

El odio a la música. Diez pequeños tratados

POR: DANIEL CHAVES PEÑA*

Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Pascal Quignard. *El odio a la Música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996. 289 páginas.

La serie de ensayos que componen este libro singular tienen el propósito de dilucidar, a partir de distintas aristas, las características subyacentes de un arte que ha acompañado a la humanidad desde sus albores. Antes que entrar a definirla, se trata de esclarecer por qué de todas las artes “solo la música es desgarradora”¹. La búsqueda de esa potencia mágica y casi religiosa que detenta lo sonoro, por encima de los otros registros de lo sensible, dibuja un espacio abierto en el que diversas dimensiones de lo humano se dan cita, todas ellas girando en torno a la fuente de la cual emana el misterio de lo sonoro. El estilo imprevisible de Pascal Quignard, que hace de la lectura de este libro una aventura del pensamiento, parece adecuarse de la mejor manera al carácter momentáneo y evanescente de su objeto. Tanto las anécdotas de personajes históricos y mitológicos, como las citas de sabios y poetas de la Antigüedad y hasta la participación de la música en los campos de concentración, constituyen puntos de fuga para una reflexión que en el autor no se interrumpe en la fría deducción, sino que abre su horizonte con una expresión rayana en lo poético.

* e-mail: dechavesp@unal.edu.co

1. Pascal Quignard, *El odio a la música* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996), 25.

El lamento, la tristeza y la melancolía son pasiones que no están unidas a la música de manera circunstancial o premeditada. El lamento es la voz de los muertos que pervive en quienes emiten y escuchan el canto. Por un lado, toda música arrastra ese trasfondo de pérdida irreparable, solo que la melodía es capaz de transmutar esa constatación en otro nivel. Esto es lo que congrega a una comunidad en cuanto espacio de memoria colectiva: el sentido sagrado de la música se juega en aquel límite que la muerte impone a los seres, de ahí que música (*mousiké*) y memoria (*mnemosyné*) sean lo mismo en la lengua griega. Por otro lado, nada expresa mejor la vivencia del tiempo que la música- Evocar un recuerdo implica introducir una discontinuidad en la inmediatez del devenir; la posibilidad de representar se basa en la creencia de que podemos retener lo inmediato a través de imágenes mentales. La música, por su parte, produce el efecto de dilatar el instante, la vivencia inmediata del presente. La diferencia reside en que el lenguaje opera una distancia irreductible, como decía Virgilio “el momento en que hablo ya está lejos de mí”. Sugerimos, por ahora, que la música sublima el instante que muere, que se desvanece en el silencio.

Desde la fascinación y el éxtasis hasta la obediencia ciega y patética, hay un hilo que recorre el espectro de las pasiones generadas por lo sonoro, aquello que arrebató porque precisamente no es susceptible de ser localizado;

así el canto, la voz, resuenan con tal fuerza en un interior que lo hace idéntico a un vacío. Recordemos a Ulises atado al mástil, como la única forma de escuchar el canto de las sirenas sin sucumbir a la tentación final e ineludible: la de ir hasta la fuente del goce sonoro, lo cual no significaba otra cosa que la muerte. El canto tiene esencia de señuelo. En su origen primitivo, la primera instrumentalización de la voz que conoció la humanidad fue la imitación del canto animal, y el canto, a manera de señuelo, culminaba en el acto de dar muerte a la presa. Tanto la figura del chamán como diversos mitos sobre el origen de la música ilustran el nexo entre un acto de violencia primordial (incorporación ritual) y la culpa consecuente que eterniza el aliento, la voz de lo sacrificado. En la Grecia antigua, las obras eran inspiradas por *pánikas* que “consistían en dar muerte a un joven que era descuartizado vivo y comido crudo en el acto”; Orfeo y Marsias, dos míticos creadores de la música, fueron igualmente víctimas.

En “Las lágrimas de San Pedro”, el tratado con que inicia el libro, el autor traza una interesante analogía, evocando la historia de Pedro como acontecimiento inaugural del goce que proporciona la música. Simón era pescador en Cafarnaum; cierto día apareció Cristo, lo atrajo hacia sí, le ordenó que abandonara las redes, y decidió quitarle el nombre. Desde ese entonces le llamó Pedro. Quignard imagina la ruptura que ese bautismo inesperado debió significar para Pedro: el desprendimiento de todo el universo sonoro dentro del cual había estado sumergido: el canto de diversas aves, el sonido de las olas y sobre todo, el silencio de los peces. Algunos años más tarde, Pedro se encontraba junto a una hoguera, en el patio de una casa; una mujer lo reconoció y le habló de esta manera: “Ni tu rostro, ni los rasgos de tu rostro ni tu cuerpo te traicionan, tu lenguaje te traiciona”. No bien le dijo esto, y mientras el gallo cantaba por segunda vez, Pedro recordó algo que Jesús le había dicho cierto día: que antes de que el gallo cantara dos veces, lo habría negado tres. Se alejó de la hoguera y fue hasta el umbral de la puerta, donde se deshizo en

lágrimas. Cuando escuchamos música, según la expresión del autor, secamos “lágrimas de San Pedro”, pues estas señalan el umbral —como el instante previo al llanto— en el cual se desata el hechizo de la música. El grito del animal resuena en su interior desgarrando por entero su ser. Más allá de la traición a Cristo, a Dios, el canto del gallo trae a la superficie la pérdida inexorable de su verdadero nombre, sanciona el hecho de haber renegado de sí mismo; ni Simón ni Pedro, sino las huellas de esa Voz primordial, abismada, que marcó el rumbo de su destino. ¿Y qué, si la vida solo fuese la búsqueda inconsciente de esa fuente sonora, cuyo *melos* la nombra donde el lenguaje está destinado a fracasar? “El lenguaje te traiciona” interpela a Pedro, mas no el grito del animal que resuena y provoca el llanto. Pareciera que la música tiene un pie en lo sonoro-semántico y otro en lo inefable. El grito que desencadena la respiración apenas nacemos, la melodía de la lengua materna y los cantos de los animales figuran ese reino que el lenguaje articulado torna inaccesible, puesto que las palabras nunca nombran la cosa en sí. Tal vez la música, en la muerte incesante del instante, en la fascinación de lo inefable, nos permite vislumbrar ese espacio en que se cifran las huellas de nuestro ser. No otra cosa está en juego en las lágrimas de San Pedro.

La música viola el cuerpo y el alma, tanto el uno como el otro resultan poseídos por el ritmo de una manera casi impersonal; el tratado que se titula “Ocurre que las orejas no tienen párpados” desarrolla una particularidad de nuestra organización sensible. A diferencia de los ojos, que ante la visión horrorosa o simplemente desagradable pueden interrumpir la percepción mediante el cierre de los párpados, las orejas no tienen una forma de acabar con la invasión propia de lo sonoro, y en ese sentido, aún desde la placenta y mientras dure nuestra existencia, estamos condenados a escuchar. *Obaudire* es el vocablo latino que en el español evoluciona al verbo ‘escuchar’. Quignard nos ofrece esta referencia etimológica: *Obaudire* significa obedecer. “El auditor, en música, no es un interlocutor. Es una presa que

se entrega a la trampa”². La otra característica que define lo sonoro es que su fuente resulta inatribuible, se la experimenta como ubicuidad. Por esta vía, el autor plantea que “Nada hay en lo sonoro que nos retorne una imagen localizable, simétrica, invertida de nosotros mismos, como lo hace el espejo”³. Se podría pensar que el eco cumple esa exigencia, pero se olvida que su manifestación se realiza al precio de su desvanecimiento, el eco no es exactamente un objeto.

Los tabúes son prohibiciones cuyo fundamento no puede decirse, no puede escucharse en sí. Son mandatos divinos que transportan un terror tan fuerte que nos hemos vuelto sordos a ellos, con tal de salvar el ser, pero al precio de obedecerlos sin falla. Decía el Maestro Eckchart, teólogo y místico del siglo xiv: “Recomiendo la desertión ante todo lo que suena. Para que la voz se deje oír y grite en tu corazón, construye en tu corazón el desierto donde grita. Conviértete en desierto. Escucha el desierto del sonido”⁴. El desierto del sentido, lo que queda por fuera del lenguaje y del tiempo, es la condición para esos “intervalos muertos” en los que la existencia se arroba sobre sí misma. Según el autor, Marcel Proust habría escrito “En busca del tiempo perdido” con la secreta intención de darle forma a esos instantes de éxtasis que justifican el discurrir de una vida entera. La poesía, así como ciertas novelas, serían una venganza del lenguaje contra el desalojo del tiempo.

Ahora bien, en cuanto a la participación de la música en los campos de concentración, el autor aclara que lo macabro del asunto reside en el hecho de “participar” y no simplemente en su yuxtaposición a las atrocidades del exterminio. El sentido común llegó a considerar que la música quizás apaciguaba de alguna manera la pesadilla que allí se vivía, pero el testimonio de los sobrevivientes indica todo lo contrario: “Sus almas han muerto y la música los empuja hacia

adelante como el viento a las hojas secas, y les hace las veces de voluntad”⁵. La música acompañaba a los prisioneros aún antes de la entrada a los hornos crematorios. Es curioso que en pleno siglo xx la música haya revelado su íntima conexión con la noche del sacrificio. La forma más radical de la música, según su colaboración en los campos de exterminio, puede enunciarse de la siguiente manera: “Obedece hasta (en) la muerte”. La otra afirmación, ciertamente desconcertante que se dijo al respecto, fue hecha por el violinista Karel Fröhlich, quien sobrevivió a Auschwitz, y treinta años después “declaró de improviso que en el campo-ghetto de Theresiandst se reunían las condiciones ideales para componer o interpretar música”. En un espacio donde la esperanza y el paso del tiempo estaban solamente prometidos a la muerte, esa vacuidad de la espera, al igual que la incertidumbre absoluta, constituían el fondo más adecuado para que la música llenara el vacío del tiempo. Además, la falta de un público como tal era la otra condición que le confería cierta perfección a la interpretación en el campo-ghetto, ya que “los músicos ejecutaban ante públicos al punto muertos, con quienes ellos mismos acaso se reunirían en el tren”⁶.

A partir de los campos de concentración y del desarrollo tecnológico de las formas de reproducción, la música ha adquirido un tono “obsceno”, ya que nuestra época ha logrado que ella invada todos los ámbitos de la vida, banalizando así un arte que hasta hace un siglo era un acontecimiento excepcional, capaz de suscitar las pasiones más puras y sublimes. El silencio que toda música promete como su don máspreciado, resulta en nuestro tiempo demasiado ruidoso. Puesto que no existe el silencio integral, absoluto, es este siempre un fenómeno ligado a lo sonoro: “el silencio zumba en verano, en los arroyos, en el viento que susurra entre los árboles”.

2. *Ibid.*, 107.

3. *Ibid.*, 110.

4. *Ibid.*, 238.

5. Primo Levi, *Si esto es un hombre* (Buenos Aires: Proyectos Editoriales, 1988).

6. Citado por Pascal Quignard, *El odio a la música*, *óp. cit.*, 227.

“El odio a la música” es una expresión bastante fuerte que, sin embargo, condensa la duplicidad que habita en el goce de la música, porque en efecto, solo se puede odiar aquello que ha sido amado intensamente.

BIBLIOGRAFÍA

LEVI, PRIMO. *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Proyectos Editoriales, 1988.

