

De m ú s i c a

Raúl
Dorra

PARA RICARDO TÉLLEZ-GIRÓN

Allá lejos, en mis años de estudiante, en la dorada época en que uno era un artista de la pobreza, cuando se hacía el cálculo de lo que se necesitaba para ocupar un cuarto en algún departamento compartido, entre las buenas cosas que a uno le pasaban es que hacer esta operación resultaba muy simple: una cama, una mesa, un par de sillas (para que ella, sobre todo, la aún inexistente, tuviera dónde sentarse cuando viniera a visitarnos), unas tablas para armar un librero, un aparato de música. La cama, la mesa y las sillas podían ser prestadas; el aparato de música no; cuando alguien reemplazaba su viejo tocadiscos por uno de sonido más decente, menos chirriante, siempre calculaba que terminaría de pagar éste con la venta de aquél. Esos aparatos eran de cualquier modo malos: uno lo advertía bastante bien cuando iba a las casas de música y se demoraba escuchando ese sonido que flotaba como un regalo del aire, tan lleno de inhabituales sutilezas, tan liviano sin dejar de ser denso, y en el que se sabía fácilmente en qué momento el violín modificaba su altura o daba paso al oboe, en el que el incontinente asalto de los bajos le mostraban a uno cómo la música no sólo descende como una seda oscura, o un terciopelo de incesante, iridiscente resplandor, sino que también puede venir desde abajo y como desde adentro y levantarlo, mantener el cuerpo en vilo golpeándolo en pleno vientre. El órgano de la música, uno lo sabía entonces, es el cuerpo entero: piel, entrañas, columna vertebral y otras zonas que sólo existían para aquellos momentos. Pero no era cuestión de renunciar a esos malos, humildes aparatos que esperaban en el cuarto. Ellos no estaban ahí por malos sino porque no podía ser de otra manera. Un cuarto sin ellos era un espacio incomprensible. Incluso esos chirriantes aparatos tenían su encanto y su legitimidad porque uno podía asociarlos a las malas, defectuosísimas grabaciones de Gardel y hasta podía adherirse a los que se quejaban cuando las

nuevas tecnologías consiguieron progresivamente que las guitarras no fueran tan caóticas y, con más razón aun, cuando, más tarde, algunos sacrílegos borraron las guitarras para que la voz de Gardel, la única, la de magnífica imperfección, llegara acompañada por esas grandes orquestas que él, finado ya de muchos años para entonces, no llegó a conocer.

No sé, en realidad, porque nunca fui lo que se llama un entendido, cuánto me gustaba entonces la música, incluso cuánto me gusta ahora mismo. Sólo sé que era así, una parte de la vida: algo que nos mostraba una proximidad, una profundidad, una forma intangible y necesaria; y que en la noche, sobre todo, era parte irrenunciable del amor y la amistad. Efecto metonímico, dirán los antropólogos que asocian estos comportamientos a los procesos retóricos. El aparato estaba ahí y aunque lo mantuviera momentáneamente silencioso (porque los pocos discos que uno tenía ya habían sido escuchados demasiadas veces, o porque esperaba estrenar la última adquisición cuando ella viniese), aunque sólo sirviera para apoyar el libro que se estaba leyendo, su sola presencia nos ponía en contacto con otro lugar, con otro estado del espíritu siempre a nuestra disposición aunque siempre más lejos de lo que alcanzábamos a descubrir. La música, la que venía del disco o la que venía del verso, era ese umbral, esa seguridad de que la vida, la verdadera, nos estaba esperando.

La música es traslado, ya se sabe. Un viaje que conduce hacia alguna intimidad desconocida, que aleja o que trae de retorno pero del que, cuando se está de retorno, uno encuentra que ese lugar no es el mismo que aquel otro desde el cual se partió. Es un relato siempre, un relato infinito, o una travesía que no deja de ser fascinante y turbadora. La audición de la música suele asociarse a la experiencia de una ascensión o un suspenso. En *Los cuadernos de Malte* —ese libro que yo tanto hubiera querido escribir— el joven aprendiz de poeta declara que, ya de niño, desconfiaba de la música no, o no tanto, porque lo llevase tan decididamente fuera de sí sino porque al terminar no lo depositaba en el lugar donde lo había encontrado sino en otro, “más abajo, en lo inacabado”.¹

La música como desacomodo o como alteración. El viejo romancero español abunda en composiciones en las que “todas las aves del cielo/se paraban a escuchar” el canto que el enamorado dedicaba a su dama la cual, por su parte, inmediatamente dejaba caer lo que tenía en las manos y sentía que su cuerpo cobraba una milagrosa liviandad, se le escapaba en el suspiro. Si el que cantaba era un marinero,



© Rebecca Horn, *Amerika*, 1990.

ese canto resultaba tan irresistible “que la mar ponía en calma/los vientos hace amainar;/los peces que andan al fondo/arriba los hace andar,/las aves que van volando/al mástil vienen posar”.² Todos sabemos que Orfeo hechizaba a los animales, sobre todo a los feroces, con su música, como hechizó a Perséfone, la diosa del mundo subterráneo, cuando bajó a los infiernos a buscar a Eurídice.

Pero la música no sólo ha sido asociada a la ascensión o al suspenso, esa experiencia que desplaza o redime, sino también a la irreversible perdición. Sabemos demasiado bien que si los cristianos pensaron el paraíso como un lugar donde el sonido de los instrumentos de cuerda aseguraba una interminable beatitud, también pensaron igualmente en la terrible trompeta apocalíptica anunciadora de la ira final y de la exhaustiva, tempestuosa muerte: “El primer ángel tocó la trompeta y hubo granizo y fuego mezclado con sangre (...) El segundo ángel tocó la trompeta y como una gran montaña ardiendo se precipitó en el mar”.³ Y así cada ángel produjo, con el sonido de su trompeta, un cataclismo mayor que el anterior. Finalmente el séptimo, precedido por las grandes voces de los siete truenos, antes de tocar su trompeta “juró por el que vive por los siglos y los siglos (...) que el tiempo ya no sería más”.⁴ Frente a estas devastadoras ejecuciones, anunciadoras del final de los tiempos en un baño universal de sangre y fuego, el canto de las sirenas imaginado por los griegos (aquel canto de irresistible fuerza erótica que arrastraba a los marinos a la locura o a la muerte) era un episodio menor: al cabo Ulises, astuto como era, consiguió oírlo y sobrevivir, atado al mástil de su navío.

Estas descripciones del poder destructivo de la música son, desde luego, de carácter mítico, lo que quiere decir que



© Rebecca Horn, *How about a Couple of Sailors*, 1990.

si bien actúan sobre nosotros, ellas tienen un efecto simbólico que nos permite tratarlo tomando ciertas precauciones. Es más, si esos relatos míticos existen es para enseñarnos a buscar el modo de enfrentar el peligro, para servirnos ellos mismos como una fórmula conjuratoria. Pero hay otras descripciones contra las cuales casi no hay modo de armarse. En uno de los libros más desconcertantes que pueden leerse, *El odio de la música*,⁵ Pascal Quignard señala que la música, en su núcleo más profundo, es una concentración del odio, un llamado de la muerte y, dado que los oídos nunca pueden cerrarse (como se cierran por ejemplo los ojos), estamos condenados a escuchar y por eso la música, además, nos educa en la obediencia y en la servidumbre. Para Quignard esta forma artística tiene una responsabilidad histórica, insoslayable, en las masacres perpetradas por los nazis. De todas las artes, la música fue la única que ha colaborado, según él, por su propia disposición, en la realización de los planes de estos hombres tan dotados para el mal: la música, esa música que nunca dejaba de sonar en los campos de exterminio, que sonaba con más fuerza en el camino que recorrían las víctimas hacia los hornos crematorios, era la música, la música sin engaños. “Hay que oír esto con temblor –dice Quignard: envueltos por la música esos cuerpos desnudos entraban en los hornos”.⁶ El violinista y director judío Simon Laks, un sobreviviente, después de haber bajado a esos abismos, ya no pudo dejar de sufrir el horror de la música y otro sobreviviente de los campos de exterminio, Primo Levi, que nunca pudo desprenderse del recuerdo de aquellos sonidos “infernales” que no sólo provenían de las grandes sinfonías o la óperas de Wagner sino incluso, o sobre todo, de las canciones infantiles que había

sido obligado a escuchar, sólo pudo acallarlos recurriendo al suicidio. Quignard asegura que los nazis no *utilizaban* la música, no cambiaban el fin para el que había sido compuesta, sino que más bien advirtieron que la música era eso por naturaleza, ese poder destructivo, como también lo advirtieron los enfermos y los locos internados en asilos, esa pobre gente que a lo que más le temía era a la música, que lo que más pedía a sus torturadores era que no les llevaran música a los hospitales en las frías, espantosas tardes de domingo, y que cuando, de todos modos, veían llegar hombres con instrumentos se lanzaban todos a chillar desesperadamente para que sus propios chillidos fueran una valla que impidiera que la música se hiciera un lugar en sus oídos.

Es terrible leer esas cosas. Uno, en verdad, no está preparado para creerlo. Pienso que ni siquiera lo estaba el propio Quignard, quien siempre (a pesar de haber declarado que los grandes músicos alemanes son en verdad grandes malhechores a quienes habría que colgar en efígie) ha sido no sólo un gran amante sino un gran conocedor de la música y, al parecer, no dejó de escucharla después de haber escrito ese libro. Pero tal vez en algún punto es eso una verdad. Tal vez no sólo la música sino todo lo bello –todo lo que nos aproxima al sentimiento de lo bello– no sea sino, como famosamente escribió Rilke: “ese primer grado de lo terrible que aún podemos soportar”.⁷ Tal vez es cierto que lo que separa al paraíso del infierno es un delgado filo, una pequeña torsión del espíritu. En esa torsión, en ese filo, en su delgadez o en su tenacidad habría que meditar para entender un poco estos abismos del espíritu.

Sublime o terrible, salvadora o devastadora, tradicionalmente la música tuvo la propiedad de sacar al hombre de sí y llevarlo a “otra parte”. Inexperto, como soy, en la música entendida en su sentido habitual, pero familiarizado con la que nos depara la poesía, no puedo evitar la tentación de conjeturar que la música fue generalmente entendida por nuestra cultura bajo el aspecto de la melodía. El propio Quignard observará, siguiendo con su tema, que después de la Segunda Guerra Mundial, con la generalización del uso de la electricidad, “hemos entrado en un tiempo en el que las secuencias melódicas exasperan”. Esas melodías “a la vez pregnantas y repugnantes” nos acosan en donde quiera que estemos: en los centros comerciales, en los bancos, en las galerías, en las piscinas, en los aeropuertos, día y noche. Curiosa, o tal vez sintomáticamente, Quignard se refirió a la melodía, que al

cabo es un aspecto de la música. La melodía es lo que se asocia al devenir temporal, a la narración, al viaje, aunque no sea, como hemos observado, propiamente puro devenir sino también retorno. Es como si la melodía, percibida como continua sucesividad, fuera esa búsqueda de algo que siempre está en la lejanía, fuera siempre ese transcurrir o ese traslado, incluso, según este autor, ese arrastre hacia la muerte.

Pero el otro aspecto, el del ritmo, el que cultivaron otras culturas y que la nuestra empezó quizá a hacerlo masivamente a partir del jazz (claro, porque era música de negros) y prosiguió con el rock, ese aspecto que ata al aquí y al propio cuerpo, no nos lleva a otro lugar sino que nos trae. Hay, pues, este aspecto de la música que, cuando se torna dominante, nos empuja hacia nosotros, nos hace mover para sentir el cuerpo en plenitud, se instala y nos sacude desde dentro. El ritmo de la música, como el de su hermana la poesía, es una expansión de los ritmos corporales, y por eso los que saben que un ritmo se corresponde inevitable y dichosamente con el otro y que no se puede oír sino en la medida en que existe esa disposición al movimiento, son los que pueden decir: “al son que me toquen bailo”. Es posible, pues, y creo que necesario, pensar también la música como un descubrimiento o al menos como una investigación de lo que se lleva en la sangre, en los nervios y en los músculos: en ese centro móvil al que uno accede en pleno movimiento. Yo he escuchado, entre otras, algunas piezas que Ricardo Téllez nos entrega, en reuniones de amigos o en audiciones radiales para que las compartamos como en una liturgia. Piezas que encuentra en sus búsquedas de topo y a las que anuncia con una voz calmada que de todos modos no puede disimular un recóndito temblor. O lo he visto a él mismo, ejecutante, pegado y doblado sobre su diminuta armónica, perdiéndose para encontrarse, y eso es otro ritual, otro contagio: el hombre que viaja hacia sus propias entrañas y desde ahí interpela, conoce, se investiga a sí mismo con los ojos cerrados, en plena pasión, y se convence de que ahí, no en otra parte, está lo que se busca y lo que se niega, aquello en lo que toda la existencia se contrae y que puede al mismo tiempo ser sublime y apenas soportable, en una palabra: sagrado. Creo que de lo que se trata, ahí, es del ritmo o de la búsqueda del ritmo.

Seguramente estas cosas, estas propiedades del ritmo, fueron conocidas, antes que por nosotros los hombres de la cultura letrada, por los hombres de las culturas orales. El que



© Rebecca Horn, *La lune rebelle*, 1991.

siente y dice: “al son que me toquen bailo”, se está refiriendo a un son –un sonido– que es el sonido del batir de la sangre y del resoplar de la respiración, todo aquello que pone al cuerpo en movimiento pero que no lo hace mover de cualquier manera sino en una sentido irrefutable, con una precisión que el mismo no podría interferir. José Hernández, por su parte, había dicho que el gaucho no aprende a cantar, que canta porque,

hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico, que domina en su organización y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes son expresados en dos versos octosílabos perfectamente medidos...⁸

En su libro, *El payador*, estudiando la música y el baile de los gauchos, Leopoldo Lugones observó que “el ritmo fundamental del cual proceden todos los que percibimos, es el que produce nuestro corazón en sus movimientos de sístole y diástole”. Ese ritmo, hecho de dos golpes separados por una pausa, “no se torna sensible sino en la repetición de dicho par: el primer elemento musical resulta así, tetramétrico”.⁹ Y a continuación advierte que el paso de los cuadrúpedos es naturalmente tetramétrico, lo cual explica que la marcha del caballo pueda acomodarse al ritmo del tambor así como explica que la cultura del tetrasílabo se haya desarrollado en hombres habi-



© Rebecca Horn, *Kafka's Amerika*, 1990.

tuados a pasar largas horas –y, diríamos, a conocer el mundo– sobre el caballo. “Sabido es –agrega Lugones– que los árabes atribuyen la invención de sus ritmos poéticos fundamentales a la imitación del paso del camello y del caballo”.

Sin abandonar su visión trágica, también Pascal Quignard había observado que ese ritmo original binario es una condición a la que se ve precisado a acomodarse el feto cuando el útero se abre y se cierra atravesado por los golpes regulares que provienen del corazón de la madre. Ese ritmo original, que el niño seguirá escuchando en su propia respiración y el hombre experimentará en la alternancia de la luz y la oscuridad o en el subir y bajar de las mareas, tendría como consecuencia el hecho de que nuestro cuerpo esté partido en dos mitades. “Todo nos abre en dos”, dirá Quignard como quien dictamina nuestra desgracia. Lugones, que seguramente sabía menos de música pero más de prosodia y que, sobre todo, quería ver las cosas de otro modo, advirtió que en esa apertura está el principio de lo masculino y lo femenino. Así, la relación masculino-femenino sería una relación musical. También al analizar las funciones y los registros de las cuerdas de la guitarra Lugones encontraría esta reunión de lo masculino y lo femenino.

Antes de leer a Quignard, yo había leído, en la *Semántica estructural* de Agirdas Julien Greimas, que ya desde su estadio prenatal, y a lo largo de toda su vida, el hombre está continuamente invadido por sensaciones de todo tipo (auditivas, visuales, táctiles, gustativas, etc.; aparte del torrente de sus propias emociones) que llegan a él, de la mañana a la noche.¹⁰ Y seguí pensando, a partir de lo que sugiere esa lectura, que tal masa de sensaciones, incesantes y amorfas, serían desde luego insoportables –y más aún: devastadoras– si el cuerpo nos las procesara en su interior, tomando y dejando, abriéndose y cerrándose como una especie de acordeón. Esas exuberantes sensaciones se organizan en estructuras rítmicas –más o menos inconscientemente– para terminar adquiriendo un sentido, el sentido. Así, la continua transformación de lo sensible en sentido se realiza en el cuerpo, ese órgano que convierte todo en ritmo, o que al menos lucha por alcanzar esa conversión con el fin de preservarnos de la enfermedad nerviosa, de los desequilibrios somáticos, de la demencia. El cuerpo es el lugar de una negociación permanente entre la aceleración y la pausa, entre la discriminación y el tumulto, entre lo inarmónico y lo armónico. De tal modo que, si pensamos que ella en realidad



© Rebecca Horn, *Concert for Anarchy*, 1990.

tiene su origen, o al menos su soporte, en el ritmo, la música, instalada ya en nuestro cuerpo antes aun que nuestra conciencia, se presenta como una trama, unánime y sutil, que ordena la permanencia. Nuestra vida es un esfuerzo por la música. Si, inermes ante un dolor desestructurante, nos entregamos al llanto no es sino para buscar, en el fondo de la desesperación, la posibilidad de respirar, la posibilidad incluso de escuchar un sonido que poco a poco pueda acompañarse hasta encontrar una cierta regularidad que construya un cauce donde circule lo que hasta entonces era puro desconcierto. Sabemos que los niños, después de una crisis en la que el sentimiento de la desgracia parecía empujarlos a una irremisible catástrofe, suelen arribar a un momento en que el propio llanto, aquietado, acotado, los acuna y adormece: así comprendemos que lo que trataron de hacer, lo que buscaron y consiguieron, era encontrar el modo en que dos términos opuestos se reunieran y sucedieran en un movimiento pendular. También las emociones colectivas, el júbilo de las masas en un estadio deportivo, o la ira de los hombres que marchan en manifestación para exigir la restitución de algún despojo, busca, diríase como siguiendo una fuerza de gravedad, que su expresión adquiriera formas rítmicas: cánticos, batir de manos, movimientos unánimemente acompañados.

Con esto, desde luego, quiero decir que, aun conmovido por su lectura, no coincido con Pascal Quignard. Yo creo que las sirenas que arrastraban a los marineros que no alcanzaban a taparse los oídos, esas sirenas a las que Ulises pudo



© Rebecca Horn, *Floating souls*, 1990.

oír y sobrevivir porque se había hecho atar al mástil de su barco, no cantaban, en realidad, sino gritaban, emitían aullidos destemplados. Y en efecto, los libros de mitología que han descrito ese “canto” se han referido en verdad a indescriptibles aullidos. Y creo también que esos desgraciados prisioneros de los nazis, hundidos en su propia desesperación, no podían escuchar la música, que eso que los obligaba a oír no era música en verdad sino la forma sonora de una burla trágica dirigida a minar su siempre frágil equilibrio. Los torturadores de los países del Cono Sur –como los de tantos otros países– recurrían a la música: la ponían a pleno volumen para que no se oyeran los gritos de las víctimas. Podían, claro está, recurrir a otros modos de producir ruidos pero ellos preferían la música porque era un insuperable acto de sadismo que acompañaban con sus risas y comentarios soeces. ¿Pero podemos, en esas condiciones, hablar de música? ¿No es esto, acaso, una demostración de que precisamente aquél era una sadismo ejercido también contra la música? Creo asimismo que si uno lee con atención el *Apocalipsis* puede llegar a la conclusión de que esos siete ángeles no soplaban sus trompetas para producir música sino al contrario: soplaban para arrancar una vibración que fuera como un rayo o una espada que interrumpiera brutalmente la música del universo.

La *música del universo* es la que los hombres de todos los tiempos –pero sobre todo los de las culturas orales– vieron (pues la música también se ve: es tiempo espacializa-

do como lo muestra cualquier obra plástica o cualquier estrofa de un poema) en el movimiento de los astros, en el retorno de las estaciones, en el movimiento de las olas. Los latinos llamaron verso a las líneas de un poema porque el verso –la parte posterior de una hoja cuyas caras se denominaban, respectivamente, *recto* y *verso*– era una repetición de la organización fónica de la línea anterior y a la vez un agregado, o un contrapunto, en la organización semántica. El verso era a la vez una duplicación y una oposición de lo cual resultaba un equilibrio de factores en tensión. Un día, por ejemplo, es el verso del día que lo precede; una hora lo es de la hora anterior. De un modo semejante entendió Novalis la organización de la existencia:

Estaciones, horas, vida y destino son, cosa notable, enteramente rítmicos y métricos. En todos los oficios, en todas las artes, todas las máquinas, los cuerpos orgánicos, nuestros trabajos diarios, siempre y en todas partes: ritmo, medida, armonía. Todo cuanto hacemos con cierta facilidad, sin darnos cuenta, lo hacemos rítmicamente.

Novalis mismo, en otro de sus fragmentos, vuelve sobre una de sus ideas favoritas: los idiomas que hablan los hombres son maravillosos instrumentos musicales y la voz es el comienzo de la música.

Si lo que he venido diciendo puede aceptarse como verdadero, o por lo menos como razonable, podríamos hablar de dos modos de entender la música: por un lado la música en sentido restringido, es decir todo aquello que inmediatamente asociamos a la palabra “música”, y la música en sentido generalizado, como una ley universal que organiza la vida en una relación numérica, o una escala métrica, en el que intervienen factores cuyos valores, paralelos y antitéticos, mantienen un equilibrio de tensiones. Esta afirmación no tiene nada de extraño: las culturas tradicionales han elaborado sus músicas y sus danzas como una reproducción, o una representación, de la música cósmica, la inaudible, o de la otra música, rumorosa, de los elementos naturales: el aire, el agua, la tierra, el fuego. También los poetas oyeron la voz de aquellos elementos, así como la voz de lo que calla. Ellos nos enseñaron que el silencio –que para nada es vacuidad auditiva sino ritmo perceptible a un sentido interior– es una música unánime y perfecta:

No te detengas alma sobre el borde
de esta armonía
que ya no es sólo de aguas, de islas y de orillas.
¿De qué música?

¿Temas alma que sólo la mirada
haga temblar los hilos tan delgados
que la sostienen sobre el tiempo
ahora, en este minuto, en que la luz
de la prima tarde
ha olvidado sus alas
en el amor del momento
o en el amor de sus propias dormidas criaturas:
las aguas, las orillas, las islas, las barrancas de
humo lueño?
¿O es que temas, alma, su silencio
o acaso tu silencio?
Serénate, alma mía, y entra como la luz
en ese canto tenue, tenuísimo, perfecto.¹²

Tal vez la verdadera función de esos malos aparatos de mi
juventud era llevarlo a uno hasta ese momento en que, después
de apagarlos, se quedaba en la oscuridad, solo, oyendo, oyéndose.
Se quedaba en la oscuridad rodeado y traspasado por la
música. La música, entonces, era uno mismo, esa respiración en
la noche, esa respiración, unánime, infinita, de la noche.

N O T A S

¹ Rilke, R. M., *Los cuadernos de Malte*, Losada, Buenos Aires, 1954, p.100.

² Romance del Conde Arnaldos.

³ *Apocalipsis*, 8.

⁴ *Apocalipsis*, 10.

⁵ *La haine de la musique*, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1996.

⁶ Quignard, P., *op.cit.*, p.200 (la traducción es nuestra).

⁷ Rainer María Rilke, *Primera elegía del Duino*.

⁸ "Cuatro palabras de conversación con los lectores"; prólogo a *La vuelta del Martín Fierro*.

⁹ Lugones, L., *El payador*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p.78. Repetiré lo que ya he observado en otros trabajos: la estrofa característica de la poesía popular es la cuarteta octosilábica, la cual a su vez está rítmicamente (y a veces también sintácticamente) organizada en dos tiempos, cada uno de los cuales se compone de un par de octosílabos. Tenemos así la duplicación del par.

¹⁰ Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966 (la versión española fue editada por Gredos, Madrid, en 1971).

¹¹ Novalis, *Los fragmentos*, El Ateneo, Buenos Aires, s.f., p.174.

¹² Ortiz, J. L., "No te detengas alma sobre el borde (...)", en *En el aura del sauce*, selección de Hugo Gola, BUAP, 1988, p. 65.

Raúl Dorra es investigador del Programa de Semiótica y
Estudios de la Significación de la BUAP.

