

# Las manos de Euterpe

## (Algunas notas sobre música y literatura)

*Para Manuel Chapa Brunet, naturalmente.*

**L**a estancia de Rilke en Toledo y en otras ciudades españolas fue una de las grandes revelaciones espirituales y estéticas de su vida. Rilke llegó a escribir que todos sus viajes anteriores habían sido diccionarios cuya información le permitía interpretar cuanto estaba viviendo en España. La contemplación de San Juan de los Reyes, la pintura de El Greco, pero sobre todo la visión de Toledo, exceden a la experiencia estética. Toledo, dice Rilke, es la ciudad del cielo y de la tierra, la ciudad que no tiene historia sino leyendas, la ciudad construida sobre el abismo. Quizá por ello acuda una y otra vez a mencionar la Biblia en sus cartas: para hablar de Toledo hay que remontarse al tiempo del Génesis y de los profetas.

Entre las lecturas de Rilke en Toledo me interesa destacar dos: la Biblia y un estudio de Fabre d'Olivet, conocedor de los libros sagrados de distintas religiones, así como de las lenguas y la música de los pueblos primitivos. A Rilke le interesaron las consideraciones de este autor sobre lo no sonoro en la música, que el poeta relacionó con la importancia de lo no visible en el arte, con aquello que está detrás de la imagen bella («estoy tentado a creer con Favre d'Olivet, que no es sólo lo *audible* lo decisivo en la música», escribe a la princesa Thurm und Taxis el 17.XI. 1912).

En una carta al príncipe Thurm und Taxis (25.XII.1912) el poeta expresa lo que siente tras haber escuchado cantar en una pequeña iglesia:

(...) lo que me sigue mortificando es mi completo analfabetismo en música. Todos los domingos me dirijo a una pequeña iglesia mozárabe para oír una Salve que, sin duda, es milenaria, y que en el transcurso del tiempo cayó en olvido, pero entonces la cantaron los ángeles, según se dice, hasta que la gente, amedrentada y avergonzada, continuó de nuevo la tradición. Ahora me asalta el pensamiento secreto de cómo podría hacer callar a estos obesos salmodistas, entonces la oiría gustoso de la boca de los ángeles; pero aún así siento muy de cerca cómo toda la música

antigua repercute en el interior del mundo, al igual que un viento que soplara únicamente para sí mismo, aún cuando nosotros no existiéramos. ¡Y esto sí, esto es música!

El silencio que hay tras esta música tiene que ver con el abismo del que he hablado antes, con el abismo de lo invisible, de ese espacio que el artista transformará en visible o audible. No es por tanto extraño que Rilke mencione a menudo las palabras génesis y orígenes y que las referencias a la Biblia sean inevitables.

Estas breves notas que siguen pretenden recordar algunas aportaciones de estudiosos de distintas disciplinas que plantean problemas cuya solución requiere la interdisciplinariedad y he querido empezar con el recuerdo de una experiencia de Rilke, poeta esencial de nuestro siglo, muy poco aficionado a las digresiones críticas y la erudición. La referencia a lo no audible de la música en Rilke, por más que se trate de un creador y no de un profesor, no dejará de ser sin embargo para muchos una vaguedad más. Puede aducirse que el hecho de que este poeta acuda a la música para expresar su experiencia no es más que una excusa para justificar su vivencia y que es el poeta el que busca en la música un significado que esta no tiene. No han faltado ni faltarán historiadores, críticos o músicos contrarios a comparar la música con otras «artes no musicales». Se ha hablado de vaguedad a la hora de trazar las semejanzas y de poca claridad a la hora de relacionar las artes entre sí. Strawinsky desconfiaba de estas comparaciones y defendía la autonomía de lo musical por encima de cualquier otra consideración. El genial músico lanzó una extraordinaria soflama contra ciertos excesos que querían atribuir a los pentagramas unos contenidos fijos, determinados, como si la música fuera un código que pudiera descifrarse igual que la lengua hablada. La música es un discurso autosuficiente, válido en sí mismo, al que los hombres añaden significados y connotaciones ajenas. En una ocasión se le pidió a Schumann que explicara un estudio difícil: Schumann se sentó y lo interpretó por segunda vez. La conclusión está clara: la música se explica con su propio discurso o no se explica.

Es interesante, sin embargo, recordar que el propio Strawinsky —y podrían mencionarse aquí una legión de escritos y composiciones nada anecdóticas de músicos románticos—, refiriéndose a la composición de su *Piano - Rag - Music*, escribía en *Crónicas de mi vida*: «Lo que me apasionaba en ello era que los diferentes episodios rítmicos de esa pieza me eran dictados por los dedos mismos. Gozaban éstos de un placer tal que yo mismo me puse a trabajar, y no porque tuviese el deseo de tocarla en público sino simplemente para mi satisfacción personal. No hay que despreciar los dedos; son grandes inspiradores, y, puestos en contacto con la materia sonora, despiertan frecuentemente en nosotros ideas subconscientes

que de otro modo tal vez no se revelarían». Quien llegó a decir que la música no significaba nada más allá de sí misma reconoce aquí la cooperación entre la mano y la materia sonora, insinúa que puede existir una base física en la inspiración, lo que nos llevaría a plantear complejos problemas sobre la fenomenología y la música (y la psicología), la inspiración y la percepción. Creo que no conviene caer en los excesos ni de los que creen ver en cada compás la psique del autor o el color de una nube ni de los que niegan a la música un significado que vaya más allá de los pentagramas.

A decir verdad, no es poco considerar que la música sobrevuela el mundo, que su lenguaje es sólo su lenguaje y que ir más allá es un puro entretenimiento (o que no lo es, pero que no necesita de mayores aclaraciones) pero este punto de partida es insuficiente para dar cuenta de muchos problemas. Quiero referirme entonces a reflexiones nacidas de disciplinas muy distintas que consideran la necesidad de abordar un espacio epistemológico a partir de varios discursos. Hay problemas que han sido planteados tras cruzar campos de investigación y su indagación ha de llevarse a cabo relacionando siempre varias materias.

Existen sin embargo graves riesgos. Uno es dejarse llevar por comparaciones y cercanías vagorosas. Habrá quien considere que el llamado impresionismo musical está directamente emparentado con la pintura de Renoir y que la rotundidad del arte románico tiene algo que ver con la sobriedad de cierta música medieval. Estas comparaciones puede que tengan alguna utilidad en el campo didáctico, pero puestos a trazar relaciones sólidas, deberemos reconocer que se requiere una metodología más fiable. El camino que hay que recorrer para trazar el mapa común a dos disciplinas y aprender cómo se comunican dos códigos es todavía enorme.

Un somero vistazo a la cultura occidental nos hará comprender que inevitablemente hablamos de música con un lenguaje que no es la música. A la música se le han otorgado una y otra vez significados que quizá no estaban en ella. Pondremos algunos ejemplos. Sabido es el interés —y también el rechazo, que no deja de ser otra forma de interés—, que despertó la música de Debussy en España entre un círculo de intelectuales y artistas. Una muestra de este interés lo constituyen dos ensayos de Ortega y Gasset: «Musicalia» y *La deshumanización del arte*. La tesis y los argumentos de Ortega son discutibles. Frente a la música romántica, frente a un arte impuro que se dirige a los sentimientos, Ortega elogia el arte puro, la música de Debussy y la de Strawinsky: «Esta música es algo externo a nosotros: es un objeto distante, perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la nueva música en concentración hacia afuera. Es ella la que nos interesa, no su resonancia en nosotros.»

No es Ortega el único que reivindica a Debussy. También lo hace Lorca en su conferencia sobre la imagen poética de Góngora en la que denosta a los beethovenianos «putrefactos en su éxtasis que creen que la música de Debussy es un gato paseando por un piano». Arconada escribió *En torno a Debussy* (Madrid, 1926) conjunto de ensayos en los que analiza y presenta la música del maestro francés. El concepto deshumanización del arte (tan discutido después por los críticos y los propios artistas) hizo fortuna y todavía la revista *Laye* recogía en 1951 una necrológica de Arnold Schönberg en la que valoraba su figura como final de un proceso: «este proceso muy bien podría ser el de la 'Deshumanización del arte'».

No voy a entrar aquí a valorar estas y otras afirmaciones. Me parece evidente que un estudio de las partituras no nos llevará a las conclusiones de Ortega. Pero, querámoslo o no, Ortega hace que la música de Debussy signifique —al menos para él— algo que no es la música de Debussy. La música adquiere un significado cultural y supone un punto de referencia incuestionable para conocer la sensibilidad estética, los gustos, las preferencias de todo un grupo poético, de una determinada sensibilidad. Probablemente Debussy no significa lo que Ortega señala, pero me interesa destacar que en aquel momento pasó a significar algo concreto, lo mismo que algunos pintores o escultores han pasado a significar, a querer decir algo que no estaba en sus lienzos o en sus esculturas. Hoy Debussy no es vanguardia y entendemos a Debussy de otra manera y quizá la música del siglo XX no ha seguido los derroteros que indicaba Ortega. Los significados de la música han ido variando con el tiempo.

Es incuestionable tener en cuenta lo que la música ha significado para determinadas corrientes culturales. Llama la atención que haya poetas y movimientos para los que la música tiene más valor o significa más cosas que para otros, como si hubiera períodos en los que la relación entre música y otras bellas artes parece más evidente o llamativa. Ciñéndonos sólo a la cultura española, debemos recordar la estrecha relación entre música y literatura en el grupo del 27. Gerardo Diego se inspira en el piano de Debussy o Schumann; para Cernuda, la música es uno de los centros de su poética, uno de los paraísos invulnerables de su Arcadia, en los que la realidad y el deseo no son todavía irreconciliables; Lorca es músico y amigo personal de Falla... Próximos a ellos, una pléyade de compositores, pintores y escultores. No se puede escribir la historia de una sola de las bellas artes en este período sin atender a la evolución de varias de ellas a la vez.

La música no significa como lo hace el lenguaje articulado, pero nosotros hacemos que adquiera un significado cultural e histórico incuestionable. El moderno comparatismo ha señalado la necesidad de que el crítico