



ENRIQUE GAVILÁN

# OTRA HISTORIA DEL TIEMPO

LA MÚSICA Y LA REDENCIÓN DEL PASADO



**Akal / Música / 22**

Enrique Gavilán

# **Otra historia del tiempo**

La música y la redención del pasado

Diseño cubierta: RAG

Ilustración de cubierta: Santiago Jiménez Jiménez

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

© Enrique Gavilán, 2008

© Ediciones Akal, S. A., 2008

Sector Foresta, 1  
28760 Tres Cantos  
Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

[www.akal.com](http://www.akal.com)

ISBN: 978-84-460-3643-2

## Prólogo

Hallach paseaba un día con sus discípulos por una calle de Bagdad cuando les sorprendió el sonido de una flauta exquisita. «¿Qué es esto?», le preguntó uno de los discípulos. Y él responde: «Es la voz de Satán que llora sobre el mundo».

¿Cómo hay que comentarlo? ¿Por qué llora sobre el mundo? Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora<sup>[1]</sup>.

Para descubrir el poder de la música sobre el tiempo no hace falta haber leído a Adorno o a Lévi-Strauss, ni conocer los entresijos de los cuartetos de Messiaen o de Nono, ni haber franqueado el umbral de la obra de John Cage. No es difícil experimentar el enorme poder de evocación de la música, su mágica capacidad para traernos aire del pasado. Ése no es un privilegio de la gran música; en la melodía más humilde puede sonar la flauta de Satán llorando sobre el mundo.

Aunque en lo que sigue pretendo acercarme a obras tan complejas sobre las relaciones entre la música y el tiempo como los textos de Adorno, los poemas de Eliot ó el cuarteto de Nono, en la base de este libro se encuentra la experiencia elemental del descubrimiento del poder de la música para contrarrestar los embates del tiempo.

Mi primera experiencia consciente del recurso a la música para rescatar el pasado se asocia sobre todo a Bach. Por aquel entonces, el mundo de la música era lejano y oscuro. En la época a la que me refiero, finales de los sesenta, la iniciación musical era problemática: había pocos discos y muy caros, los magnetófonos eran aún más caros, todavía no se había inventado la casete y estaban lejos los días en que Radio Clásica, lo que entonces se llamaba Segundo Programa, pudiese escucharse en Valladolid. En mi caso el camino debía pasar por los discos, aunque la cosa resultó algo enrevesada.

Para justificar una tendencia gastadora en peligroso contraste con la austeridad de su mujer, a mi padre le gustaba repetir un viejo proverbio: «Si tienes dos monedas, gasta una en pan para tus hijos y compra con la otra violetas para tu corazón». Sus violetas eran los libros y los cuadros. Aunque también le gustaba la música, pensaba que, si sumaba los discos al proverbio, el difícil

equilibrio familiar se desmoronaría. Sin embargo, no sé muy bien por qué razón, en abril de 1968 decidí abrir un nuevo frente. Una hermosa tarde de Pascua le acompañé a una flamante tienda de discos que desaparecería pocos años después, para crear el capital social inicial en el que debía sustentarse lo que para mí iba a ser una pasión inagotable: Bach sobre todo –los *Conciertos de Brandemburgo*, las *Suites para orquesta* y cuatro tocatas y fuga–, Vivaldi –los dos primeros discos de *Il cimento dell’armonia e l’invenzione*– y Beethoven –el *Concierto para violín*.

Por aquel entonces yo era perfectamente incapaz de distinguir un violín de una viola, carecía de la más remota idea de lo que pudiera ser una sonata o un *concerto grosso*. Mi idea sobre la posición estilística de Bach (nuestro héroe) se asociaba a las características arquitectónicas del gótico (noción pintoresca que mi padre debió tomar de Eugenio d’Ors). Chaikovski era una especie de malvado que había entrado en el mundo de la música clásica para corromper a las almas sencillas, etcétera. Pero a pesar de mi enciclopédica ignorancia iba a escuchar una y otra vez aquellos discos con una pasión nacida de un descubrimiento asombroso. Si cerraba los ojos y me concentraba completamente en la música, podía revivir cualquier escena del pasado con la intensidad de una presencia real. Estaba descubriendo las posibilidades de la música: su poder de asociación, su capacidad narrativa y dramática. Se trataba de algo que el cine aprovechaba desde hacía décadas, algo que un siglo atrás había llevado a la perfección Richard Wagner (a quien por aquel entonces colocaba en la despreciada cercanía de Chaikovski). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en el cine, con la música y mi imaginación era yo quien explotaba su poder dramático, su capacidad para resucitar el pasado. Carecía de las nociones más elementales para explicar mi experiencia, pero, por mucha que fuese entonces la distancia, había descubierto el tema de este libro.

La música es expresión del dolor por la destrucción del tiempo, pero también consuelo frente a la destrucción. Michael Theunissen sostenía que lo genuino de toda experiencia estética consiste en «un detenerse que rompe la cohesión forzada del tiempo cotidiano»[2]. El principal elemento utópico de todo arte radica en ese esfuerzo por liberarse del tiempo. Esa liberación implica «un singular modo de presente, un presente que se ha hecho tan absolutamente presente que ha saltado del continuo de pasado, presente y futuro, y está así completamente ensimismado»[3]. El impulso hacia la liberación se realizaría de formas

diversas en las distintas artes, pero en ninguna de forma más paradójica y efectiva que en «el arte del tiempo por excelencia». Entre ambos se encierra algo más que la cordialidad, la indiferencia o el tormento cotidiano de una relación laboral. Desde hace dos siglos se ha venido repitiendo en distintos registros y en el marco de las más diversas teorías que en la música se encerraría la llave que abre la jaula de la maldición del tiempo.

Richard Klein observaba que el tiempo no es un objeto, sino un ámbito que se experimenta en el proceso de su interpretación[4]. Esa tesis implicaría que sólo aquellas artes que se despliegan en el tiempo ofrecerían un espacio para realizar el impulso utópico del que habla Theunissen. Naturalmente eso colocaría a la música en la cúspide de una jerarquía de las artes que se sustentase en ese poder. La música no puede existir sin tiempo, lo necesita para desplegarse, pero, al hacerlo, lo transforma; crea algo nuevo, el tiempo musical, y establece un juego con el tiempo real; en ese juego reside la clave de su poder (*Only through time time is conquered*, T. S. Eliot). En principio, las artes plásticas, que no parecen requerir del tiempo para desplegarse, constituirían el caso opuesto. La pintura parece anularlo, lo representa detenido, coagulado en una imagen. Sin embargo, Ernst Fischer explicaba cómo el contrapunto de la relación de la pintura y la música se invierte en su recepción: la pintura, que representa un instante, no puede ser disfrutada de forma *instantánea*; la contemplación del cuadro requiere tiempo, sólo a través del trabajo que el espectador despliega alcanza su plenitud la experiencia estética. La vista debe moverse para descubrir los detalles, apreciar las relaciones entre las partes, encontrar las distancias y los ángulos desde donde contemplarlos. Por el contrario, la música sólo puede ser apreciada de forma *instantánea*. No podemos detener el acorde que culmina una modulación inesperada; si lo hacemos, su efecto quedará inmediatamente destruido.

Sin embargo, a pesar de la intimidad de la relación entre música y tiempo, no siempre su valoración ha sido tan alta. En el siglo XVIII la música ocupaba todavía el último puesto en la jerarquía de las artes, en una consideración cercana a la de una actividad artesanal refinada. El cambio en la valoración de la música fue consecuencia de la revolución romántica, un giro de ciento ochenta grados en aquella jerarquía —una revolución en el sentido etimológico del término—. La música pasó a ocupar el ápice de las artes, una consideración asociada a su capacidad para

trastornar el tiempo, casi un tópico de sus apologetas a partir de aquel momento.

Algo tan complejo como el movimiento romántico no puede explicarse de forma simplista, ni tampoco un aspecto tan enrevesado como el papel que iba a atribuir a la música. No obstante, su revalorización radical está asociada precisamente a una nueva percepción del tiempo. Como consecuencia de la Revolución francesa y, sobre todo, de la extensión del capitalismo, el tiempo se experimentará con una intensidad desconocida. La Revolución acaba con una visión orgánica y estática del mundo; la relación con la tradición pierde definitivamente la vieja firmeza. De esa transformación surgirá un nuevo interés por el pasado, un interés que convertirá el XIX en *el siglo de la historia*[5]. De una forma menos visible, pero seguramente más devastadora, la extensión del capitalismo, el dominio sin restricciones de la mercancía, cuyo valor deriva del tiempo necesario para producirla, hace sentir de modo casi universal el tiempo como un poder nuevo y misterioso ante el que sólo el arte parece ofrecer refugio. De ahí extrae su energía la música de Beethoven; según Adorno, la más perfecta racionalización del material musical y al mismo tiempo la confrontación más extraordinaria con el tiempo, hasta convertirla en equivalente de la filosofía de Hegel, pero más verdadera[6].

Hoy en día parece difícil plantearse una teoría sobre la música que no introduzca el tiempo como dimensión crucial. Aunque el tiempo tenga un papel esencial en otras artes, como el teatro o la danza, en ninguna tiene una presencia tan determinante como en la música, pero quizás tampoco haya otra en la que las relaciones resulten tan complejas. «Todo el mundo está de acuerdo en que uno se acerca más a la verdad *in musicis* si menciona la categoría tiempo, pero casi nadie puede decir propiamente por qué ni en qué sentido»[7].

La experiencia del tiempo alcanza tal intensidad en la música porque como en ningún otro arte consigue producir la sensación simultánea de estar dentro y fuera[8]. Ese efecto deriva de la dualidad del tiempo: el tiempo del reloj y el que crea la lógica de la música. La interacción del tiempo musical y el tiempo real trastorna éste durante la escucha, y la música puede llegar a experimentarse como liberación, anulación o transfiguración del tiempo.

En general, cuando se habla de la música como «arte del tiempo», o cuando se le atribuye la capacidad prodigiosa de «liberar

del tiempo», se piensa en el trastorno que se produce durante la escucha, pero en esa relación deben considerarse otros planos. En primer lugar, el de la composición, todo lo que encierra el concepto de *material musical* de Adorno, es decir, la relación que establece el artista con los elementos con los que compone, escalas, acordes, ritmos, géneros, instrumentos, etcétera. Se trata de materiales del pasado marcados por su historia; la nueva composición los actualiza y, al hacerlo, fija determinadas relaciones con la tradición, la comenta, la parodia, la trastorna.

El tiempo está también presente como distancia entre la composición y su interpretación, una distancia que en nuestra cultura rara vez es pequeña. Por el contrario, suele existir un llamativo salto temporal, que puede ser de siglos, entre la fecha de la composición y la de su ejecución[9]. El modo en que se aborda la interpretación implica una posición respecto al pasado, una idea del modo en que cada momento lo puede, o no, volver a hacer presente, su influencia como ejemplo, modelo, obstáculo, carga, etcétera.

Finalmente, la música puede aludir al pasado de otra forma, eligiéndolo como tema de la composición, algo que se relaciona con otro cambio asociado al romanticismo, la pasión historicista. A través de determinadas convenciones representativas, una composición puede hablar del pretérito, homenajear a una figura desaparecida, etcétera. Esa posibilidad se asocia a la discutida capacidad representativa de la música. En la forma más evidente, como acompañamiento de un texto (desde una balada a una ópera de tema histórico), pero también con otro tipo de alusiones que van desde la más sencilla de las onomatopeyas (del tipo de los cañonazos al final de la *Obertura 1812* de Chaikovski) hasta las más refinadas alusiones sonoras. El pasado puede aparecer así como objeto de homenaje, alusión irónica, etcétera, subrayando la continuidad o la insalvable distancia con el presente.

Estas relaciones *externas* con el tiempo no son una prerrogativa de la música; se trata de algo común a la poesía, el teatro, la pintura, etcétera. Lo que ha llevado a calificar a la música como arte del tiempo por excelencia es la relación interna, la que surge cuando la música suena, no la relación que pueda existir con los elementos del pasado que afloran en la partitura, comunes a toda actividad artística. Sin embargo, las capacidades de la música para trastornar la percepción del tiempo pueden afectar a



las otras relaciones (externas), de un modo que diferencia su tratamiento del que se da en otras artes.

La música puede hacer todo esto de una forma única. Puede abordar con la misma efectividad las cuestiones más abstractas y las evocaciones más concretas, conservando siempre un área de ambigüedad que no disminuye su poder de alusión, sin caer en lo discursivo.

Tal como señala Adorno, la confrontación con el tiempo constituye la base de la grandeza de toda música desde Bach. Sin embargo, el siglo xx presenta una novedad: en ocasiones, esa confrontación con el tiempo se plantea de forma explícita; en otras palabras, no sólo como una práctica constructiva, sino como una *teoría*. No se trata de una tesis o un conjunto de tesis sobre el tiempo que preceda, acompañe o explique el trabajo compositivo, sino de una teoría construida *en la música*. La disolución de los principios que habían regido la composición, la posibilidad de construir lenguajes nuevos, a partir de las necesidades expresivas concretas de una obra, abría posibilidades desconocidas en el cuestionamiento de las relaciones entre la música y el tiempo, o dicho de forma más exacta, el modo en que el tiempo se constituye en la música. En algunas obras del siglo xx, y no de las menos importantes (composiciones de Zimmermann, Stockhausen, Messiaen, Nono, Cage, Ligeti, Gubaidulina y un larguísimo etcétera), se lleva a cabo una teorización sobre el tiempo *en la música*.

Aunque Adorno sitúa en Bach, a mi juicio con razón, el inicio de la confrontación con el tiempo, como eje de la gran música, la conciencia teórica de ese conflicto se despierta mucho más tarde. En el primer capítulo trato ese giro, obra del romanticismo. La exposición se centra principalmente en tres autores: Wackenroder, Schopenhauer y Wagner. Wackenroder presenta la música por primera vez como suspensión del tormento que produce la «rueda del tiempo». Schopenhauer sistematizará esa visión. Sin embargo, el personaje clave del capítulo es Wagner, no sólo por la importancia de las diferentes facetas de su obra, o incluso de su irradiación como símbolo en el que se proyectan esas ideas, sino porque en sus dramas se desarrolla la más interesante y lograda experimentación de su siglo con los efectos de la música sobre el tiempo. Esa característica está además en el origen de la reflexión de Claude Lévi-Strauss, que ocupará el tercer capítulo.

No creo que en el pasado siglo exista un pensador que haya escrito sobre música con más pasión, más originalidad y con mayor poder de sugerencia que Theodor Adorno. Pero además el tiempo ocupa el centro de su estética musical. Sin Adorno este libro sería inconcebible. Quizás la admiración que siento por su obra ha hecho que en ese capítulo me haya esforzado ante todo por hacer más accesibles sus ideas, y que, para conseguirlo, haya adoptado un tono más dependiente de su objeto que en el resto del libro. Eso no significa que suscriba todos los juicios de Adorno, pero, dadas las dificultades de la tarea, me ha parecido preferible sacrificar los matices a la claridad. Tampoco eso significa que ese capítulo sea menos personal; como un lector perspicaz advertirá, quizás, por debajo de las apariencias, ocurra lo contrario.

La exposición más convincente sobre las paradojas de la música y el tiempo no se encuentra en ningún libro de estética, filosofía o teoría musical, sino en un minucioso trabajo de antropología dedicado al estudio de los mitos, *Mitológicas*, una obra extraordinaria de Claude Lévi-Strauss. En principio puede resultar sorprendente encontrarse aquí con un antropólogo francés que dedicó la mayor parte de su vida a estudiar los mitos, las relaciones de parentesco, las clasificaciones totémicas o las máscaras, y que ha dejado tan sólo un puñado de artículos de ocasión y algunas observaciones dispersas sobre música. Sin embargo, es raro encontrarse con un texto que aborde las relaciones entre la música y el tiempo que no aluda a Lévi-Strauss. No obstante, cuando esas observaciones vienen del lado de los músicos, suelen ignorar el contexto en el que se inscriben –la teoría sobre los mitos, la parte más abstrusa pero también la más importante de la obra de Lévi-Strauss–, y cuando vienen del lado de los antropólogos, no suelen estar demasiado interesados en las cuestiones musicales. He dedicado el tercer capítulo de este libro por esas razones, pero también por otras, a presentar a Lévi-Strauss, no como comentarista musical de ocasión, sino intentando relacionar sus preocupaciones musicales con su trabajo de antropólogo. Por otra parte, *Lo crudo y lo cocido*, el primer volumen de *Mitológicas* y el que contiene las observaciones musicológicas más brillantes, inspiró la composición de una partitura extraordinaria, la *Sinfonía* de Luciano Berio, una de esas músicas del siglo XX en las que el tiempo no sólo es el medio o el fin, sino también el tema sobre el que gira la obra. La posibilidad de analizarla en relación con el texto que constituye su punto de partida la con-

vertía en objetivo natural de este libro y, de paso, hacía de la obra de Lévi-Strauss una cita obligada.

He tenido muchas más dificultades para elegir las otras músicas del siglo xx que adoptan como tema el tiempo. Hay muchas y muy tentadoras. En principio había pensado en los *Gurre Lieder*, *La historia del soldado*, *Lulú*, *El cuarteto para el fin del tiempo*, *4'33''*, *Prometeo* de Nono y *Die Soldaten* o el *Réquiem* de Bernd Alois Zimmermann. Ésta era una selección final después de considerar a otros autores (Webern, Boulez, Stockhausen, Scelsi, etcétera). Sin embargo, incluso reducida a esas siete obras (aparte de la *Sinfonía* de Berio), aquello era excesivo y, si quería ir más allá de un puñado de generalidades, era necesario elegir sólo dos o tres obras, ¿pero con qué criterio? Surgió entonces otra idea que permitía cubrir un frente interesante, las relaciones entre música y literatura, y el modo en que el tiempo circula por esas relaciones.

Los *Cuartetos* de T. S. Eliot imitan con rigor una forma musical para hablar sobre el tiempo. Su análisis permitía compararlos con cuartetos reales en cuyo centro estuviera también el tiempo. Pero nuevamente había mucho donde elegir (siempre Messiaen, pero también Cage, Webern, Scelsi, Feldman, Berg o Nono). Esta vez fue más sencillo reducir la selección: el cuarteto de Luigi Nono *Fragmente –Stille, An Diotima* presentaba el caso inverso, un cuarteto concebido a partir de poemas— por otra parte, una de las obras más ricas, enigmáticas y subyugadoras de la historia de un género tan extraordinario como el cuarteto de cuerdas, cuya serie de obras maestras quizás sea uno de los argumentos más sólidos para justificar el azar que dio lugar a la aparición de vida inteligente en un pequeño planeta del sistema solar.

Con el título *Otra historia del tiempo* el énfasis se ponía en *Otra*. Deliberadamente rehuía la posibilidad de dar a este trabajo forma de historia, es decir, dibujar una continuidad entre los diferentes momentos que lo constituían. Por muy abierto que hubiese sido el enfoque, el resultado habría sido engañoso. Prefería presentar cada capítulo como unidad discreta, con excepción de los dos últimos, concebidos como polos de cierta simetría. Incluso en aquellos casos en que reaparecían temas, términos o argumentos, se trataba a veces de una falsa continuidad. La exposición se presentaba así como un reducido archipiélago de temas, problemas y conflictos desarrollados en torno a la música, unas veces en torno a una música real, otras en torno a una música puramente ficticia.

He suprimido eslabones, me he detenido caprichosamente en otros, pero al final me doy cuenta de que no he conseguido mi propósito. Por debajo de este «archipiélago» se dibuja una historia. En última instancia los fragmentos no consiguen esconder el trayecto. Una y otra vez aparecen sus continuidades, incluso el papel carismático de algunos grandes personajes. Quizás sea una historia poco teleológica, o teleológica sólo a ratos (el camino que va de Wackenroder a Wagner pasando por Hoffmann y Schopenhauer), pero «no hay escapatoria de la forma». No es fácil construir una historia *otra* como conjunto de fragmentos dispersos, pero desde luego es casi imposible conseguirlo en un libro que no renuncie a explicar el pasado y que perciba en él una secuencia.

Quiero cerrar este prólogo dando las gracias a todos los que me han ayudado. En primer lugar, a José Carlos Bermejo. Sin él, este libro simplemente no existiría, pues suya fue la idea. Incluso tuvo la amabilidad de invitarme a Santiago para que expusiera allí una parte del capítulo sobre Lévi-Strauss. Espero que ese peregrinaje a Compostela en el momento preciso del solsticio sea un signo que ilumine el texto.

Aurelio Rodríguez y Jesús Rodríguez Velasco, a quienes tanto debo, me han hecho valiosas sugerencias sobre el segundo capítulo. Gracias a los dos. Otros amigos me han ayudado con su fe, con su afecto y con su empuje: Joan, Pedro, Javier, José, Maya, Víctor, Keko, Gustavo... A todos ellos les doy las gracias también desde estas páginas. Espero que este libro se convierta en un lazo más de complicidad entre nosotros.

Gracias sobre todo a Rosa: sin S´akti S´iva es un cadáver.

Valladolid, septiembre de 2006.

[1] L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1975, p. 88, nota. Cernuda cita a Massignon, quien, a su vez, habría tomado el texto de un místico musulmán.

[2] «... ein verweilendes Sich-Losreißen vom Zwangszusammenhang der gewöhnlichen Zeit»; A. Wellmer, «Die Zeit, die Sprache und die Kunst», en R. Klein et al. (eds.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Göttingen, 2002, p. 43.

[3] «... ein eigentümlicher Modus der Gegenwart, nämlich eine Gegenwart, die gleichsam ganz gegenwärtig geworden ist dadurch, daß sie aus dem geschichtlichen Kontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herausgesprengt und daher ganz bei sich selbst ist»; M. Theunissen, «Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen», *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt, 1991, p. 288.

[4] «Zeit ist kein Gegenstand, der vorhanden ist, sondern ein Bereich, welcher nur im Prozeß des Interpretierens erfahren wird»; R. Klein, «Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit», en R. Klein et al. (eds.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Göttingen, 2002, p. 65.

[5] V. S. Bann, *Romanticism and the Rise of History*, Nueva York, 1995.

[6] «Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, daß die Selbstreproduktion der Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja daß sie falsch ist»; Th.W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Fráncfort, 2004, p. 36 [ed. cast.: *Beethoven, Filosofía de la música*, Madrid, Akal, 2003].

[7] R. Klein, *op. cit.*, p. 58.

[8] «... man sich in ihm in einem bestimmten Sinn zugleich in- und außerhalb des eigenen lebenszeitlichen Horizontes befindet...»; «Musik hören ist wie: über diesen blinden Fleck hinausgelangen und dennoch in ihm bleiben...», «Die Intensität des musikalischen Augenblicks liegt gerade darin begründet, daß er *nicht* in der Unmittelbarkeit seines Vollzugs aufgeht, sondern diesen wie immer auch thematisiert, ihn gleichsam ins Visier nimmt wie ein Ethnologe die eigene Heimat. Musik hören heißt Vergänglichkeit im Rausch erfahren und doch zugleich nicht ganz dabeisein, das eigene zeitliche Leben wahrnehmen wie mit einem "ewigen" als Gegenüber oder Kontrastfolie...»; R. Klein, *op. cit.*, pp. 98 y 100-101.

[9] El agobiante peso de la historia que en su *Segunda intempestiva* Nietzsche consideraba «Schaden, Gebreste und Mangel der Zeit». El peso contra el que arremetía «... weil ich sogar glaube, daß wir Alle an einem verzehrenden historischen Fieber leiden und mindestens erkennen sollten, daß wir daran leiden»; F. Nietzsche, *Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Geschichte für das Leben*, en KGA, Múnich, 1999, vol. I, p. 246.

## Capítulo I

### El romanticismo y la rueda del tiempo: la música como idea, de Wackenroder a Wagner

The movement and irreversibility of time is the specific «subject» of all music[1].

#### En el principio fue la ficción. romanticismo, música y tiempo

Es un tópico relacionar romanticismo y revolución, dos transformaciones que se desarrollan de forma paralela en Alemania y Francia, y cuyos efectos cambian Europa. A finales del siglo XVIII se produce un doble movimiento: transformación de las formas de organización social y cambio no menos radical en el modo de comprender al hombre y su mundo. El romanticismo representa una revolución en las ideas no menos profunda que la que ocurre al otro lado del Rin, y es en parte consecuencia de esos sucesos. Aunque el movimiento romántico sea resultado de fuerzas muy diversas, el impacto de 1789 parece decisivo. La experiencia inaudita de la Revolución hacía necesaria una visión del mundo que ayudara a entender un panorama radicalmente nuevo. En todo caso, no cabe entender esa nueva imagen como una mera consecuencia de un elemento dinámico (la revolución, las transformaciones socioeconómicas, etcétera); esa nueva imagen contribuiría a cambiar a los europeos de un modo tan profundo como la propia revolución. En su último libro, Isaiah Berlin decía:

[El romanticismo] es el movimiento reciente más importante que ha transformado las vidas y el pensamiento del mundo occidental. Me parece el mayor cambio individual que ha ocurrido en la conciencia de Occidente, y todos los otros cambios que se han producido en el curso de los siglos XIX y XX me parecen en comparación menos importantes, y en todo caso están profundamente influidos por él[2].

No es una valoración descabellada, pero incluso quienes no admitieran su rotundidad, y quisieran limitar su alcance, la aceptarían con menos resistencia en el terreno de la estética y se verían obligados a aplaudirla en el de la música. Tras el panegírico del romanticismo, el mismo Berlin señala que quien trate de definirlo siempre encontrará alguien que le presente pruebas que hablen en sentido contrario, que demuestren que esas caracte-

rísticas ya estaban presentes en Homero, Kalidasa o la poesía española de la Edad Media, entre otros muchos ejemplos. No es sencillo ponerse de acuerdo en el contenido del concepto, porque en realidad designa al menos dos cosas diferentes, cada una de las cuales presenta una complejidad considerable. Con el término romanticismo se denomina tanto a una época muy concreta de la historia de la cultura europea particularmente confusa y contradictoria, como a un determinado planteamiento estético que desborda ampliamente esa época y tiene un impacto extraordinario en autores que se mueven en épocas que estarían caracterizadas por rasgos opuestos. Esta situación se acentúa en el caso de la música.

Por sus propias características, resultaría insensato pretender definir con nitidez la idea de romanticismo, pero sí pueden apuntarse con cierta vaguedad algunos rasgos que ayudan a entender mejor el modo en que se configura la nueva idea de la música. Más que como una serie de valores determinados, el romanticismo se caracteriza ante todo como una actitud, un nuevo modo de mirar. La mirada romántica tiende a ennoblecer determinados aspectos de la naturaleza, de la sociedad, del hombre, del arte, etcétera. Novalis decía:

El mundo debe ser romantizado. Se reencuentra así el sentido original. Romantizar no es otra cosa que una potenciación cualitativa. En esta operación el yo inferior se identifica con un yo superior. De la misma forma, nosotros mismos somos una serie cualitativa de potencias. Esta operación resulta todavía completamente desconocida. En tanto doy a lo común un sentido superior, a lo habitual una apariencia secreta, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito una apariencia infinita, lo romantizo. La operación contraria para lo elevado, desconocido, místico, ilimitado, de este acortamiento se convierte en logaritmo...[3].

El romanticismo podría definirse como la exaltación de la contemplación como proceso de transfiguración de la realidad, proceso que transforma al mismo tiempo al sujeto que contempla. El romanticismo puede interpretarse como una reacción al *desencantamiento* (*Entzauberung*) del mundo diagnosticado por Max Weber. Éste explicaba que la *Entzauberung* surgía en el terreno de la religión –retroceso de la fe en la magia y en los medios mágicos utilizados por la mayoría de las religiones, como los sacramentos– y, desde allí, se extendía a todos los ámbitos. Constituía un rasgo capital del proceso de racionalización que