

el gran defecto de componerla sólo cuando veo moverse a criaturas en el escenario». Pese a la legitimidad de las palabras de Puccini estableciendo la presencia del desarrollo dramático y de la circulación de personajes como condición de su música, es claro que sólo la música («prima la música poi le parole» que ya decía Salieri) establece el sentido último y emocional de su gravitación en nuestras vidas.

A Freud se le ha adjudicado —no sin razón, claro— el depender más del sentido de la palabra y de la convicción gestual y dramática de los personajes de una obra que de otras posibilidades más «intuitivas». Centrado apasionadamente en su teoría, Freud veía en el desarrollo de la acción la posibilidad de un emergente puntualmente válido a sus fines: de cómo el inconsciente jugaba su rol en los intérpretes dando expresión a situaciones psicológicamente significativas o del «como si» de los actores permitía identificaciones grávidas desde su particular lectura. Perrés cita una carta de Freud a Marthe de 1885 donde dice: «Nunca he visto una actriz —se trata de Sarah Bernhard— que me sorprendiera tan poco pues obligaba al público a creer cuanto decía».

Esta íntima necesidad de Freud de «creer» en la verdad «como si», en la apariencia de una verdad real, es consustancial al espíritu del viejo maestro. Cuando ve *Carmen* de Bizet en 1907, escribe: «Carmen poseía una voz muy potente y actuaba con gran vivacidad que en ciertos momentos resultaba excesiva. La colosal dama no parecía ser el sujeto más adecuado para inspirar ternura, y luego, cuando empezó a bailar para retener a José, tampoco puede decirse que resultara exactamente grácil. ¡Si los elefantes pudieran volar, qué regalo para la vista! Resultaba imposible creer en su perfidia y su expresión no pasaba, si acaso, de maliciosa» A esto agrega «Don José, demasiado viejo y muy gordo también. No he tenido jamás la oportunidad de ver a un José esbelto, aunque el papel parece exigirlo». Y finaliza señalando: «El director lanzaba la batuta en todas direcciones y yo estaba medio aturdido. Las melodías más importantes le salieron muy bien, pero todo resultaba un poco excesivo y demasiado ruidoso». Sin embargo, dice lo importante a los fines de esta búsqueda: «Me gusta tanto la música que acompaña a la partida de naipes que (no obstante) me quedé al tercer acto». Otra vez el poeta «escopofílico» vence, a través de su piel, las imperiosas órdenes racionales de su inquieto genio. Casi todo es insufrible en dicha *Carmen*, pero Bizet lo obliga, pese a todo, a quedarse en su butaca. ¿No es este «dilema freudiano» el mismo que nos asalta a cada uno de nosotros frente a la obra musical? ¿Qué es lo que esencialmente nos atrapa hasta dejarnos muchas veces sin respiro; qué es lo que nos coge la garganta, nos palpita en el corazón y nos obliga —pese a esa Carmen que baila como un elefante y a ese Don José que ha abandonado toda inquietud estética, como lo narra Freud— nos obliga, digo, a quedarnos inmóviles en nuestro asiento? Cuando Igor Strawinsky nos dice que su obra ha sido concebida «como un contrato notarial», ¿qué es lo que en *El pájaro de fuego* nos produce taquicardia? ¿Qué fuerza expresiva está más allá de las mismas intenciones del autor, más allá de las cláusulas de aquel contrato donde Strawinsky parece querer decirnos que hemos caído en una trampa armada por el cálculo y la mente fría? ¿Es posible pensar

que el autor de *La consagración de la primavera* olvide que una obra musical, aún calculada en sus más mínimos detalles, aún gestada en una mentalidad militantemente racionalista, no tiene que ser por ello seca e inexpresiva? Sabemos su respuesta: la obra debe ser expresiva sólo desde el punto de vista formal y, en síntesis, debe comunicar solamente sonoridades musicales, alejadas de toda interpretación o exégesis anímica o temperamental. Esa sería la auténtica pureza de la música. Quizá podría haber convencido al mismo Freud. Salvo que justamente Freud nos habló de ese intenso, extraño y oscuro mundo del inconsciente donde toda obra de arte es —permítanme decirlo así— un contrato de revelación entre dos personas: el progenitor y el destinatario. Esa búsqueda, a la captura de esa secreta complicidad incanjeable, es el espacio compartido donde toda obra de arte, cualquiera sea su expresión formal, es un acto de reparación, en el que se crea —como diría Lyotard— para que se oiga el grito o el silencio venidos de otra parte. Freud sabe que el arte tiene esa estructura: él mismo lo ha manifestado repetidas veces. Los deseos están en el fundamento mismo de la creación —son su pila bautismal— y es el artista quien debe confundirlos (fundirlos con) para que sus sugerencias sean universales y el placer sea su destino. Lo dice así: «El conflicto debe presentirse apenas (...) el arte consiste esencialmente en velar su material: lo inconsciente no debe volverse consciente en forma directa sino hasta cierto punto y en la medida que nos afecta». Como diría Rafael Argullol, debemos conformarnos con la resonancia, con el eco. ¿Y en el caso de la música, esa resonancia, hasta dónde alcanza? ¿Hasta las lejanas voces acolchonadas que nos llegaban a través del vientre materno? ¿Hasta las canciones de cuna tempranas que habitaron de sedantes corcheas el acta fundacional de nuestras vidas? ¿Hasta la alucinación onírica de aquellas melodías que Freud señalaba como imágenes acústicas de nuestros sueños? ¿Hasta la consciente permanencia de cierta música, de ciertas canciones, que nos asalta súbitamente y de la cual no sabemos su significado ni la causa profunda de su terca presencia y que algunas veces toman el carácter de «melodía obsesiva»? (Theodor Reik ha desarrollado este último interrogante en su fascinante libro sobre Gustav Mahler y su Segunda Sinfonía *Resurrección*) ¿Hasta dónde llega el eco de esos fantasmas musicales, ese estremecido eco que resuena en nuestra piel ante la música que nos conmueve? El mismo Freud, en 1909, escribía: «Cuando se atacan un par de compases y alguien, como en el *Don Juan* dice: «Son *Las bodas de Fígaro* de Mozart», en mí bulle al unísono un tropel de recuerdos, ninguno de los cuales puede un instante después elevarse a la conciencia. Esa impresión actúa como la avanzada desde la cual una totalidad se pone en movimiento a un mismo tiempo».

«El pasado es prólogo» escribió Shakespeare en *La tempestad*. Y es ese pasado el que Freud explora sistemáticamente buscando las ansiadas respuestas, las que legitimen su inquietud científica sin dejar en el papel el alma de lo vívido, las que den al fantasma explicación y presencia (ese «representante psíquico de la pulsión» que algunos alumnos de Freud buscarán en el mundo de lo imaginario, en el vínculo con el Otro donde se pone en escena un drama de deseos y proyecciones, de enigmas

y ausencias) ¿Y qué es la audición musical sino la expansión de ese pasado con su deseo y su ausencia?. Vamos a una reflexión concreta. ¿Qué sucede cuando nos emocionamos con la música? ¿A qué se deben esos instantes de estremecimiento, esas lágrimas que asoman, ese latido de nuestras vísceras, esa sensación de que algo nos atrapa y nos arrebatara: esa especie de sentimiento pleno y a la vez ominoso, porque está hecho con lágrimas y escalofríos, los mismos sentimientos que usamos para expresar el miedo, las pérdidas, los presentimientos y el horror? Enorme y singular placer éste que nos obliga desde todas sus manifestaciones a convocar un mundo tan abigarrado y complejo de vivencias. ¿No debía Freud temer ese grávido espacio de la irracionalidad, esa emoción que llamamos «estética» y que no es más que la llamada de Eros en nuestro cuerpo? Creo que estaría de más señalar que esa emoción «dolorosa» afecta a nuestra piel de una manera muy distinta a como lo hacen las manifestaciones orgánicas de dolor. Es posible que cuando Wagner nos arroja en el inmenso dolor del *Liebestod* de Isolda, él, en su propia vida, esté sufriendo las vicisitudes de un amor condenado, pero ¿sentiríamos igual si en lugar del canto de Isolda fuera el mismo Wagner quien nos contara sus cuitas amorosas?. Seguramente que no. La audición (y a veces la visualización) del sufrimiento apasionado de Tristán e Isolda en ese absoluto de amor que comparten, no despierta las mismas emociones que si Wagner nos contara la historia de sus propias frustraciones y sus propios fatalismos tanáticos. El *Liebestod* nos remite a un mundo mucho más fantasmático, más hondo, más ilusorio, más grávido, donde nuestra propia muerte y nuestro propio destino de amantes es puesto en juego. Paradójicamente, en medio de la convención, surge lo más estremecido de nosotros mismos, nuestro rostro más auténtico y, quizá, más secreto. Wagner contándonos su pasión es Wagner: Isolda cantando la suya soy yo. Y ese canto no es sólo la expresión más intensa de la pasión sino mucho más: el milagro por el cual algo absolutamente antinatural e incongruente (Isolda muere largamente de amor mientras el resto de los personajes, al igual que los espectadores, se reúnen alrededor de ella para escuchar el aria) se transforma en un acontecimiento emocional, inusitado, único en la historia del arte. Algo sucede de recóndito, algo que es infinitamente enigmático.

En *La flauta mágica* de Mozart (¿por qué aclaro: de Mozart?). Papageno canta el minuto más bello que, para mí, la ópera me ha dado. Es cuando al no encontrar a su ansiada Papagena, decide suicidarse colgándose de un árbol. En ese momento, después del «eins», «zwei», «drei», Papageno dice: «Ya que nada me retiene / ¡buenas noches, pérfido mundo!». Si esas palabras se sustituyeran por cualquier otra expresión similar o, incluso, por sonidos guturales, creo que la magnificencia de ese instante mozartiano no perdería nada de su fascinante y melancólica belleza. La música no sólo indica (o mejor dicho, dibuja) los sentimientos que Papageno siente que lo invaden, los sentimientos del deseo frustrado, de la ilusión perdida, del sin sentido de todo, sino que es, simultáneamente, una música tan irresistiblemente bella que las palabras resultan casi prescindibles más allá de la evidencia de que Papageno