

se duele de amor. Un instante, una concentrada y patética secuencia simbólica donde un personaje dramático (porque Papageno lo es) invoca la totalidad de su destino. Ese instante —tres versos y un minuto de música— hace de la ópera el más notable intento del arte por sintetizar el alma humana, en esa funcionalidad significativa del tiempo psicológico sólo posible en esta experiencia única.

Cuenta Paul Henry Lang que Víctor Hugo —que no tenía simpatía por la ópera— exclamó al oír por primera vez el cuarteto de *Rigoletto*: «Esto es maravilloso, sencillamente maravilloso. ¡Ah!, si yo pudiera en mis obras hacer hablar a cuatro personas simultáneamente de forma que el público comprendiese las palabras y los diversos sentimientos». Quizá por un prurito profesional, Hugo pensaba en la audición simultánea de los cuatro textos pero, en esencia, ¿escuchamos, de verdad, las palabras y su discriminación, o sólo nos dejamos llevar por esas voces que hacen de dicho cuarteto uno de los más conmovedores de la historia de la ópera?. ¿Qué es lo que nos arrebató: la fuerza del texto, la anécdota dramática, o, en lo esencial, ese múltiple mensaje sin discernir que transforma nuestro inconsciente en una sola resonancia unificada, ese duende que va mucho más allá de las palabras?

Ese duende es de un linaje singular, una peculiaridad dionisiaca, la supremacía del significante pero en un sentido estrictamente musical. «Donde cesa el lenguaje, comienza la música» escribió ese apasionado mozartiano que fue Sören Kierkegaard. Ese sentimiento incanjeable que Isolda o Papageno pueden despertar es la irradiación de un lenguaje artístico (es decir, de una forma) al mundo de nuestros afectos. Somos invadidos por un duende particularmente expresivo y nuestra emoción estética es la respuesta que nuestro cuerpo da a ese llamado de Eros, respuesta que es, en la música, de sentido inmanente. El pentagrama no es más que el espacio donde se escribe el propio ser de la música y no sólo el propio ser del autor (Papageno es más que Mozart y mientras aquél decide morir por carencia de amor, éste, días después de la muerte de su padre Leopoldo, compone *La broma musical*, no porque dicha muerte no le importe, sino porque la música —a nivel consciente, por lo menos— es algo que trasciende la historia de su autor, que no deja huellas visibles de sus peripecias, que no singulariza una anécdota vital). Naturalmente que muchas veces podemos saber que el autor estaba triste mientras ponía en el pentagrama aquellas corcheas pero sería imposible saber, por la sola audición, qué es lo que realmente ocurría. *La broma musical* de Mozart podría ser, a la vez, la huida ante el dolor, los sinuosos vericuetos de un inconsciente aliviado ante los sentimientos ambivalentes que Leopoldo le despertaba, la necesidad de una obra que le permitiera en ese momento sobrevivir económicamente, los jolgorios que le generaba alguno de sus hijos, en fin, una polisemia infinita de significaciones que no dicen lo indecible.

Es cierto que Freud queda paralizado frente al magnífico misterio de la música. Si no es posible saber realmente qué es lo que sucede en el mundo interno de un compositor por la sola audición de su obra, entonces ese espacio no forma parte de la búsqueda de una nueva racionalidad, de un nuevo saber ¿Es explicable que a los

pocos días de morir su padre Leopoldo, Mozart compusiera su *Broma musical*, como he dicho? Sí y no, naturalmente. Ni los sucesos que rodean los momentos parturientos de un creador ni sus vicisitudes internas tienen categoría estética, desde el momento mismo en que no son discernibles a través del pentagrama. Además, ¿importa saber que —por testimonio del mismo autor— ese día estaba nostálgico pensando en su padre de infancia o en su aldea natal o estaba furioso porque la vida frustraba sus más caras esperanzas?. Esencialmente, no. Un creador se desprende anecdóticamente de los sucesos tanto externos como afectivos que signan los momentos de su vida y es llevado en andas de su puntual inspiración, que, obviamente, sublima, en el sentido exacto de transformar un estado en otro, aquellos acontecimientos presumiblemente generadores. Si la palabra misma, conductora por antonomasia de nuestros sentimientos, es sólo la sombra de las cosas y debe ser constituida a través de los múltiples espejos y fantasmas que habitan nuestro mundo interno, ¿qué decir del signo musical, de ese hijo de la neblina, de esa misteriosa ausencia de significaciones concretas que lo estructura, de esa metáfora que inconsistente? La música es, pues, el gran surtidor de significados por la multiplicidad proyectiva de su significante. ¿Qué es, entonces, lo que nos cautiva tan profundamente? Quizás eso mismo: el notable venero inventivo que la signa, la posibilidad de otorgarle a cada oyente un espejo propio, el sentido último de su lenguaje que es la invención, su capacidad de hacer de cada depositario especie única, es decir, expresividad ilimitada.

Naturalmente que en otras artes los fenómenos psicológicos también existen, pero no son sustancialmente los mismos. Un poema, por más simbolista que sea, o una pintura, por más abstracta, exigen ser sentidas (y quizá comprendidas) en relación con lo que evocan o representan y esa evocación o esa representación nace de un acuerdo mínimo entre el artista y su entorno, entre el código creador y el público, el Otro que completará la obra. La obra —como dice Marina Scriabine— tiene un sentido que es común a ambos: el significado de los signos utilizados (palabras, colores, líneas, texturas) y la estructura misma de estos signos, de su adecuación a la unidad del todo, es decir, en el plano de la forma. Por inquieto e imaginativo que sea el lenguaje de un poeta o un pintor, es preciso un cierto vínculo validado socialmente, una sintaxis común, una escritura representativa y cierta aceptación de las convenciones establecidas. También los músicos necesitan de esta convivencia, pero este acuerdo, sin el cual no, se refiere más que nada a la estructura de la comunicación de la cual depende enteramente lo comunicado. Y esa estructura, en su línea más vertebral, en su fuente más pródiga, está alimentada por las fantasías inconscientes, por ese «núcleo lírico de la humanidad» que proyecta en el pentagrama el oscuro mundo de los deseos y la intensa circulación que los transforma en motores de nuestra búsqueda. Esta estructura es, en la música, sustancialmente pura, de sentido inmanente.

Naturalmente que un compositor está presente en su obra (Sainte Beuve llegó a decir que la obra se explica por el hombre) pero sólo a través de ese Otro que desde sus fantasías inconscientes nos revela sus apetencias, sus respuestas imposibles, sus

frustraciones crónicas, sus invocaciones surreales, su paternidad de una obra que expresa sus compulsiones más secretas. Por eso es posible pensar un artista en una isla desierta: porque habla con el Otro. Un Robinson que siempre cuenta con Viernes. La obra de arte no es un espejo: es un diálogo con lo distinto, una búsqueda de nuestro propio ser. A través de ella —y la referencia a la isla desierta es válida— el creador consigue escapar de su inexorable soledad a la que parece condenado, pero sólo a través de ese Otro interpuesto que lo habita. La estructura que a nuestro juicio define la subjetividad es —recordando a Emmanuel Lévinas: el-Otro-en-el-Mismo— esa presencia que nos duplica, ese espejo con opinión propia que nos permite mostrarnos vulnerables, ese generoso venero imaginario ante el que es imposible permanecer indiferentes, esa interioridad pródiga que multiplica el gozo. En la música la multiplicidad manilarga de ese habitante nos reproduce de mil maneras distintas, encontrando cada uno lo que metafísicamente necesita.

Esa propagación fantasmática no es más que la resonancia de nuestro mundo inconsciente (allí donde lo más profundo y secreto de nosotros mismos se oculta de la mirada inquisitiva de lo racional) y es, a la vez, la que determina la presencia espontánea de nuestros sentimientos, nacidos de esa zona donde las tendencias más ancestrales y arcaicas tiene su hábitat. Es justamente con esos elementos irracionales, instintivos, prelógicos, con los que se construye lo que podríamos llamar la vivencia musical. Esa «sordera» musical de Freud —por lo menos en sus aspectos más evidentes— es inexplicable justamente por estas reflexiones: ¿cómo se puede ser indiferente a los aspectos más arcaicos y genuinos del ser humano cuando se está tratando de dar una respuesta total a los interrogantes que nos acosan? Por eso, creo que Freud no se metió teóricamente con la música por otras razones más inteligibles: en la medida en que antepasados suyos, pensadores de la categoría de Schopenhauer y Nietzsche, ya habían incursionado en ella de manera ejemplar e intentando respuestas que seguramente Freud aprobó entusiastamente. Por ejemplo: la música tiene una explicación filosófica y forma parte de un mundo autónomo, «separada de todas las demás», sin vinculaciones umbilicales con ninguna de las otras artes. En ella converge toda la metafísica —búsqueda infinita de los fundamentos del mundo— a través de la existencia de un principio esencial que nos arroja a la insatisfacción permanente y que no halla fuera de sí mismo nada en lo que satisfacerse (observen ustedes las similitudes con la circulación del deseo de los psicoanalistas actuales) y que sólo encuentra en la música la posibilidad de sacudirse el yugo de las limitaciones mediante la emoción que es capaz de despertar. La música —dice el filósofo— no se limita a representar las ideas o los grados de objetivación de la voluntad sino inmediatamente la misma voluntad. La música no es, pues, como las otras artes, la imagen de las ideas, sino la imagen de la voluntad misma. Por eso el efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante, ya que mientras el resto nos da un reflejo, ella expresa la esencia. Y al expresar la esencia hace imposible hablar de ella directamente: sólo podemos intentar alcanzar algo de su significación a través de la metáfora porque sólo por