

# EL SIGLO Y LO INCONMENSURABLE, O ¿EN QUÉ PENSAMOS Y DE QUÉ NOS ACORDAMOS CON LA MÚSICA?

Jordi Ibáñez

En una reseña aparecida recientemente en *The Nation* sobre la publicación de una importante biografía de Mahler, el autor del artículo, David Schiff, escribía que la música de Mahler «parece rendirles un tributo profético a las víctimas de las catástrofes del siglo XX y llorar por ellas»<sup>1</sup>. Es una afirmación que en parte sorprende y a la vez resuena como un lugar común. Adorno dijo algo similar a propósito del comienzo de la *Sexta sinfonía* y de la «desesperación del camarada errante expulsado al ancho mundo por un par de ojos azules», en alusión a los *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler y al antisemitismo ario<sup>2</sup>. En un sentido más austero, o estrictamente musical, Carl Dahlhaus hablaba de «anticipación» en un célebre artículo de 1977 en el que expresaba tanto los recelos como la extrañeza ante el éxito de Mahler. A propósito de ese éxito, no se olvide que pocos años después Mahler aparecía como música de fondo en una escena de sexo en *Los mares del sur* de Vázquez Montalbán y que un poderoso vicepre-

<sup>1</sup> David Schiff, «Mahler's Body», *The Nation*, 13 de julio de 2009.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Die musikalischen Monographien*, pág. 183. Hay edición reciente en español en *Monografías musicales*, Madrid, Akal, 2008.



sidente socialista español, Alfonso Guerra, lo escuchaba, según se decía, a todas horas<sup>3</sup>.

Dejando a un lado la obviedad de que el compositor murió demasiado pronto, en 1911, para poder ser testigo de todas esas catástrofes, lo cierto es que tal atribución de propiedades proféticas a su música llama la atención y plantea algo que es verdadero y falso a la vez, como son falsos y a la vez verdaderos los usos de la música de concierto degradada a mero sonido de fondo; quiero decir: falsos desde un punto de vista estrictamente musical, pero verdaderos desde un punto de vista cultural y social; o falsos desde el punto de vista de un hipotético significado formal autónomo y verdaderos desde una perspectiva emocionalmente codificada. Es verdadero que la música desencadena emociones que permiten la representación interna de unos sentimientos frente a hechos y acontecimientos que no tienen por qué estar directamente vinculados a una música en concreto, pero que por alguna razón la relacionamos con ellos, sea porque nos los evoca (una canción nos evoca no solamente lo que sus palabras y su música parecen representar, sino lo que alguna vez vivimos escuchándola), sea porque intuimos formas de parecido, vínculos simbólicos y culturales que permiten usar una música como un código apropiado para representar algo (el peor de los ejemplos: el tipo de música, de un clasicismo ripioso e inocuo, que se usa, como si fuera un tapiz sin anécdota, para los documentales o las noticias relacionadas con la familia real española). Pero a la vez es falso que la música, y el arte en general, tengan el don de profetizar nada. Esto es realmente así aunque nosotros reconozcamos en los textos y los objetos del arte aquello que ya sabemos, y no ciertamente aquello que ignoramos o que nunca sucedió. Es decir, que el arte, en este sentido, se comporta como una profecía infalible, porque nunca puede profetizar nada que no haya sucedido o que nosotros no hayamos experimentado. Y nunca puede responder más que a las preguntas que nosotros sabemos o podemos hacerle. En otras palabras: con la experiencia «Auschwitz» muchos fenómenos culturales nos parecen indicadores, premoniciones, anticipaciones y síntomas relacionados con

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, «Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers», en *Musik-Konzepte*, nº 106, *Gustav Mahler durchgesetzt?*, edition text + kritik, München, 1999, p. 5. Y para los usos de Mahler en los momentos íntimos del detective Pepe Carvalho, véase por ejemplo Manuel Vázquez Montalbán, *Los mares del sur*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 76. Aunque es cierto que más adelante, en otro encuentro de índole similar, utiliza la *Marcha de Riego* (p. 184).



«Auschwitz». Pero si esa experiencia no se hubiera producido, no leeríamos esos mismos fenómenos diciendo: «Se equivocaron. Profetizaron o señalaron algo que nunca se produjo.» Sin embargo, puesto que sucedió, decimos: «Acertaron», o «fueron visionarios». Con ello hacemos con el arte lo mismo que el historiador que lee un acontecimiento histórico sabiendo lo que vendrá después, lo que en cierto modo le condiciona a verlo coloreado por una fatalidad que le es completamente extraña al hecho como tal. Pero del mismo modo que para el historiador lo relevante del acontecimiento es su función dentro de una narrativa lo más cercana posible a una interpretación objetiva de los hechos, debemos preguntarnos qué podría ser para nosotros, intérpretes, filósofos o mero público razonablemente documentado, una obra de arte *sin* historia.

Para poder hablar incluso de facultades proféticas en un sentido figurado, cuando de lo que hablamos en realidad es de un mecanismo más o menos complejo de asociación de ideas o de códigos, o incluso de predisposición ontológica establecida *a posteriori*, debemos poder constatar la existencia de algunos rasgos descriptibles que sean elocuentes en un sentido o en otro. Las razones que le permiten al autor de la reseña de *The Nation* aventurarse en este tipo de afirmaciones son «las melodías lacrimógenas, los ritmos fúnebres y la horrisona y fatalista tristeza de los valses» que afloran, para luego extinguirse, en el denso tejido de las sinfonías mahlerianas. Después, naturalmente, y ya en el aura histórica y extramusical que indefectiblemente rodea estas obras, está el detalle, no menor, de que Mahler vivió en su propia carne las contradicciones y el drama del judío asimilado en una sociedad descaradamente antisemita. Y el otro detalle, tampoco menor, de que si el compositor hubiera vivido hasta finales de los años treinta (cosa no imposible por su edad: en el momento del *Anschluss* todavía no habría cumplido los ochenta) no cabe ninguna duda de que hubiera tenido que huir de Austria para no ser deportado como lo fue su sobrina Alma Rosé, muerta en Auschwitz-Birkenau en 1944, y célebre después por los testimonios sobre la orquesta de mujeres que dirigió en aquellas condiciones aterradoras<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Entre la literatura que ha generado la sobrina violinista de Mahler, y sobre cuya historia se estrenó una ópera en 2006 de Stefan Heucke (*Das Frauenorchester von Auschwitz*), véase sobre todo la obra de Richard Newman y Karen Kirtley, *Alma Rosé. From Viena to Auschwitz*, Prompton (New Jersey)/Cambridge, Amadeus Press, 2000. Para un testimonio directo, si bien muy discutido, está el libro de Fania Fénélon, *Sursis pour l'orchestre* (de



¿Pero quién puede dudar de que una parte del atractivo de la música de Mahler consista en este aire crepuscular y de final de fiesta con respecto al propio mundo que él «describe» y «expresa» con su música? Tanto si éste es un mundo íntimo y articulado mediante una lógica estrictamente musical, como si es un mundo en el que lo privado y lo público se entremezclan (mediante la peculiar proyección del *lied* intimista y lírico sobre el fondo épico de la gran orquesta, por ejemplo, o mediante la mezcla entre lo sinfónico, la canción, lo operístico y el oratorio en el seno de una forma cuya duración plantea problemas de proporción formal a la vez que ofrece soluciones orientadas ya hacia una narratividad épica compleja), lo cierto es que no resulta tan descabellado percibir esta impresión de gran crepúsculo proyectándose sobre algo incierto, amenazador e inminente. Mahler podía presentir que eso amenazador era su propia muerte, o el sentimiento de final de todas las cosas, o el drama del destino humano tal como era vivido por un individuo (él mismo). Pero nosotros, los ya muy póstumos con respecto a esa música y los irremediablemente extraños frente a sus angustias de hombre enamorado, de hombre melancólico o de hombre enfermo (o los que vivimos en una época en la que el comienzo y el final de las cosas se confunde en una aplastante avalancha de novedades fugaces), podemos decir que su música habla de la muerte en un sentido más general: de la muerte de una época, del final de todas las cosas que alguna vez fueron, llámeseles «Viena», «siglo XIX» o «humanidad» (en el sentido en que Adorno puede recurrir a la idea de «una vida que ya no vive» o en el sentido en que la idea de «crepúsculo» o «los últimos días» de la humanidad pueden ser imágenes recurrentes en la época que inmediatamente siguió a la muerte de Mahler, sin tener nada que ver con él, claro, pero sí con el hecho de que esa época *también* fue la de la I Guerra Mundial). Podemos pensar en esto, y decirlo, claro, aunque al mismo tiempo no sepamos muy bien qué hacer con ello. También, de hecho, podemos advertir que la música no «habla» de nada. Pero esta obviedad no nos aparta de la sensación de que la música dice algo. O que por lo menos no dice más «escucha como paso de mi bemol a sol menor y luego a re mayor» que «siente conmigo lo que se siente al modular así, o al enlazar estos acordes». Una modulación *es* una modulación, una modulación *produce* un efecto, y una modulación puede signi-

1975; hay una traducción al español: *Tregua para la orquesta*, Barcelona, Noguer, 1981). Felon colaboró con Arthur Millar en el guión para un telefilme, *Playing for Time* (1980), que luego pasó a ser el título de la edición inglesa del libro.

---

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010



ficar algo en la medida en que ese efecto es traducible a alguna idea más o menos compleja expresable en palabras. El problema está en *qué* se siente, o si tiene sentido hacerse preguntas sobre esto. Y planteo esta cuestión sin ánimo de entrar en las discusiones que algunos filósofos analíticos han planteado sobre el problema de la expresividad de la música, básicamente para resolver la falacia de que la música «exprese» algo como pueden hacerlo actos de habla del tipo de una carta de amor, una declaración de guerra o un aviso de correos; al fin y al cabo, *nunca* una obra de arte, musical, literaria o visual, expresa nada en esos términos, pero supongo que en algunos contextos académicos o culturales ha convenido recordarlo<sup>5</sup>. Pero lo cierto es que aunque una sonata o una sinfonía no *diga* el tipo de cosas que un soneto o una novela son capaces de decir, tanto las unas como las otras dicen también algo como documentos y testimonios de la historia y *con* una historia ellos mismos. La *Marcha de Riego* es tanto música de la historia como lo es la *Quinta Sinfonía* de Shostakovich, por ejemplo. Aunque naturalmente el tipo de problemas musicales e incluso estéticos que la segunda plantea con respecto a la historia en la que se incrusta y de la que obtiene una suerte de claridad recíproca no son comparables con los problemas, digamos que musicales, que puede plantear el antiguo himno de la Segunda República española.

Que Mahler escribía la idea de felicidad e idilio como algo ya indefectiblemente en pasado lo vieron también en parte sus contemporáneos, si bien no siempre de un modo elogioso, al calificar sus sinfonías como «popurrís», y por lo tanto como *ollas podridas* llenas de algo que ya sonaba gastado y en cierto modo parecía tomado del aire, de la brisa de los tiempos, por así decirlo, no siempre bien perfumada<sup>6</sup>. Así lo vemos también a menudo nosotros, más aún pensando en lo que vino después. Es decir: no únicamente en lo que vino después en términos de historia, sino de lo que vino después en términos de historia de la música dentro de la historia del siglo XX. Porque es realmente llamativo que el idioma sinfónico y sentimental de Mahler desembocara tanto en una parte de la gran música del cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta

<sup>5</sup> Véase para esta cuestión sobre todo el libro de Peter Kivy *Sound Sentiment*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.

<sup>6</sup> Sobre esta cuestión, así como el reproche de «sentimentalismo» y «vulgaridad», véase el ensayo de Arnold Schoenberg sobre Gustav Mahler contenido en *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, p. 52.



(con figuras como Max Steiner, por ejemplo, pero también en la traducción americana de una concepción narrativa de los recursos y efectos orquestales iniciada con Charles Ives y proseguida luego con el populismo musical de Copland), como en el desarrollo, por parte de Shostakovich, de un estilo sinfónico capaz de conciliar la independencia estética y moral de un artista en los años más negros del estalinismo y del totalitarismo soviético. Que la música de Mahler reaparezca transfigurada y asimilada (y achatada, qué duda cabe, o descompuesta en clichés y convertida en principio metodológico adaptable a las nuevas necesidades) en estos contextos tan distintos en apariencia, tan complejos, tan sutilmente ruidosos y a la vez tan dramáticos, en los que el populismo, la cultura de masas y el totalitarismo se repartieron el tono de los años centrales del siglo XX, es algo no solamente extraordinario y que dice mucho sobre el carácter históricamente oportuno de su música; es algo que debería plantearnos la necesidad de repensar parte de la música del siglo XX (o de la pervivencia del tardorromanticismo musical) con un mayor sentido comprensivo de la complejidad narrativa que de linealidad progresiva<sup>7</sup>. Ya en la música de Mahler, como en la del gran cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, o en la de Shostakovich de la misma época, lo sentimental y lo inteligente, lo profundo y lo vulgar, el heroísmo y el miedo, la euforia y el desánimo, supieron guardarse mutuamente las espaldas. ¿Y cuántas veces un músico como Bernard Herrmann y el compositor ruso no parecen hablar en el mismo idioma? O mejor: ¿Cuántas veces Shostakovich en sus sinfonías no habla cinematográficamente, y ello con independencia de su actividad como com-

<sup>7</sup> De hecho, yo mismo reconozco que abuso de la provisionalidad y excesiva linealidad de una parte de mi hipótesis, puesto que el nombre que siempre aparece como modelo embrionario de la música de cine para los años treinta, cuarenta, e incluso cincuenta, es Wagner, y a lo sumo Richard Strauss. Sobre esto véase Caryl Flinn, *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, 1992; Kathryn Kalinak, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison & London, The University of Wisconsin Press, 1992. Irwin Bazelon, en *Knowing the Score. Notes on Film Music* (New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1975, p. 23), añade a la lista de precursores a Tchaikovsky, Rachmaninoff y Mussorsky. En realidad, la cuestión de los modelos es obvia y difusa a la vez. Lo interesante es constatar cómo se descompone el sentido de un lenguaje en clichés orientados según el uso que el principio del acompañamiento, la coloración emotiva o la caracterización de situaciones y personajes parece exigir, y esta descomposición del lenguaje tardorromántico en clichés cargados de sentido narrativo o épico es algo que no es extraño a la propia música de Mahler.



positor de música para películas?<sup>8</sup> Más aún: este posible y peculiar reciclaje póstumo de la música mahleriana, o su fertilidad en contextos tan distantes con respecto a la Viena crepuscular de 1900 (el del cine hollywoodiense como sueño y el de la Unión Soviética estalinista como pesadilla) es algo que también parece mostrar una cierta locuacidad sobre el propio carácter del siglo en el sentido de este rasgo pseudo-profético que le atribuían David Schiff y Adorno a su música.

Pero si pensamos en sueños, en nostalgias románticas desplazadas en un contexto en el que romanticismo ya sólo vale como mala escapatoria, en utopías ochocentistas recicladas en industria cultural y sentimentalismo, ¿vale todo eso para algo que pudiera ser «el carácter musical del siglo XX»? ¿Y en qué sentido se puede hablar de algo parecido fuera de un paradigma de progreso, vanguardia y «revolución»? De nuevo nos encontramos con un modo de hablar exagerado o inconsistente que sin embargo dice algo que nos incumbe culturalmente. Se trata de algo que incluso funciona como una imagen de moralidad, y que por lo tanto tiene una cierta realidad. Cuando Schiff alude en su artículo de *The Nation* a esos vales desestructurados que en las sinfonías de Mahler muestran aquí y allá los restos de unas galas ya maltrechas (dejando a un lado el detalle de que realmente el compositor pensara nunca que escribía vales, o que los escribiera realmente, y que no fueran más bien danzas macabras y grotescas), la cuestión de si el siglo XIX puede asociarse con un vals se impone como una suerte de deducción implícita. Pero ni el siglo XIX fue un vals ni, por descontado, o por ejemplo, el siglo XX ha sido el rock (y por mucho que hablásemos aquí de siglos «cortos», creo que tampoco). Y aunque seguramente el mayor problema de este tipo de afirmaciones no esté tanto en la generalización implícita del predicado como en la imposibilidad de definir el sujeto, lo cierto es que esta indicación sobre el carácter pseudo-profético de la música de Mahler no se deja responder con el simple gesto de encogernos de hombros. Podríamos decir que mucha de la música que se escribiría en el siglo XX estaba en germen en las sinfonías de Mahler y sus ciclos de canciones, y que ello además sería así no solamente a través de unas prácticas musicales concretas, sino de un tipo de interpretación crítica (sea la Adorno o la de Sollertinsky) que hizo posible adquirir, o por lo menos articular una

<sup>8</sup> Véase el trabajo de Eric Roseberry «Personal integrity and public service: the voice of the symphonist», en Pauline Fairclough y David Fanning (eds.), *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge University Press, 2008, pp. 17 y 30.



determinada conciencia de estas prácticas<sup>9</sup>. Naturalmente también puede advertirse que Mahler se prestaba tanto a una lectura más expresionista como a otra lectura más sentimental o lírica, o incluso populista. Eso es algo que en Shostakovich, por ejemplo, se traduciría en el paso de la *Cuarta sinfonía*, forzosamente guardada en el cajón de su escritorio después del ataque a su ópera *Lady Macbeth en el distrito de Msensk*, a la *Quinta sinfonía*, la de la contrición y la supervivencia, pero también la de la belleza y la emoción, y ante la que hay que ser muy sordo y presuntuoso para sentir incomodidad, puesto que aquellos que la escucharon por primera vez, no solamente los esbirros del Estado totalitario, sino sobre todo sus víctimas, reaccionaron profundamente conmovidas; no tiene sentido expresar nada parecido a un rechazo moral por esta obra, o esforzarse en convertirla en algo distinto de lo que es; aunque sí tiene sentido, de un modo obvio y general, preguntarse por la moralidad o la ideología de las ideas estéticas<sup>10</sup>.

Sin embargo, si la música de Mahler persiste en su resistencia característica a toda reducción, en su poder de fascinación y de irritación, como si fuera la persistencia de un carácter, por muy ambiguo y polimorfo que éste sea, o precisamente por ello, entonces es que con ella rozamos algo cuya consistencia parece innegable por muy imprecisa que ésta sea. Es como el presentimiento de una incomodidad que nos atrae, o nos fascina, o nos irrita, y no solamente por razones musicales, sino también por razones históricas y morales (incluidas las del tipo de moralidad atribuible a la historiografía de la música y a esa fijación en Mahler como «precursor»). Y si ello realmente es así, entonces aparece siempre la cuestión de qué hacemos con esas *otras* razones, que no suenan, por así decirlo, pero sin embargo se oyen, o mejor: se *escuchan*, se imaginan y se piensan. Percibimos, seguramente no sin grandes dudas, que todas las razones musicales que exponamos se teñirán también de algún otro tipo de razones. Y seguramente la mejor justificación de eso, de ese «algo» extramusical, pero también de aquello que explicaría la deriva sentimental-populista, o épico-cinematográfica e iró-

<sup>9</sup> Sobre Sollertinsky véase Pauline Fairclough, «Mahler Reconstructed : Sollertinsky and the Soviet Symphony», *The Musical Quarterly*, 85 (2), pp. 367-390, Oxford University Press, 2001. También Richard Taruskin.

<sup>10</sup> Pauline Fairclough, «The Perestroika of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935», *Music & Letters*, vol. 83, nº 2, mayo de 2002, Oxford University Press, pp. 259-274. Véase también Richard Taruskin, «Public Lies and Unspeakable Truth: Interpreting the Fifth Symphony», una conferencia de 1993 recogida en su libro *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, 1997, pp. 511-544.



nica, o sarcástico-grotesca, de Mahler (tres rasgos que se integran en la grandeza del arte del propio Shostakovich), consista en el hecho, de por sí muy difícil de explicar en términos estrictamente musicales, de que en las sinfonías de Mahler se «narra en música» como nunca antes se había hecho<sup>11</sup>. Este algo indefinible, consistente e indeterminado a la vez, es lo que podríamos denominar la posibilidad formal y moral del relato, pero también el objeto mismo del relato musical. Y este algo tiene que ver con esta intuición del carácter musical del siglo XX, o si se me permite ir tan lejos (y esto sin duda ya es ir demasiado lejos), con la verdad musical del siglo XX, o si se me apura, sólo (pero eso ya es también demasiado) con el carácter musical de la primera mitad del siglo. En otras palabras: la música de Mahler, igual que la de Shostakovich, no solamente expresa una serie de cualidades emotivas, sino que también se presta a la *representación* de las condiciones ambientales, simbólicas, sociales y morales que fijan estas cualidades en un terreno histórico concreto.

¿Y qué situación política o histórica representan por ejemplo la *Sexta* de Mahler, o su *Canto de la tierra*? Ninguna, sin duda, aunque en la *Sexta* creamos «oír» el avance amenazador de las masas militarizadas por el fascismo y algunos pasajes decisivos del *Canto de la tierra* resuenen luego en la *Quinta* de Shostakovich<sup>12</sup>. Pero dejan en un estado expresivo tal el lenguaje de la música tardorromántica, que después un músico como Shostakovich podrá tirar de este ovillo estilístico, armarlo con sus propios clichés y recursos, y representar situaciones históricas aparentemente mucho más concretas que las que jamás hubiera pensado Mahler como objetos dignos de ser puestos en música. Algunos de los títulos de las sinfonías de Shostakovich «representan» situaciones históricas tan precisas como la revolución de octubre, el primero de mayo (las sinfonías *Segunda* y *Tercera*, todavía no «mahlerianas»), la batalla de Leningrado (la *Séptima*, que a veces recibe el título, apócrifo, de «Leningrado», aunque hay declaraciones grabadas del propio compositor que avalarían hasta cierto punto tal denominación<sup>13</sup>), y

<sup>11</sup> Sobre de la narración en música, véase el pequeño texto de Pierre Boulez, saturado por lo demás de los tópicos de la recuperación de Mahler en los años setenta (a los que yo no renuncio en mis propios argumentos), «Mahler actual?», y «Mahler: *Das klagende Lied*», en Boulez, *Points de repère*, pp. 274-284 y más exactamente p. 343.

<sup>12</sup> Richard Taruskin, *op. cit.*, pp. 530.

<sup>13</sup> En una filmación de los años cuarenta puede verse a Shostakovich interpretando una reducción a piano de su *Séptima sinfonía*. Cuando concluye, el compositor se gira a la cámara, sin levantarse del teclado, y dice: «Mi sinfonía refleja los acontecimientos de 1941. La pieza



luego «El año 1905», «El año 1917», o «Babi Yar» (las sinfonías *Undécima*, *Duodécima* y *Decimotercera* respectivamente). Por descontado, todos estos títulos funcionan de un modo tal que pueden condicionar una escucha, como innegablemente condiciona la escucha lo que sabemos de la *Quinta sinfonía*, o lo que creemos saber de la *Séptima* y la célebre marcha grotesca del primer movimiento. Y ello ocurre en el sentido más simple y más amplio posible. Es decir: el título indica algo que «oímos» (o «vemos» mentalmente) sólo porque se nos indica que podemos oír o representarnos eso, no porque pueda decirse que lo oímos con precisión, de un modo exacto o espontáneo. Por ejemplo: fácilmente escucharemos de un modo distinto una pieza orquestal de Leonardo Balada en función de si sabemos o no que tal pieza se titula *Guernica*. O no, por supuesto. Quiero decir que nada nos obliga en realidad a aceptar el juego del compositor. Y si desconfiamos de lo que hizo Shostakovich porque vivía en un mundo en el que el camuflaje de las ideas propias podía ser un modo de salvar la vida, ¿por qué deberíamos creer que un mundo supuestamente libre deba ser también el del imperio de la sinceridad, como si no hubiera en él razones suficientes también para cultivar el engaño y el oportunismo, o la libertad no fuera, ella misma, una suposición? Es decir, que podemos instalarnos por encima de estas determinaciones ajenas a unas músicas que sólo dicen ser lo que pretenden ser con su título, y que «sonarían» de un modo muy distinto si, en el caso de la obra de Balada, por ejemplo (y de cuya sinceridad no tenemos por qué dudar), en lugar de titularse *Guernica* se titulara, por ejemplo, *Pesadilla en Central Park*, o *Invierno en Madrid*, o *Fuegos de artificio*. La posibilidad de creernos y aceptar el título existe, creo, de un modo razonablemente más consistente que la posibilidad de no aceptarlo y pensar que la música en realidad no habla de nada, o que en el fondo habla de otra cosa («nada» y «otra cosa» introducen en el fondo enigmas más complejos que la mera idea de representar emociones relacionadas con acontecimientos históricos). Simplemente esta posibilidad tiene sentido si el compositor escribió la música pensando en lo que dice el título<sup>14</sup>.

está dedicada a nuestra lucha contra el fascismo, a nuestra victoria y a Leningrado, mi ciudad natal.» La grabación puede consultarse en un archivo de youtube, *Close Up: Shostakovich*, de Oliver Becker y Katharina Bruner (<http://www.youtube.com/watch?v=cSATmN3Krmk>, última consulta: el 7/11/2009).

<sup>14</sup> Sobre esto véase el útil artículo de Ben Arnold, «Music, Meaning and War. The Titles of War Compositions», *International Review of the aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, n. 1, junio de 1991, pp. 19-28.



Pero también puede ocurrir que el título sepamos que viene después, que es algo accesorio, como en el caso de Krzysztof Penderecki y su *Treno para las víctimas de Hiroshima*, del año 1960. Según parece, Penderecki llegó a ese título con la música ya compuesta, y sólo después de que el editor le recomendara eliminar su título original (8'37", que evocaba demasiado al John Cage de 4'33", la célebre obra silenciosa compuesta en 1952). Alguien cayó ahí en la cuenta de que tanta expresividad y tanta intensidad emocional en la música se malograban sin un objeto de referencia indiscutible y externo (y nada podía haber en la Polonia de 1960 que fuera menos discutible y a la vez más externo que las víctimas de Hiroshima)<sup>15</sup>. Aquí casi nos sucede algo parecido al caso del célebre posadero que en la *Crítica del Juicio* de Kant imitaba el canto del ruiseñor. Si descubrir que el canto no responde a un ruiseñor de verdad sino a un posadero bromista nos decepciona (y como buenos kantianos, no podemos dejar de sentir esta decepción, aunque como buenos hegelianos nos burlemos de ella), ¿no nos sucede igual al pensar que Penderecki, o cualquier otro compositor, en realidad puede recurrir a esos títulos tan «sugerentes» de un modo caprichoso, oportunista o incluso hipócrita? Imaginarse que el título es un simple sello que hay que romper para poder leer la carta que la música contiene dentro es un error. E imaginarse que la música sólo habla de música es salirse por la tangente ante un fenómeno culturalmente e históricamente demasiado complejo como para reducirlo a un problema de ebanistería sonora. El título, sincero o insincero, forma parte ineludible de la música. Aunque se sepa que el título vino después, la gente suele escuchar el *Treno* de Penderecki pensando en el horror de Hiroshima y en las masacres de inocentes en la guerra. Si Penderecki no pensó en ello, ya lo hacen por él los miles y miles de oyentes de su música. Y si su música realmente no «representa» nada, un auditorio atento puede experimentar esta música como un homenaje a las víctimas de la bomba atómica, igual que una estela lisa, sin ninguna representación o inscripción, puede servir de homenaje y desencadenar una reflexión o un sentimiento de duelo. Basta con que sea capaz de interpelarnos como lugar y como espacio de reflexión y duelo. ¿Quién podría decir que al escucharse así la obra de Penderecki se la escucha «mal»? O si sabemos que

<sup>15</sup> Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, pp. 459 y s. (Hay traducción española reciente: Alex Ross, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009.)



Leonardo Balada compuso en 2006 una *Sexta sinfonía* subtitulada «*Symphony of Sorrows*», nuestras expectativas oscilarán en función de si sabemos que las «víctimas inocentes» a las que rinde homenaje son (por ejemplo) las víctimas de los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, o de los bombardeos sobre Bagdad, o las víctimas de la Guerra Civil española. Y aunque, naturalmente, toda duda se desvanecerá al reconocer en su sinfonía la *Marcha de Riego* o el *Cara al sol* (si se los reconoce), lo cierto es que la duda ya fue aleccionadora: ¿Quiénes eran las víctimas? ¿A quién se dirigían los lamentos? Sólo cuando sabemos exactamente de qué se nos quiere hablar podemos sentir que escuchamos con precisión algo que de otro modo serían emociones abstractas y sin más referencia que vagos sentimientos de miedo, de paz o de cuerpos convulsos. Nada es indiferente, y aún menos la duda ante las expectativas que levanta el no saber exactamente por quién se dispone uno a llorar o a alegrarse. Sobre este tipo de confusiones fue bastante aleccionador que otra sinfonía de los lamentos, la *Tercera sinfonía* de Henry Górecki, subtitulada precisamente «*Words of Sorrows*», no fuera tan inequívocamente un homenaje a las víctimas de Auschwitz como se pretendió en su momento, sino también un lamento del propio compositor por su madre muerta cuando él era un niño y la expresión de un complejo y exótico mundo de invocaciones marianas católicas (tan exótico como puede serlo el catolicismo rural polaco en los mundos donde la sinfonía se convirtió en un éxito de superventas)<sup>16</sup>. Górecki pensaba sin duda en Auschwitz. Pero su pensamiento estaba enmarcado en un marco de referencia que se ignoró por completo en la recepción de su obra. El malentendido consistió en ver de un modo vago e impresionista algo que sin duda facilitó la traducción sentimental de un mundo a otro, y la música, con su carácter evocador, sugerente y abstracto, hizo posible este paso de una inconmensurabilidad a otra. Saber de qué hablaba exactamente Górecki no hace mejor su música ni la vuelve más interesante. Pero introduce un elemento de distorsión que sí es razonable reconocer. Górecki era, seguramente, más «sincero» en su música que Penderecki, y ello a pesar de que, desde un punto de vista de los clichés de la vanguardia musical europea, sonara menos «verdadero» que su

<sup>16</sup> Sobre la historia de la recepción y los malentendidos en torno a la célebre obra de Górecki, véase Luke B. Howard, «Motherhood, «Billboard» and the Holocaust: Perceptions and Receptions on Górecki's Symphony n. 3», *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 1, primavera de 1998, pp. 131-159.



omnívoro compatriota. ¿Pero representa «mejor» su música el horror del holocausto que *Un superviviente de Varsovia* de Schoenberg o que *Different Trains* de Steve Reich? Seguramente la idea de «representación» no encaje en ninguno de estos tres ejemplos (ni en el *Treno* de Penderecki, ni en el *Guernica* de Leonardo Balada). Más bien habría que pensar en un homenaje o en un monumento evocador antes que en algo con pretensiones realmente representativas (entiéndase: referenciales) o documentales<sup>17</sup>. Pero puesto que los distintos homenajes están expresados en idiomas tan distintos (y con una moralidad implícita tan distinta), hay que asumir que la idea de corrección o adecuación exige análisis más sofisticados. Un oído educado en la vanguardia musical escuchará a Górecki como algo falso. Su éxito ciertamente no contribuye a ello, aunque la sospecha ante el éxito sea a veces más reveladora que el propio éxito<sup>18</sup>. Muy presuntamente este mismo oído preferirá (aunque también se sienta incómodo ante el coro final) *Un superviviente de Varsovia*, y quién sabe si su ideal no serán las composiciones más abstractas de Penderecki o Balada, o incluso las de Ligeti (él mismo un verdadero superviviente del holocausto nazi). Quizá acepte, si no tiene una posición definida contra la música minimalista, la propuesta profundamente inteligente y humilde de *Different Trains*. Al fin y al cabo Steve Reich no se erige en portavoz de ningún dolor ni de ninguna condena. Simplemente compara sus experiencias de infancia en los trenes de América con lo que él mismo, como

<sup>17</sup> Al fin y al cabo, la música que realmente documenta un momento histórico es la música escrita o tocada en ese momento, e incluso entonces habría que tomar una actitud cautelosa, que distinga, por ejemplo, entre música culta y música popular, cuya capacidad de expresar lo actual y presente puede ser mucho más inmediata. Así creo que puede decirse que hay diferencias entre el célebre *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen, cuyos momentos más melancólicos y tristes, además, es música reciclada a partir de una composición del propio Messiaen para unos espectáculos de agua y luz de la Exposición Universal de París de 1937, y las canciones cantadas o escritas en el contexto de la deportación y el holocausto. Sobre las circunstancias que rodearon la composición y el estreno del *Quatuor* en un campo de prisioneros de guerra alemán, véase Peter Hill y Nigel Simone, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 2008, pp. 122-136. Véase también Philip V. Bohlman, «Musik als Widerstand: jüdische Musik in Deutschland 1933-1940», *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 40. Jahrgang, 1995, pp. 49-74; y Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford University Press, 2005.

<sup>18</sup> Žižek, por ejemplo, encuentra llamativo que las sinfonías de Shostakovich que tuvieron más aceptación ante las autoridades de la Unión Soviética también fueron las que tuvieron más éxito en Occidente. Véase su artículo «Shostakovich in Casablanca», colgado en [www.lacan.com/zizcasablanca.htm](http://www.lacan.com/zizcasablanca.htm).



judío, hubiera podido vivir en Europa en los mismos años. Que su obra sea menos convincente en la parte destinada a representar precisamente el horror de la guerra y la deportación puede verse más como un signo de honestidad y humildad que como una limitación. Reich no es más convincente en la lógica de la representación que en la franqueza y humildad del homenaje, y eso reconforta.

Ahora bien, que a mi entender la obra de Steve Reich salga mejor parada gracias a lo que yo aprecio como su franqueza y su humildad, eso es algo secundario con respecto al problema de fondo, que nos remite de nuevo a la cuestión del populismo como el cabo suelto en la cuestión de qué representa, de qué nos podemos acordar o en qué podemos pensar con la música en términos de historia e incluso de una cierta conciencia moral con respecto al pasado (naturalmente, siempre podremos imaginar que está en nuestras manos pensar en lo que queramos, pero quizá podemos preguntarnos también qué tipo de cosas merecen ser pensadas más a fondo).

Acaso para entender mejor este problema sirva aquí una anécdota reveladora que Alex Ross cuenta en su historia de la música del siglo XX sobre el estreno de *Il canto sospeso* de Luigi Nono en Darmstadt en 1956. La obra de Nono está basada en testimonios dejados por partisanos y luchadores antifascistas antes de ser ejecutados. Pues bien, después del estreno de la obra Stockhausen se acercó a felicitar al compositor. Pero cuál no sería la perplejidad y frustración de éste cuando descubrió que lo que más había apreciado su colega alemán era que no se entendieran las palabras en su obra. Nono pensaba que, al hacer difíciles de entender esos textos para el público, resaltaba su importancia. En cambio, para Stockhausen era más importante preservar el mensaje autónomo y en cierto modo superior del texto musical ante las contingencias de lo histórico, e impedir que el peso excesivo del mensaje moral «arqueara» por así decirlo la línea de lo genuinamente musical. Precisamente en la posición de los dos se muestra la cultura comportándose como un sistema de valores contrapuesto: el valor de lo importante entendido como lo autónomo, imperecedero o abstracto, contra el *otro* valor de lo importante (asociado aquí, creo que un tanto ingenuamente, a lo difícil) como aquello que satisface un compromiso con el momento, con el presente y sus desafíos morales. Pero también se percibe el modo en que la doble estrategia para sortear el populismo o el *kitsch*, asociado con lo fácil o lo demasiado evidente, genera o bien el colapso de la inteligibilidad (el malentendido sobre



intencionalidad entre los dos compositores lo representa muy bien) o bien la renuncia total y explícita a decir algo que no sea lo inconmensurable mismo del texto musical<sup>19</sup>.

Más allá de la inconmensurabilidad de lo inmanente en el texto musical, también la sinceridad en la música (como en el arte, o en la literatura) resulta algo inconmensurable. Seguramente lo único de veras sincero en la música es que sea buena, lo que viene a sonar como una vieja evidencia ya gastada de la modernidad y de la época de la autonomía de la obra de arte. Pero que suene a gastada no quiere decir que no merezca nuestra atención, básicamente porque nos remite a la cuestión de qué es bueno, o en qué sentido decimos de algo que es bueno. Se trata, pues, de una evidencia cargada de trasuntos no poco enigmáticos. Estos enigmas, a su vez, excitan la pulsión clarificadora y ordenadora que busca establecer algo así como las *reglas* del arte, las cuales ya no tienen valor artístico (es decir, ya no responden a un cómo hacer algo), sino estético, institucional, filosófico o social (responden a qué es ese algo y qué sentido tiene en la sociedad o en un contexto cultural determinado). En cualquier caso, y desde esta perspectiva autonomista, la bondad musical sería, y solamente ella, la verdadera bondad moral de una música. «*La recherche incessante du Vrai rendu par le Beau*», decía Flaubert<sup>20</sup>. Y si bien es algo que suena ya a antiguo, no deja de tener un doble valor representativo y fundacional. Sólo que, ¿en qué consiste esta verdad, esta belleza y esta bondad si aspiran a ser algo que no se disuelva en códigos y apreciaciones oscilando entre la norma, el hábito y la sorpresa? Flaubert era plenamente consciente del platonismo implícito en su posición teórica, lo cual no lo convirtió, en la práctica, en un escritor platónico<sup>21</sup>. Pero si, siguiendo el principio de la autonomía del arte, decimos que más allá de la «autenticidad» intrínseca de su música no nos interesa para nada la hipotética «autenticidad» moral o política de autores como Shostakovich, Nono, Penderecki, Balada, Reich, Schoenberg o Górecki, no hacemos mucho más que quedarnos expuestos a las perplejidades que la inconmensurabi-

<sup>19</sup> Tres años más tarde, en 1959, Luigi Nono leería en Darmstadt su conferencia «Presencia histórica en la música de hoy», que supuso su ruptura definitiva con Stockhausen y Darmstadt. La conferencia de Nono está recogida en Luigi Nono, *Caminante ejemplar*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1996, pp. 27-34.

<sup>20</sup> Gustave Flaubert, carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, del 18 de mayo de 1857 (*Correspondance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 335).

<sup>21</sup> Carta del 18 de marzo de 1857 a mlle. Leroyer de Chantepie (*ibid.*, p. 325).



lidad de la forma artística provoca cuando se busca traducir a una imagen de algo (de la revolución, de la generosidad humana, del heroísmo o de la maldad). Las críticas antiformalistas, tanto si son expresadas por esbirros del totalitarismo como Zhdanov o Krénnikov, por ingenuos populistas como Copland<sup>22</sup>, o por los jóvenes leones del vanguardismo *sans pitié* como Stockhausen o Boulez (que en su momento ya se hizo retratar para la posteridad mofándose de Shostakovich con un besamanos tan estúpidamente injusto como cruel<sup>23</sup>), podrán buscar el modo de reconducir las inconmensurables cualidades estéticas hacia el territorio de las presuntas certezas morales, políticas o incluso estéticas (o filosóficas). Pero más allá de estas certezas y de la altivez con que se expresa a veces el miedo al abismo que acecha detrás de las dudas (al fin y al cabo el serialismo o el dodecafonismo no son tanto una forma de música como una forma de moralidad, y en el mejor de los casos una forma de vida), queda intacta la compacta profundidad de lo inconmensurable musical.

¿En qué consiste esta inconmensurabilidad que desborda y a la vez ejemplifica extraordinariamente el propio contenido de una memoria moral reflejada en los objetos del arte, y en ese caso en obras musicales? Propondré, más que una respuesta, un ejemplo, a partir del cual, lógicamente, podría reescribirse todo este artículo, no ya planteado como una serie de preguntas teóricas, sino expuesto como un trabajo de análisis, crítica, interpretación e historia<sup>24</sup>.

Uno de los mejores textos que conozco sobre el problema que plantea Shostakovich en el mundo soñado de la autonomía de la obra de arte con respecto a la historia social de la Unión Soviética (y de la modernidad en general), así como sobre los presuntos grados de sumisión, some-

<sup>22</sup> Véanse los esfuerzos de Aaron Copland para justificar, en 1948, el acoso del que Shostakovich y Prokofiev estaban siendo objeto en la Unión Soviética, en Alex Ross, *op. cit.*, p. 373 (citando a Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Holt, 1999, p. 283).

<sup>23</sup> Sobre el «sans pitié», el grito de guerra proferido ante un asustado Copland, precisamente, de nuevo Alex Ross, *op. cit.*, p. 378 (citando diarios inéditos del compositor americano). Para la escena aterradora del besamanos, véase el relato del propio Shostakovich en su correspondencia con Glickman: *Story of a Friendship. The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman. 1941-1975*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001, p. 193.

<sup>24</sup> Para ahondar en algunas de las cuestiones planteadas aquí, véase Shirli Gilbert, «Music as Historical Source: Social History and Musical Texts», en: *Internacional Review of Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 36, n° 1, junio de 2005, pp. 117-134.



timiento, doblez o disidencia que alcanzó con su música en el terror estalinista, es la recensión que hizo Richard Taruskin de su correspondencia con Isaak Glikman<sup>25</sup>. La insistencia de Taruskin en la existencia de un «subtexto» extraordinariamente denso en su música y en documentos privados como esta correspondencia no se plantea en los términos unívocos y demasiado simples que aparecen, por ejemplo, en las apócrifas memorias publicadas por Solomon Volkov en 1979, o incluso en las notas a pie de página con que el propio Glikman editó su correspondencia con el compositor. Para Taruskin ese texto se pierde, a veces mediante mecanismos de *myse en abîme* sin límite, en las profundidades de lo sutil y lo complejo, y realmente no se deja trasladar a posiciones políticas, morales o incluso psicológicas que permitan «traducirse» a otro idioma que no sea el de la música o el de los textos que produjo Shostakovich, los cuales, incluso siendo a menudo privados, nunca, dadas las circunstancias, pudieron sentirse seguros ante el escrutinio de un opresivo *Big Brother* policial e ideológico. En el nivel más superficial, tanto en esas cartas con Glikman y en buena parte de su música, ya funciona algo como un doble código pensado para consolar a los que sufren y a la vez contentar a sus verdugos (en las sinfonías *Quinta*, *Sexta* y *Séptima*, y luego en las *Décima* y *Undécima* es posible un análisis pormenorizado de las ambivalencias con las que lo privado, e incluso lo erótico, se mezcla con una relativa disidencia política –quizá habría que hablar sobre todo de una disidencia moral escandalizada ante los excesos del Estado totalitario, puesto que Shostakovich nunca se expresó como un anticomunista–, un sutil servicio a la música como «causa» en sí misma capaz de representar otras «buenas causas», como la de la amistad y la decencia, y una inteligente respuesta a las exigencias oficialistas, en la que a menudo lo sarcástico y rimbombante colorea lo heroico con fluorescentes tintes de corrupción grotesca). Para producir esta densa y fascinante figura del tapiz el compositor recurrió a una elusiva maraña de citas, muy a menudo ambiguas, o explicables por juegos privados, suspendidas en los límites soñados de la evocación (como la posible cita del aria «Amour, amour» de *Carmen* en el segundo tema del primer movimiento de la *Quinta*). También está la sorprendente capacidad de concitar lo histórico y lo actual en la música como si ésta fuera una suerte de lente de aumento fatalista y sarcástica en

<sup>25</sup> Richard Taruskin, «Shostakovich and Us», en su libro ya citado *Defining Russia Musically*, pp. 468-497.



lugar de una forma mágica de profetizar el futuro. Pienso en la referencia a los doctores en la última de las *Canciones judías*, escrita antes de que Stalin lanzara su última purga contra médicos judíos<sup>26</sup>. Todo esto hace que la inteligencia de Shostakovich como artista (y la inteligencia puede ser aquí una forma de convertir el propio talento en algo *muy* interesante, no únicamente en algo brillante o *zeitgemäss*) se abra a esto que he llamado lo inconmensurable, y que no relaciono tanto con la indeterminación de las emociones o la expresividad de una música concreta como, en realidad, con la imposibilidad de traducir una obra de arte compleja en un mensaje político, o moral, o filosófico simple (en la medida en que lo simple aquí responde a visiones simplistas del mundo, del tipo «esos son los buenos y aquellos son los malos», o «eso es la verdad y lo correcto y aquello es la mentira y lo falso», o «eso es la libertad y aquello la esclavitud»). También en la medida en que el arte da un sentido de la complejidad sin incurrir en la tentación del relativismo, y en la medida en que esa complejidad se materializa en una forma, en un sistema de relaciones y en una invención y un texto, *eso* es lo que se presenta como algo *inconmensurable* cuando se piensa en una interpretación que funcione a su vez como una traducción de lo artístico en lo no-artístico. Se trata de la capacidad de decir muchas cosas a la vez de un modo tal que, si éstas cosas fueran dichas por separado o se descubrieran aparte de la composición, no valdría ninguna de ellas lo mismo. Y aunque tomadas por separado muchas de esas cosas parezcan contradictorias, como lo satírico o lo sarcástico puede contradecirse con lo tierno o lo empático, juntas dicen un tipo de verdad que podemos estar tentados de identificar con la verdad musical del siglo (por mucho que sepamos que algo así ni existe ni puede definirse). Lo inconmensurable es, al fin y al cabo, el resultado de una estética y una práctica del montaje cuando éste se analiza y el intérprete descubre que las piezas, una vez desmontadas, no tienen ningún sentido tomadas aisladamente, y que por tanto deben recomponerse, deben fundirse de nuevo en un contexto relacional en el que nada es sustantivo por sí mismo y nada vale nada por separado. No todas estas cosas se oyen, ni seguramente deben poder oírse todas. Ni tan siquiera es evidente que

<sup>26</sup> Cuando en la última de las canciones la madre canta «nuestros hijos se han convertido en doctores y la estrella brilla sobre nuestras cabezas», era imposible que el público no pensara en los doctores judíos perseguidos por Stalin y en la estrella del Kremlin. Sobre esto, véase Taruskin, «Shostakovich and the Inhuman», *op. cit.*, p. 474.



estén pensadas para ser oídas. Muchas están casi para ser intuitas, presentidas, buscadas en vano. Pero están ahí, no como una *promesse de bonheur*, sino como la forma de la felicidad que el intérprete, el musicólogo, el historiador y el oyente reconocen como la obra misma, con sus elementos al alcance del análisis y de la interpretación e inalcanzables a la vez, tangibles y fugaces, profundos y volátiles. Y esa felicidad tiene que ver con la memoria y el reconocimiento. El que recuerda, sabe, y reconoce, y oye, o por lo menos siente e intuye.

Shostakovich vivió la historia de la que parece hablarnos. Pero esa no es una razón para considerarlo ni mejor ni peor que los otros compositores que he mencionado (como Balada, Penderecki o Reich). Más bien, y a lo sumo, es un aviso para que nosotros, que no vivimos aquellos tiempos, no nos erijamos en jueces más que de lo que podemos juzgar: la profundidad y la densidad del texto musical como expresión de algo vivido y como respuesta inteligente a la ciega profundidad y a la espesura del siglo. Que incluso el populismo, como un *kitsch* convertido en una conciencia ideológica dominante y hegemónica, como una forma política de jugar estéticamente con el sentimentalismo de las masas, tenga cosas sutiles que decir, y a veces hasta más sutiles que las que dice una elite entregada a la inalcanzable utopía de la forma o de su negación, he aquí una posibilidad que, sin generalizarse, nos debería permitir regresar a un siglo XX ya acabado sin los prejuicios intelectuales que lo han convertido en el relato de una tendencia. También podría suceder que algunos artistas portentosos como Shostakovich hubieran sabido cómo utilizar el lenguaje del populismo sin decir con él cosas vulgares o estúpidas. Quizá sin decir «cosas», pero a la vez siendo extraordinariamente elocuente —en un sentido en el que sólo una idea de inconmensurabilidad e intraducibilidad hace posible representarse.

Y a modo de coda: Algo dijo Adorno de «la injusticia que comete todo arte alegre (en particular el arte del entretenimiento)», y que ésta era «una injusticia contra los muertos» después de las masacres del siglo pasado<sup>27</sup>. Desde la perspectiva de eso inconmensurable hecho de densidad y profundidad textual, el humor, e incluso la alegría, no están excluidos, y no parece que deba ser verdad que la única forma de recordar a los muertos o de rendirles homenaje sea perpetuarnos en el duelo o el

---

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, tr. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004, p. 61.



resentimiento. No es evidente que el imperativo de la memoria sea más moral que el imperativo de la vida, que puede exigir una dosis de olvido razonable. Y si la vida, incluso en su pulsión más bella, puede resultar profundamente estúpida, nada le garantiza a la memoria dolorosa mayores porciones de inteligencia. Ante el horror, lo menos aceptable es creer que ya pasó, que por fin estamos bien, aunque para compensar tengamos que mirar siempre hacia atrás. Ante todo esto, cabe hacer como Britten en una carta a Peter Pears después de haber visitado el campo de Bergen-Belsen en el verano de 1945: «No necesito describirte *eso*»<sup>28</sup>. No necesito decirte lo que *tú* ya sabes, parece decirle Britten; a ti, amigo mío, no te hace falta mi testimonio. El amor y la amistad son sin duda una forma de garantizar que lo que uno ve ya puede darse por visto por los ojos del amado o del amigo. Muchos ya saben ciertas cosas sin tener que ir a la misa de la buena conciencia o asistir a la ambigua visión del horror, en la que demasiado a menudo el espanto ocupa el lugar de la compasión. La música de Shostakovich ya sabía todo esto incluso bailando a ratos al son de los matarifes. La música de Mahler ya lo sabía antes de que sucediera. E incluso Schubert, de quien Adorno recuerda que muy atinadamente se preguntó una vez si podía existir música alegre, como si música y alegría fueran dos términos que se contradecían<sup>29</sup>, podría valer aquí de precursor en las peores intuiciones. ¿Pero es de veras muy atinado decir eso de que no existe la música alegre? Imaginemos que no solamente entendemos el sentido de la frase, sino que encima estamos de acuerdo; por Schubert, y no tanto por Adorno, vamos a decidir que estamos de acuerdo (al fin y al cabo, ese acuerdo es una decisión moral sobre un modo de sentir, no una conclusión racional sobre cómo pensamos que puede estar hecho el mundo). En algún sentido complejo que nos hace redefinir la idea de alegría y la idea de música, aunque no, ciertamente, la experiencia de una música alegre, podemos pensar que eso podría ser así, que incluso nada hay más triste en realidad que la alegría musical, y que eso inconmensurable, casi por definición, no puede ser nunca alegre, por mucho que se ría o exprese cosas que relacionamos con la alegría, porque es una alegría que estalla y se disuelve en aquello que simultáneamente la niega o la cuestiona. Schubert, Mahler, Shostakovich, todos ellos sabían

<sup>28</sup> *Letters from a Life. Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten. Volume Two 1939-45*, Londres, Faber & Faber, 1991, p. 1272.

<sup>29</sup> Adorno, *ibidem*.



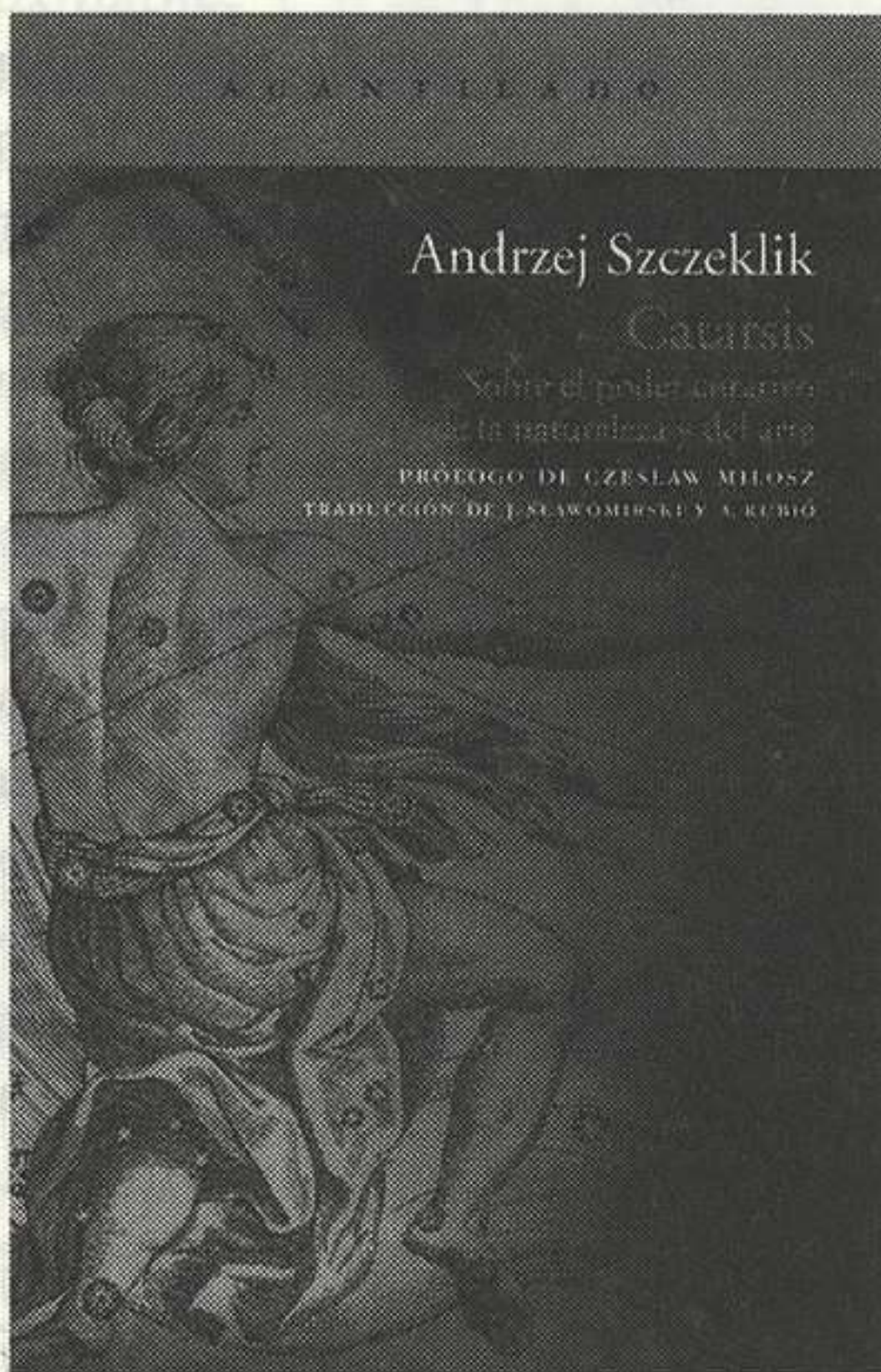
eso, y lo sabían porque fueron grandes artistas, no porque fueran profetas o seres visionarios, y menos aún porque fueran artistas con la conciencia de la línea correcta a seguir.

Nosotros, si algo debemos recordar, es que nada ha dejado de suceder: que el horror siempre ha estado ahí, que sigue ahí, que seguirá estando ahí (*aquí*, de hecho), y que volverá siempre con rostros inesperados, sorprendentes, quizá previsibles ya para el que sabe que el arte es una lente de aumento para leer en el libro de la historia (y no un telescopio de profeta). El horror no siempre está sentado ante nosotros en la salita de estar o acechándonos en el rellano de la escalera, y esto realmente no nos hace mejores moralmente frente a él, ni nos vuelve invulnerables a su regreso. Puede que ahora impregne estéticamente algunos de los mejores momentos de nuestras vidas, tal como la gran música, alegre o no, se encarga de recordarnos cuando nos fijamos bien en ella, y tal como los monumentos y los documentos del horror del siglo XX han acabado siendo confortables objetos de cultura civil y académica (casi como *bibels* para deleite de almas bellas). ¿Pero con qué derecho debemos entonces decir que el horror ya no nos habla del horror y ya no nos interpela como horror? ¿Cómo podemos realmente imaginarnos que el pasado es sólo pasado y que la música es sólo música? Eso es casi tan lamentablemente confuso como creerse que la música puede ser reducida a una buena (o mala) acción moral, política o psicológica.

---

Jordi Ibáñez, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona





Andrzej Szczeklik

## *Catarsis*

*Sobre el poder curativo  
de la naturaleza y del arte*

AUTOR: Andrzej Szczeklik

TRADUCTOR: J. Sławomirski y A. Rubió

PRÓLOGO: Czesław Miłosz

COLECCIÓN: El Acantilado, 196

GÉNERO: Ensayo

ISBN: 978-84-92649-32-7

PÁGINAS: 208

FORMATO: 13 x 21 cm.

ENCUADERNACIÓN: Rústica cosida

PVP: 20 euros

«He escrito este libro para mirar de cerca la profesión a la que me dedico y tal vez con la esperanza de despertar el interés del lector, ya que trato temas como la enfermedad y el sufrimiento que, tarde o temprano, nos afectarán a todos. El libro habla del arte de la medicina, es decir, de la capacidad de reconocer las enfermedades y del don de prever o pronosticar su desarrollo. A menudo, el texto hace incursiones en el terreno de la poesía y de la música, lo que obedece a la convicción del autor de que la medicina y el arte tienen un origen común en la magia, puesto que las principales preguntas de ambas derivan de los mitos —esos sueños eternos—, sobre todo de los mitos griegos, y la misteriosa purificación a la que alude el título está presente tanto en la historia de la medicina como en la de la estética, cuyos fundamentos crearon Pitágoras y Aristóteles».

Andrzej Szczeklik (Cracovia, 1938) se graduó en la Facultad de Medicina de la Academia Médica de Cracovia en 1961, tras lo que completó sus estudios en Estados Unidos y Suecia. Es doctor *honoris causa* por diversas universidades y ha sido galardonado con numerosos premios. Mecenaz y amigo de los artistas, se hizo famoso por sus improvisados conciertos de piano en el cabaret satírico *Piwnica pod Baranami*.

«*Catarsis* es una restitución brillante de la relación etimológica entre lo sano y lo santo, entre la salud y lo sagrado. Andrzej Szczeklik es catedrático de la facultad de medicina pero es también un experto en 'la ciencia de los sentimientos', para retomar la definición que William Wordsworth dio de la poesía. Su libro es erudito, personal y creativo: genera autoridad. Se remonta a los inicios de la medicina y se interroga sobre su oficio. Recuerda oportunamente como el campo de la salud deber estar más relacionado con la *caritas* que con la economía.»

Seamus Heaney, Premio Nobel de Literatura 1995