

- **Comentarios a *El Alma de Hegel y las vacas de Wisconsin***

Índice

1. Introducción. 2
2. La música culta. 3
3. La interpretación. 5
4. La música nueva. 7
5. La espectacularidad. 8

- **Comentarios a *El Alma de Hegel y las vacas de Wisconsin***

- **Introducción.**

En la nota preliminar, Baricco afirma redactar una serie de "*aforismos*". Pero el tono de estas ideas es de afirmación, como él mismo admite, en lugar de las interrogaciones que deberían ser mejor reflejo de sus intenciones. Como consecuencia de ésto, el texto resulta muy incisivo, beligerante. Y el hecho de que no siempre concluye las argumentaciones, ya que huye de proporcionar respuestas, anima al lector a buscar las suyas propias, bien sea continuando el hilo conductor que presenta Baricco, bien sea enfrentándose a él.

En ocasiones, el texto parece querer tomar una postura especialmente particular, que no queda justificada en su base. Baricco pudiera asemejarse a un luchador militando en un bando, con las ideas de partida delimitadas ya con anterioridad. La dirección de sus saetas parece fijarse en determinadas direcciones, olvidando deliberadamente algunas otras. Léase allí donde dice identificar los escritos con una cierta "*técnica de guerrilla teórica*" (pág. 10).

Termina la introducción dándose cumplida precisión del uso de algunos términos, tales como "*música culta*", "*nueva música*" y "*modernidad*".

- **La música culta.**

El comienzo del texto discute la idea de las fronteras de la música culta. Baricco las presume fantásticas, vagas e imprecisas. Según él, es la industria quien utiliza y coloca, en su propio favor, tales fronteras. Mientras tanto, el público sólamente recibe estas indicaciones, y las acepta como verdaderas.

La idea de estas manipulaciones comerciales de la música culta no es nueva, y se puede encontrar en autores anteriores, como Adorno, a quien se citará en otros artículos.

Es curioso el siguiente párrafo, en el que intenta suponer las maneras en las que el público se inhibe de opinar acerca de cuestiones que atribuye al sistema: "(...) *Se da por descontada una geografía de la experiencia musical que dibuja y sanciona fronteras ineludibles y meticulosas: aquellas por las que, se la mire por donde se la mire, a Brahms y a los Beatles les competen paisajes e idiomas diferentes*".

Aquí se obvia el asunto de si se puede analizar o no la existencia o claridad de aquellas fronteras, ciñéndose sólo al problema de que la mayor parte del público no lo hace.

Relatado así, parece que a Baricco le interesa más la pasividad del oyente medio ante la búsqueda de diferencias que la existencia real o no de esas diferencias. Esto es una argumentación interesada, sin duda,

pero da un avance de la dirección que va a tomar el libro. Cuando se queja de la "falta de fundamentos del sistema" se refiere, claro, a la actitud combinada de público e industria, y no a si hay o no algún hecho o idea que pueda servir de base. De hecho, incluso advierte que a la filosofía corresponde buscar estos fundamentos, pero se limita a refrendar el sistema.

Se insiste en un punto: el consumidor de música culta no la conoce. "(...) *Se distingue, por porfiado y pedante, el consumidor de música culta. Es él (...) el que tiende a considerar el orden establecido como un apriori indiscutible, y verdadero*". Tal modo de actuar lo atribuye al conservadurismo, a la defensa del estatus. El *primado cultural* vendido por el sistema le resulta un halago.

A continuación se dan unas hipótesis sobre el modo en que el público podría argumentar en la distinción de música culta y popular. Serían la complejidad, y el predominio del interés comercial sobre el contenido y espiritualidad.

Esta idea tiene un origen, según Baricco, en el modelo de artista romántico. Concretamente, en Beethoven. El modelo Beethoveniano consiste en lo siguiente: escapar deliberadamente a la concepción comercial de la música; aspiración a un significado espiritual y filosófico; complejidad del lenguaje musical.

Como se puede observar, y el mismo Baricco lo hace, el sistema es muy similar al planteado por la *musica reservata*, con una salvedad: el modelo romántico va dirigido a toda la humanidad, a todas las clases, y no sólo a una élite social.

Una vez instaurado el modelo, se aplica a músicos de épocas anteriores. Esto es una incorrección histórica por parte del sistema, puesto que gran cantidad de músicos a los que se les atribuye el modelo Beethoveniano eran completamente ajenos a tal modo de valorar su producción, o, incluso, participaban abiertamente de la comercialidad, la falta de pretensiones filosóficas o la sencillez.

Baricco propone que la magnificación del modelo Beethoveniano adquiere permanencia gracias a la continua evocación, y que, con el paso del tiempo, la evocación se carga de nostalgia: "*Su trabajo (el de Beethoven) generó un concepto de música que antes no existía. En sus obras se ofrece el raro espectáculo de cuando una idea sale de la nada y deviene. Es el milagro de la «primera vez», cuando el enigma de un acontecimiento inédito provoca el surgir de un nombre. Hay mil cosas con las que, ahora, pega un término como nostalgia*".

En el siglo XIX, el modelo constituía una forma de vivir e interpretar el presente. Hoy, las circunstancias han cambiado, y el modelo queda desvirtuado. Ya no son una forma de interpretar el presente. Esta idea tiene consonancia con otras expresadas por Umberto Eco. Según éste último, la repetición de símbolos hace que el significado de los mismos sacie a la mente del espectador, de modo que su efecto sobre el mismo cambie respecto del que preveía el autor. Es decir, un símbolo no sólo tiene el significado originario, sino también el que el paso del tiempo le añade, y ésto hace que el significado primario quede desvirtuado.

Quizá conviene replicar a Baricco recordando que el modelo romántico tenía justificaciones filosóficas de carácter universal. Es decir, está hablando de cuestiones eternas y abstractas, y éstas no cambian con los tiempos. El música popular actual es fruto de su tiempo, sin duda, pero no es suficiente para considerarla más inmersa en la realidad, puesto que la realidad no es sólo un conjunto de circunstancias coyunturales –el presente aislado–, sino que también debería contener a la trayectoria histórica que desemboca en ellas. Da la sensación de que se está llamando nostalgia a un ejercicio de memoria.

• La interpretación.

Comienza Baricco citando a Adorno para señalar la indisolubilidad de la relación entre música culta e interpretación: "*Las obras de arte, y especialmente aquellas de suprema dignidad, aguardan su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si ellas nada más estuvieran, la línea de*

demarcación del arte se borraría".

Es conveniente señalar un par de aspectos. En primer lugar, Adorno habla de una línea de demarcación del arte, que no es sino la frontera de la que Baricco nos hablaba en el primer ensayo. Por lo tanto, Baricco nos está pidiendo no que pensemos en la falsedad de la existencia de las fronteras, sino en que es preciso buscar una justificación para esta idea, en lugar de dejarnos convencer por un sistema cuya opinión no hemos confirmado personalmente. En segundo lugar podemos resaltar que es posible que existan obras de *suprema dignidad*, con lo cual también queda restaurada la idea de una cierta trascendencia espiritual o al menos cultural de las obras artísticas.

Efectivamente, Baricco admite conceptos como los de *existencia póstuma*, o *vida segunda* que relaciona de modo primario con el hecho de la revitalización posterior de las obras con la interpretación, pero que es difícil desvincular de una intrínseca capacidad de supervivencia o inmortalidad de la obra ya desde su origen. Puede ser ésto solamente un problema de vocabulario, pues ya se ha advertido previamente que "*ningún producto musical es, a priori o sólo en virtud de alguna particular intencionalidad, algo más que un simple producto de consumo. Se convierte en algo distinto en el momento en el cual brota en relación con él el instinto de la interpretación*". Pero justo al volver la página se indica: "*suscitan el instinto de la interpretación sólo las obras que de alguna manera se trascienden a sí mismas aludiendo a algo más que a aquello que pronuncian*". Como se puede observar, el tema no queda nada claro.

Es importante la idea de que la interpretación se interrelaciona con el pasado: (...) *en la interpretación aquello que en un tiempo simplemente era asume formas y contenidos imprevistos y reveladores. Tales coloquios con el pasado generan fantasmas: en ellos se han refugiado los residuos de aquello para lo que antaño se acuñó el término trascendencia*. Es decir, en dicho coloquio participan las antiguas aspiraciones de trascendencia, que resultan ahora materializadas: *En este sentido se aclara la aserción según la cual la «espiritualidad» de la música culta debería ser una tarea, no un hecho. Esa espiritualidad, esa capacidad de evocar de nuevo la trascendencia, toma forma en la praxis de la interpretación, y de ninguna manera se da antes que ella*. No obstante, la interpretación no es inherente al proceso de percibir la obra, sino que es sólo una de las posibles formas. Parece más bien que es una actitud ante la obra: *la expresión música culta debería definir una determinada actitud al escuchar; aquella según la cual lo que se escucha no es tanto lo que la obra dice sino aquello que calla*.

Tal actitud permite discernir cuándo una obra propone un diálogo con el futuro y cuándo no, lo que sirve para distinguir la calidad de las obras. Completa Baricco su exposición comparando un ejemplo de música que no se pliega al modelo anticomercial del romanticismo, pero que sí ofrece posibilidades de reinterpretación, junto al extremo contrario, que sería aquel para el cual el futuro que recoja el diálogo aún no ha llegado, y en lugar de comprometerse con él se compromete con un modelo pasado. Esto puede parecer que aboga por sostener que el solo hecho de buscar el diálogo (la trascendencia) supone el escape a lo puramente comercial: *un producto musical escapa a una identidad puramente comercial en el instante en el que abre un diálogo con la interpretación, y no antes*. En este mismo punto ofrece de manera directa un par de pensamientos: *Es la inauguración de un diálogo con la interpretación lo que multiplica la identidad de la obra y articula el camino hacia su verdad de una manera que automáticamente excluye una percepción ingenua y sin mediaciones*. El primero admite que la interpretación exige una labor mental consciente. El segundo, consecuencia del primero, que la complejidad existe como característica de frontera entre músicas: *Ahí es donde se realiza lo que la idea de música culta custodiaba como utopía y esperanza*.

El siguiente tema que trata Baricco en este ensayo es el hecho de que la música se interpreta en el momento de tocarla, y el acto que la conserva está corrompido. Junto a esto se sitúa el problema de la fidelidad a la obra según su ajuste a la época. Dice: *La música es sonido y existe en el momento en que se toca, y en el momento en el que es tocada no se puede evitar interpretarla. El acto que la conserva, que la transmite, está fatalmente corrompido por las infinitas variables ligadas al acto de tocarla. Lo que ha condenado al mundo de la música a un eterno complejo de culpa (...) es que se teme constantemente traicionar el original porque se tiene el*

sentimiento de que es una manera de perderlo para siempre.

Baricco defiende la lucha contra el inmovilismo y la severidad. El inmovilismo en la interpretación no es sino fijar el pasado y cerrar el diálogo. Además, es imposible, a la luz del transcurrir de los años, pensar que se ha mantenido una manera determinada de ejecutar cada obra. Las obras más populares del repertorio están plagadas de interpretaciones variadas ya desde su origen (recuérdese el ejemplo de Liszt y las sonatas de Beethoven). *Como ha enseñado la estética del siglo XX, ninguna obra de arte del pasado nos es entregada como era en su origen: a nosotros llega como un fósil con incrustaciones de sedimentos colecciónados en el tiempo. (...). Todo ello pulveriza el tótem de la fidelidad a la obra. No existe un original al que permanecer fiel.*

La tradicional idea de que el sentimiento es el núcleo de la interpretación también se ve discutido. De manera curiosa, Baricco distingue un concepto muy alejado de éste en la interpretación actual: *Sentimiento es el nombre cómodo que la jerga de la música da a algo que intuye pero que no sabe explicar y que no conoce. Se puede seguir utilizando para entenderse. Pero hay que tomar conciencia de que sólo desmantelándolo, y llevando a la superficie lo que esconde, se puede uno acercar al concepto de interpretación que sugiere la modernidad. Un concepto, merece la pena decirlo, que no tiene nada que ver con el sentimiento*". El verdadero sentimiento no es un cliché o un repertorio de efectos elegidos por el ejecutante. Debe ser una reinvención de la obra.

De hecho, se le pide al intérprete que no deje nada propio sobre la obra. El intérprete es un simple instrumento al servicio no ya de la obra, sino de la interpretación propiamente dicha. Su labor consiste en unir dos épocas: *"El intérprete es el medium entre obra y tiempo. Es el acto que une los extremos de dos civilizaciones que se buscan. Es el diccionario en el que esas dos lenguas se encuentran. Por eso, la capacidad del intérprete de descifrar las líneas de actuación objetiva de la música debe cruzarse con un determinado talento suyo para atestiguar el tiempo al que pertenece"*. No es el intérprete quien es libre, es la obra la que se hace libre al ser interpretada.

En cuanto a las peculiaridades de la época actual, Baricco considera que hace sufrir un cataclismo a la música culta tradicional: *"La modernidad ha suspendido consignas como progreso, trascendencia, verdad, (...). La modernidad es un no-sistema cuya regla es la indeterminación, la provisionalidad y la parcialidad. (...) Una actitud capaz de volver a conectar la tradición con este presente no puede ser más que una actitud violenta, exasperada y extrema. (...) Allí donde la interpretación consigue crear un efectivo cortocircuito entre música culta y modernidad, el primer efecto es devastador: esa música literalmente se hace añicos. (...)"*. Es debido a que la música culta tiene una escala de valores y características (orden, jerarquías, estabilidad, argumento, ...) que son contrarias a los actuales. La interpretación moderna pone de manifiesto estas diferencias de modo que la obra tradicional se muestra con los rasgos aparentemente caóticos de la modernidad.

• La música nueva.

Comienza este ensayo recordando que la música nueva se encuentra alejada del mundo que percibe el público en general, pero además, que tampoco responde al esquema que plantea la modernidad siquiera como continuación de la música culta. Y ésto a pesar de que precisamente la música culta propone a la nueva música como continuación de sí misma que la enlaza con la modernidad.

Para dar fe de ello, Baricco muestra el frecuente panorama de salas de conciertos vacías, mantenidas sólo gracias a las subvenciones.

Baricco sitúa la ruptura entre música culta y público en la creación del atonalismo. De ello continúa diciendo: *"Lo que es fundamental entender, de esa revolución, es que quien la hizo no creía que fuese una revolución: pensaba más bien que era un desarrollo natural de la civilización musical de su tiempo, una extensión fisiológica del lenguaje musical en curso."*

Durante las páginas siguientes, Baricco describe cómo ocurrió este proceso, y el optimismo con el que músicos como Webern justificaban el sistema desde el punto de vista de la naturaleza del sonido, y supusieron que el público sería capaz de percibir y entender los cambios de manera gradual: *"Sesenta años de atonalidad han demostrado ya que el optimismo de sus padres era sólo una bella teoría: aunque lógica sobre el papel, no demostrable en la realidad. Despojado de las referencias a la tonalidad, el oído colectivo se pierde. Y no por taras culturales, sino por insalvables límites fisiológicos. (...) El problema (...) tiene que ver con la organización de los sonidos."*

El problema es explicado de la siguiente manera: el oyente mantiene una dialéctica con la obra, en el sentido de que está esperando ciertas pistas basadas en mecanismos de previsión y sorpresa, la cuales vienen dadas por el acuerdo en un lenguaje concreto. Así, la tonalidad juega con la desviación respecto del centro tonal y el posterior regreso, cada vez con una mayor complejidad, pero dentro del sistema. Se sitúa entonces el punto crítico en que según los primeros compositores atonales la progresiva complejidad deviene en pérdida del sistema, mientras que según Baricco el atonalismo es una ruptura drástica con el pasado, ya que no trata de *"encontrar inéditas combinaciones en el interior de una organización dada: ahí se trataba de aniquilar esa organización"*. Claro está que los nuevos sistemas tienen su organización, pero ésta no está acordada con el oyente, que no es capaz de comprenderla hasta analizar la obra. La disociación entre música contemporánea y tradicional viene de la mano de una ruptura lingüística.

Para matizar dicha ruptura es preciso reconocer que esta ruptura lingüística es además una toma de posición ideológica y ética. Baricco cree que los sistemas tan acusadamente racionales de estos movimientos de principios de siglo eran una reacción contra el postromanticismo que se usó como vehículo expositor de los regímenes totalitaristas, quienes promovían el arte asequible por el pueblo. Pero posteriormente los "tics" adquiridos con el uso de este lenguaje (racionalismo, cripticismo, dificultad de acceso) se mantuvieron a lo largo del transcurrir de los años, cuando ya no eran necesarios. De esto podemos constatar: *"La música nueva ha seguido durante años combatiendo una batalla terminada desde hacía tiempo. Ha sido como un estado de guerra mantenido en vigor, artificialmente, tras el advenimiento de la paz."*

Existe, entonces, una pregunta que formular: Si la música está haciendo referencia a una modernidad pasada de moda, ¿dónde está la modernidad a la cual deba acercarse ahora la nueva música?

• La espectacularidad.

En este último ensayo se analizan dos casos concretos de autores con una visión distinta de su mundo: Mahler y Puccini. Aún encontrando diferencias notables entre ambos, los dos coinciden en manifestar una idea del espectáculo que formará parte de lo que luego será la modernidad. En cierto sentido, esta idea pasa por plegarse a las exigencias del público, en lugar de volverle la cara con un lenguaje oscuro. En el caso de Mahler, los sonidos agradables de su orquesta postromántica; en el de Puccini, los argumentos folletinescos. *"Anticipaban un cuadro del gusto colectivo, de las condiciones sociales y prácticas del deleite, del contraste entre distintas y nuevas formas de espectáculo, que se produciría plenamente sólo decenios más tarde. (...) sólo asumiendo ciertos rasgos de corrupción dictados por la modernidad y metabolizándolos en su propia estructura sería posible mantener un vínculo con lo real".*

En Puccini se encuentran paralelismos con la música ligera. Se huye de la idea de artista como aspirante a expresar elevados valores, y se retoma la de trabajador en pro del deleite del público, ofreciéndole el repertorio de personajes y sentimientos que desea: *"Se esfumaba la imagen del artista como pionero solitario de altos horizontes ideales y se imponía la idea de obra como cristalización del imaginario colectivo. Ya no es tanto el público el que tiene que seguir al artista por los intrincados caminos de un progreso continuo, sino la obra la que tiene que encontrar las formas, los materiales y el lenguaje para pronunciar los deseos y las expectativas del público"*. Baricco encuentra en ésto la génesis de la producción industrial sometida a la moda, la capacidad de la modernidad para producir sin más.

Pero además, en estas obras se observa algo más: la búsqueda de una nueva forma de espectáculo. El desarrollo de los argumentos de las óperas de Puccini muestra una velocidad vertiginosa, consecuente con la aceleración y la intensidad de los mensajes modernos. Y los contenidos, tratados con un sentido melodramático, se alejan de la solemnidad histórica o la fantasía mágica de las obras románticas; más bien buscan un cierto realismo, pero no exento de novedad en sus decorados. Esto no es diferente de lo que hará el más típico arte del siglo XX: el cine.

Pero Baricco no encuentra similitudes con el cine sólo en ésto. Ve también la relación entre la exagerada plasmación de sentimientos en la música y la búsqueda de efectos emotivos en las obras cinematográficas: *"El enredo mismo de los sentimientos resulta exacerbado (...). El cuidado por la construcción psicológica es sustituido a menudo y con gusto por la búsqueda pura y simple de la emoción. (...) La condescendencia con paladares no precisamente muy finos es evidente. Y la atención a olfatear la moda, innegable"*.

En cuanto a las sinfonías mahlerianas, tanto su tamaño mastodóntico como su enorme cantidad de elementos las asemejan al crecimiento desbocado de la urbe moderna. El camino que parece tomar Mahler para construir sus sinfonías es el de abrir la estructura de la sinfonía clásica, e incluir un gran repertorio de elementos musicales externos, para finalmente cerrar la nueva estructura creada conteniendo los contrastes entre lo antiguo y lo nuevo. Para Baricco, el detalle importante está precisamente en estos contrastes, que trastocan las estructuras tradicionales: *"Las sinfonías mahlerianas suenan mucho más fascinantes cuanto más delatan las rupturas en el trabajo de sutura de las heridas por ellas mismas abiertas. Su rasgo profético está en la fuerza con la que abren a lo distinto el tejido compacto del discurso musical"*.

Baricco explora a continuación la variedad de elementos impropios de la sinfonía clásica que utiliza Mahler. En la forma de sucederse y mezclarse los unos con los otros se aprecia un interés por maravillar y sorprender al oyente. Esta espectacularidad está articulada de modo que parece una puesta en escena de motivos y contrastes, como formando un argumento: *"En el momento en que se alinea en el lado del narrar, Mahler encuentra un útil aliado: el poema sinfónico. (...) La elección de una historia que narrar ofrecía un margen exterior en el que apoyar el discurso musical una vez que se le había sustraído de los pilares de teóricas leyes formales"*. No obstante, desligándose de la sintaxis musical clásica, en las sinfonías aparecen fragmentos de alguna manera ilógicos, de una *retórica redundante* innecesaria, pero gran capacidad para evocar imágenes, y que han dado a Mahler esa característica tan aprovechada posteriormente por la música cinematográfica. No en vano, Baricco encuentra que Mahler organiza su material sonoro de la misma forma que el cine organiza los planos en su labor de montaje: *"Lo que en el cine se realizará con la elección de los encuadres y con la técnica de montaje, Mahler lo consigue usando, además del material temático, la paleta (...) de la orquesta. Cada figura sonora, caracterizada en un determinado perfil de timbre, se convierte al mismo tiempo en personaje y encuadre particular de ese personaje. Primeros planos, contraplanos, planos generales: en cada ocasión la escritura mahleriana señala un personaje y contemporáneamente dicta la manera de mirarlo"*.

Concluye el ensayo resumiendo cómo la espectacularidad de ambos compositores los guió hacia regiones en las que viviría el mundo moderno. El hecho de que en esta música se hayan tenido que rebajar las aspiraciones elitistas y que a su vez estos autores se hallen entre los más representativos de la dinámica de consumo musical muestra una de las características más acusadas del siglo XX.

Comentarios a *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*