

El músico, ese perseguidor

Blas Matamoro

¿Es la música un lenguaje? Si lo es, la relación con la escritura está servida. Mejor dicho: cantada. Los especialistas ya han desbrozado el tema. La música, como el lenguaje verbal, posee sintaxis, gramática y, de aquella manera, también semántica. Si admitimos que el discurso musical, muy esquematizado, tiene un elemento horizontal o melódico y un elemento vertical o armónico, podemos adjudicar al primero una índole sintáctica y al segundo, otra gramatical.

La melodía o canto se articula en cláusulas, frases, arcos, tensiones, cadencias, que pueden compararse con las estructuras sintácticas del lenguaje verbal. La armonía o acorde se despliega en conjuntos tonales, regidos, desde el barroco, por los modos (mayor y menor). La tonalidad relaciona los elementos íntimos de una escala de siete sonidos de manera jerárquica, sometiéndolos a la nota tónica, lo mismo que la gramática vincula las partes formales del lenguaje por géneros y el par de números singular/plural. Desde luego, estoy pensando en la música del sonido templado, dividido en semitonos, como es regla en Occidente desde hace siglos. Habría que matizar los casos en que se usan intervalos menores al semitono (cuartos de tono en ciertas músicas orientales) o sonidos indeterminados, puramente rítmicos, donde la melodía está supuesta y tiene una suerte de sintaxis ideal, silenciosa si se quiere.

El escollo reside en la música atonal, ordenada en series o escrita libremente. Si no hay tonalidad, se usan los doce semitonos de la gama y desaparecen las jerarquías. No existe nota tónica, ni mediante, ni dominante, ni caudal, ni cadencia en sentido estricto. No obstante, arriesgo la opinión de que también en ella hay gramática porque hay acordes, aunque no sean tonales, y hay sintaxis, porque el dibujo melódico mantiene su conformación, aunque desprovisto de cadencias, en un juego de tensiones infinitas que no llegan nunca a la calma de la resolución.

Queda el inciso de la semántica. La palabra es un signo que remite a un plexo de significados, que son otras palabras que también son signos significantes y así en un proceso de deslizamiento que no alcanza nunca la resolución, el Significado de los significados, porque tampoco existe la

Lengua de las lenguas, la Lengua Central que siempre falta, como quiere Mallarmé, que existe como falta, como lengua virtual y acechante en el fondo inalcanzable del lenguaje verbal, que es el símbolo.

Este juego de remisiones entre signo y significado no parece darse en la música, por lo que, en principio, ella carece de semántica. En efecto, no podemos redactar un diccionario de significados musicales, otorgando a las notas y a sus combinaciones melódicas y armónicas una explicación igualmente verbalizada como la que nos suministran los códigos de las diversas lenguas babélicas.

Pero quizás ocurra lo contrario que es, dialécticamente, lo otro y lo mismo. Si, en términos de estricta semántica formal, la música carece de significado, en términos semióticos no carece de sentido. Cuando oímos la música, la sentimos, la experimentamos cargada de sentido. Es un fenómeno afectivo que puede actuar positiva o negativamente, pero que no deja de actuar en ningún caso. Si actúa positivamente, el sentido nos involucra. Si lo hace negativamente, cuando somos sordos a la música, nos quedamos «fuera» de su circuito de operaciones, nos aburre o nos fastidia, se produce ese fenómeno que los semiólogos llaman «ruido» en relación con la estructura de las comunicaciones. Pero también aquí el signo tiene sentido, un sentido de extrañamiento y ausencia, como si nos hablaran en una lengua cuyo código ignoramos.

Lo peculiar del sentido en la música es que no podemos explicitarlo. Podemos divagar con sus equivalentes literarios, podemos «prosificar» o «poematizar» la música, pero ya entonces estamos construyendo un objeto de naturaleza verbal, un campo de palabras que exigen ser descifradas por medio de otras palabras que etcétera. Y en la música no hay etcétera. Su sentido es inmanente a cada uno de nosotros, como cada cosa que sentimos con el cuerpo y que no puede ser resentida por otro cuerpo. Por ello, es absoluto, se vale por sí mismo y no en relación con otro objeto (hasta ha llegado a hablarse, en este orden, del efecto aislante y asocial de la música, contradicho en el acto de reunir multitudes en un concierto o en una función de ópera). Es tan absoluto como momentáneo, y en ese momento absoluto nos encontramos con un tiempo insistente, sin antes ni después, que difiere del tiempo de la historia. De tales características deriva el hecho de que siempre una pieza musical coincide con su duración. Lo que nos dice dura exactamente lo que tarda en decírnoslo. En esto también se parece y difiere de la narración verbal, que jamás identifica el tiempo de lo narrado con el tiempo de la narración. Puedo contar los hechos de un siglo en un libro que lleva dos horas de lectura, o un fugaz evento en una prosa que dura quince minutos en ser examinada.

Al cabo de nuestro recorrido volvemos a plantearnos el tema de la semántica musical. La música no tiene significados relativos pero sí, en cambio, sentido absoluto. No cuenta con semántica verbal pero encarna la utopía del significado definitivo que es el horizonte quimérico de toda tarea semántica. Dicho de otro modo: realiza totalmente el deseo de significar que equivale a su consumación, es decir a la aniquilación del significado. Todo deseo que se satisface, según sabemos, se destruye como deseo, se convierte en un nirvana, en una cesación deseante.

Esta doble calidad extrema del signo musical ha llevado, a lo largo del tiempo, a situar la música, o bien fuera del mundo del saber o bien como paradigma utópico del saber. Los griegos daban a la música el carácter que enaltece su emitología: el conjunto de los saberes particulares de las Musas. Los románticos insistieron en que todas las artes propenden a la música y ella es el modelo de cualquier discurso, incluido el supremo, la filosofía.

Música y escritura, pues, se tocan sin confundirse como una buena pareja de bailarines (o un cuerpo de baile con más de dos, cabe añadir, si se prefiere la promiscuidad). La música, como la arquitectura (que es música inmóvil, tanto como la música es arquitectura en movimiento) es un excelente modelo para la escritura, porque tiene una naturaleza porosa, similar a la del lenguaje. El sonido implica el silencio, tanto como en el lenguaje la construcción del significado implica la utopía del sentido pleno. Todo edificio necesita del vacío interior que hace a su estructura, y del exterior que permite su situación y su visualización. En cuanto a lo constructivo, nada más riguroso que el ensamblaje de una pieza musical y la realidad estática de un edificio. Por el contrario, me parecen malos modelos aquellos que se toman de las artes de lo compacto como la pintura y la escultura, por las razones opuestas y complementarias a las que acabo de exponer.

La relación entre ambos tipos de discurso tiene, además, un vínculo de sustentación que podemos definir como materno. La música es, si se permite la figura, la lengua materna de las lenguas verbales. Legendariamente considerada, es la lengua universal y la utopía de la lengua única, irrealizable en sede babélica. O, si se piensa históricamente, la perdida lengua anterior a la historia –pecado original y caída– la lengua en que Dios y la criatura se entendían en el Paraíso.

Sin ir tan lejos, la música ha sido vista, en distintos momentos de la historia, como el pensamiento preverbal que actúa como requisito esencial de la lógica verbal. El lenguaje, antes de ser palabra, es música. Si adjetivé de materna esta calidad es porque en el seno materno, en la prehistoria del sujeto, en la edad arcaica de nuestra biografía, hay sonidos articulados que el nonato percibe (los ritmos orgánicos del cuerpo materno, las voces exter-

nas que emiten palabras no percibidas como tales palabras, los choques del cuerpo de la madre con objetos exteriores, etc.), sin que se constituyan en lenguaje, porque ignora sus códigos.

En especial, en las poéticas contemporáneas, a contar desde el simbolismo y sus precedentes románticos, la música desempeña también ese papel de matriz del poema (*de la musique avant toute chose* proclama Verlaine), porque la asociación articulante que sostiene al objeto verbal llamado poema es prosodia de índole musical. No olvidemos que Mallarmé estaba cerca de Wagner, el cual intentó hacer en sus dramas musicales la fusión de música y palabra: una palabra que sólo pudiera cantarse y una música que anunciara la proclamación de la palabra. Obvio parece recordar que la asociación de la poesía con la lírica señala, de nuevo, la presencia de esta palabra cantable que es la palabra poética. En el medio, de nuevo, el cuerpo, es decir la voz.

Materna, utópica, absoluta, la música es, desde luego, de naturaleza erótica. Esto mentando el erotismo en sentido amplio, no simplemente sexual. Eros: poder de unificación de las dispersas partes del mundo, ligazón del sujeto a la vida, a la unidad que es propia de la vida, indistinción o adualismo, según se prefiera llamarlo. Cuando escucho la música, ella me significa afectivamente, soy su significado y ella, mi significante. Pero también yo la significo al sentirla y la cargo del significado absoluto, invirtiendo el circuito dialéctico. Hay una adhesión o adherencia que disuelve la frontera entre el sujeto y el objeto. Yo soy la música y ella me es. De ahí su carácter erótico y su funcionamiento dionisiaco. Frente a la distancia apolínea que establecen las artes que actúan con la vista, la música propone la confusión del sonido que penetra a quien lo escucha y lo transforma en una suerte de instrumento reflejo, que vibra orgánicamente como un violín o un oboe. O una voz.

Sin pasarnos de frontera, podemos observar esta similitud estructural entre el goce de la música, los fenómenos eróticos y la visión mística, donde el sujeto visionario se funde con la divinidad. No digo que la mística sea erótica o que la erótica sea musical o la música, una mística que se ignora, sino que subrayo simplemente las coincidencias funcionales entre los tres niveles de fenómenos. Si algo ignora ser la música, como dice Leibniz, es ser matemática. Quizá sea el secreto de toda creación: Dios hizo el mundo por la palabra, pero debió antes crear la música para que la palabra fuera posible y, al hacerlo, puso en funcionamiento los números. Dicho musicalmente: solfeó.

La música y los músicos tienen una presencia definitiva en ciertas literaturas, notoriamente las germánicas. También, aunque en menor medida, en

el mundo francófono y el anglosajón. Entre nosotros, en las literaturas hispanas, en cambio, el vínculo es más bien pobre. Hay épocas y generaciones pobladas de escritores sordos. He podido recontar algunas crónicas de eventos musicales en Pardo Bazán, Galdós y Valera, por ejemplo, pero son más bien ecos de sociedad. Los modernistas invocaron a la música pero no se sabe bien a cuál. En el 98, Baroja declaró su afición a los sainetes de Chueca y los cuplés de Quinito Valverde. Sólo al llegar al 27 hallamos un feliz encuentro de las dos disciplinas, en poetas que eran también músicos (García Lorca, Gerardo Diego), o melómanos como Alberti y Cernuda, en la frecuencia con que hicieron poemas en forma de canción, en la amistad de Manuel de Falla y los compositores de la Escuela de Madrid, en la obra mixta de Adolfo Salazar.

En América pasa algo similar. Creo que la única excepción cabal es la del cubano Alejo Carpentier, él mismo historiador de la música y crítico musical, que incluyó como personajes a compositores reales o ficticios en *Los pasos perdidos* y *Concierto barroco*. Francisco Luis Bernárdez tiene varios sonetos dedicados a músicos. Agustín Yáñez los incluye en su novela *La creación*. Victoria Ocampo ha dejado algunas páginas donde testimonia su afición a la música y sus estudios musicales, aparte de su labor como animadora de la Asociación del Profesorado Orquestal y del teatro Colón de Buenos Aires.

En el momento y el lugar donde se dan los escritores a que me referiré enseguida —el Río de la Plata en la década de 1940— se da un contacto literario-musical muy sugestivo. Aparecen escritores que son músicos, como Felisberto Hernández, Juan Rodolfo Wilcock y Daniel Devoto, o aficionados a la música como Julio Cortázar, Eduardo Jonquières y Jorge Bosco. Las persecuciones políticas y raciales, la guerra española y la mundial, empujaron hacia América a una ilustre emigración de músicos. Aparte de que había en el Río de la Plata importantes plazas musicales como Buenos Aires, Montevideo y Rosario, es decir que existían un público y una tradición, aparecen nombres importantes como los españoles (Falla, Julián Bautista, Conchita Badía, María Barrientos, Jaime Pahissa) y demás europeos (Erich Kleiber, Fritz Busch, Hermann Scherchen, Walter Gieseking, etc.). El clima del momento y las tendencias neorrománticas e intimistas de cierta literatura propiciaron el encuentro.

Quizá lo más elocuente lo hayan dicho, como siempre, los poetas. Juan Ramón con las palabras que el compositor argentino Alberto Ginastera tomó como emblema personal: «La música, mujer desnuda, corriendo loca por la noche pura». Y Borges, que, sordo como era a casi toda la música del mundo, según propia confesión, dejó esta definición inopinada de la músi-