



**ALESSANDRO
BARICCO**

**EL ALMA DE HEGEL
Y LAS VACAS DE
WISCONSIN**

**Una reflexión sobre música culta
y modernidad**

Según Hegel, la música «debe elevar el alma por encima de sí misma, crear una región donde, libre de toda ansiedad, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma». Sin embargo, los investigadores de la Universidad de Wisconsin poseen una idea diferente de la función que debe cumplir la música: han descubierto que la producción de leche en las vacas que escuchan música sinfónica aumenta un 7,5 %.

En este ensayo provocador, irónico y, al mismo tiempo, dotado de rigor científico, Alessandro Baricco; novelista, ensayista y crítico musical; explora el universo de la música, de Beethoven a Sting, con el fin de rastrear todos aquellos indicios que le ayuden a reencontrar la significación de la música en la sociedad actual. Para ello polemiza con la rigidez formalista de las vanguardias y sus investigaciones lingüísticas, pero también con el mercado de los grandes éxitos musicales.

Baricco, profundo conocedor de la música clásica, no ignora que el público actual se ha alejado de ella y se dirige con este ensayo a todos aquellos que aman la música, la melodía que transmite, que provoca sentimiento.

Nota preliminar

A veces aventurar respuestas es sólo una manera de aclararse ciertas preguntas. Es el caso, por ejemplo, de este libro. Al leerlo puede parecer sobre todo una colección de certezas, pero escribirlo ha sido sobre todo una manera de enfocar determinadas dudas. Interrogantes que deberían aflorar espontáneos en quienes frecuentan por amor o por oficio la música culta: ¿qué sentido tiene hoy en día hablar de su primado cultural y moral? ¿El modo en el que es consumida reitera ritos anacrónicos o tiene algo que ver con nuestro tiempo? ¿Y la Música Nueva, tótem indiscutible e incómodo, ha sido una aventura intelectual de la modernidad o sólo una sofisticada patraña? ¿Y seguir escribiendo música hoy, es algo que tiene sentido o es un ejercicio gratuito para unos pocos elegidos que se han situado fuera del mundo?

Parecen preguntas distintas, pero no son más que las distintas caras de un solo interrogante: ¿cómo han reaccionado la *idea* y la *práctica* de la música culta al impacto con la modernidad? Los cuatro ensayos contenidos en estas páginas apuntan algunas posibles respuestas, pero son sobre todo una manera de formular esa pregunta, elevándola un poco por encima de las charlas de foyer y tratando de darle una solidez teórica capaz de soportar la agresión de una reflexión auténtica. Me gustaría que fueran leídos como largos aforismos: el instante frágil en el que la reflexión se pone en marcha, utilizando a veces la propulsión de la paradoja, eligiendo articulaciones débiles o arriesgadas, concediéndose apodícticas provocaciones, buscando la repercu-

sión de nuevas y provisionales verdades. Es el límite y la fuerza de todos los aforismos: sacar de su quicio la inmovilidad del pensamiento a través del poder acuminado y frágil de la intuición. También cuando toman la forma de sentencias definitivas y perentorias lo que hacen es *inaugurar* la reflexión: nunca concluirla. Estas páginas se identifican exactamente con esta particular técnica de guerrilla teórica. Usando la insidia de la *interrogación* tratan de desestabilizar un cierto sistema de anquilosadas certezas. También donde acuñan respuestas, en realidad lo que hacen es esperarlas.

Algunas precisiones léxicas, las necesarias para entenderse.

He utilizado la expresión *música culta* refiriéndome a lo que otros llaman *música clásica* o *música seria*. Lo mismo da una que otra. Esa elección sólo me ha parecido un poco menos imprecisa que las otras.

En el tercer capítulo se reflexiona sobre música contemporánea. Con la etiqueta de *Música Nueva* se designa la tradición nacida con las vanguardias vienesas, que pasa a través de la escuela de Darmstadt y que vuelve a ser fundada por las denominadas segundas vanguardias. Está claro que el siglo XX musical no ha vivido sólo de esa tradición y que capítulos importantes de su historia han sido escritos por autores que con esa tradición tenían o tienen una relación ambigua o incluso conflictiva. Pero si se quiere reflexionar sobre música contemporánea, es indudable que precisamente esa tradición acabará por ser el primer y más significativo interlocutor de la reflexión. Añado que algunas anotaciones sobre el panorama social y cultural en el que esa música ha crecido nacen sobre todo del análisis de lo que ha sucedido en Italia. El resto de Europa y sobre todo los Estados Unidos podrían dictar reflexiones diferentes. Y espero que las dicten.

Para finalizar: he usado el término *modernidad* en una acepción muy amplia y, se podría decir, un poco vaga. En otros campos de la reflexión, en primer lugar el filosófico, se han establecido salvedades más puntuales. E indudablemente muchas de las reflexiones contenidas en estas páginas se dirigen a un fenómeno que, con más precisión, debería haberse llamado *posmoderno*. Pero el mundo de la música culta, refinado cultor del pasado, no tiene demasiada familiaridad con la manera de razonar del presente. No me ha parecido inútil plantear el problema del modo más sencillo posible. Así he utilizado el ecuménico término de *modernidad* para indicar el nuevo horizonte que siguió al ocaso del escenario social e ideológico que fue el fundamento de la invención misma de la idea de música culta (la burguesía del siglo XIX, el romanticismo, el idealismo). Me doy cuenta de que se trata de un horizonte que abarca décadas (desde comienzos del siglo XX hasta hoy) y que presenta infinitos matices, pero dar cuenta de todos hubiera acercado estas páginas más a la oscuridad que a la verdad.

Y además, en definitiva, para la modernidad es como para el jazz: «Si tienes que preguntar qué es, no lo sabrás nunca» (Louis Armstrong).

Alessandro Baricco

La música [...] debe elevar el alma por encima de sí misma, debe hacer que se engrandezca por encima de su sujeto y crear una región donde, libre de toda ansiedad, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma.

G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*

La producción de leche de las vacas que escuchan música sinfónica aumenta en un 7,5 %.

De un estudio de la Universidad de Madison, Wisconsin

La idea de música culta

Al igual que ciertos inmensos imperios del pasado, las fronteras de la música culta tienen algo de hipotético y a la vez de muy cierto. Nadie sabe muy bien dónde están, pero está claro que en algún sitio están. 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. Pero los mapas de un mundo tal resultan vagamente fantásticos, intencionadamente imprecisos y siempre provisionales. Con imperturbable y eficaz torpeza los utiliza la industria cultural, haciéndolos pasar por verdaderos y dibujando sobre ellos una división de mercados que ya ha revelado para sí una feliz funcionalidad. En cuanto al público, se adecua de buen grado, amparado por un sistema que proporciona a sus necesidades un orden útil, en nada diferente al ya experimentado en las agradables visitas a los supermercados.

Como sucede a menudo, también aquí la falta de fundamentos del sistema no hace mella en su funcionalidad: en conformidad con un veredicto que incluso la filosofía, que es la ciencia de los fundamentos, se ha resignado ya a refrendar. Como sucede a menudo, sin embargo, también aquí se abre camino la tendencia a olvidar la falta de fundamentos del punto de partida tributando a la convención un determinado valor de verdad. En esta operación se distingue, por porfiado y pedante, el consumidor de música culta. Es él, más que cualquier otro, el que teme que las cartas se barajen y el que por tanto tiende a considerar el orden

establecido como un apriori indiscutible, y verdadero. El porqué es elemental: dentro del mundo de la música el consumidor de música culta está convencido, y no del todo equivocado, de vivir en Suiza, en un oasis en el mar de la corrupción del gusto. Al defender el orden establecido él defiende su diversidad y su primado.

Mucho más de lo que en general se está dispuesto a admitir, se trata en verdad de una cruzada tan enérgica como ciega: el consumidor de música culta defiende algo que no conoce. Como en ciertos inmensos imperios del pasado, también aquí es más fácil encontrar a alguien dispuesto a combatir por las fronteras del reino que a alguien que haya visto esas fronteras. La *diversidad* de la música culta y su supuesto *primado cultural* se cuestionan raramente y con dócil rigor: reducidos a eslóganes sin fundamento hacen de almohada teórica a los sueños de los abonados a ese convencionalismo. Incluso los teóricos de profesión muestran cierto reparo a la hora de esbozar una plausible legitimación. ¿Por qué debería ser precisamente la gente la que estuviera en situación de hacerlo?

Si se preguntara a la gente, a la gente de los conciertos, qué es lo que distingue a la música culta de la popular-ligera, Berio de Sting y Vivaldi de Elvis, nos haríamos una idea de los mil equívocos que circulan en torno al asunto. Es fácil presuponer que con esa inteligencia sintética que es el contrapunto a la falta de costumbre de reflexionar, la gente pondría en el punto de mira algunas argumentaciones básicas del tipo «la música culta es más difícil, más compleja», o «la música ligera es un fenómeno de consumo y nada más, la clásica sin embargo tiene un contenido, una naturaleza espiritual, ideal». Frases como éstas comparten con cualquier otro lugar común el privilegio de pronunciar, de manera falsa, algo verdadero. Se reconoce en ellas las dos caras de una única convicción: la música culta debe su *diversidad* y su *primado* a la capacidad de evadir, gracias a la

superior articulación de su lenguaje, desde los límites de la inmanencia, introduciendo en un *más allá* no bien identificado pero a pesar de todo conjugable de manera aproximada con palabras como corazón, espíritu, verdad. Antes de preguntarse si todo esto es verdadero o falso, no es inútil intentar entender cómo se ha llegado a ello. Como todos los prejuicios, también éste tiene una historia para ser contada.

No es ilícito afirmar que debemos su creación al romanticismo, y más concretamente a su protomártir: Beethoven. Es probable que haya desempeñado una función, en la historia de la música, afín a la que, en la historia de la filosofía, Nietzsche atribuía a Sócrates: la de sacralizar una práctica hasta entonces exquisitamente laica, por no decir comercial. Lo que sucede con Beethoven es que por primera vez, y bajo la legitimación del genio, se superponen tres significativos fenómenos: 1) el músico aspira a escapar de una concepción simplemente comercial de su trabajo; 2) la música aspira, incluso explícitamente, a un significado espiritual y filosófico; 3) la gramática y la sintaxis de esa música alcanzan una complejidad que a menudo desafía las capacidades receptoras de un público normal. Como se ve, los tres distintos apartados están firmemente ligados por el hecho de legitimarse recíprocamente: aislado de los demás, cada uno de ellos no sería más que una vacua hipertrofia. Ligados por una recíproca necesidad se cristalizaron, sin embargo, en un único patrón. Dictaron una fórmula que, con la complicidad del patético encanto de su creador (el genio rebelde, enfermo y solo), conquistó la fantasía del nuevo público emergente, el burgués, dotando a la música de sus salones de una identidad electrizante que muy bien respondía a la general aspiración a algún tipo de nobleza.

Ideológicamente, la expresión *música culta* nace ahí. Nace para dar cuenta del repentino salto con el que una cierta tradición musical se coloca por encima de las demás, reservándose el espacio de un primado espiritual y ya no

sólo social. Hasta entonces, en el fondo, servía muy bien para definir esa tradición la bella fórmula del siglo XVI de *musica reservata*, elegante modo de sancionar una dorada separación social. Pero el modelo beethoveniano eleva esa vocación elitista por encima de las prosaicas demarcaciones de censo o de sangre. La *música culta* es la *musica reservata* de una humanidad que se proyecta más allá del deleite y que viaja por los derroteros del espíritu. Si hasta entonces el público selecto de esa particular tradición musical podía presumir de una primacía del gusto, ahora podía, legítimamente, aspirar también a una primacía cultural y moral.

Nada de todo esto habría pasado si el mundo romántico no hubiese por instinto elevado a modelo el caso Beethoven, que, de por sí, podía haber permanecido como una excepción dictada por la hipertrofia de un genio. Se convirtió sin embargo en una matriz ideológica que no sólo fue adoptada por los románticos como legitimación fundadora de su propio paisaje sonoro, sino que fue alevosamente aplicada con poder retroactivo a generaciones de ignaros músicos de los siglos XVII y XVIII: aquellos que se sentaban a la mesa de los siervos y se ganaban el pan escribiendo nada más y nada menos que una buena música de consumo. Siglos de refinado oficio se convirtieron de golpe en *arte*. Era una manera, para la recién nacida empresa de la música culta, de reivindicar ascendencias nobles y lejanas, cándida estratagema en la que no es difícil distinguir el toque del principal patrocinador de esa empresa: aquella burguesía que estaba tomando por asalto Palacio, rica en dinero pero pobre en escudos nobiliarios.

Resumiéndolo en términos elementales, el modelo beethoveniano patentado por los románticos dictaba el perfil de una música que se elevaba por encima de la lógica comercial y que bajo la presión de sus contenidos espirituales estaba obligada a complicar de forma admirable su propio lenguaje. Es decir: una música comprometida, espiritual y difícil. Como se ve es exactamente el retrato robot en el

que el público de hoy reconoce el perfil de la música culta y al que confía la legitimación de su propia diversidad y de su propio primado. Han pasado casi dos siglos pero el modelo sigue siendo éste: aceptado sumisamente y transmitido con recalcitrante disciplina. Entre tanto ha desaparecido el sujeto social de esa fórmula: la burguesía decimonónica; han decaído las palabras que la componen: ¿sabe alguien lo que significa «espíritu»?; se han disgregado los paisajes teóricos que la amparaban: el romanticismo y el idealismo. Sin embargo, al igual que una fórmula mágica, aquélla es repetida con fe impasible, en la certeza de que nada le puede impedir renovar el encantamiento acostumbrado. ¿Qué hay de absurda culpa y qué de razonable en una actitud de esta índole?

Parece obvio pero vale la pena recordarlo: antes de Beethoven, no había Beethoven. Su trabajo 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*. Pero hay que imaginar la primera vez que apareció algo tan incurable que requirió la sutura de un nombre nuevo. El instante en el que fue obligado acuñar el término *nostalgia*. La primera vez. Ahí, de verdad, el frágil vínculo entre lo real y las ideas tiene su mayor e irrecuperable momento de autenticidad. Una idea como la de música culta tiene su momento de irreplicable verdad en el tiempo, que duró decenios, en el que pudo ser la experimental respuesta a una realidad que escapaba a cualquier otro nombre. Para el romántico siglo XIX nombrar esa realidad e intentar codificarla era una manera de descubrir su propio presente y de fundar su propia identidad. Pero lo que de verdadero bulle en la fórmula final de ese camino colectivo de descubrimiento se va desvirtuando a medida que nos

alejamos de ese momento de originaria autenticidad. Y es lo que está sucediendo, con impunidad sistemática, hoy. Lo que en el siglo XIX era descubrimiento y nombre e idea, se transforma hoy en mistificación porque es asumido como santo y seña exento de cualquier verificación. Lo que entonces era una revolución por construir, hoy se convierte en un reaccionario anacronismo porque es impuesto como un precepto gratuito, recalcitrante eslogan publicitario que ha sido infiltrado desde el exterior en una determinada mercancía para perpetuar su encanto. En el complacido entusiasmo del abonado que se estremece gastronómicamente ante los decibelios mahlerianos convencido de estar haciendo algo objetivamente superior al paladear una opípara degustación culinaria, murmura sordamente el inequívoco sonido de la impostura. En la santificación de cierta música contemporánea, introducida directamente en la órbita del «espíritu» sólo en virtud de su complejidad y de su voluntario exilio del círculo infernal del comercio, late el clarísimo perfil del puro y simple engaño. En el histérico saltar en pie del melómano frente al enésimo agudo del tenor se descifra algo que sólo él, y sin explicaciones, podría diferenciar del grito de un hincha de estadio.

Por muy desagradable que sea decirlo, incluso la idea misma de considerar la música culta un «valor», que hay que promover y defender, es una idea que, aunque avalada sólo por eslóganes heredados sumisamente, no tiene legitimaciones reales. No está claro, por ejemplo, por qué hay que complacerse tanto ante el hecho de que los jóvenes acudan a llenar las salas de conciertos. ¿Hay alguien que sepa acaso explicar de verdad por qué un joven que prefiere a Chopin en vez de a los U2 deba ser motivo de consuelo para la sociedad? ¿Y se puede en verdad asegurar que, queriendo estar allí donde el presente acontece, el sitio más adecuado sea un auditorio y no una sala de cine o una calle? El que teje estas falsas verdades es, en éste como en otros casos, un moralismo tan soterrado como tenaz. El

mismo que induce incautamente a usar la música culta como catalizador de una supuesta humanidad mejor. También aquí el que dicta la ley es el tótem beethoveniano: desde el *Himno a la alegría* en adelante la música culta parece ser la lengua oficial de los momentos bondadosos del mundo. Pero lo que podía haber de auténtico en ese originario rito coral, cosa sobre la que no obstante habría mucho que discutir, no permanece auténtico para siempre, ni para revitalizarlo es suficiente repetir el rito delante del muro de Berlín que cae. Bajo la presión de lo moderno esa música ha estallado con una violencia tal que ha esparcido sus cascotes por los rincones más distintos de lo imaginario: no por casualidad la encontramos, de manera indiferente, como sintonía de la Europa unida o como banda sonora de las violencias sádicas de *La naranja mecánica*.

Sin vacilar, a pesar de todo, el mundo de la música culta sigue considerándose culturalmente y moralmente *distinto*. Y, calladamente, superior. No hay que menospreciar el rasgo cándidamente reaccionario de tal prejuicio. El instinto que refleja es el de considerar un cierto tipo de repertorio y de tradición musical como una suerte de inexpugnable depósito de valores del que abastecerse resguardándose de la corrupción de lo moderno. Es un seguro permanente contra la degradación de ciertas instituciones morales y espirituales, erosionadas por las acechanzas del Tiempo. La música culta acaba siendo vivida como lugar separado en el que categorías éticas y tótems culturales sobreviven en una áurea inexpugnabilidad. La ilusión es que entrando en una sala de conciertos, automáticamente se accede a ese lugar separado. Reconociéndose fuera del caos, aún no descifrado, del presente, se consume la límpida «verdad» conservada en alcohol por la praxis concertista.

De esta manera, toda la música culta, desde los madrigales del siglo XVI al Strauss tardío de los cuatro últimos lieder, se convierte en una enorme telaraña capaz de aprisionar consignas, sentimientos, verdades e ideales, momifi-

cándolos y ofreciéndolos al cómodo consumo de una humanidad necesitada de sentirse mejor. El meollo de este mecanismo es un astuto poner en fuera de juego el presente. De hecho, la idea de música culta que mayoritariamente se cultiva hoy corresponde a un sistema en el que las aspiraciones a algo elevado, que rebata la miseria del simple ser existente, convergen más allá del mundo al que ese ser pertenece y se satisfacen en un parque natural que es la réplica de un mundo desaparecido. Para el pueblo de la música culta, la Historia tiene el centro de gravedad inexorablemente dirigido hacia atrás. No hay casi consumo de esa música que no sea un velado acto de resistencia a la corriente del tiempo. Acosado por la modernidad, el consumidor de música culta rema hacia atrás con gran dignidad, temiendo los rápidos del futuro y soñando la paradisíaca calma de manantiales cada vez más lejanos. Es precisamente en este movimiento a la contra donde vacía toda una inmensa tradición musical de cualquier valor particular, confinándose a sí mismo y a esa tradición en los bancales de un refinado e inútil conservadurismo. En la actitud que la mitifica y la coloca fuera del tiempo, la música culta muere, y se marchita el patrimonio de deseos y de esperanzas que ella, en el momento de salir a la luz, encarnaba. Resulta un pasatiempo entre tantos, una afición sólo más señorial que otras.

Nada puede salvar a la música culta del triste destino de difuminarse en praxis oscurantista y patrañera salvo el instinto de ponerla en cortocircuito con la modernidad. Debe volver a ser *idea que deviene* y no consigna que se vacía en el tiempo. No hay otra manera de salvar el espacio utópico que a ella efectivamente le compete y que el sentido común intuye: su tendencia objetiva a no dejarse resolver en la inmediatez del momento del consumo y a aludir a un más allá tan enigmático comopreciado. El sentido común transmite esta ocasión de rescate desde la insignificancia

de lo que, simplemente, es; pero luego, enseguida, se la deja arrebatarse y la asume como realidad gratuita reduciendo inmediatamente a cero su alcance innovador. La *Quinta* de Beethoven, e incluso el más lacrimógeno vals de Chopin, siguen mirando más allá de la mirada que les interroga. Ésta es la insoslayable *diversidad* que llevan a cuestas. Pero si ese más allá se confecciona como fórmula y se adjunta con las entradas como amable homenaje para almas perezosas, la *Quinta* de Beethoven y el vals de Chopin se convierten en estampitas de sí mismos y vuelven a ser mercancía absolutamente muda y alineada con la disciplina del simple ser existente. En obras como esas late una fuerza capaz de «agujerear» el velo de lo real, dando voz a la legítima pretensión de que aquello que es no lo es todo. Pero hacerlas rígidos iconos de una mitología rancia equivale a domarlas y confinarlas en el parque natural de una espiritualidad dominguera.

La idea de música culta agoniza en la praxis que la asume como valor absoluto y la transmite recalcitrantemente como privilegio de un complacido cónclave de muertos vivos. Pero la música que en un tiempo pretendió esa idea, como nombre de su propio enigma, sigue estando allí, y sigue pretendiendo que todo tiempo vuelva sobre ella y libere su fuerza innovadora. La *diversidad* y el *primado* que sigue reclamando deben ser tomados no como un dato de hecho sino como algo problemático que estamos llamados a extorsionar, cada vez como si fuese la primera. En una palabra: no es un *hecho* sino una *tarea*. Es una hipérbole por realizar, que no hay que dar por sentado, y sin embargo posible. En una recepción capaz de metabolizar esa música con los instrumentos y en los escenarios de la modernidad, esa música volvería a sonar *distinta*. Nadie puede decir qué es lo que de ella quedaría en pie. Bajo la onda expansiva de la modernidad lo mínimo que puede suceder es que su geografía resulte desfigurada. Pero el inconexo perfil de sus ruinas sería a su vez, de nuevo, una *figu-*