracias a las inyecciones de dinero público que la eximen de compararse con las más cínicas y recalcitrantes reglas del mercado. Pero la lírica tiene un público, las obras de la gran tradición clásica tienen un público, hasta la música antigua tiene un público. Esto no basta para asegurarles una independencia económica sino que basta para justificar que se acuda en su ayuda. Lo bueno de la música contemporánea es que, se quiera o no, no tiene un público. Ni siquiera el terrorismo cultural de los años sesenta y setenta consiguió encauzar hacia ella auténticas pasiones. El público sigue sin entenderla, la evita, cuando la cosa va bien la tolera. Si se excluyen algunos grandes eventos y el afortunado séquito de algunos, pocos,

«maestros», la vida cotidiana de la música contemporánea está poblada de plateas semivacías. Es, de hecho, el objeto de deseo de una minoría absoluta.

Obviamente todo esto no quiere sonar, *tout court*, como un juicio sino que es la simple constatación de un fenómeno: el vistoso distanciamiento que se confirma ya desde hace tiempo entre música contemporánea y público de la modernidad. Por otra parte, desde los tiempos en que Adorno le regaló la bella y astuta metáfora del manuscrito encerrado en una botella, la música contemporánea tiende a interpretar este aislamiento como un certificado de su propio valor. Y el público mismo, calladamente, sigue temiendo que la que tenga razón sea precisamente esa minoría absoluta que ama la música contemporánea y que todos los demás padezcan una sordera de la inteligencia. Hay que estar atentos, porque precisamente aquí se encuentra uno de los pasos de riesgo sobre los que se ha edificado lo absurdo de la música contemporánea. Aquí no se trata de juzgar y mucho menos de intentar adivinar. Aquí se trata, de una vez por todas, de entender.

La ruptura entre la música europea de tradición culta y su público tiene una génesis determinada. Si se quiere se puede encontrar hasta su fecha de nacimiento: 1908. Schönberg edita los *Klavierstücke op. 11*. Es el primer experimento radical de música atonal que se hace en el siglo XX. Es el comienzo de una aventura lingüística que desbarata los parámetros con los que se escuchaba y que estaban en vigor desde hacía más de dos siglos. Una revolución que, abandonando las geometrías de la música tonal, invita al público a un paisaje sonoro completamente nuevo.

Lo que es fundamental entender, de esa revolución, es que quien la hizo no creía que fuese una revolución: pensaba más bien que era un desarrollo natural de la civilización musical de su tiempo, una extensión fisiológica del lenguaje musical en curso. La más cándida exposición de esta idea se encuentra en las lecciones que Anton Webern, uno de los protagonistas de la transición más allá de la tonalidad, dio en Viena, en una casa particular, en los años 1932-1933, y que unos treinta años después se publicaron con el título de *Der Weg zur Neue Musik* [El camino hacia la Música Nueva]. «El significado de estas conferencias», se lee, «debería ser el de mostrar qué camino se ha recorrido para llegar a esta música y hacer ver claramente cómo este procedimiento es un hecho del todo natural». La preocupación de Webern es describir y legitimar la transición que va más allá de la música tonal como una lógica etapa de esa «progresiva conquista del material que nos es dado por la naturaleza» y que se había encauzado siglos antes. La música tonal se describe como una utilización parcial del campo sonoro. La atonalidad conquista los espacios que aquella dejaba inexplorados. No *inventa* nada: más bien *descubre*, *desvela* lo que ya existe pero no es utilizado. «Tenemos que ser claros sobre este punto: es decir que todo cuanto es ahora denigrado [la música atonal] nos ha sido dado por la naturaleza de la misma manera que lo que se ha practicado hasta hoy.»

Nada de «ruptura», por tanto, sino la expansión fisiológica del dominio colectivo sobre el natural patrimonio de los sonidos. Webern reconstruye este camino de descubrimiento y de aproximación partiendo de las más simples reglas armónicas y describiendo su progresivo complicarse. Incluso quien no conoce el léxico de la teoría musical puede intuir, de la larga cita que viene a continuación, el cuidado al describir un movimiento sin sacudidas, natural, casi

obvio.

«En un principio se tomaron acordes ambiguos, como por ejemplo el acorde de séptima disminuida, que puede estar en relación con cuatro tonalidades, luego los acordes fueron ulteriormente alterados, es decir, se alteraron en sentido ascendente y descendente cada una de las notas que los componían. Las originarias consonancias de los acordes de tres notas se convirtieron en disonancias a través del uso del acorde de séptima. [...] El oído poco a poco tomó confianza con estos acordes, los cuales al principio se usaban con cautela, de pasada o con una preparación. [...] Luego cada vez se fue más deprisa: los nuevos acordes fueron otra vez alterados, hasta que se alcanzó un estadio en el que se usaban casi exclusivamente estos nuevos acordes. Todavía, sin embargo, mantenían una referencia al sonido fundamental y por tanto todavía podía haber un replegarse sobre la tonalidad fundamental.

»Al final, sin embargo, ya sea por el uso de estos acordes, que son de naturaleza disonante, ya sea por la posterior conquista del campo sonoro, se llegó a hacer uso también de los armónicos más alejados, de manera que por amplios trechos no se tenía ya nada de consonante, hasta que se maduró una situación tal que el oído no encontró ya indispensable la referencia constante al sonido fundamental. ¿Cuándo se vuelve preferiblemente al sonido fundamental? ¡Al final de la pieza! De ahí se puede decir si la pieza está en ésta o aquella tonalidad. Hubo un tiempo, sin embargo, en el que se volvía al sonido fundamental precisamente en el último momento, y en muchos trozos no estaba claro cuál fuese la tonalidad sobreentendida. *Tonalidad suspendida*. Sólo al final se daba el modo de poder decir: todo esto que ha ocurrido se debe entender de esta y esta manera. Pero estos hechos se acumularon cada vez más y un buen día se pudo renunciar a la relación con el sonido fundamental. De hecho, de la consonancia no quedaba ya nada. El oído se contentaba también con esta condición de suspense; no había ya una sensación de que faltase algo, aunque una pieza acabase quedando en suspenso; a pesar de esto el desarrollo de todo el conjunto resultaba suficientemente satisfactorio.»

Como se ve, Webern está muy atento a mostrar cómo la expansión de lo que él llama «campo sonoro» no es nunca un acto arbitrario sino un acontecimiento de alguna manera pretendido y en cualquier caso bien acogido por el «oído». Ningún paso hacia delante se da sin que la capacidad perceptiva lo pueda seguir. Ni siquiera el extremo y decisivo: «Preguntándonos si deberíamos avanzar en una nueva dirección y si fuera mejor volver a las relaciones de la armonía tradicional, tuvimos la clara sensación de que ya no teníamos en absoluto la necesidad de esas relaciones y que nuestro oído se satisfacía también sin la tonalidad. En pocas palabras, los tiempos estaban maduros para que la tonalidad desapareciese».

Ya está: ésta es exactamente la convicción que el tiempo ha demostrado que es ilusoria. Ésta es la equivocada valoración que ha dado la salida a la separación entre música y público. Ésta es la falsa verdad que transmitida como auténtica ha impedido hasta hoy vivir sin equívocos esa ruptura.

Sesenta años de atonalidad han demostrado ya que el optimismo de sus padres era sólo una bella teoría: aunque lógica sobre el papel, no demostrable en la realidad. Despojado de las referencias a la tonalidad, el oído colectivo se pierde. Y no por taras culturales, sino por insalvables límites fisiológicos. No es tanto la mítica disonancia la que revoluciona el motor de la audición: aunque

Wisconsin

haya sido demostrada la ilusoria idea de que con el tiempo los armónicos lejanos pudieran entrar en la percepción auditiva con la misma naturaleza que los cercanos, la disonancia ha dejado de ser hace tiempo un verdadero obstáculo. El problema es otro, y tiene que ver con la organización de los sonidos.

Se quiera o no, la experiencia del acto de escuchar se basa en una dialéctica de *previsión y sorpresa*, de *espera y respuesta*. El que escucha deduce de cualquier fragmento de material que se le ofrece una gama de posibles desarrollos, según las leyes de una cierta organización de los sonidos, por ejemplo la organización tonal. Obviamente es proclive a esperarse los desarrollos más elementales y lógicos. La música le responde de dos posibles maneras: confirma sus previsiones, por ejemplo la de una cadencia perfecta, o le sorprende con desarrollos más elaborados pero de todas maneras internos a la organización establecida, por ejemplo con una modulación. Este juego de previsión y respuesta se repite de continuo mientras la música fluye. Es un mecanismo de placer que sigue saltando con repetición. Con el tiempo, la necesidad de conseguir sorprender a oídos cada vez más expertos empujó a los compositores a practicar combinaciones cada vez más elaboradas, acciones más complicadas: y es la historia, reconstruida con didáctica simplicidad por Webern, de la ampliación de la tonalidad y del uso exasperado del cromatismo. Donde el candor de Webern se convierte en ilusión es en su creencia de que el paso a la atonalidad forme parte, de manera indolora, de esta *escalation* de elaboraciones. No. La transición a la atonalidad era una manera de pasar página drásticamente. Porque ahí ya no era cuestión de encontrar inéditas combinaciones en el interior de una organización dada: ahí se trataba de aniquilar esa organización.

Suspendido en el espacio sin coordenadas de la música atonal, el que escucha ya no puede elaborar previsiones. A una nota, a un grupo de acordes, le puede seguir cualquier nota. Se cae el mecanismo de espera y respuesta que gobierna el placer de la audición. La realidad es sustituida por una sorpresa continua y generalizada.

Pero en un sistema que no permite previsiones, el concepto mismo de sorpresa se vuelve problemático. Lo que sorprende es el acontecimiento que sustituye a un acontecimiento esperado: pero si no se puede esperar nada, nada puede asombrar, en sentido estricto. La música atonal, así, se convierte, para el oído, en una secuencia de acontecimientos sonoros sencillamente indescifrables, mudos y extraños.

Se podrá objetar que la música atonal aniquila, sí, el sistema de organización de la tonalidad, pero en compensación introduce otros: dentro de los cuales se puede reproducir la dialéctica de *previsión y sorpresa*. El hecho, sin embargo, es que estos sistemas de organización sustitutivos son, para el público, irreconocibles. Un ejemplo emblemático es el que nos ofrece la música serial dodecafónica. Será de provecho recordar que ésta renuncia a cualquier referencia tonal y adopta las doce notas del sistema temperado anulando entre ellas cualquier jerarquía. Son doce sonidos de los que ninguno es un sonido guía, y ninguno un sonido extraño. Para fijar esta situación de equivalencia, esa música adopta el precepto de no hacer nunca que vuelva una nota antes de que hayan pasado todas las otras once, con el fin de que la eventual repetición no afirme soterradamente alguna prioridad. La composición, de esta manera, toma su punto de partida de una «serie», es decir de una secuencia particular

Wisconsin

de las doce notas: y de esta hace brotar, siempre respetando el precepto susodicho, la composición. Ahora bien: éste es un rígido sistema de organización del sonido. No es la anarquía: es la gestión de un orden particular. Pero ¿qué puede percibir el público de ese orden? ¿Existe verdaderamente la posibilidad de que interiorice sus reglas con la suficiente claridad como para poder relanzar el mecanismo de espera y respuesta?

¿De verdad alguien cree que sea sólo cuestión de acostumbrarse, de tiempo, de educación? Hay que tener en cuenta, además, que el método serial dodecafónico es una suerte de modelo base: a partir de él, gran parte de la música contemporánea se construye adoptando, cada vez, sistemas de organización distintos, refinadísimos, personales. Cada autor, en cada obra, elige sus reglas particulares, variando con normas accesorias las reglas de base. Además desde que el modelo dodecafónico dejó de ser el tótem que era, para cada obra se ha abierto la posibilidad de construir su propio sistema de organización totalmente privado y libre. Proliferan las composiciones construidas sobre autorregulaciones sofisticadísimas, verdaderos virtuosismos de aritmético cerebralismo. No es el caso de sopesar aquí su pertinencia o valor. Lo que cuenta es recordar cómo todo esto representa, para el público, un universo sumergido e inalcanzable. El compositor, en su laboratorio, se mueve en un universo organizado que conoce perfectamente porque él mismo lo ha creado. Y es presumible que, al componer, utilice una dialéctica de previsión y sorpresa para él claramente perceptible. Pero el que escucha no sabe nada de eso. Y aunque se tomara la molestia de leer en el programa de mano las elaboradas notas de método redactadas por el autor (a menudo más fascinantes que el escuchar la música, siendo esto un absurdo entre otros de la música contemporánea) no tendría el tiempo material para poder adoptar ese universo sonoro e intentar orientarse en él. No es una cuestión de sus limitaciones o de su ineptitud: se le está pidiendo, simplemente, lo imposible. La ruptura entre él y esa música es inevitable, indudable y absolutamente prevista.

Desde siempre, sin embargo, se le quiere hacer creer que es sólo una cuestión de vagancia y de provisional insuficiencia cultural.

Se le culpabiliza y se le deslumbra con la promesa de que si se aplica entenderá. En el texto de Webern ya mencionado hay un pasaje que, en su candor, puede ser asumido como el impúdico progenitor de este prejuicio terrorista. Al afirmar una vez más que el oído puede prescindir tranquilamente de la tonalidad, Webern no puede eximirse de anotar cómo, a pesar de todo, la resistencia a pasar a la música atonal es enorme: «Nunca en la historia de la música ha habido tanta oposición como contra estas cosas». Y se ve obligado a concluir: «Naturalmente a la gente le resulta muy difícil de seguir: Beethoven y Wagner han sido claramente unos revolucionarios y estilísticamente han hecho cambios increíbles, y tampoco ellos fueron entendidos». He aquí el teorema que encasillará a generaciones de espectadores. La transición a la música atonal se resuelve como equiparable a los desplazamientos lingüísticos y formales de un Beethoven o un Wagner y, astutamente, se vuelve a evocar el espectro del público incapaz de reconocer, enseguida, al genio. El espectador de la música contemporánea percibe la trampa y cae en el terror de lo que se podría llamar síndrome de Wieck, por el nombre de aquel que pasó a la historia no sólo por haber intentado impedir que su hija Clara amara a un loco anunciado (Schumann), sino también por el lapidario comentario con el que se

Wisconsin

cargó la *Séptima* de Beethoven: «Sólo puede haberla escrito un borracho». El terror en el que se ha educado al público es el de no reconocer al Beethoven de turno. Clavado frente a una música impenetrable, ha consumido inerte durante decenios el rito de una iniciación destinada a no terminarse nunca: incapaz de reaccionar por estar convencido de ser una célula recesiva del sistema en afanosa carrera tras el genio ajeno. Con digna paciencia ha seguido esperando que esa música se convirtiera en comprensible así como, en el fondo, con un poco de paciencia, habían terminado por hacerse comprensibles, a su tiempo, el *op. 111* de Beethoven o el *Tristán* de Wagner. Pensándolo bien, un espectáculo grotesco.

En realidad se hace un flaco favor a la música contemporánea cuando se sigue disimulando su carácter de ruptura drástica y violenta con la tradición. El intento de hacerla pasar minimizando sus rasgos aniquiladores ha fracasado. Es más, ha conseguido efectos contrarios. Porque, cuando se sigue asociando a Schönberg con Beethoven y proclamando una continuidad que sólo es histórica pero no lingüística, se educa al público para que espere de Schönberg lo que le daba Beethoven. Así, cuando no se abandona a una escucha impresionista y rapsódica, ese público se dedica a la tarea desesperada e ilógica de entresacar de esa nueva música el querido y viejo mecanismo de previsión y sorpresa, de espera y respuesta. Es inútil decir que la cosa nunca le dará resultado.

La escisión entre música contemporánea y público es ya un hecho indiscutible. Negarlo no sirve para nada y ni siquiera es útil seguir explicándolo como una provisional falta de cohesión social y cultural, causada por la brusca aceleración de una vanguardia creativa y por la objetiva lentitud de un público en volver a alinearse. Todo eso es pura patraña ideológica. La música contemporánea no está «más adelantada»: está en otro lugar. La brecha existe, es incurable, tiene sus razones objetivas, es el resultado de una concreta y a su manera genial elección lingüística y esto no hay que exorcizarlo o justificarlo a toda costa. El valor histórico, ético y cultural de la música contemporánea no dependen, por otro lado, sólo de los resultados del azar. Y ninguna platea desierta puede ser considerada, *tout court*, como un mudo juicio de condena. Sin embargo, es un fenómeno que no hay que esconder y que hay que interpretar. Es un valioso punto de partida para empezar a moverse e indagar en la ambigua relación que esa música mantiene con la modernidad. No es un veredicto: pero sí un indicio. Ocultarlo es sólo una manera de hacer más difíciles las indagaciones.

El nacimiento de una Música Nueva, a comienzos de siglo, pasó, como se ha visto, a través de una revolución exquisitamente lingüística: el abandono de la tonalidad y la adquisición de nuevos horizontes sonoros. Pero sería reduccionista pensar en esa conversión como en un acontecimiento exclusivamente lingüístico: lo que entonces se realizó en el plano del lenguaje era también la brecha a través de la cual se asomó una nueva y concreta lectura del mundo. Desde el primer momento la Música Nueva no tuvo el perfil de una neutral conversión técnica: enseguida fue la encarnación de una determinada toma de posición ideológica, ética y política. En términos útiles para nuestro contexto, se puede decir que se propuso como una inicial lectura de la modernidad. Fue el movimiento más enérgico que la música culta haya articulado bajo el shock de la intuición de lo moderno.

Lo que se puede hacer, hoy, es reconstruir lo que, del nuevo mundo en ciernes, la Música Nueva contó. Empezando por una primera, aparentemente obvia, confirmación: el mundo nuevo era, ante todo, el fin del viejo. En sus albores, la Música Nueva fue sobre todo el fascinado, entusiasta sismograma de un terremoto. Había que contar, que asumir, la caída de los grandes imperios, la disolución de un sistema de valores, el declinar del optimismo metafísico, la indigencia progresiva de los elementos de cohesión social usados en el siglo XIX. Era la apertura, grandiosa, de un nuevo horizonte con sabor a libertad, que parecía volver a poner en movimiento los infinitos recursos del ser humano, y que invitaba a la práctica de inéditas utopías. Por muchas razones, la Música Nueva sonaba como una llamada radical y clamorosa a tomar posesión de esos territorios del futuro. Su misma identidad lingüística, en su desconcertante atrevimiento, se presentaba como una provocación contra cualquier tentación de nostálgica restauración. Hacía añicos la consoladora belleza de las geometrías tonales, poniendo en guardia hacia esa retórica crepuscular (ambición de un espectacular crepúsculo sin fin) que consumó en el inmarcesible Strauss sus propias obras de arte. La Música Nueva no cultivaba crepúsculos: se mantenía a la escucha de la aurora de un mundo nuevo.

Ese mundo, de todas formas, encontró sobre su propio camino el túnel de los nuevos totalitarismos y la fractura violenta de dos guerras mundiales. Esto supuso un punto de articulación fundamental para la suerte de la Música Nueva. Frente a la inesperada compresión de lo moderno y el obtuso horror de las grandes dictaduras europeas y de la inhumana ferocidad de la cultura de la guerra, se anquilosó en una línea de resistencia contra un presente irreconocible. Su mismo perfil lingüístico se convirtió en símbolo y contenido de su rebelión. En esa música que sin hacer concesiones al placer esculpía graffiti que boicoteaban el ciego optimismo colectivo se cristalizaba el grito expresionista que se convertía en grito de denuncia y de dolor. El tótem de la disonancia se erigía para desenmascarar la falsa armonía que predicaban los aparatos de propaganda. La normativa exasperada, casi glacial, que regulaba la composición dodecafónica y serial se imponía como rigurosa línea de resistencia de la racionalidad contra el irracionalismo posromántico que hacía de banda sonora a las paradas del régimen y a las nuevas epopeyas guerreras. Boicoteada, reducida a gueto, la Música Nueva encontró precisamente en la oscuridad de su lenguaje, en su inaccesibilidad, la contraseña de una clandestinidad salvadora y la confirmación de su propio declararse fuera del sistema.

Es en esta red de movimientos de defensa donde se deshilacha la referencia originaria entre Música Nueva y modernidad. Y es ahí donde la Música Nueva se anquilosa en una serie de rasgos somáticos que ya no la abandonarán nunca. La generación posbélica los heredará como cicatrices intocables de una lucha combatida y al fin ganada. La Música Nueva se congeló sobre su propia imagen de voz oscura, profética, severa, eternamente «a la contra», orgullosa de su propia separación del mundo, exasperadamente racional, enrocada en el rigor de una austeridad sin concesiones. Sólo desde hace pocos años este cliché ha empezado a descongelarse. Demasiado tarde para no tener ya cuarenta años de absurdo sobre los que reflexionar.

El hecho es que esa voz, que se formó alrededor de la necesidad de decir no a la locura del mundo, se ha convertido, una vez esfumada esa locura, en

Wisconsin

estilo vacío, en precepto que ya no tiene fundamento y en modelo supinamente reproducido. Como era fatal que sucediera, se ha convertido demasiado a menudo en la caricatura de sí misma. Ha tenido un papel fundamental en este proceso el hecho de que la lengua acuñada por la Música Nueva se convirtiera, en el momento de mayor roce con el enemigo, en algo más que un sistema de significación: se convirtió en símbolo, graffiti autónomo en sí mismo que no tenía necesidad de contenidos, lengua que daba en el blanco con el simple y carismático acto de pronunciarse a sí misma. Elevar esta suerte de lengua sagrada a fetiche fue un paso casi obligado. E igualmente inevitable fue que, trasladada a un escenario histórico completamente distinto, huérfana de los conflictos que la habían generado, se diluyera en una técnica lingüística suspendida en el vacío, en un docto ejercicio carente de legitimaciones reales, en gratuito juego cerebral. Esa lengua, que había sido incisión y graffiti de una humanidad ofendida, se convirtió en un vocabulario manierista llamado a representar nada menos que las ambiciones de quien se demostraba a la altura de usarlo. El mismo Adorno, que más que nadie había indagado los reflejos filosóficos de esa lengua, tuvo tiempo para darse cuenta de cómo la misma había caído en las manos de una generación que, espiritualmente hablando, «vivía por encima de sus propias posibilidades». De hecho, la esencia filosófica de esa lengua ha demostrado no poder sobrevivir a la muerte de sus enemigos. No por casualidad, la Música Nueva que maduró en los años de posguerra ha tenido la instintiva tendencia de volverse a crear en torno al hábitat que la había visto nacer decenios antes: siempre ha buscado contextos de enfrentamiento político e ideológico, y ahí, en esos escenarios, ha vuelto a encontrar periódicamente legitimación y carisma. No por casualidad su época dorada es la que se encuentra a caballo entre los años sesenta y setenta. No por casualidad demuestra el máximo de su debilidad hoy, en un escenario en el que los conflictos sociales se han allanado drásticamente y el enfrentamiento ideológico se ha diluido en la nada.

Dicho de la manera más sencilla posible, a costa de parecer más provocadores de lo debido: la Música Nueva ha seguido durante años combatiendo una batalla terminada desde hacía tiempo. Ha sido como un estado de guerra mantenido en vigor, artificialmente, tras el advenimiento de la paz. Esos rasgos somáticos que formaron, al mismo tiempo, el perfil fascinante de las vanguardias vienesas se han marmolizado en un tabú, haciendo de tapadera a la ausencia de un verdadero enfrentamiento con la modernidad. La oscuridad lingüística, el culto a una vigilante racionalidad, el gusto y el orgullo por una docta separación del mundo, la pragmática sospecha hacia el mundo de los demás: todos los signos distintivos de la lucha de un tiempo se han anquilosado en consignas autolegitimadas. Pero aquello que era *lengua* se ha convertido en jerga, lo que era oscuridad rebelde se ha convertido en desprecio por las legítimas expectativas del público, lo que era lucha ideológica «contra» se ha convertido en tapadera política, lo que era frente de resistencia de la racionalidad se ha convertido en gratuito cerebralismo. Lo que se ha perdido, en una metamorfosis tan degradada, es ese vínculo con la modernidad que la Música Nueva, en sus albores, había inaugurado apasionadamente. Hubo un tiempo en el que esa música, incluso en sus más impenetrables contradicciones lingüísticas, incluso en sus más mudos silencios, fue botón de muestra de lo que estaba pasando a su alrededor. Hoy ¿quién podría verdaderamente encontrar en la música contemporánea el botón de muestra de

lo moderno?

A esta paradójica situación se ha llegado gracias a la impunidad de la que la Música Nueva ha gozado durante decenios. Ha podido crecer, por derroteros opinables y desligados de lo real, porque nunca ha sido seriamente contrastada desde el interior del mundo de la música culta. Una forma de control podría haberla desempeñado el público: pero se ha contado suficientemente, en las páginas anteriores, cómo la separación profunda y grotesca entre esa música y la gente ha sido sistemáticamente negada o, peor, motivada con esquemas ideológicos vagamente terroristas y punitivos.

A estas alturas debería estar clara la importancia de volver sobre esa separación, detraerla de los equívocos que la han anestesiado y adoptarla en toda su objetiva evidencia como indicio de una situación anómala y mantenida en pie artificialmente. Habrá que volver a ser capaces de hacerse interrogar por esa fractura y preguntarse qué ambiciones de autenticidad, de presencia en lo real, puede llevar a cabo una música que, objetivamente, no está capacitada para comunicarse con la mayoría de sus contemporáneos.

Otra posible explicación de la impunidad que ha protegido la paradójica maduración de la Música Nueva puede ser detectada en el carácter asfixiante del debate cultural que la ha acompañado. Durante años, la única resistencia que ha encontrado en su camino ha sido la personificada por la parte más retrógrada y reaccionaria del público y de la crítica. Durante años la única objeción a esos ritos esotéricos ha sido el desdén quejumbroso de una facción de nostálgicos que a lo absurdo de esos mudos ejercicios lingüísticos oponían la desoladora pretensión de una vuelta a lo antiguo. Ofensivas de este tipo, combatidas bajo la bandera de una restauración imposible, han tenido el único efecto de obligar a las fuerzas progresistas del mundo de la música a cerrarse en banda, incluso acriticamente, alrededor de la ciudadela que tenían que defender. Un enroque que ha perjudicado en gran medida a la Música Nueva: porque ha reducido a la mínima expresión el espacio de una crítica «de izquierdas» a lo que ella estaba perpetrando. Éste es el significativo agujero negro que ha acompañado su artificial éxito. La falta de una reflexión capaz de contrastarlo no en nombre de un áureo pasado sino en nombre de la fidelidad al presente. A la Música Nueva le ha faltado la vigilancia de una inteligencia crítica capaz de reconducirla a los deberes de la modernidad: de una modernidad real, no teórica o artificialmente creada en un laboratorio. En esto tiene su enorme responsabilidad la crítica iluminada que ha seguido con pasión sus derroteros: si una décima parte de la fantasía, del estudio y de las acrobacias teóricas usadas para legitimar operaciones musicales a veces notoriamente absurdas, hubiera sido empleada para detraer a la Música Nueva de su dinámica inmovilidad y reconducirla a un auténtico enfrentamiento con el presente y con el mundo, ahora no se encontraría reflexionando de nuevo sobre su vacilante credibilidad.

A todo esto hay que añadir, en honor a la verdad, la miserable reseña de las circunstancias que, hábilmente manipuladas, han dado el último toque a la impunidad de la Música Nueva: las coberturas políticas, el nacimiento de pequeños pero intocables potentados, la perezosa complicidad de los medios de comunicación, la pávida sumisión de la crítica, la farisea disponibilidad de las instituciones musicales. Pero ésta es la somera crónica de un fenómeno que puntualmente se repite cuando una revolución victoriosa se anquilosa en un nuevo régimen. Admitiendo que tuviera importancia aclarar lo que realmente

ha pasado, se relega con gusto la tarea a los que estaban en esos años.

Aquí, lo que importa es convencer de la necesidad de volver a reflexionar sobre la Música Nueva con ánimo desencantado y libre de prejuicios. Es lícito pensar que el anquilosamiento con respecto al presente que marcó los orígenes de esa música como necesaria respuesta al horror de sus años, con el tiempo se ha esclerotizado en un crónico y forzado exilio de lo real. La Música Nueva habita una modernidad artificial, imaginaria, que se ha creado en un laboratorio. Sólo raramente, y se podría decir que de manera tímida y censurada, tal modernidad traiciona reflejos de la modernidad real: no por casualidad esto sucede en el trabajo de pocos grandes maestros o en el episódico éxito de particulares obras puntualmente reconocidas por el público. Pero no son más que evasiones parciales de un exilio dorado y obstinadamente defendido. Desde ese exilio, la Música Nueva sigue mandando mensajes que ya sería hora de dejar de considerar apremiantes o significativos. No podrá vivir siempre gracias a la autoridad heredada de sus padres. La significación es nómada. Puede que en el pasado haya vivido en el repertorio de la música culta e incluso en los graffiti de las vanguardias. Pero ahora parece haberse trasladado ineluctablemente a otras regiones de la creatividad colectiva. La Música Nueva queda como un sofisticado edificio deshabitado: por el público y por la significación. La modernidad bulle en otro lugar. La significación, como repertorio sintético de figuras en que un tiempo se reconoce a sí mismo, ha elegido otros lenguajes para acuñar sus nombres. Se puede seguir aplazando el momento de tomar conciencia de todo esto. Pero mientras la reflexión crítica, indecisa, gana tiempo, la ciudadela de la Música Nueva empieza a crujir bajo el empuje que, desde el interior y el exterior, articulan nuevos sujetos musicales. Los sectores más sofisticados de la música ligera irrumpen a menudo y con gusto en los territorios que antaño estaban reservados a la tradición culta. Y los fenómenos como el minimalismo estadounidense, el neorromanticismo europeo y las nuevas retóricas que llegan del Este rehacen desde el interior la geografía de esa tradición. Son formas, aunque blandas y experimentales, de rebeldía. A las que mirar con esperanza, desilusionados sólo por la prudencia con la que se adentran en el territorio de lo nuevo.

También gracias a esa prudencia la Música Nueva resiste. Sigue tejiendo en privado su propio absurdo. Mientras tanto, fuera, la modernidad acontece. Como gran espectáculo colectivo, sublime y grotesco, conmovedor y horrible, implacable en su metabolizar todo el bien y todo el mal posibles. En la mirada capaz de verla, debería renovarse, multiplicado por mil, el arrebató que cautivaba al espectador decimonónico frente a las primeras grandes metrópolis. La gran aldea global actual es la literal explosión del concepto que esas ciudades empezaban a murmurar. Es un contenedor que en un solo acto recoge el mundo y lo desarticula completamente; de una manera análoga las primeras metrópolis del siglo XIX creaban la unidad de una ciudad al precio de dispersar la unidad del individuo. Este proceso tiene algo espectacular de lo que no podemos sustraernos. La modernidad es un escenario sobre el que a un ritmo vertiginoso el mundo se deshace y se recompone continuamente. Los lenguajes se dispersan los unos en los otros, las ideas encuentran forma, con absoluta indiferencia, en los materiales más nobles o en los más corrientes detritos de la máquina del consumo, toda línea certera de demarcación entre arte y seducción pura y simple se ha perdido. El ritmo de los mensajes y la

Wisconsin

intensidad de las percepciones a los que está sujeto el individuo dictan la alegre realidad de una humanidad inconscientemente y sanamente drogada. La espectacularidad de lo real y la de las formas de representación que lo narran se persiguen con exasperación en una *escalation* por la cual incluso lo horrible se convierte en maravilloso. Incluso la percepción de lo que acaece se ha convertido en una suerte de *performance*, la aceleración violenta de los tiempos de información ha sacado literalmente de quicio el concepto mismo de *acontecimiento* modificando su aliento, su carisma y su tiempo de supervivencia en la conciencia colectiva. Lo que acontece se torna pasado con una velocidad tal que no tiene tiempo ni siquiera de cristalizarse en presente. Algo análogo sucede con los *nombres* que produce la modernidad en una cuantía espectacular, y que inmediatamente gasta, mancilla y dispersa. El nombrar, que es entender, descifrar y restituir la utilidad del concepto, se ha convertido en un trabajo de creación continua, de reelaboración siempre provisional. Es una aventura que descubre la dimensión de lo auténtico como dinámica obra en transformación y no como objetivo tabernáculo permanente.

Frente a todo esto, y a la mirada de pequeños y grandes signos bajo los que se forma la figura de la modernidad, la Música Nueva sigue de manera imperturbable organizando tristísimas visitas guiadas a un parque artificial que debería ser lo moderno y que no llega a ser ni su caricatura. Si la modernidad es una espectacular aventura, pocas son las obras producidas por la Música Nueva que encierren su encanto, su emoción y su maravilla. Todo lo demás es muda abstracción, luto caduco e injustificado, rito penitente obsesivo. En el mejor de los casos, es refinado esteticismo.

Lo que se ha perdido en el camino es el placer de la modernidad. Es la disponibilidad para pensar en la modernidad como placer. Lo hacen otros, en otros campos de la creatividad: y es ahí donde va el público, puesto que la gente teme a su propio tiempo pero a su vez lo desea y no está dispuesta a que se lo arrebaten. La gente, bajo el instinto de supervivencia, va donde algún arquitecto sabe componer con los pedazos del pasado fascinantes moradas del presente. Tales moradas es más fácil encontrarlas, hoy, en una canción de rock que en centenares de trabajos de la Música Nueva. Podrá parecer paradójico, pero es así. Con su vocación de pronunciarse de forma racional, severa y luctuosa, esa música pierde cualquier capacidad de restituir la alegría de lo moderno, su riqueza y su espectacularidad. Poseería los medios, mucho más que una frágil canción de rock, para descifrar ese horizonte y asumirlo en sí con el vigilante entusiasmo de una inteligencia libre y también crítica. Pero no lo hace. Prefiere enrocarse en su identidad de voz oficial del dolor, de la ofensa, de la herida incurable. Pero ese dolor se arriesga ya a ser una abstracción poética, un consolador lugar literario, algo que no tiene ya nada que ver con el dolor real. Si hoy hay una humanidad ofendida, y la hay, ciertamente no desea ser representada por una serie dodecafónica o por un sesudo ejercicio estructuralista. Después de todo no pretende mucho: a veces encuentra refugio incluso en la nadería de una cancioncita comercial. Pero lo que espera es la complicidad de una lengua que pronuncie lo real, y no a sí misma. Si esto tuviese que significar, para la Música Nueva, deshacer los nudos de sus propios tabús lingüísticos y encontrar una nueva comunicación, no sería el drama que las cátedras de composición de los conservatorios quieren hacer creer. Los padres mismos de la atonalidad se percataron de que la época más luminosa de la música culta, el clasicismo desde Haydn a

Wisconsin

Beethoven, coincidió con la máxima contracción del campo sonoro, con una verdadera regresión de las facultades de audición. Respecto a la polifonía flamenca, o incluso respecto a las armonías de Bach, el lenguaje usado por el clasicismo parece una reducción para niños en el horizonte de lo sonoro. Y sin embargo, precisamente en ese universo «reducido», la música encontró la fuerza para articular figuras del presente e incluso para rozar el pronunciamiento de alguna trascendencia.

Nadie puede decir cuál pueda ser, llegados a este punto, el sendero a través del cual la Música Nueva puede volver a la modernidad. Pero parece inevitable que ese sendero pase por una disponibilidad para arrancar los tabús lingüísticos que hasta hoy han apuntalado su camino. La cuestión no es volver o no a la tonalidad. Éste es un falso problema. La cuestión es volver a establecer una relación con las lenguas vivas que hoy pronuncian la modernidad y buscar una sintonía con el sentir colectivo. Con una certidumbre: la modernidad es ante todo un espectáculo. Ninguna voz proclive a prohibirse el riesgo de la espectacularidad podrá conseguir cantarla.

La espectacularidad

1

La modernidad es un lugar, y un tiempo, que tiene infinitas vías de acceso. La Música Nueva eligió la estrecha puerta de una radical y dura revolución lingüística. Pero en el patrimonio genético de la música culta existen otras hipótesis de andadura: otras intuiciones que buscaban lo moderno por distintos derroteros. Un patrimonio de presentimientos y profecías que la ideología de la Música Nueva y su artificial planteamiento ante el público han censurado durante mucho tiempo. Entre muchas, recuperamos aquí una que parece más útil que las demás, hoy, para volver a encontrar una relación directa con la modernidad. Por simplicidad, valga resumirla en la aventura de dos nombres carismáticos, que encarnan de manera sólo más evidente y radical que otros una cierta manera de entrar en el siglo XX: Mahler y Puccini.

Lo que el sinfonismo mahleriano y el teatro musical pucciniano intuyeron de la modernidad fue la idea de espectáculo que cultivaría y el tipo de público que la habitaría. Más de lo que pueda parecer, fue una intuición tan intrépida como genial. Imaginaban, con una exactitud que tiene algo de sorprendente, un mundo que no existía todavía. Anticipaban un cuadro del gusto colectivo, de las condiciones sociales y prácticas del deleite, del contraste entre distintas y nuevas formas de espectáculo, que se produciría plenamente sólo decenios más tarde. Era una intuición que conllevaba, entre otras cosas, una significativa revisión del concepto mismo de música culta: una redefinición de su campo ideal que, aun a costa de dismantelar algunos de los dogmas que habían asegurado su potencia, intentaba seguir la significación en el éxodo que la modernidad imponía. Los rasgos regresivos y mistificadores que atañen tanto a las obras puccinianas como a las sinfonías mahlerianas son el testimonio de una retirada estratégica que buscaba nuevas posiciones de fuerza desde las que afrontar el impacto con lo moderno. En ellos se encierra la idea, de por sí intrépida, de que sólo autorreduciendo su propio alcance ideal la música culta podría adecuarse al estatuto de lo moderno. De que sólo asumiendo ciertos rasgos de corrupción dictados por la modernidad y metabolizándolos en su propia estructura sería posible mantener un vínculo con lo real. Era una acción exactamente contraria a la intentada por la Música Nueva. Se reaccionaba a lo moderno abriéndole las puertas y dejando que penetrase en el tejido de la música. No era una rendición incondicional: era la apertura de un diálogo. Un equilibrismo arriesgado, indudablemente: allí donde el sinfonismo mahleriano se desliza en un vacuo tecnicolor sonoro o el teatro pucciniano se presta a la vulgaridad de burdos *feuilletons* para diletantes de fin de semana, se puede

leer la derrota a la que esa acrobacia podía llevar. Pero era el precio que había que pagar por una preciada ambición: participar en la modernidad.

2

Adorno gustaba de desacreditar a Puccini con un veredicto lapidario: música ligera. No era un cumplido. Pero, con el tiempo, se ha hecho plausible considerarlo como tal. Uno de los pasos más significativos del teatro pucciniano fue precisamente volver a poner en movimiento las fronteras entre música culta y música ligera. Con un detalle importante: la música ligera, en su tiempo, todavía no existía.

Cuando Adorno habla de música ligera, y son los años sesenta, no piensa simplemente en un determinado repertorio popular: piensa en un cierto sistema de deleite, en un público en particular, en un sistema de mercado muy preciso. Todo esto empezaba a existir cuando Puccini terminó de escribir su música. En cierto modo, por tanto, empujó la música culta hacia la intuición de un mundo musical alternativo que todavía tenía que acontecer. Intuyó los contornos de una nueva modalidad de la experiencia musical que luego encarnó la música ligera. No por casualidad su parábola creativa ha quedado sin verdaderos herederos: último linaje suspendido en la nada de una tradición que muere ahí. Las expectativas que intuían las obras puccinianas encontrarían respuesta en la cristalización de la música ligera como un sistema musical alternativo fuerte, autónomo, rico y vital. En ese sistema, se quiera o no, la modernidad se reconoce, hoy, mucho más que en aquél, secundario, alimentado por la música culta. Las obras puccinianas iban hacia un lugar que todavía no existía y que sin embargo se convertiría, sólo pocos años después, en morada de la modernidad. Despacharlas como música ligera es una reducción: de alguna manera ellas *inventaron* la música ligera.

Bajo una reflexión crítica severa y exasperadamente ligada a los ideales de la música culta, ese paso de Puccini hacia lo nuevo cobra casi integralmente el aspecto de un peligroso paso atrás. Hay que entender que si bien se trataba de un paso atrás, era sin embargo un movimiento estratégico a su manera genial. Había, ahí, la intuición de que estaba a punto de venirse abajo una estable línea de demarcación entre obra de arte y producto de consumo; y que la obra de arte, si quería sobrevivir y hacer que sobrevivieran las exigencias que encarnaba, tenía que reciclarse como mercancía: anómala, incómoda, redundante, pero mercancía.

En la práctica, todo esto implicaba un viraje decisivo en la manera misma de entender el trabajo creativo. Se esfumaba la imagen del *artista* como pionero solitario de altos horizontes ideales y se imponía la idea de *obra* como cristalización del imaginario colectivo. Ya no es tanto el público el que tiene que seguir al artista por los intrincados caminos de un progreso continuo, sino la obra la que tiene que encontrar las formas, los materiales y el lenguaje para pronunciar los deseos y las expectativas del público. Es una revolución copernicana. No se puede negar que precisamente desde esa revolución se abrirán las condiciones para una producción creativa totalmente sometida a la moda y definitivamente subyugada a la idiotez de lo real. Desde ahí la

Wisconsin

modernidad desarrollará su inigualable capacidad de producir basura. Pero es desde ese mismo punto, de esa misma revolución ideológica, de donde nacerá, por ejemplo, el cine, convirtiéndose muy pronto en refugio del arte y en morada de la significación. Es de ahí de donde germinará la potencia de la música ligera, la que con el tiempo se descubrirá capaz de testimoniar su propio mundo con extraordinaria exactitud. Es una encrucijada ideológica crucial de la que nacerá la peligrosa y bella libertad de lo moderno de producir, indistintamente, arte y detritos comerciales. Lo fascinante de las obras puccinianas es que habitan exactamente en esa encrucijada crucial. Y por ello son criaturas anfibias en las que conviven detritos y arte, vulgaridad y nobleza, basura y poesía, mercancía y espíritu. Conviven de una manera tan entrelazada que se hace casi imposible diferenciarlos. Es más: *se convierte en inútil*. Porque en Puccini el problema no es ya el de reconocer la línea de demarcación del arte, y ni siquiera el de salvaguardar los privilegios de la música culta. Puccini está más allá. El problema, para él, era el de acuñar una idea nueva de *espectáculo*. Ésta es la esencia verdadera de su trabajo: buscaba una idea de espectáculo que pudiera tolerar el impacto con la modernidad. Todo su trabajo hay que juzgarlo en relación con esta ambición, con esta acrobacia.

Puccini trabaja en el momento en que la modernidad empieza a imponer una brusca aceleración a la rítmica de las emociones y a la intensidad de los mensajes; y trabaja con un material, el teatro musical, al que le cuesta trabajo seguir esa aceleración, por limitaciones congénitas y frenos ideológicos. A pesar de ello, intenta llevar esa torpe y pesada farándula a los ritmos de ese nuevo mundo que está por llegar. Y lo hace dándole una nueva disposición, más ligera y, a la vez, más «fuerte». Éste es el doble movimiento que dibuja el perfil de su acrobacia y que motiva su constante oscilación entre arte y detrito comercial. Un número fascinante de gran equilibrio.

A su composición concurren los elementos más diversos. Sobre todo las historias elegidas, tan vertiginosamente alejadas de las pretensiones ideológicas de un Wagner, pero diferentes también de aquellas a las que estaba acostumbrado el melodrama decimonónico italiano: historias que pescan en el imaginario colectivo del gran público de ese tiempo con una exactitud que sólo el cine sabrá igualar. Historias que se apartan del limbo simbólico de la Historia solemne y buscan nuevos decorados donde las pasiones abrasen lo suficientemente cerca como para hacer temblar y lo suficientemente lejos como para salvaguardar la magia de la ficción. El máximo acierto, en este sentido, es *La fanciulla del West* intuición exacta de un horizonte imaginario-realista, el del western, que luego el cine demostraría que era el formato ideal fantástico de los sueños de cierto público de la modernidad.

Después, una vez elegidas las historias, viene la decisión para una drástica vuelta de tuerca en la intensidad espectacular de la obra. Hay un ejemplo que puede ser esgrimido como símbolo de esta operación: los primeros veinte minutos de *Turandot*. Un cuento de hadas: se diría que es una vuelta a los escenarios por mucho tiempo preferidos por el melodrama. Incluso la elección del incipit parece una restauración de los viejos modelos: una escena colectiva, grandiosa, con la llegada del héroe arropado por la solemnidad de algún rito arcaico. Pero el ritmo de la narración está drásticamente acelerado, en un puñado de segundos se condensa de todo: el Pekín de hace mil años, una muchedumbre enfervorizada, exaltada por un sortilegio poético y sanguinario,

Wisconsin

un joven y bellissimo príncipe que se encamina hacia la muerte, otro príncipe que se esconde, un viejo que lo reconoce, y es su padre (agnición que, por sí sola, habría ocupado escenas enteras en una obra del siglo XIX), una esclava que lo reconoce, y que es la mujer que ha sacrificado su propia vida por una sonrisa suya (*idem*), y la muchedumbre que de repente sucumbe a la conmoción por la suerte del príncipe condenado, y las lágrimas vertidas sobre él, y el hacha que se cierne sobre él, hasta la aparición del nudo al rojo vivo de todo ese mundo: una mujer, pero es la mujer más bella del mundo, tan bella que el héroe sin nombre olvida a su padre, olvida a la esclava que lo ama, se olvida de sí mismo y desafía a la suerte pidiéndole nada menos que la muerte o esa mujer. No son más que veinte minutos de espectáculo. Ninguna obra prepucciniana se había concedido nunca un vértigo similar de acontecimientos. Es, drásticamente, la ambición de una espectacularidad nueva, rompedora.

Es bajo la presión de tal ambición donde el teatro pucciniano carga sus propias tintas, exaspera sus tonos, infla su retórica. Y es éste el movimiento en el que indudablemente está inscrito su rasgo de mayor debilidad, el momento de máximo desequilibrio sobre el abismo del producto comercial puro y simple. Desde que en el siglo XVIII se hizo la partición en recitativos y arias, la ópera italiana tenía su propia medida en la dosificación de *performances* vocales y clímax emotivos: un arte sutil que a pesar del carácter cada vez más popular del repertorio conservó hasta llegar al rigor verdiano la mágica capacidad de confeccionar excesos comedidos. En Puccini estas normas de comportamiento del efecto se descomponen y se deslizan hacia concesiones generosas a la libido de la audición. El enredo mismo de los sentimientos resulta exacerbado hasta el punto de que se arriesga a convertirse en caricatura y comicidad involuntaria. El cuidado por la construcción psicológica es sustituido a menudo y con gusto por la búsqueda pura y simple de la emoción. Los personajes puccinianos viven una curiosa existencia fuera de lo común, en la que las curvas del sentimiento se convierten en *performances* exasperadas y las situaciones más elementales se ahogan en irresistibles congestiones emotivas.

La condescendencia con paladares no precisamente muy finos es evidente. Y la atención a olfatear la moda, innegable. La impresión, por momentos, es la de encontrarse frente a un desechable muestrario de estremecimientos baratos. Con todo, el hecho de que todavía hoy, quizá hoy más que antaño, esa mercancía continúe entusiasmando a la clientela dice mucho sobre la capacidad de zahorí de Puccini para sintonizar con la sensibilidad del gran público.

Hay que añadir que la espectacularidad a la que aspiraba Puccini no podía encontrar en el teatro más que una caja angosta y refrenada. En este sentido el hipertrófico despliegue de las líneas vocales, el uso indiscriminado del arma del agudo y el empleo de una orquesta extremadamente rica, a menudo redundante y tautológica, parecen ser el remedio necesario a las lagunas congénitas del teatro. Con la cordura de después, y con el cine en los ojos, se hace bastante comprensible que, no disponiendo del arma del primer plano, se termine por recurrir al agudo. Y que, no pudiendo trabajar sobre la variedad de los encuadres o sobre los ritmos del montaje, se pueda usar a la orquesta como ojo que guía y péndulo de lo que sucede. La espectacularidad a la que se encaminaba Puccini anticipaba ya unas señas de identidad fuertes (una guía al deleite), y era muy parecida a la que sólo el cine conseguiría elaborar plenamente: un sistema que aseguraba al espectador una pasividad muy

superior a la del pasado. También en esto Puccini intuía una de las vías a las que tendería la modernidad: la de confeccionar productos que redujesen al mínimo los tiempos de descodificación y asegurasen una inmediatez de consumo lo mayor posible. Se puede discutir sobre la peligrosidad de tales dinámicas: pero es innegable que la modernidad iba por ese lado. Para Puccini el problema era encauzarse por esos derroteros con el único auxilio de las armas de la música. Que esto le haya llevado a la utilización extrema del efectismo musical es un hecho que, se juzgue como se juzgue, no hay que considerar aisladamente sino como un botón de muestra, entre otros, de una idea precisa de la espectacularidad.

Fue a través de esa idea, imaginada y sólo en parte realizada, como Puccini intuyó la modernidad. Evidente y abismal es su diferencia con la aproximación de las vanguardias. Para ellas, el encuentro con la modernidad se resolvió casi íntegramente en un problema de lenguaje. Para Puccini, significativamente, el del lenguaje es un problema accesorio. No ausente, pero tampoco esencial. Las vanguardias buscaban un nuevo lenguaje capaz de articular lo moderno: Puccini buscaba, ante todo, una nueva idea de espectáculo que hiciera justicia a la modernidad. Y en esa búsqueda, los límites del lenguaje que tenía a su disposición no representaron nunca un problema insalvable. Quizá sólo ante el dueto que debía cerrar *Turandot*, Puccini se sintió, en ese lenguaje, enclaustrado. No deja de tener sentido el hecho de que no consiguiera escribirlo nunca.

3

Las sinfonías mahlerianas son la crónica espectacular de una invasión. Son el acta de una salvadora catástrofe. El diagrama de una explosión. En ellas serpentea el agrio perfume de la modernidad.

Hay que imaginarse la sinfonía clásica, aquella que desde el último Mozart llegó hasta Brahms, como una ciudadela fortificada.

Un territorio autónomo, construido sobre un orden propio y cimentado por sus propias leyes. Un microcosmos, perfecto, en el que el siglo XIX reproducía el orden y el sistema que pretendía de la realidad.

Hay que imaginarse el universo de afuera, que sacudido por el presentimiento de alguna calamidad presiona frente a las murallas. El repertorio caótico del mundo exterior que asedia la ciudadela protegida.

Hay que imaginarse el instante en el que alguien abrió las puertas. Y enseguida después, el espectáculo de una ciudadela que se convierte en metrópoli, de un orden que se deshace en mil microsistemas y de un espacio cerrado que se convierte en apertura sin fronteras. Ese espectáculo es la esencia de las sinfonías mahlerianas.

La sinfonía clásica se movía según un riguroso sistema autolegitimador y cerrado. Su devenir era deducido de un material de partida, en sí relativamente exiguo, que se movía sobre las líneas dictadas por la lógica musical, vagabundeando en zonas limítrofes para luego volver sobre sí mismo. Por

mucho que fuera un camino variado e imaginativo, su estructura estaba sustancialmente controlada: nada caía fuera del círculo trazado por la lógica musical. La música era ley y frontera de sí misma.

Mahler no disolvió, simplemente, ese orden. Para ser más exactos, lo sometió a la incursión de elementos externos. Abrió su entramado a la invasión de un repertorio de objetos musicales ajenos a su configuración. El camino lógico-deductivo del discurso musical es desbaratado por la continua incursión de materiales independientes y clandestinos. La fricción que nace entre el originario orden teórico y los nuevos sujetos musicales subversores constituye el núcleo incandescente en torno al cual se solidifica la obra. En varias ocasiones la reflexión crítica ha descrito esa fricción como una dialéctica resuelta, induciendo a interpretar a Mahler como el artífice capaz de abrir las estructuras de la sinfonía, acoger la invasión de fuerzas externas y luego volver a cerrar el todo, encontrando un nuevo orden superior aún legitimable por una cierta lógica musical. Sea verdadera o falsa, una lectura de este tipo adolece del prejuicio inútil que liga el valor de una obra a su capacidad de organizar en una unidad su material. De hecho, las sinfonías mahlerianas suenan mucho más fascinantes cuanto más delatan las rupturas en el trabajo de sutura de las heridas por ellas mismas abiertas. Su rasgo profético está en la fuerza con la que abren a lo *distinto* el tejido compacto del discurso musical. Lo que de genial hay en ellas es el erigirse en encrucijada abierta por la que transitan acontecimientos sonoros. El hecho de que luego consigan o no controlar ese tráfico en el afianzador perfil de algún orden formal es una eventualidad no tan importante: reverbera en ella la bella inutilidad que, en teatro, acompaña al rito del final feliz.

El repertorio de elementos que desde el exterior entra en el tejido musical mahleriano es muy complejo: las figuras más reconocibles apelan a motivos populares, cantilenas triviales, retahílas infantiles, pasos de baile, fanfarrias, corales. Pero bajo estas figuras más o menos canónicas bulle una suerte de inmigración clandestina compuesta de materiales sonoros, tics instrumentales, asimetrías rítmicas. Es como el caótico amontonarse, en un hogar provisional, de pequeños residuos de humanidad en fuga. Lo que es importante entender es que incluso cuando encuentran el tenue perfil de un vals o la solemne coherencia de una fanfarria militar, esos pequeños residuos permanecen sustancialmente como fragmentos en desbandada: son los detritos de alguna explosión. El sinfonismo mahleriano trabaja sobre un material espurio, imperfecto, y a veces decididamente corriente. Deja que la corrupción se infiltre en la malla de su tejido. En esta actitud empieza a vacilar la línea de demarcación entre producto artístico y objeto musical puro y simple. Se vislumbra el mismo fenómeno que ya se vio en acción en Puccini: la obra salva cualquier barrera determinada y se coloca en un más allá en el que se vuelven irrelevantes las viejas jerarquías del consumo musical. Es un episodio musical que la reflexión crítica a menudo prefiere negar: temiendo extraviar a Mahler más allá de las tranquilizadoras barreras de la tradición culta, prefiere atribuirle la capacidad de rescatar cualquier material de su imperfección, elevando todo a la órbita de una superior inspiración musical y moral. Una posición de este tipo hace justicia, quizá, a algunos pasajes del sinfonismo mahleriano. Pero se sustrae al encanto de tantas páginas suyas: aquellas en que más diferenciadamente el proceso que aquí se ha visto encauzarse alcanza su

radical y clamoroso cumplimiento. Aquellas que abandonan los anclajes de la tradición y afluyen a la modernidad.

Una vez abiertas las puertas de la ciudadela, Mahler se encuentra frente a la caótica invasión de una oleada de sonidos prófugos y célibes. La primera tentación podía ser la de recomponerlos en la unidad de una nueva fortificación unitaria y estable. Y es posible que una ambición de este tipo recorra más o menos subterfugiamente su obra. Pero, constantemente, es perseguida, contradicha y suspendida por otro instinto: el de maravillarse. Ante esa invasión Mahler intuye que en ella late una espectacularidad inédita y le sobreviene una tentación: ponerla en escena. También puede ser que tuviera la ambición de *domar* esa invasión: pero es cierto que sobre ella triunfaron repetidamente el deseo y el instinto, más sencillamente, de *contarla*. Todo ese repertorio de materiales desbandados se convierte en la pirotécnica materia prima de una procesión grandiosa e hipnotizante. Una cosa es doblegarse a ellos para reconducirlos a la razón y al orden, otra cosa es quedarse fascinado e intentar devolverlos a la espectacularidad. Y esto es lo que hace Mahler. Sus sinfonías se convierten en grandiosos retablos que encierran la épica de un universo sonoro en un fulgurante entremezclarse. Un movimiento casi objetivo las lleva siempre más lejos de la rigurosa lógica de un discurso exquisitamente musical. Bajo la mirada que lo quiere narrar, ese nuevo universo sonoro se hace leyenda, genera fantasmas, produce imágenes, recita historias. El sinfonismo mahleriano entra en la espiral de una espectacularidad elevada al cubo: *espectacularizar un espectáculo*. Sus excesos, su gigantismo, sus redundancias retóricas nacen de ahí.

En el momento en que se alinea en el lado del *narrar* Mahler encuentra un útil aliado: el poema sinfónico. Un género que se había ya afianzado como alternativa al sinfonismo clásico, encontrando favores cada vez más crecientes entre el público, y que encarnaba de la manera más elemental la idea de un espectáculo sinfónico que no se apoyase sólo en la abstracta y esotérica lógica musical, sino que tomase del exterior un elemento que dirigiese su camino. La elección de una historia que narrar ofrecía un margen exterior en el que apoyar el discurso musical una vez que se le había sustraído de los pilares de teóricas leyes formales. El referente narrativo tenía la ventaja de ser percibido más fácilmente y eso explica la progresiva complacencia del público: es más fácil reconocer el instante de la muerte del héroe que la vuelta del primer tema de la forma sonata. Sobre todo es más fácil encontrar una razón para conmovirse. Desde la *Sinfonía fantástica* de Berlioz en adelante, ese particular producto sinfónico había puesto a punto técnicas relativamente refinadas de narración: es en éstas en las que se basa Mahler cuando elige la vía de la espectacularidad y de la narración. No por casualidad sus tres primeras sinfonías son, más o menos explícitamente, «programadas». No por casualidad, sin embargo, no se llaman poemas sinfónicos. Mahler tenía en mente algo mucho más complejo, comprometido y radical. Él no podía saberlo, pero tenía en mente el cine.

El hecho de que el sinfonismo mahleriano se haya convertido en modelo para una determinada corriente de la música de películas, cuando no se ha convertido en sí mismo, *tout court*, en banda sonora, no deja de molestar a los

Wisconsin

críticos bienpensantes que ven en ello la manifestación de un ilícito epigonismo que hay que condenar y basta. Es sin embargo un dato revelador, puesto que intuye uno de los tantos mecanismos de la espectacularidad mahleriana: la capacidad de hacer retroceder la música a telón de fondo, escenografía, comentario. Parece un rasgo regresivo, y tomado aisladamente lo es. Pero es necesario entender que ese movimiento, entrelazado con muchos otros, consigue dar al escenario sonoro una profundidad y un pluralismo de niveles nunca antes intentados. En su retroceder, la música mahleriana abre de par en par la chácena del escenario y abre físicamente ante sí un vacío que aguarda y acoge a otros sujetos. A veces en ese vacío se disponen objetos sonoros determinados: son las páginas en que la música mahleriana se exhibe en la bella acrobacia de hacer de banda sonora de sí misma. En otras ocasiones ese vacío permanece, musicalmente, un vacío; en su retroceso a banda sonora la música mahleriana, ahí, reabsorbe sobre el escenario fantasmas de historias, atisbos de imágenes: materiales no sonoros. Se puede tomar como ejemplo de este mecanismo los primeros compases de todo el sinfonismo mahleriano: el comienzo de la *Primera sinfonía*. Lo que ahí sucede, en un nivel sonoro, es puro telón de fondo, margen, escenografía. El instinto, al escuchar esas notas, es mirar alrededor para ver qué es lo que está por suceder o quién está a punto de llegar. Uno es empujado irremisiblemente a esperar la aparición del verdadero protagonista de ese espectáculo. Ni siquiera el advenimiento, al final, del primer tema, disuelve la sensación de que ese protagonista permanezca situado en el limbo de la imaginación. Lo que se está viviendo es un tipo de espectáculo anómalo y de alguna manera inconcluso. Si quisiéramos ponerle un nombre, diríamos: eso es cine sin más.

El hundimiento del escenario sonoro aquí descrito es multiplicado por Mahler y desarrollado en todas direcciones hasta conseguir derrumbar todas las paredes y adquirir un escenario teórico e infinito que es en todo equivalente a lo que será el plató cinematográfico: un espacio hipotético que se construye sobre las infinitas visiones parciales dictadas por los encuadres. Lo que en el cine se realizará con la elección de los encuadres y con la técnica de montaje, Mahler lo consigue usando, además del material temático, la paleta, enriquecida hasta el extremo, de la orquesta. Cada figura sonora, caracterizada en un determinado perfil de timbre, se convierte al mismo tiempo en personaje y encuadre particular de ese personaje. Primeros planos, contraplanos, planos generales: en cada ocasión la escritura mahleriana señala un personaje y contemporáneamente dicta la manera de mirarlo, lo coloca en un punto determinado de un escenario grandioso que trabaja en distintos niveles, que contempla cercanías sin vías de escape y poéticas lejanías, contraluces y fundidos. Se esfuma casi en la nada la reglamentación de alguna lógica musical: incluso allí donde sobrevive el esqueleto de la forma sonata el espectáculo se mueve en secuencias casi visuales, en cualquier caso narrativas. Es un verdadero y auténtico montaje, que con respecto al cinematográfico tiene incluso un arma más: la posibilidad de montar simultáneamente escenas diferentes o incluso contradictorias. Ráfagas de nostálgicos vals y oleadas de apocalípticas fanfarrias están en escena simultáneamente, ocupando lugares distintos del plató imaginario pero convirtiéndose en teselas de un mismo espectáculo. En la lógica de un preciso trabajo de montaje encuentran explicación rasgos que, a los ojos de una lógica exquisitamente musical, parecen insensatos. El ejemplo más evidente es el de

Wisconsin

los frecuentes claros en los que Mahler bloquea el discurso musical entregándolo a una aparente calma creativa. Largos pasajes en vacío donde la música parece girar sobre sí misma sin finalidad; prolongadas vacilaciones que contribuyen no poco al gigantismo final de las sinfonías y que, bajo un perfil exquisitamente musical, no pueden por más que aparecer como redundancias extraviadas o inaceptables concesiones al narcisismo compositivo. Leídas sin embargo dentro de la lógica de un montaje narrativo dejan traslucir algo distinto, en cierto modo buscan obtener aquello que, para la música, es imposible: la inmovilidad. Mahler buscaba el carisma del encuadre fijo y mudo. Pero la música sólo puede conseguir el encanto del silencio y de la inmovilidad al precio de negarse a sí misma: Mahler intentó hacer lo menos doloroso posible ese obligado gesto de autodestrucción.

Todo ello describe un sistema de representación y un modelo de espectáculo muy distintos de los propuestos por el sinfonismo clásico y, en general, por la música culta. Es importante notar cómo ellos requieren del espectador un tipo de actitud, de descodificación, de deleite, muy cercanos a los del cine. No es por casualidad por lo que las sinfonías mahlerianas resultan mucho más accesibles al público de hoy que al que las vio nacer: el espectador moderno ha aprendido del cine la lógica que las mantiene unidas. El público mahleriano ha empezado a existir, como gran público, sólo después de la Segunda Guerra Mundial: no es exageradamente incauto afirmar que lo ha creado, involuntariamente, Hollywood. También por eso es un público sustancialmente «popular»: no en cuanto a censo sino en cuanto a gusto; un público ampliamente desconocedor de las alquimias constructivas de la escritura mahleriana pero muy dispuesto a dejarse aturdir por la espectacularidad de sus *thrillers* sonoros, de sus cascadas de decibelios y de sus generosas desbandadas retóricas. Puesto que junto a él sobrevive una minoría de oyentes más consciente que todavía aprecia en esa música la elaboración culta y extremada de formas y lenguajes de la tradición, la platea mahleriana se convierte en el exacto reflejo sociológico de la identidad anfibia de esa música: que, de un plumazo, venía a ser la última estribación de un pasado heroico y la inauguración de un futuro drásticamente distinto.

Relacionar a Mahler con el cine es una paradoja histórica: pero es una paradoja útil. Ayuda a entender cómo la instintiva necesidad de comprender lo nuevo de la modernidad ha pasado, en sus obras sinfónicas, sobre todo a través de la búsqueda de una forma de espectáculo distinta y revolucionaria. No puede dejar de sorprender la exactitud con que en ellas se anticipan los mecanismos espectaculares que adoptaría la forma de expresión que más congenió con el público de la modernidad. Al igual que no puede dejar de fascinar el intento de construir las con el material sonoro y con el lenguaje de la tradición. También aquí, el centro de gravedad del movimiento hacia delante cae fuera de la elaboración lingüística pura y simple. El lenguaje mahleriano permanece sustancialmente dentro de las fronteras de la música tonal: la urgencia de abrir de par en par esas fronteras queda en un segundo plano frente a la urgencia de abrir de par en par los perfiles de la idea de *ópera*, de *espectáculo*. El obstáculo, exquisitamente lingüístico, que las vanguardias reconocerían como irrenunciable vía de acceso a la modernidad, es esquivado en favor de un rumbo diferente. La referencia al cine ayuda a descifrarlo, sustrayéndolo del censor olvido en el que lo habían hundido la praxis y la

4

Si bien de maneras distintas, y en el ámbito de distintas tradiciones, Puccini y Mahler cultivaron, más o menos conscientemente, la intuición de que la modernidad impondría, ante todo, una drástica revisión del concepto de *espectacularidad*. Su música, y más aún la idea de melodrama o de sinfonía en la que ésta trabajaba, nos resulta hoy un fascinante intento de anticipar esa revisión, quizá tentado también por la soterrada ambición de gestionar esa profunda transformación y así salvar lo salvable. El desmoronamiento del melodrama pucciniano hacia una idea de consumo musical, que será cercano al que luego llevaría a cabo la música ligera, y la experimentación mahleriana de formas de representación muy parecidas a las que adoptará el cine, muestran cómo ese camino de búsqueda tenía una exactitud de zahorí. Es útil, por otro lado, notar cómo en ambos casos el acercamiento a la espectacularidad de lo moderno ha comportado una suerte de regresión, de vulgarización, del producto artístico. Tanto en Puccini como en Mahler se baja el listón del rigor y amplios espacios son concedidos al kitsch de una puesta en escena que no teme retóricas redundantes, astutos efectos especiales y elementales sistemas de significación. Una forma de complicidad *ante litteram* con la inexorable y ya demostrada involución del público de la modernidad. Por mucho que los resultados puedan sonar no deseables, esa regresión albergaba también una intuición exacta: que si la música encerraba todavía en sí una fuerza propia de verdad, le correspondía sin embargo liberarla transigiendo con modos y lenguajes vacíos de autenticidad. Un equilibrismo difícil. El hecho de que hoy precisamente Puccini y Mahler sean territorios privilegiados para un consumo musical superficial, gastronómico y entontecedor demuestra cómo la praxis de la ejecución y de la audición no ha sabido, con el tiempo, preservarlos de su deslizarse hacia el producto comercial puro y simple. Y es esto lo que debería disuadir de la tentación de tomarlos, *tout court*, como modelos: actitud que no llevaría lejos y que probablemente haría entregarse a una vacua creatividad facilona.

Lo que en ellos se conserva como herencia que no hay que perder es por tanto el núcleo ideal de su obra: el salvaguardar el concepto de espectacularidad y la voluntad de defenderlo de lo moderno y de plasmarlo de nuevo sobre él. En el horizonte cultural de la música culta, la *espectacularidad* es una categoría descuidada, demonizada y olvidada. Como mucho se la usa en sentido despreciativo para subrayar las más dudosas concesiones a la retórica o al puro y simple efecto. Y sin embargo, en su acepción primaria y noble, habita en el corazón de la creatividad musical. La historia de la música es, ante todo, la historia de una inagotable búsqueda de espectacularidad. Emoción y sorpresa: no hay escalón de la aventura de la música culta que no se haya subido para alcanzar, sobre todo, esos dos sortilegios. Hoy se prefiere describir esa aventura como una sucesión de almas bellas ocupadas en buscar la expresión de elevados ideales o de mentes de laboratorio ocupadas en la declinación de un científico progreso lingüístico. Pero es una forma de

confundir los medios con los fines. El objetivo primordial siempre ha sido el de obtener objetos de fascinación: engancharse a la fuerza ideal de referencias espirituales o afinar reglas lingüísticas capaces de arrancar la sorpresa eran los instrumentos de este arte, no su finalidad principal. Desde las vanguardias en adelante, y precisamente en nombre de la modernidad, esa relación se ha trastocado drásticamente: experimentación lingüística y expresión de altos contenidos ideales se han convertido en la finalidad, sin mediación, de la creatividad musical. La espectacularidad ha sido simplemente revocada, condenada como vehículo de aquello que no es auténtico y de corrupción. Con esto la música culta ha sido arrastrada lejos de una de sus raíces más profundas y auténticas: del corazón mismo de su realidad.

Puccini y Mahler están ahí, en el umbral de la modernidad, dictando la convicción de que esa separación podía y debía ser evitada. Están ahí señalando caminos posibles para llevar la música a la modernidad sin sustraerla de sus raíces de objeto de fascinación: de sus orígenes de puro *espectáculo*. Los resultados a los que llegaron, por el camino de esa búsqueda, pueden incluso ser juzgados como discutibles y hasta fallidos. Pero no es esto lo que importa: es la pregunta que plantearon lo que queda de su obra, no las respuestas que dieron, como legado impagable y como herencia que recoger. Es un interrogante que de alguna manera «salta» toda la experiencia de las vanguardias y vuelve a proponerse, hoy, en los mismos términos que entonces: ¿es posible organizar una espectacularidad que decline lo moderno y que al mismo tiempo tenga la capacidad de resistir la espectacularización indiscriminada con la que lo moderno se organiza a sí mismo? El problema es volver al corazón de *este* tiempo sin perder una diversidad que, sola, está capacitada para generar la intensidad de una verdadera *presencia* y no de un mero alistarse. Vivir la modernidad es resistirla. Construirla y no simplemente consumirla. Hace tiempo, el carisma y el matiz rebelde de semejante presencia eran los rasgos distintivos, exclusivos, de lo que se denominaba *arte*. Pero mil indicios, y no son los últimos, los que sembraron tras de sí las obras de Puccini y Mahler, inclinan a pensar que la modernidad ha desmontado esa bella ecuación. O, más exactamente: ha desmontado la noción misma de arte. Quizá, hoy, lo que ese término encerraba se da en la anomalía de los productos de consumo que se anquilosan, a la sombra de una especial mirada y en el tiempo inmensurable de una paciente espera, en ideogramas que pronuncian su propio tiempo. Escritura nacida para ser quemada en un instante y luego convertida en indeleble. Nada se aleja tanto de un horizonte similar como pensar, pura y simplemente, en *hacer una obra de arte*, ambición que, en lo moderno, suena casi cómica. Las obras de arte no se hacen. Las obras de arte ocurren. El espacio que las podría acoger es aquél, imaginario, que recortan en torno a sí los objetos de deseo en el rito de su cortejo a su propio mundo. La liturgia de ese rito es aquello que el término *espectacularidad* encierra y transmite. Recogerlo es la única actitud, probablemente, capaz de devolver la música de nuestro tiempo al tiempo que es nuestro.