

# Arpeggio de siglos

*Blas Matamoro*

Julien Green anota en su diario el 24 de marzo de 1994: «Si el silencio pudiera hablar, sería música porque se siente perfectamente que en el fondo de la música está el silencio como verdadero lenguaje, el de Dios». Y el 8 de marzo de 1995: «La lengua universal ideal es la música pero cada uno de nosotros escucha su propia música, la de su mundo individual, y todos juntos escuchamos la lengua perfecta que lo dice *todo* a cada quien por separado».

El verdadero lenguaje es el correspondiente al Creador y es silencioso, porque antes de la creación –creación por la palabra que se crea al tiempo que crea el objeto nombrado– la palabra no existe. A su vez, antes de la creación de la palabra hay otra creación, que intermedia entre la palabra y el silencio, y es la música. Como es una suerte de protolenguaje, al cual podemos atribuir gramática y sintaxis, pero no semántica, resulta intraducible. De ahí su carácter universal, al menos en términos ideales. La paradoja de esta universalidad es que existe como tal pero no puede compartirse por la universalidad de los sujetos que la perciben, ya que habla a cada uno por separado. De nuevo: lo que tiene de universo, lo tiene idealmente y no efectiva y realmente. Pero sabemos, por añadidura, que el universo es también un objeto ideal, ya que no se puede salir de él para considerarlo objetivamente: por definición, nada hay fuera de él. Ambas paradojas –la universalidad del universo y de la música– se complementan y, muy probablemente, sean la misma.

Este vínculo entre el Creador y la creación por la palabra intermediada por la música, ha sido advertido desde antiguo. Ya san Agustín (*Epístola a Jerónimo*, 166, 13) apunta: «No en vano dijo de Dios el profeta, que había aprendido por inspiración divina: *El que despliega numerosamente el cosmos*. Por eso la largueza de Dios otorgó a los mortales que tienen almas racionales la música, es decir la ciencia o sentido del bien modular, para enseñarnos una gran cosa. El artista que compone un poema sabe qué tiempos da a cada voz para que su canción se deslice y corra bellamente en sonidos que cesan, preceden y suceden. Con mayor motivo, Dios no permite

que vayan pasando con mayor prisa o lentitud que la exigida por una modulación prevista y predeterminada los espacios temporales en esas naturalezas que nacen o mueren».

Y el mismo santo apuntador vuelve al tema en *Los libros del orden* (II, XIV), a propósito de la elevación de la razón hacia «la contemplación beatísima de las mismas cosas divinas»: «En este cuarto grado, ora en los ritmos, ora en la misma modulación, se percató de que reinaban los números y que todo lo hacían ellos; investigó, pues, con suma diligencia su naturaleza y descubrió que había números divinos y eternos y, sobre todo, que con su ayuda había organizado todo cuanto precede. Y no podía soportar que su esplendor y pureza se ofuscara en la materia corporal de las voces; y como lo que constituye el objeto de la contemplación del espíritu siempre está presente y se aprueba como inmortal, y tales eran aquellos números; y, al contrario, los sonidos pertenecen a un orden sensible y se desvanecen en el tiempo, dejando su impresión en la memoria, por la licencia que dio la razón a los poetas para forjar mitos, se fingió que las musas son hijas de Júpiter y de la Memoria. (¿Será necesario averiguar si esta prole tiene algo semejante?). Por eso esta disciplina, sensual e intelectual a la vez, se llamó música».

En la primera cita retorna la secuencia silencio-música-palabra, quedando la música (modulación y ritmo) como cañamazo o antecedente de la palabra, sin la cual ésta parece no poder articularse. En la segunda, Agustín añade dos elementos sugestivos, provenientes de la paganía (de Pitágoras a través de Platón, muy probablemente): antes de la música están los números y, para corporizarlos, se los «traduce» a música, con el trasfondo de las musas paganas que son las administradoras del saber por excelencia, o sea su disciplina, la música. Antes que la proliferación de los objetos creados por la palabra, la Creación es un orden numeral convertido en musical. Como tal orden, aunque inefable, pues, pensamiento. Por eso el Creador lo ha concedido exclusivamente a las almas racionales, es decir a las almas que llegan a poseer la palabra y su orden lógico.

Trece siglos más tarde, a finales de la Ilustración y entrando en el romanticismo, Coleridge parece retomar el asunto. Como Agustín, pero ya sin Dios a la vista, entiende el carácter original de la música respecto no sólo a la palabra, sino a toda la vida que, para él, se contiene en la memoria. La música lo reconduce a sus «sensaciones primarias» y, por ello, a la regeneración moral, en una suerte de catarsis (fragmento 1505 de los *Cuadernos de notas*, 1794-1819). La memoria misma es un acorde y todo acorde, en consecuencia, aviva la tarea de la memoria (anotación del 27 de septiembre

de 1804, tras una noche en la ópera, fragmento 2192). Como en Agustín, la música es una especie de lenguaje inmanente, que se produce en el interior del sujeto y antes que la palabra, «el poder de variar infinitamente la expresión y de individualizarla precisamente mientras es. Mi corazón toca una música incesante para la cual necesita un intérprete, las palabras se detienen continuamente y cada vez las siento diversas, aunque sean hijas de una misma familia» (fragmento 2035). La música no puede verbalizarse porque significa mientras suena y deja de hacerlo cuando deja de sonar. Más aún: su significado está unido a cada aparición, es absolutamente singular y las palabras nunca lo son. No hay palabras bastantes en ninguna lengua que sean coextensivas a la innúmera cantidad de significados sentidos por la inmanencia de cada sujeto. Las palabras, forzosamente, simplifican y reducen la experiencia de tal inmanencia, generalizando al decir.

Que la música no se pueda verbalizar no implica que no piense. En Coleridge aparece ya la noción de un pensamiento preverbal corporizado en la música, cuya raíz es, justamente, corporal, orgánica: la respiración y las constancias del aliento: el ritmo. El elemento que media entre tal movimiento regular y constante, la música, y la exteriorización del pensamiento, es el símbolo. Si para Agustín el pensamiento es número y luego música y palabra, para Coleridge es respiración rítmica y luego, música y símbolo y palabra. Ésta sale del sujeto y pasa a la comunidad por medio de la semántica, del signo que se comparte en el desciframiento. En todo el proceso interviene la facultad agregativa que el poeta denomina fantasía (*fancy*).

En Agustín y en Green, al fondo de la música está el gran silencio primordial y creativo: Dios. En Coleridge, Dios no figura en el reparto. Si acaso, podríamos advertir una inversión del proceso y poner a Dios como resultado de un retorno al origen, donde no hay nada, es decir silencio. Esa vacuidad sin signos ni sonidos ni símbolos puede equivaler a la deidad negativa de ciertas religiones, el vacío donde nada existe y todo es.

Coleridge no entiende la música como un don divino sino como un que-hacer humano. Hay animales que cantan, pero sólo el hombre sabe cantar, sabe que canta y hace una disciplina artificial del canto (fragmento 4022). Su carácter no imitativo, no mimético, que la diferencia de la pintura, es el síntoma de aquella autonomía abstracta. Quizá podría añadirse, por cuenta del suscrito, la arquitectura, que tampoco es mimética y que tiene los mismos atributos de construcción matemática que la música. Alguien ha dicho que la música es arquitectura en movimiento y la arquitectura, música inmóvil.

Esta capacidad de producir signos abstractos, intraducibles (símbolos, si se prefiere) hace de la música el arte por excelencia, el arte supremo para el cual todo lo inmanente, absolutamente único, se torna inmediata generalidad. Modelo de la poesía, que es, a su vez, modelo de la pintura (fragmento 1963). Los románticos reiterarán esta jerarquía y la convertirán en un emblema de su movimiento. En el interior de la música, el paradigma es, para Coleridge, un género también peculiarmente romántico: la ópera. Hegel retomará la idea. La ópera, donde la palabra está convertida en música y viceversa, donde el cuerpo es indispensable como instrumento musical y verbal, donde el poema es drama y el drama, poesía cantada.

Lo importante es que, en ambos casos, existe un pensamiento musical, simbólico si se prefiere, que subyace a toda palabra, en tanto la palabra, poéticamente, recoge la memoria del aliento y el ritmo internos del sujeto, es palabra que surge del cuerpo y pasa a otro cuerpo.

Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, recoge inopinadamente el eco de sus predecesores. Si su estricto logicismo verbal sostiene que de lo que no se puede hablar, hay que callar, y el mundo o lo que denominamos tal, es un efecto del lenguaje, al penetrar en la intimidad de la palabra y tocar sus confines no verbales, sin los que no existiría, como no existe nada que no admita sus límites, se encuentra con los componentes musicales de la palabra, en tanto palabra dicha por un cuerpo, en un momento dado y en un contexto también dado. Palabra histórica, si se prefiere. El sonido, el ademán, el gesto, la situación de quien dice, determinan la competencia de lo dicho y alteran su sentido. Wittgenstein da varios ejemplos. El más expresivo me parece el del verbo esperar (*warten*, y no *hoffen*, tener esperanza). Según la entonación y la circunstancia, puede significar ansiedad, paciencia, condición, etc. De algún modo, la sorpresa de Gide en España cuando leía en las estaciones de ferrocarril el cartel que dice *Sala de espera*.

No hay pensamiento lógico sin palabras, pero hay un pensamiento prelógico sin palabras, que se basa en la creencia o en la fe (*Glauben*) que mueve a pensar, una suerte de confianza en lo que vamos a pensar, en lo que estamos dispuestos a pensar. Y esta creencia en el pensamiento, sea asertivo o dubitativo, es el color o sonido que ese pensamiento «previo» y necesario adquiere como fenómeno musical. Los matices alemanes amplían la idea: *Ton*, *Farbton* (el tono de la voz como timbre vocal) y *Klang*, *Farbklang* (color de la voz o del instrumento musical, sonido como vibración).

«El lenguaje, con o sin pensamiento, es comparable a la ejecución, con o sin pensamiento, de una pieza musical» (fragmento 341). Es el «decir por

sí mismo» de la música (fragmento 523). Al igual que en la música, en el lenguaje hay aceleraciones o ralentizaciones, tomas de aliento y silencios que forman parte de la articulación del decir, de lo que llamamos fraseo musical (fragmento 527). «Puesto que sé todo lo que esto significa, quiero decir». Al preguntarnos por el querer decir, cesan las palabras y aparece la música, como quiere Heine. La música es el querer del decir, es el decir deseante. Por eso es pensamiento, aunque no sea lógica. El psicoanálisis, tan desatento para con la música, al menos entre Freud y Lacan, no sabría qué hacer, sin embargo, fuera de esta aparición.

Matizando aún más: si razonar es sustituir, entender es no sustituir, aceptar el signo como insustituible, tal como ocurre en la música (fragmentos 529 y 531). Por eso la música es indefinible, porque no se pueden reemplazar sus signos por otros signos equivalentes, según ocurre con el lenguaje verbal. Recordar una melodía no es simplemente poder enumerar en orden sus notas sino «tenerla en el espíritu, gustar de ella» (fragmento 333). Con lo que, cabe agregar, el lenguaje no es nunca «puro» lenguaje, así como la música no es jamás pura melografía, mera partitura escrita. El lenguaje es una escritura pero no sólo escritura fija e idéntica a sí misma, sino innúmera cantidad de lecturas.

«Denominamos pensar, muchas veces, al acompañamiento de la f rase por una predisposición anímica, aunque no cualquier acompañamiento sea pensamiento» (fragmento 332). Ampliando la propuesta: podemos separar el pensamiento de su expresión, como podemos tararear, vocalizar o silbar expresivamente una melodía sin palabras, una vez que hemos dado al pensamiento la expresión que llamaríamos adecuada, porque el lenguaje es, entre otras cosas, ejercicio de aquella creencia fundamental, o sea persuasión: nos persuadimos al decir e intentamos persuadir a otro.

Tampoco juega Dios ningún papel en las consideraciones de Wittgenstein. Agustín y Green lo sitúan en el silencio primordial o definitivo. Quizá sea, Él también, un signo de la música, un resultado de ese silencio sin el cual no hay sonido, lo mismo que, sin sonido, no se establece ni se restablece el silencio. A lo largo de los siglos, los cuatro inquietos pensadores de esta pareja indispensable al decir y al pensar, diseñan un arpegio sobre la gran presencia (¿ausencia?) silente del conjetural universo.

## Bibliografía de las citas

- SAN AGUSTÍN, *Epístola a Jerónimo*, en *Obras*, edición de Lope Cilleruelo, BAC, Madrid, 1953, tomo XI, pp. 477/9.
- *Los libros del orden*, en *Obras*, edición de Victorino Capanga, BAC, Madrid, 1946, tomo I, pp. 741/3.
- SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *The Notebooks*, edición de Kathleen Coburn, Princeton University Press, 1969.
- JULIEN GREEN, *Pourquoi suis-je moi? Journal 1993-1996*, Fayard, Paris, 1996.
- LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, en *Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt, 1980.
- EDOARDO ZUCCATO: «Samuel Taylor Coleridge fra simbolismo e formalismo», en *Filosofia e modi della scrittura* (ed. Elio Franzini), Unicopli, Milano, 1989.