

MARA LIOBA JUAN-CARVAJAL

Nació en La Habana, Cuba. Es Doctora en Ciencias sobre Arte por el Instituto Superior de Artes de La Habana, Cuba (2012); Doctora en Historia, por la Universidad Autónoma de Zacatecas, México (2005); Master en Filosofía e Historia de las Ideas, por la UAZ (1997), Licenciada en Música con especialización en viola por el ISA, (1987) bajo la tutoría de la violista y pedagoga Viera Borisova. Actualmente es Docente-investigadora en la Unidad Académica de Artes, UAZ. Su producción académica incluye la publicación de artículos, memorias y capítulos de libros, que se enlazan con las LGAC's del Cuerpo Académico Consolidado PRODEP-UAZ-219 "Música e Interdisciplina", del que es líder. Ha publicado los libros: *Leo Brouwer Modernidad y Vanguardia*; *La Zarabanda: Pluralidad y Controversia de un género musical y Cuerdas Frotadas en Cuba. Medio siglo de creación*. Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y lo ha sido del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) en México.

Comenzó su vida profesional como intérprete en la Orquesta de Cámara de La Habana (Camerata Brindis de Salas). Con ella realizó giras, además de grabaciones de discos LP y conciertos para Radio y Televisión. Opera y Ballet. Se ha desempeñado en la música de cámara, sinfónica y como solista, presentándose en México, Cuba, España, Italia, Austria, Francia, Chile y Colombia. Fundó el Ensamble Clásico de Zacatecas (ENCLAZAC), con el que ha grabado varios Cds: *Música de Salón*; *Joyas Musicales de Zacatecas*; *Ecos Perdidos*; *Música Latinoamericana*; *Diálogos Musicales latinoamericanos*; y el libro-disco *Música contemporánea para viola*.

Este libro es el resultado de un deseo analógico, al mismo tiempo que expresa la necesidad de acortar distancias y estrechar aproximaciones entre la filosofía o *filosofías* y la música. Pero – hay que precisar– los diferentes estudios reunidos en estas páginas no responden a un intento de formalización teórica de una filosofía de la música, si es que la música, emoción en sentido puro, con su carga ilimitada de irracionalidad, puede ser pensada; tampoco proporcionan un estado de la cuestión sobre la vivencia y la trayectoria de los intentos unificadores de ambos saberes, ni formulan una única propuesta estetizante. Lo que aquí se presenta es un cruce de caminos entre disciplinas que, como antaño, debieron permanecer siempre unidas, ya que conjuntamente facilitan una imagen completa y significativa del ser humano.

Aproximarse a la música a través del pensamiento y a la filosofía desde las sonoridades de la música es lo que los autores de estos trabajos, desde variados enfoques, hacen aquí. Reflexión y sentimiento convergen para llegar a las regiones más recónditas del hombre y mostrar *al unísono* sus firmezas, seguridades, anhelos, carencias y miedos.

En definitiva, asumiendo como propias las palabras de Régine Pietra, quienes participamos en esta obra colectiva conjeturamos que "tal vez haya una alianza secreta entre la filosofía y la música en la medida en que ambas tienen el poder de transportarnos a otra parte, donde el ruido del mundo, el lenguaje, han sido silenciados, en un universo donde todo se hizo sutil en sonidos armoniosos, donde todo se volvió claro, porque se entendió". De ser así, el benevolente lector tendrá, como siempre, la última palabra.



ISBN: 978 607 8368 95 2



9 786078 368952

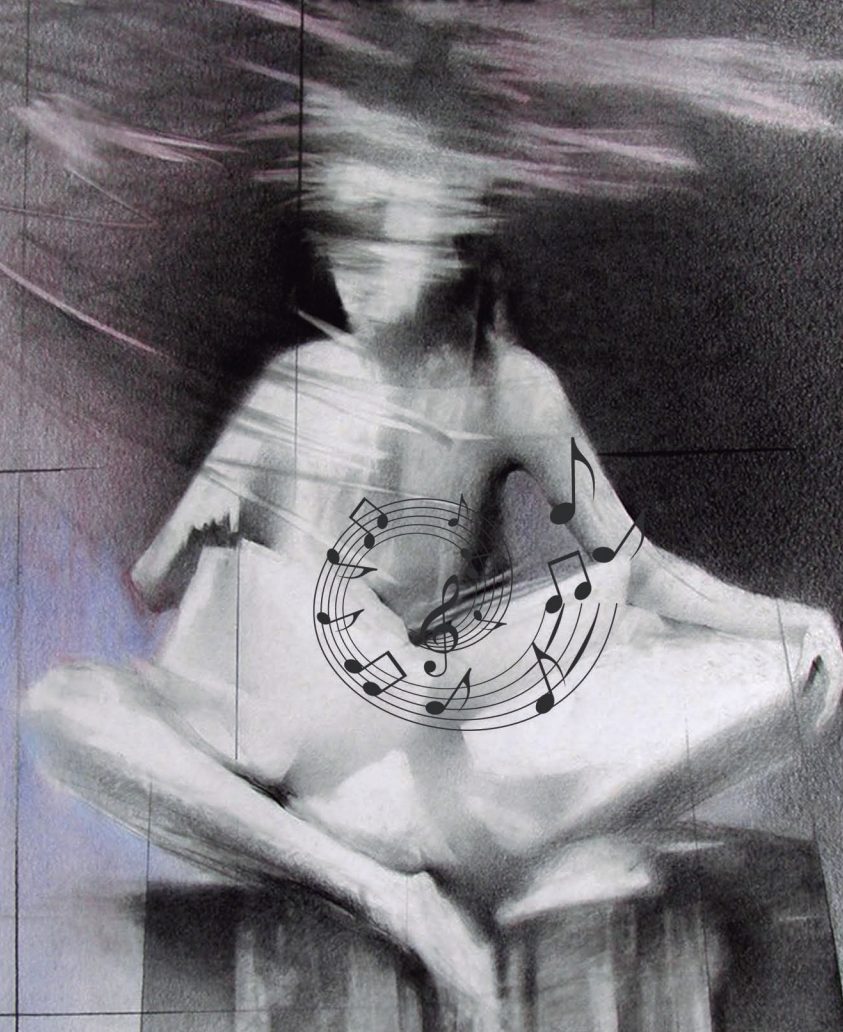
METAMÚSICA

P Y V

MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN
MARA LIOBA JUAN-CARVAJAL

METAMÚSICA

MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN
MARA LIOBA JUAN-CARVAJAL
Coordinadoras



MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN

Nació en Zaragoza, España. Es doctora en Filosofía y Letras, Sección de Historia, con especialidad en Historia Medieval, por la Universidad de Zaragoza, España (1986). En esa misma universidad fue docente-investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos (1980-1995). En París, Francia, fue profesora de L'Institut d'Histoire de la Universidad de París-Sorbonne, París IV, en donde impartió cursos de doctorado y del Diploma de la Agregación Francesa (1989-1991). En 1995 llega a México mediante una Cátedra Patrimonial de Excelencia del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). En este país ha sido docente-investigadora del Centro de Investigaciones y Estudios Avanzados (Cinvestav), del Instituto Politécnico Nacional, en el Departamento de Investigaciones Educativas (DIE), obteniendo, en ese tiempo, su incorporación al Sistema Nacional de Investigadores, y ha dictado cursos y conferencias en destacadas instituciones académicas y culturales. Además de en España, Francia y México, ha sido profesora invitada y ha participado en eventos internacionales en Italia, Austria, Argentina, Cuba, Colombia y Chile. Ha dirigido numerosas tesis de maestría y doctorado. Tiene en su haber un gran número de publicaciones científicas, centradas, en su mayor parte, en el Medioevo, la historia de las ideas, la cultura y la música. En la actualidad, es docente-investigadora, con perfil PRODEP, en la Universidad Autónoma de Zacatecas, México, adscrita a la Unidad Académica de Docencia Superior, y es miembro del Cuerpo Académico Consolidado UAZ-CAC 219 "Música e Interdisciplina", de la Red Internacional "Arte Música y Cultura" y de la Red de Universidades de Arte (RUA).

METAMÚSICA

María José Sánchez Usón
Mara Lioba Juan-Carvajal
(Coordinadores)



Primera edición: diciembre 2018

D.R. ©Universidad Autónoma de Zacatecas,
Jardín Juárez 147, Centro Histórico, C.P. 98000, Zacatecas, México
Teléfono (492) 922 20 01 y 922 24 60 extensión 105
www.uaz.edu.mx

© Plaza y Valdés, S. A. de C. V.
Alfonso Herrera núm. 130, int. 11, Col. San Rafael
Ciudad de México, 06470. Teléfono: 5097 20 70
coediciones@plazayvaldes.com
www.plazayvaldes.com.mx

Plaza y Valdés S.L.
Calle Murcia, 2. Colonia de los Ángeles
Pozuelo de Alarcón 28223, Madrid, España
Teléfono: 91 8126315
madrid@plazayvaldes.com
www.plazayvaldes.es

Formación tipográfica: Mario Mera Martínez

ISBN: 978-607-8368-95-2 (Universidad Autónoma de Zacatecas)

ISBN: 978-607-8624-29-4 (Plaza y Valdés)

Impreso en México / *Printed in Mexico*

El trabajo de edición de la presente obra fue realizado en el taller de edición de Plaza y Valdés, ubicado en el Reclusorio Preventivo Varonil Norte en la Ciudad de México, gracias a las facilidades prestadas por todas las autoridades del Sistema Penitenciario, en especial, a la Dirección Ejecutiva de Trabajo Penitenciario.

Contenido

La música como inclusión y jerarquía holística

Gonzalo de Jesús Castillo Ponce

Lidia Ivánovna Usyaopin 11

“Este frescor... esta luz... ¡La libertad!”

La paradoja de la libertad humana en la creación operística

María José Sánchez Usón 29

La música y el éter

Sergio Espinosa Proa 61

Mozart en torno a una pequeña taza de té

Sonia Viramontes Cabrera 73

G. W. F. Hegel o la música de la razón

Leobardo Villegas Mariscal 83

Rousseau y Claude Lévi-Strauss

en torno a la Música

Juan Carlos Orejudo Pedrosa 101

Tragedia y Nihilismo

La modernidad operística en *Parsifal* vs. *Carmen*

Francisco Aranda Espinosa 119

La música y el éter

Sergio Espinosa Proa¹

I

Dicho sin metáfora, la música es el arte que trabaja con el éter. Se afana sobre una materia oscura: escuchar no sólo no es ver, sino que es el mejor, el más eficaz modo de interrumpir el imperio de la visión.

Porque la imagen campa:

uno se ve compelido a imaginar si la meta es comprender.

Hay toda una historia de sus imposiciones y privilegios.

De pronto es como si la pérdida del olfato rebotara en el oído y le pidiera más atención;

unas por otras.

Dicen que los ciegos desarrollan habilidades habitualmente adormecidas, y lo mismo, invertido, podrá afirmarse de los excesos de lo visible:

los otros sentidos practican su respectiva siesta.

Trabajar en y con el éter significa algo así como desimaginar, emprender redadas o *raids* contra la Iglesia Visible, empeñada por su parte en iluminar todos los espacios.

La música organiza el espacio desorganizando o debilitando sus propensiones a hacer depender todo de un “punto de vista”.

Es notable que ni por mera reciprocidad se piense en un “punto de escucha”.

No hay puntos, hay cuerdas, olas, quizá nubes.

¹ Docente-Investigador, Unidad Académica de Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas (México); sproa52@hotmail.com

METAMÚSICA

Los espacios sonoros nunca son como uno se imagina:
pobres o suntuosos, desiertos o abigarrados, sabemos que, ahora sí, sólo son metáforas.
La visibilidad crea el espacio:
hay una rosa de los vientos, un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha;
son campos de legibilidad.
Con la música no hay nada semejante;
ni siquiera el antes, el durante y el después son (visualmente) representables.
La Idea platónica no habla:
es reconocida por la mirada.
Está dotada de un aspecto –de un *ad-spectum*, entregada al espejo especulante de las pupilas.
Sus marcadores en el lenguaje están omnipresentes:
incluso el respeto tiene que ver con la mirada;
re-spectare equivale a bajarla, a no mirar de frente.
¿Todo tiene que ver?
La música sabe que no:
nada que ver.
¿Por qué no se dice:
“nada, todo que oír”?
No es que la Idea no se enseñoree de los espacios auditivos:
ha aprendido incluso a militarizarlos (es lo que pretendía Platón).
En tiempos recientes los grandes compositores ejercen un anarquismo culto y comedido a fin de orear lo que lleva tiempo en oprimente encierro.
Es que no por ser un arte se libera automáticamente de sus servidumbres;
las sensaciones más puras terminan intelectualizándose, qué vergüenza.
La música es aquello que le impone un oneroso arancel a la mirada:
la obliga a guardar silencio.
El “punto de vista” parte de la idea de que todo puede, en cierta proporción, presentarse a revisión;
no así el “punto de escucha”:
callar es un modo de asegurar la escucha, no su falta.
Se ve, por ejemplo, en un solo plano;
se oye, en una especie de queso Gruyere:
grumos, flecos, galerías...
Reconocemos en la música un extraño juego de lo superficial y lo profundo, del arriba y el abajo, del primero y del luego:
los sonidos parecieran carecer de bordes, de aristas.

Claramente, la música piensa, sólo que sus “conceptos”, si algo los caracteriza, es que no son jaulas (y John Cage ironizaba alegremente con su apellido).

¿Un pensamiento aconceptual?

En efecto:

la música interviene en la obsesión de comprender todo sin dejar huecos;

la combate y, a menudo, la vence en su propio terreno.

El mundo no es ni una esfera cerrada ni mucho menos un rompecabezas.

No es un mapa.

El mundo está haciéndose y deshaciéndose:

que es como un globo desinflándose y dando tumbos al azar es la “imagen” que suministra la música.

El oído, para decirlo pronto, respira.

Muestra o hace saber del carácter oscilante, parpadeante, de las cosas.

Todo fluye, cambia de sitio, ocupa varios segmentos al mismo tiempo.

Le da, espontáneamente y sin prisas, su lugar al azar.

La música es pensamiento en libertad porque

–hasta un punto siempre cambiante, titilante, vacilante–

nos libera del pensamiento, o al menos de sus tics.

Por la música, el cerebro, además de respirar, parpadea.

II

Trabajar en y con el éter es difícil (y por ello fascinante) porque, con o sin deliberación, y como a ramalazos, la sintaxis del mundo tenderá a ser primero aislada y luego revertida.

La forma en que opera el universo de los humanos

–un mundo cuyos límites coinciden con los del lenguaje–

se atasca un poco al darle lugar a lo audible.

Esto no pasa con el régimen de visibilidad;

vemos lo que debemos ver, pero no oímos todo lo que deberíamos sino, por extraño que parezca, simplemente aquello que suena, que vibra, que ondula y modula.

En otras palabras, no hay ruido visual.

La música es el arte que le proporciona la regla a todos los demás:

al ordenar el espacio sonoro exhibe la arbitrariedad de lo humano y su asfixiante necesidad de hacer sentido con cualquier materia.

¿Cómo ocurre semejante prodigio?

Al darle reglas a la percepción, al obligarla a afinarse, a entonarse, la voluntad de sentido aparece momentáneamente desnuda e *in fraganti*.

Creando para sus adentros ser expresión pura, la música despersonaliza, disuelve al ego: es su principio y también su fin.

Que haya sido definida por Marx como “la más abstracta de las artes” significa para las generaciones subsecuentes que no ostenta un valor de representación o reduplicación de las cosas.

Más bien es una réplica (pero en el sentido de objetar algo, no de reproducirlo).

La música no representa nada, no “dice” nada porque su esencia

–aun involuntaria–

es cuestionar el funcionamiento del lenguaje en cuanto tal (la conversión del sonido en sentido y de la sensibilidad en entendimiento).

Sería tanto como una lógica de los residuos semánticos:

el sonido es lo que es antes y después de reglamentarlo con el solfeo, moldearlo con las leyes de la armonía y con toda la teoría de la música.

El prodigio consiste en que la música es la negación determinada, es decir concreta, material, eólica, de cualquier teoría:

en el fondo y en la corteza (su núcleo está afuera), ningún sonido tiene

–ni tendría por qué tener–

sentido.

La rara circunstancia de que no haya ruido visual nos provoca cierto estremecimiento metafísico;

la mirada ordena espontánea y automáticamente el campo de lo visible:

está hecha para escapar del vértigo, para, como suele decirse, mantener la vertical.

Con el sonido no sucede nada de eso:

lo escuchamos sin asignarle necesariamente un origen y un fin, un por qué y un para qué.

Asignárselo es incluso un poco ridículo, por no decir majadero:

¿qué “significa” el canto de los pájaros, o el de las cigarras, o el de los sapos?

¿Qué “quiere decir” el silbido de un géiser o un trueno en mitad de la noche?

Nada.

Convertirlo en lenguaje no anula su radical indiferencia a la significación, su apatía, su inocencia.

De una sonoridad virtualmente infinita, sólo un angosto corredor posee propiedades comunicativas.

La música es la matriz de toda invención, de todo arte, porque provoca, sin proponérselo y habitualmente a su pesar, la implosión del antropocentrismo:

ni el Yo ni el Nosotros imperan en ella.
No es el imperio del Ser, tampoco, porque el ser es cualquier cosa excepto un sistema despótico.

La música planta al sujeto en un paisaje despojado de miradores.
Menos (o más) que un espacio, es el tiempo de la escucha;
la música es la escucha del tiempo, el tiempo como escucha.
Nada más impersonal que ese instante, nada más libre de mí que la instancia de la escucha.

*“Pues el campo no deja de ser un campo”, interviene John Cage, “... de música, y lo que se acepta no son ... solamente los sonidos que ... consideramos inservibles, feos ... y equivocados, sino que al ser un campo ... de conciencia humana, lo que ... se acepta a la larga es ... que uno está presente misteriosa ... mente, efímeramente, en ... esta oportunidad sin límites”.*²

El país de la música no conoce fronteras porque ahí sólo se dan diferencias y alzamientos, balanceos y cadencias.

Afirmación pura en el corazón del caos;
sólo eso.

III

La última frase de *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, de R. Debray, es ésta:

*“Su deseo (del “mediólogo”), de ahora en adelante, saliendo de su disciplina, sería apostar por lo invisible”*³.

Y bien:
en la música comparece aquello que no aparece.
En este sentido, es un fenómeno (*phainómenon*) negativo:
no tiene literalmente nada que ver con la luz (*pháinos* deriva de *phos*, luz).
¿Podría pensarse en una sinfonía de colores, de aromas, de sabores?
Sólo por extensión y licencia poética.

² John Cage, *Silencio*, (Tr. M. Pedraza), Árdora, Madrid, 2012, pp. 215 y 216.

³ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, (Tr. R. Hervás), Paidós, Barcelona, 2004, p. 308.

Realmente hay una inteligencia para cada sentido, una “sublimación” para la vista que se distingue con nitidez de la auditiva o de la táctil.

Necesitamos una sinestesia práctica que desinfe las sinestesias teóricas, por costumbre exageradas e hipermétropes.

El mayor interés de la música deriva de su capacidad para modificar los patrones de aprendizaje;

tal vez por eso la música romántica, o aquella concebida como expresión de las ideas y las emociones del compositor, resulta tan pesada después de varias escuchas (e incluso a la primera).

En tanto sublimación del ruido, la música desestabiliza los esquemas que otorgan seguridad al “yo pienso”, al “yo sé” y principalmente al “yo quiero”.

No destruye al yo;
lo torna poroso, vibrátil:
etéreo.

Lo decisivo es que no le permita asumirse como el amo y señor de las emociones y las ideas, sino como lo que en verdad es:

una membrana, un plano de inmanencia (diría Deleuze), una superficie de contacto ora en reposo, ora en movimiento.

Si el ego inflamado constituye un estorbo, en el caso de la música es letal:
la del yo solidificado es la peor sordera posible.

Para el ego endurecido todo es lenguaje, todo ha de ser admitido o rechazado en virtud de su significatividad.

El sentido encadena los instantes, que son siempre nuevos y necesariamente impredecibles;

se sobrepone a los sentidos, sofocándolos e impidiéndoles trabajar.

La música destapa los oídos y permite que la mente (o el alma) se oxigene.

Es lo que hace, no lo que significa;

es lo que consigue sin siquiera proponérselo.

¿Toda la música alcanza semejante punto de ebullición?

Por supuesto que no;

sólo cuando es música.

Y lo es sólo si llega a ese fondo sin fondo que soporta

–en los dos sentidos –

al sujeto;

lo abierto y abismático, lo vacío e insípido, la marca del olvido, la indeterminación absoluta.

Provoca sensaciones y emociones, pero no procede de ellas:
es el sentido del humor en su plenitud.

Es música si nos obliga a fijarnos en la increíble sordera en la que el mundo
–la voluntad de sentido, y su industria –
nos mantiene sumidos.

Es menos una voluntad de indeterminación que la indeterminación de la voluntad:
el éter es esa cosa indeterminable como cosa, esa ausencia-de-objeto gracias a la
cual el sujeto se autoconcibe como entramado de fuerzas, como acto contenido,
como una sensibilidad que se dota a sí misma de inteligencia sólo cuando percibe en
sí misma cierto decaimiento.

Es el *apeiron* de los griegos y el *sunyata* de los orientales, la nada de los místicos
tedescos:

la *gelassenheit* heideggeriana, lo *Anterior* quignardiano.

En efecto:

es música (es decir: arte) si nace (y retorna) al antes-del-yo.

Estado auroral/crepuscular, gemación.

¿Arduo? Sí, mas gozoso.

La cosa-en-sí dibujada por Kant es, ironía de ironías, lo más interesante que la
filosofía de la Ilustración ha podido alumbrar:

lo luminoso refulge en su máxima contigüidad con lo numinoso.

La música es la extremaunción de lo fugitivo, su trenodia y su palinodia.

Apoteosis de lo invisible, la música es el arte

–la apuesta –

de lo in-audito.

No “por”, sino “de” lo inaudito, que apuesta por sí mismo en la música, que llega
a ser arte en ese lance.

No hay música “antes” de esa apuesta porque, como observa P. Quignard, “*somos los
brotes de la anterioridad invisible*”⁴.

La música es la entrada en materia de esa anterioridad.

En ese descenso es elevada a la categoría de arte;

nunca antes.

¿Idealismo? No, porque en él lo absoluto ya ha sido determinado, ya se esperan
de él albricias y bendiciones:

se le ha humanizado.

¡Craso error!

⁴Pascal Quignard, *Sobre lo anterior*, (Tr. S. Mattoni), El cuenco de plata, Buenos Aires, 2016, p. 23.

IV

¿Es el éter silencioso? Quizá no:
basta con soñarlo.
Seguramente susurra.
Los antiguos pensaban que sostenía a la tierra, al sol, a los planetas, con lo cual era creíble que chirriara un poco.
El éter rechina;
en ocasiones, cruje y se cimbra.
Es sutil, pero, después de todo, material (aunque la idea clásica de materia al cabo se nos resquebraje).
En particular, no aloja Idea alguna:
no es el *topos ouranos* que preveía Platón.
Tampoco
–menos aún –
el “medio divino” de Teilhard de Chardin (o habría que ver).
El éter es la nada que habita el mundo, el ser-sin-ser que llena las cosas vaciándolas, escanciándolas, paradojándolas.
Lo anónimo:
un antónimo que no obstante no se opone a nada.
Lo cotidiano, pero desconocido.
No la norma:
la anomalía (ya se veía venir).
Más concretamente si cabe:
es el universo si Aristóteles nunca hubiera existido.
En tal caso no sería ni eso:
“universo” o “cosmos” son palabras soberbias, dictatoriales, peticiones de principio.
El éter es cuanto existe, persiste y subsiste a condición de que Mallarmé sea Dios.
Ni material ni inmaterial, ni físico ni metafísico, el éter no sólo es imposible, sino que penetra en las cosas
–en los objetos y en los sujetos –
tornándolos recíprocamente impenetrables, inviolables.
La música acusa, de soslayo, de modo oblicuo y afilado, su presencia.
Es más:
es música si se le da lugar.
El resto es ciencia y técnica, es decir:
brujería.

El éter es nada
–pero de la más alta calidad.
Cuesta trabajo entender cómo puede ser el soporte de todo;
¡más bien, en su penumbra, las cosas se vuelven insostenibles!
Se revientan en su naturaleza de objeto, quedando a la deriva.
Flotan, fluyen, giran, restos de un naufragio infinito.
El éter le da un toque de corcho a las poses humanas y a sus trofeos.

“Anulando la subjetividad, la experiencia habla”⁵.

Sí, pero ¿la experiencia de quién?
No, por cierto, la de un sujeto asegurado en su mismidad.
La experiencia de la música es la rotura de lo idéntico:
el sujeto es a partir de entonces la goma que borra las líneas de continuidad y
conmensurabilidad.

Al romper esa película que lo separa de la naturaleza, el éter hace del sujeto no
un maniquí y mucho menos una marioneta sino una protuberancia solar, un rizo de
fotones sonoros:

uno esplende (oscura y discretamente).

Uno, no “yo”.

¿Remite a la sombra del Dios-que-muere?

Cuando menos se desliza en sus rieles, discurre en su estela.

No es cuestión de creencias o persuasiones;

lo es, más bien, de percusión, repercusión y repertorio.

La ausencia de Dios propicia oratorios y motetes, es todo.

Hay música porque hay éter, un ácido sin el cual la lucidez termina licuada y
alicaída.

Dios es desde luego una ya vulgar o ya refinada proyección, pero el técnico que
cuida el film está difunto o desaparecido.

¿Qué función desempeña el público?

Expuesto al éter, que en absoluto es un espectáculo, se limitará a escuchar, a
aguzar el oído.

Es la hora.

Basta.

⁵ Carmen Pardo, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Sexto Piso, Madrid, 2014, p. 126.

V

“*El ruido*”, dice Ambrose G. Bierce, “*es un olor repugnante en la oreja*”⁶.

Trasladar música a un soporte visual es tan temerario como poner en una partitura un fragmento de la vida;

nunca se logra, pero siempre se intenta.

Tentativa semejante es resultado de todo un sistema de creencias:

el arte es un lenguaje;

en consecuencia, traducible, transferible y transcribible al infinito.

El mar y las nubes con Debussy, los planetas con Holst, el río con Strauss, Smetana y Albert, el Nuevo Mundo con Dvořák, las estaciones con Vivaldi, las ocas con Ravel, la Creación con Haydn, los fiordos con Alfvén y Sibelius, el éxtasis con Scriabin, la guerra con Penderecki, las Indias Galantes con Rameau, la vida moderna con Varèse, el nacimiento de la primavera con Stravinsky, los Apalaches con Copland, el canto de las ballenas con Crumb...

Por no hablar de las “Piezas en forma de pera” de Satie (que lo hizo para burlarse de todo ello).

El repertorio es inagotable.

La historia de las transcripciones de un registro a otro es florida, vigorosa y pintoresca.

Sin embargo, hay que decirlo:

todo es producto de una ilusión;

basta con abrir los ojos para comprender que la vida no está presente en el lenguaje y que el arte no representa nada salvo su propia subrepción.

“*Quien tome literalmente la música como lenguaje, yerra*”⁷.

Esto tal vez entristezca, pero terminará alegrándonos si reparamos en la libertad que concede a cada régimen:

la vida puede darse a sí misma un lenguaje sin quedar atrapada en él y el lenguaje puede florecer sin ser exclusivamente representativo.

Algo análogo se predicará del arte:

se prestará al juego de las formas sin disolverse en ninguna de ellas:

ofrecerá, en cambio, su tributo a todas.

Entonces sí, prácticamente cualquier empeño es válido:

⁶ Ambrose G. Bierce, *Diccionario del diablo*, (Tr. A. Ibarrola-Armendáriz), Alianza, Madrid, 2011, p. 304.

⁷ Theodor W. Adorno, *Escritos musicales I – III*, (Tr. A. Brotóns), Akal, Madrid, 2006, p. 255.

habrá imágenes calcadas de una sucesión de sonidos y conciertos fundados en sensaciones físicas y emociones nacidas de articulaciones rítmicas y de imágenes poéticas...

Saber que ni el lenguaje ni el arte son representativos no hace perder a uno y a otro su potencia expresiva y su libertad respecto de lo necesario; todo lo contrario.

Lo que hay en tal circunstancia es, como en multitud de casos, un sistema nada rígido de guiños y flechas, de ganchos y lazos, de sincronicidades y gravitaciones entre la naturaleza, la sensibilidad, la música, la historia y la imagen.

Que es con toda probabilidad de lo que siempre en el fondo se ha tratado.

¿De qué?

De regresar los sonidos domesticados a su agreste hinterland:

de devolverles su naturaleza, que es una tempestad en vasos de agua, un canto de caracol en el zócalo de la ciudad.

La música nos hace olvidar la civilización a condición de saberla en muchos sentidos inolvidable:

es un ruido doblado por la necesidad que recobra en el acorde o en la melodía su forma antigua.

Devuelve al ruido haciéndonos superar la repugnancia.

En esta convicción nos alejamos años luz de Adorno, quien por más que sepa, con Kant, que es esencialmente inintencional, supone que sólo domesticando al ruido habría música:

“Ser musical significa inervar intenciones destellantes sin perderse en ellas, sino domesticándolas”⁸.

Sí, si creemos que coincide con las leyes de la civilización;

no, si pensamos que, sin necesariamente contradecirlas, escurre por la vertiente opuesta.

La música no representa nada porque su imitación de la naturaleza deja intacto el problema de su insensatez:

en ningún caracol se da a escuchar el mar dado que reproduce (no representa) la forma, el laberinto y el truco de la oreja.

En ella el cuerpo se libera del esfuerzo de moverse por algo.

Del mar y sus criaturas al éxtasis planetario y sus balanceos estacionales, la música apunta al lugar del que hemos debido salir para nunca volver.

⁸Theodor W. Adorno, *Op. cit.*, p. 257.

Salvo en sueños, ensueños y pasacaglias.

Referencias

- Adorno, T. W., *Escritos musicales I – III*, (Tr. A. Brotóns), Akal, Madrid, 2006.
- Bierce, A. G., *Diccionario del diablo*, (Tr. A. Ibarrola-Armendáriz), Alianza, Madrid, 2011.
- Cage, J., *Silencio*, (Tr. M. Pedraz), Árdora, Madrid, 2012.
- Debray, R., *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, (Tr. R. Hervás), Paidós, Barcelona, 2004.
- Pardo, C., *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Sexto Piso, Madrid, 2014.
- Quignard, P., *Sobre lo anterior*, (Tr. S. Mattoni), El cuenco de plata, Buenos Aires, 2016.