

En esa lucha permanente el autor de *La canción de la tierra* vivía y moría. Quizá porque el lenguaje de la música, su carácter polisémico, equívoco y ambivalente, hace de ella una ceremonia singularmente humana y, muchas veces, una ceremonia singularmente secreta. Quizá porque no hay mayor soledad que buscar a Dios bajo el disfraz del deseo. Y la música es, sin dudas, el deseo por antonomasia, es decir, el deseo de Absoluto, es decir la búsqueda de la obtención efímera de un instante profundo. Sólo el amor sabe de estas cosas».

Pienso que acierta plenamente Liberman al decir que la música es el «deseo por antonomasia», y que yerra (como Hegel, de quien en uno de los capítulos de su libro cita como entradilla: «La música es la revelación de lo absoluto bajo la forma del sentimiento») al atribuirle una búsqueda de lo absoluto. Hegel, sin embargo, tiene la perspicacia de intuir, como buen dialéctico, la esencia de la música, que consiste en ese «bajo la forma del sentimiento», que para mí es lo subrayable de su idea. Si otros pusieron «boca arriba» la dialéctica hegeliana en otros terrenos, me voy a tomar la libertad de hacer lo propio en el terreno de la música. La música no busca lo absoluto, sino lo relativo, esto es: lo relacional, la relación («bajo la forma del sentimiento») entre el hombre y el mundo, lo que es tanto como decir entre el hombre y el hombre, entre el individuo y la comunidad, entre el sujeto singular y el sujeto colectivo que es la sociedad.

#### 4. Realidad y deseo

Es preciso recalcar el antes aludido carácter mundano, de radical y esencial mundanidad, de la música de Bach, pues cierto sector ideológico ha pretendido poco menos que secuestrarla en el santuario de la religiosidad, apoyándose, para tal maniobra, en el abrumador volumen de la producción eclesiástica de Bach y en su faceta biográfica de funcionario al servicio de la iglesia luterana durante algunos períodos de su actividad profesional como compositor y organista.

Esta imagen de Bach mezcla verdades y mentiras. La religiosidad personal de Bach no va en modo alguno más allá de lo que cabe esperar en un hombre de su época y el medio ambiente en el que se desenvuelve su existencia. Es preciso subrayar esto, pero cumple, además, señalar que en gran medida se trata de una religiosidad «de oficio», asumida como un horizonte poco menos que ineludible dentro de las posibilidades de ganarse la vida para un artesano-músico de su tiempo, como el que Bach era. Bach se pasó la vida solicitando empleos fijos, luchando calculadora y denodadamente por arrancar a los detentadores del poder (esto es: de los medios económicos) un sueldo lo más alto posible. Parece evidente, por otro lado, que prefería ser *Kapellmeister* de alguna de las numerosas cortes alemanas (a veces pequeñas y no muy sobradas de recursos) a ser *Kantor* de una iglesia. Este último puesto comportaba obligaciones rígidas, monótonas, tanto en lo que a la composición como a la enseñanza se refiere. Los mayores conflictos —incluso rebeliones— entre Bach y sus patronos se produjeron en el ámbito de las instituciones eclesiásticas, cuyos rectores estaban lejos de tener una idea de Bach y de su música como la que hoy tenemos nosotros y le trataban como lo que realmente era para ellos: un trabajador al

que, a cambio de un salario, era exigible una productividad y unos resultados cuantitativa y cualitativamente previstos. Dichas instituciones consideraban al *Kantor* un simple fabricante-suministrador de motetes, misas, piezas para órgano, cantatas, oratorios, pasiones y toda suerte de músicas programadas según calendario, a fin de satisfacer las necesidades de los oficios religiosos.

Bach supo responder a este desafío con un espíritu práctico, deportivo casi, un espíritu que en no pocas ocasiones muestra una capacidad de adaptación a las circunstancias auténtica y gloriosamente camaleónica. La imagen que nos ofrecen las actividades de Bach no es la de un *artista* en el sentido moderno, burgués, de la palabra, sino la de un obrero de la música, la de alguien que entiende de fabricar, reparar y tocar órganos y clavecines, y que lo hace con bien probada, incluso portentosa, maestría; alguien que domina las técnicas de varios instrumentos y se dedica a su enseñanza como medio de subsistencia que, al mismo tiempo, es vocacional; alguien que compone sin tregua ni cuartel los más diversos tipos de música a plazo fijo, con exactamente la misma rutinaria dedicación de un zapatero en manufacturar o remendar zapatos.

El concepto de la música que tenían las autoridades eclesiásticas era paralelo al que de la misma tenían las autoridades municipales y los grandes aristócratas cortesanos: un concepto utilitario y funcional, ya fuese con fines de encarrilamiento y edificación de la feligresía o de solaz y esparcimiento de la nobleza o la ciudadanía. Estos tres estamentos sociales constituían el único horizonte profesional para todo músico. No es de extrañar que éste, así pues, procurase adaptarse lo mejor posible a las demandas de aquel al que le tocara en suerte servir. Lo que ya es más raro y significativo es que Bach fuese capaz de rendir siempre al máximo de sus prodigiosas capacidades creadoras, tanto si trabajaba para una corte como si lo hacía para una municipalidad o una iglesia. En lo más recóndito e íntimo de su personalidad, Bach tiene algo de actor, en el sentido de que era capaz de representar una diversidad de papeles al tiempo que, en todos ellos, no hacía otra cosa que representar el suyo propio.

El actual prestigio —que viene de la segunda mitad del siglo XIX, del romanticismo tardío, y que con el paso del tiempo ha ido acrecentándose y exacerbándose— de las actitudes y comportamientos marginales, asociales e incluso antisociales, o, dicho de otro modo: el culto a todo lo que tenga una aureola de «malditismo» en el arte y en el artista, pienso que contribuyen a soslayar de la imagen que nos hacemos de Bach un factor fundamental de su personalidad, cuya importancia no deriva tanto de su significación o alcance biográficos como del hecho de que el mismo impregna su música de forma esencial, confiriéndole unas características propias muy acusadas. Me refiero a la sensualidad de Bach, en su música y en su vida. No se trata, ni que decir tiene, de que Bach fuese un hedonista o un libertino, pero sí de que evidentemente era un hombre, por así decirlo, muy «a ras de tierra», muy apegado a los placeres, incluido el placer sexual, y a una afectividad a flor de piel, cotidiana, doméstica, en la que están presentes la ternura y la delicadeza. En la figura humana de Bach muy bien podríamos ver una encarnación de la admirable divisa del mejor Wilhelm Reich, el Reich de 1927, aún marxista y revolucionario: «*Liebe. Arbeit und Wissen sind die Quellen*

*unseres Lebens. Sie sollten es auch beherrschen*» («Amor, trabajo y saber son las fuentes de nuestra vida. Bueno sería también que la dominaran»).

La vida y —lo que es mucho más importante para nosotros— la obra de Bach se hallan no ya impregnadas sino auténtica y realmente dominadas, como lúcidamente soñaba Reich, por el saber, el amor y el trabajo. No hay una sola determinación, una sola nota en ellas (pienso puede afirmarse sin incurrir en exageración alguna) que no tengan directamente que ver con estos tres conceptos: trabajo, amor, saber. Amor al ser humano, a lo humano en general, a la sociedad, a la comunidad; un amor que se transfigura teatralmente, dramáticamente, en *Pasión*. Pasión por —y ante— el dolor tanto como por el gozo humanos. Esta humanidad radical de la respuesta musical y vivencial de Bach —estética y ética— a esa gran pregunta que es la existencia, no debe quedar oculta o relegada tras las formas y formalidades religiosas —siempre eclesiales— que reviste buena parte de su obra y de su actividad profesional —de su oficio— a causa de la configuración social de las posibilidades de ganarse la vida en el tiempo y el lugar que le tocó vivir (las condiciones objetivas de dicha configuración son las que, por ejemplo, hacen de la religiosidad de Bruckner una religiosidad verdadera, libremente elegida, interiorizada y asumida, a diferencia de la de Bach).

Ningún músico y ninguna música menos místicos que el músico Bach y su música. En uno y otra triunfa siempre la mundanidad, la exterioridad, la racionalidad. No hay ni en el hombre ni en su música la más leve «vuelta hacia lo interior», el más mínimo retraimiento, el menor trascendentalismo contemplativo. Es imposible observar en Bach y en su música ni un adarme de rechazo egocéntrico y subjetivista del mundo social, comunal, sensible y sensual. Su glorificación de Dios es siempre funcional, textual, profesional, y su alcance objetivo es el de una metáfora racionalista por la que se manifiesta una glorificación del hombre, de los hombres que viven y mueren, sufren y gozan en su cotidianeidad. Y juegan. El juego, el carácter profundamente lúdico de la música de Bach suele pasar inadvertido en aras de otros aspectos más *serios* de la misma, cuando lo cierto es que acaso el juego sea la cosa más seria de su obra. Juego en el sentido teatral, dramático, del término. De ahí el que Bach sera el más alto y cabal paradigma del *antimalditismo* artístico.

La música de Bach es el más asombroso y perfecto resultado de la dialéctica de los sentimientos (la búsqueda de lo real-relativo «bajo la forma del sentimiento») explicitada a través del sonido organizado. Y bien sabido es que no hay sentimientos *individuales* (en el sentido de la inefable subjetividad de un *Unico*), sólo *comunes*, lo que constituye su modo de ser inextricablemente individuales y sociales, subjetivos y objetivos a un tiempo. De ahí también el que la música de Bach sea toda una «educación sentimental» —muy acorde, por cierto, con la trayectoria pedagógica—, instructiva, de Bach en su oficio de músico completo y total. Si a una tradición de la novela alemana clásica se la ha denominado *Bildungsroman*, o «novela de educación» o «formación», a la música de Bach bien se le podría llamar igualmente *Bildungsmusik*, pues en ella está siempre presente —desde la más pequeña invención hasta la más compleja arquitectura sonora, como el Clave bien temperado, las Variaciones Goldberg, la Ofrenda Musical, las Pasiones y las Cantatas— una explícita pulsión formativa, educativa (no, por supuesto, en un estrecho sentido técnico-pedagógico