

Ecós de Sociedad: apostillas a Interpretación, memoria y contexto

RAMÓN DEL CASTILLO

Ramón del Castillo es profesor titular de Teoría Cultural y Corrientes Actuales de la Filosofía en la UNED. Ha colaborado con distintos medios musicales y actualmente es uno de los coordinadores del Taller de Humanidades de la Academia de Estudios Orquestales de la Fundación Barenboim-Said (Sevilla)

El autor valora el artículo de Valero sobre las obras musicales de Edward W. Said y amplía sus observaciones sobre el libro de conversaciones *Paralelismos y paradojas*. Al respecto, ni Said ni Barenboim dejan de hablar de música cuando hablan de política, de asuntos biográficos, de aspectos técnicos de las obras o de otras cosas; igual que, cuando hablan de música (de aspectos formales, de la historia de la interpretación, de un compositor, una pieza o un director), también se refieren a otras materias. En resumen, el lector saca más partido si no da por supuesto qué es y qué no es un tema marginal al debate sobre la música.

*The author values Valero's article about Edward W. Said's musical works, and extends his observations on the book of conversations *Parallels and paradoxes*. In the matter, neither Said nor Barenboim stop speaking about music when they speak about politics, about biographical matters, about technical aspects of the works or about other things; like, when they speak about music (of formal aspects, of the history of the interpretation, of a composer, a piece or the director), also they refer to other matters. In short, the reader extracts more if he does not give certainly what is and what is not a marginal topic to the debate on the music.*

Palabras clave:

- interpretación
- interlocutor cultural
- dialéctica / silencio
- habla
- adorno

L

eo el ensayo de Carlos Valero sobre Said y la música y me reconforta imaginar debates en los que, gracias a trabajos como el suyo, nos demos realmente cuenta de la importancia que la música

tenía para Said. Como en mi juventud me acostumbré a ver a tantos seguidores *sordos* de Adorno, por un momento empecé a pensar que ya se estaba forjando una generación de lectores *sordos* de Said. La sordera de algunos eruditos no tiene que ver sólo con el hecho de que *no* escuchen (o incluso detesten) aquella música de la que habla algún intelectual al que, sin embargo pueden elogiar sin reservas, sino también con el hecho de *no escuchan* de cierta forma a *ese* intelectual. Uno puede mostrar bastante interés por algo y, con todo, hacer oídos sordos a gran parte de lo que le tratan de decir.

En realidad, parecía que con Said existían algunas ventajas para evitar la regresión de la escucha. Primero: Adorno habló de la música, como de casi todo, con un estilo resistente, a medio camino entre la opacidad y los chispazos. Said habla de música como de cualquier otra cosa, o sea con un estilo sobrio, sencillo, elegante pero, cosa que se suele pasar por alto, bastante *inquietante*. La supuesta accesibilidad de su lenguaje ya ha creado algunas confusiones; o más bien, se ha utilizado como coartada de la autocomplacencia de algunos de sus intérpretes y lectores (las traducciones, me temo, tampoco han ayudado: aparte de hacer decir a Said simplemente lo contrario de lo que dice, han caído presas del error al que puede empujar una expresión aparentemente transparente: evitar o, simplemente, ahorrarse la elaboración de un *estilo*).

Segundo: Adorno habló con un estilo relativamente soportable de mucha música que muchos consideran absolutamente insoportable, por ejemplo la de Schönberg (aunque dijo cosas igual de intrincadas sobre Beethoven, y cosas terribles sobre Sibelius). Said habló, en cambio, de *Aida*, de Glen Gould, de Liszt,

Beethoven, Strauss, Mozart o Wagner (aunque también dijo cosas sobre Schönberg y Cage), y todo ello de una forma en principio accesible. Said parecía, pues, un hueso más fácil de roer, dado que no buscaba una filosofía de la nueva música, ni una estética negativa al modo del judío de ideas enigmáticas, ¿y sin embargo?

El artículo de Valero ayuda bastante a hacerse una idea de la dimensión de esta sordera. Said no desconectó su trabajo sobre música de su reflexiones políticas y culturales y, en consecuencia, tanto quien se centre sólo en sus escritos musicales (ignorando los otros) como quien se limite a los culturales (ignorando aquéllos), necesariamente se pierde parte de la historia. El trabajo de Valero, creo, ayuda a ver esa *conexión*, aunque él se centre, más por razones de espacio que de concepto, en los escritos musicales.

Añadiría a su guía de lectura, sin embargo, algunas observaciones, casi todas suscitadas por el libro de conversaciones *Paralelismos y paradojas*. Valero dice que el libro le resulta de menos interés por dos razones; primero, porque “como era de prever, el músico profesional [Barenboim] domina el discurso y el aficionado [Said] tiende a veces a poco más que apoyar, glosar o rebatir las intervenciones del primero”; y segundo, “por la disparidad de los temas tratados, en ocasiones ligados a la música —si lo están en absoluto— de formal marginal”. “Para muchos lectores la historia del proyecto West-Eastern Divan” tendrá cierto atractivo, y todos los demás encontrarán sin duda interesante e intelectualmente gratificante el diálogo”, señala. Empecemos de atrás para adelante.

No creo que el atractivo de *Paralelismos y paradojas* sea solamente la historia del proyecto West-Eastern. Creo que hay otras conversaciones mucho más ligadas a la experiencia y al desafío de aquel Taller,¹ mientras que las que reunió Guzelimian abarcarían una temática mucho más general.² Los lectores encontrarán en ellas, creo, discusiones que van mucho más allá de ese episodio musical. Aunque ¿por qué tendrían que ir más allá? Después de todo, aquello también fue una “ocasión extrema” en la que la música cobró forma en unas cir-

1. Said y Barenboim se conocieron a principios de los noventa, pero fue a finales de los noventa cuando su relación adquirió una dimensión distinta, a través del taller con músicos árabes e israelíes que se organizó en Weimar, en 1999, aprovechando la celebración del 250 aniversario del nacimiento de Goethe. Las conversaciones que Said y Barenboim mantuvieron en aquel contexto (algunas con los músicos, otras entre ellos) están incluidas en el DVD dedicado al concierto de Ramallah, pero sobre todo en el DVD dedicado al concierto de Ginebra. El diálogo de agosto de 1999, por ejemplo, toma pie en la experiencia del taller, pero abarca cuestiones que se solapan perfectamente con los diálogos incluidos en *Paralelismos y paradojas*.

2. *Paralelismos y paradojas* recoge las conversaciones intermitentes que mantuvieron en Nueva York, a lo largo de cinco años, entre 1995 y 2000. Más exactamente: 1) 1995, octubre, diálogo público en el marco de un congreso dedicado a Wagner en la Columbia (cap. 4); 2) 1998, octubre, dos conversaciones (caps. 2 y 3); 3) 2000, diálogo público en marzo (junto con Ara Guzelimian, en el Carnegie's Weill Recital Hall, cap. 1), y dos conversaciones en diciembre (caps. 5 y 6). El libro también incluye dos interesantes apostillas, una de Barenboim (publicada en *The New York Review of Books* en marzo de 2001, y otra de Said (*Al-Hayat*, agosto de 2001), ambas escritas, pues, después del 7 de julio de 2001, el día en el que Barenboim decidió tocar como propina en el Festival de Israel nada menos que un extracto del *Tristán*).

3. Por “intelectualismo” entiendo la tendencia a bus-

car apresuradamente “el meollo” de un asunto, pasando por encima del propio asunto, costumbre que padecen por igual, todo sea dicho, intelectuales y músicos. Un/a estudiante de música te puede preguntar: “¿De qué va este libro?”, pero difícilmente admite como respuesta lo que, sin embargo, quizás podría llegar a admitir como intérprete, a saber: que una forma de saber “de qué va” un texto es volver a leerlo, leerlo una y otra vez, igual que para saber de qué va una sonata tiene que volver a tocarla (Said explica muy claramente el paralelismo y las diferencias entre un fenómeno y otro, pp. 133-134 de *Paralelismos y paradojas*). Un texto —añadiríamos ahora— dice cosas de una forma menos abstracta que una sonata (aunque no por eso inequívoca), pero eso no significa que su sentido esté encerrado o escondido en algún sitio. Un texto no es una lata de conservas, y la interpretación no es el abre-latas que nos permite extraer su significado. Los estudiantes de libros que no tocan música, tienen quizás el problema de que no pueden tomar como analogía la interpretación musical para modificar su forma de leer. Así que leen un texto literario o filosófico sin aceptar que parte de lo que tienen que hacer (parte de lo que es entender un libro, una idea, un poema, etc...) es leerlo de cierta forma, o sea, adquirir una técnica de ejecución, un arte de interpretación. Algunos/as estudiantes suponen, equivocadamente, que su trabajo consiste en dar con un nivel de profundidad que otras personas no perciben. Es comprensible, por ejemplo, que en un clima donde cada vez se lee peor, la jerga y la pose de la deconstrucción se haya impuesto como una especie de *Erstaz* o sucedáneo de un estilo de pensamiento, algo sobre lo que Said ya advirtió desde los ochenta: hablar con jerga no es lo mismo que desarrollar un estilo productivo.

4. Si yo no lo entiendo mal, Said vino a decir que la comprensión e interpretación de una pieza de música o de un texto requería, desde luego, su reubicación (un conocimiento de las circunstancias históricas de su (re)producción que nos proporciona cierta distancia), pero también su repetición, o sea, una relación directa con la interpretación, realización, ejecución (*performance*) de la pieza o del texto. Lo que Said llamó “wordliness”, la materialidad de un artefacto cultural, implica ambas cosas. La cuestión no es qué relaciones extra-musicales expresan una pieza o un texto, sino cómo la música re-produce ella misma algo que es más que ella misma: un modo de producción cultural, un modo de vida, un modelo de sociabilidad, etc.

5. Es imposible reunir en un todo a la persona y al músico

cunstancias únicas, sobre un terrible trasfondo político difícil de olvidar, un ruido de fondo hecho de conflictos y odios, de sufrimiento y esperanza. En realidad, en las conversaciones que se suscitaron al hilo del Taller, latían muchos de los temas a los que Said y Barenboim ya habían dado vueltas. Las mismas ideas musicales y culturales estaban ahí, sólo que ahora con los antagonismos a la vista, con las tensiones a flor de piel. Si se repasan las conversaciones de agosto de 1999 en Weimar, por ejemplo, se verá que el hecho más significativo es la conexión entre los asuntos que Said y Barenboim venían discutiendo y las incertidumbres que planteó el desarrollo del propio Taller.

Si evitamos cierto *intelectualismo*, creo, veremos que las otras conversaciones, en Nueva York, ni son ilustraciones de teorías (que uno podría adquirir de una forma más directa), ni tampoco divagaciones dispersas o meras improvisaciones, sino una especie de *registros* y *repertorios* de ideas con resonancias e implicaciones que a los oyentes también nos concierne interpretar.³ Desde luego, la traducción de *Paralelismos y paradojas* (monótona y en ocasiones confusa) tampoco ayuda a que los lectores se introduzcan en la trama (Valero, la verdad, la cita en inglés), pero, pese a todo, estamos obligados a *oír* todo lo que *resuena* en ellas, a oír cosas tan esenciales como las que Said pudo decir en sus escritos más sistemáticos sobre música. En unas u otras conversaciones, en las de Nueva York o en las de Weimar, en todas, reaparecen reiteradamente ciertos asuntos (*¿ritornello? ¿ostinato?*): la relación entre música e ideología, el sonido de la historia y la historia del sonido, la grandeza y la insustancialidad de la música, su trascendencia y su debilidad...

No alcanzo a entender, entonces, qué quiere decir Valero (y con esto contesto al segundo punto) cuando afirma que algunos de los dispares temas tratados en las conversaciones de *Paralelismos y paradojas* sólo están ligados a la música de una forma marginal (si es que están ligados de alguna forma, como dice él). Me parece a mí que ninguno de ellos, ni Said ni Barenboim, deja de hablar de música, incluso (¿o más aún?) cuando hablan de política, de asuntos biográficos, de aspectos técnicos de las obras o de casi cualquier cosa; igual que, a veces, cuando están hablando de música (de aspectos formales, de la historia de la interpretación, de un compositor, una pieza o un director), también están hablando de muchas otras cosas. En resumen, creo que el lector saca más partido si no da por supuesto qué es y qué no es un tema marginal al debate sobre *la* música. Uno puede volcarse en detalles musicales a la vez que reubica la música en contextos más amplios, o sea ir del sonido a la sociedad “and back again”.⁴

Con esto, en realidad, desembocamos en la primera cuestión, o sea en la sugerencia de Valero de que, “como era de prever, el músico profesional domina el discurso y el aficionado tiende a veces a poco más que apoyar, glosar o rebatir las intervenciones del primero”. ¿Por qué era de prever? Si, como Valero dice, los temas de las conversaciones son dispares y a veces sólo están ligados a la música “de forma marginal”,

En las conversaciones que se suscitaron al hilo del Taller, latían muchos de los temas a los que Said y Barenboim ya habían dado vueltas

Me parece a mí que ninguno de ellos, ni Said ni Barenboim, deja de hablar de música, incluso (¿o más aún?) cuando hablan de política, de asuntos biográficos, de aspectos técnicos de las obras o de casi cualquier cosa

¿por qué iba a dominar el discurso el *profesional* de la música? En otras palabras: si Barenboim domina el discurso como músico profesional, entonces el texto no debe de tratar tan marginalmente de temas musicales; y si el libro trata marginalmente de la música, y Barenboim domina el discurso, entonces no lo hará por ser músico profesional, sino por otras razones.

Pero no demos más vueltas. La impresión de Valero es relativamente comprensible, pero la explicación del desconcierto quizás sea otra. El libro, repito, no trata marginalmente de la música, sino de la extraña *conjunction* de música-cultura-política (algo que, curiosamente, el propio Valero deja claro con una cita del propio Said). Barenboim puede dar la impresión de dominar el discurso, pero no lo hace, y menos aún como experto musical o profesional, dado que, a su manera, consigue hablar de esa extraña conjunción. Por su parte, Said no “apoya, glosa o rebate” las intervenciones de Barenboim, menos aún porque ejerza de aficionado musical al lado de un maestro de orquesta. (*Musical Elaborations*, recuérdese, fueron unas conferencias cuyos ejemplos eran tocados por Said al piano, algo que requiere algo más que simple afición. El *amateurismo* de Said es algo serio, como recuerda Valero, y más elaborado de lo que parece —añadiría yo—, algo así como saber-hablar un lenguaje sin llegar nunca a hablarlo, o resistiéndose a hablarlo totalmente, algo que vale tanto para el lenguaje musicológico como para cualquier otro.)

Es cierto que, en ocasiones (y para entender esto quizás convendría ver las conversaciones grabadas), Barenboim habla más profusamente, que apenas hace preguntas y que Said, en cambio, se ocupa de lanzar cuestiones, interpelar y *mantener* la conversación. ¿Era quizás esto de esperar? Mi modesta experiencia, siento decirlo, es que los músicos suelen ahorrarse muchas explicaciones apelando a cosas como “la música trasciende las palabras”, o “las palabras no puede explicar la música”, o “la música se explica a sí misma”. También suelen evitar opiniones políticas diciendo que el arte está por encima de las diferencias o que sus opiniones políticas son un asunto privado que no tiene nada que ver con sus ideas musicales y estéticas. Barenboim puede gustar más o menos, pero nadie le puede reprochar que se ahorre palabras. Y su modelo de compromiso o posicionamiento puede que no des-

pierte acuerdos unánimes, pero es tan respetable como una complaciente neutralidad.⁵ Sus opiniones estéticas y políticas son, por lo menos, tan discutibles como sus versiones de orquesta. Se puede estar de acuerdo o no con él, pero por lo menos expone argumentos y adopta posiciones. Su tono es firme (en inglés se dice *assertive, authoritative*), pero abre frentes de discusión y deja frentes descubiertos, intenta traducir su mundo a otros términos y se siente impelido por otros mundos. Tampoco es una absoluta excepción; otros intérpretes y compositores también han tenido esa curiosa capacidad de vivir dentro de la música y fuera de ella, una capacidad que convendría que se extendiera más, por el bien de los músicos, y el de los humanistas, y por el bien de todos.

Respecto a Said y los intelectuales ¿es esperable de ellos que permanezcan más tiempo callados, en silencio, escuchando? ¿Es que Said es menos *assertive* por encargarse de hacer más preguntas? ¿Deja Said al margen los temas que siempre le preocupan o los saca a relucir indirectamente? Said decía ser no sólo un pianista *amateur* —Valero lo explica estupendamente— sino también un *pensador amateur*... ¿No consiste justamente el *amateurismo* en adoptar a veces una postura más ambigua, intermedia? Algunos dirían que socrática, supongo, pero el término “socrático” ha adquirido tales connotaciones que no lo creo aplicable. Said no es tampoco un *éiron*, nunca se hace pasar por ignorante para que su interlocutor descubra algo que él ya cree saber. Y más que un educador, yo creo que parece más bien un *mediador*, alguien que deambula, observa y pregunta, alguien que trata de encontrar conexiones a partir de síntomas y de hechos, de insinuaciones y de constataciones.⁶ Creo que pese a la imagen que Said pueda dar a veces con su tono dialogante, su pensamiento sobre la música está plagado de tantas tensiones y de tantos conflictos como el resto de su pensamiento. Conversaciones como las de diciembre de 2000 en Nueva York muestran que Said estaba tan dispuesto a escuchar *como a inquirir y disentir*.

No tengo claro, en fin, qué se puede prever exactamente de un encuentro entre un músico y un intelectual. Debe haber de todo: músicos locuaces e intelectuales confusos, músicos confusos e intelectuales locuaces, músicos iletrados e intelectuales sordos, intelectuales iletrados y músicos sordos... Estamos acostumbrados, quizás, a ensalzar a parejas del tipo Nietzsche-Wagner, pero deberíamos recordar que Barenboim no es un compositor, sino un polémico intérprete y director, y que Said no es exactamente un filósofo, sino también, a su modo, un destacado intérprete, un intérprete cultural, un polemista. Los dos se han concentrado en el estudio riguroso y en interpretaciones controvertibles de repertorios de la cultura “consagrada”, repertorios musicales y literarios. Los dos piensan *in medias res*: ni circulan ni por los altos vuelos del pensamiento, ni por las esferas celestes de la composición (aunque los dos interpreten a gigantes); ni se dejan llevar por las ilusiones de la filosofía ni por el hechizo de la composición. Un profesor de literatura tiene menos relación con el mundo de la producción cultural y del espectáculo que

un director espectacular de orquesta, pero los dos están más cerca de la recreación y de la reapropiación cultural que de un supuesto mundo en el que los artistas geniales y los filósofos-reyes se dan sus propias leyes.

De algún modo, lo único que Said y Barenboim intentaban era abrir un *espacio de paso*, un hueco que les permitiera hablar desde algún sitio, el sitio que ellos conocían mejor, pero que al mismo tiempo les colocara fuera de lugar. Aunque cada uno se manejara mejor en su idioma, Barenboim no representa al músico profesional con un discurso *locuaz*, y Said no representa al intelectual profesional con *sensibilidad* musical. Hablaban, insisto, de música cuando hablaban de política, y de política cuando hablaban de música, del arte cuando divagaban sobre esta vida, y de esta vida cuando especulaban sobre la naturaleza de la música. Buscaban otra cosa, lo consiguieran mejor o peor.

La impresión de Valero, quizás, tiene que ver con algo de lo que los dos no pararon de hablar, con el dichoso tema de las identidades. ¿Puede uno realmente salirse del casillero profesional que se le acaba creando en la cabeza? ¿Puede un músico realmente salir de su mundo si se lo toma verdaderamente en serio? ¿Puede ser un buen músico sin volverse obsesivo, sin actuar como si no existiera nada más que la música? A su vez, ¿puede un pensador evitar sus presuposiciones, los conceptos que le ha permitido articular un lenguaje poderoso? ¿Es posible ver ciertas cosas sin estar ciego a otras? ¿Cómo conseguir escuchar bien sin hacer oídos sordos a otras cosas?

En la conversación de Weimar de agosto de 1999, Barenboim hizo una pregunta a Said cuya respuesta me parece orientadora. ¿Es el lenguaje musical occidental ajeno a los músicos árabes? Said se muestra escéptico: los jóvenes árabes quizás estén borrando su tradición al *sumirse* en el repertorio europeo. Barenboim responde que la experiencia del Taller quizás muestra que no del todo, ni para todos, al menos cuando *tocan*. No está claro qué es eso del lenguaje propio, el lenguaje musical materno. “Es como cuando a ti te preguntan: ¿en qué idioma piensas?”, dice Barenboim, a lo que Said contesta, con una increíble contundencia, casi epigramática: “Pienso en el lenguaje que hablo”. El problema de fondo era mucho más serio que los lenguajes profesionales, aunque refería a cosas más serias y terribles que a los idiomas profesio-

El lector saca más partido si no da por supuesto qué es y qué no es un tema marginal al debate sobre la música

Es comprensible que Said se incline por una música que no sea un mensaje en una botella, sino algo así como la recuperación de objetos que afloraran a la superficie después de un naufragio

co, los músicos pueden ser, como músicos, cosas que no son como personas, y viceversa, para bien o para mal... pero ¿significa eso que no haya ninguna conexión, por indirecta que sea? Gran parte de las conversaciones de Said y Barenboim también tratan de eso.

6. Recuérdese por lo demás, lo dijo él mismo, que la experiencia del Taller le proporcionó la oportunidad de observar por primera vez el montaje musical desde dentro: “Antes no había estado en ninguno, yo solía ensayar sólo”, dijo en Weimar. El hecho de que Said actuara como observador no quita que a veces actuara planteando debates y charlas, como las celebradas antes y después de la visita al campo de Buchenwald. Conviene ver las grabaciones.

7. *Paralelismos y paradojas*, p. 55. En Weimar insistieron en lo mismo.

8. En ‘Travelling Theory Reconsidered’, un texto originalmente incluido en *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge, Harvard UP, 2002), pero, junto con otros, incomprensiblemente suprimido en la edición castellana, Said trazó a propósito de Schönberg unas comparaciones entre Lukács y Adorno que no tienen desperdicio y que, significativamente, acaban desembocando en una conclusión similar a la de ‘Del silencio al sonido y vuelta al principio’.

9. *Reflections on Exile*, p. 444.

10. Véase ‘Del silencio al sonido y vuelta al principio’, p. 469.

11. Véase, además, el estudio de Said para la grabación del *Fidelio* en Teldec, con Barenboim y la Staatkapelle de Berlín. Said también escribió un texto para *Leonora*, en una interesante adaptación de la ópera con la Orquesta Sinfónica Chicago.

12. Así reza la traducción inglesa, una bala en vano, inútil, pero la castellana dice, incomprensiblemente, “música no oída que se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros”. El alemán dice: *verderblichen Kugel*.

13. ‘Travelling Theory Reconsidered’, p. 444.

14. “Adorno es un ejemplo imposible de seguir, aunque su brillante inteligencia musical lo convierte en alguien absolutamente único entre los grandes pensadores filosóficos y culturales de nuestro tiempo” (*Reflexiones sobre el exilio*, p. 39). Puestos a especular: ¿qué diría Said de otro Adorno, no tanto el de *Filosofía de la nueva música* (1949), sino, por ejemplo, el Adorno de ‘Sobre la relación actual entre filosofía y música’ o el Adorno de los fragmentos sobre ‘Música, lenguaje y su relación con la composición actual’, también escritos en 1953? ¿Qué diría Said, por ejemplo, de esta sentencia: “El hecho de que el último Schönberg no se resignara a la liquidación del momento lingüístico de la

música y su sustitución mediante la sonoridad como tal, lo deja a merced del reproche de ser restaurativo... lo semejante a la humanidad de su música, que mantiene la comunicación con la tradición, aunque se haya quebrado, representa para los guardianes de la objetividad que preceden de su escuela un residuo de arbitrariedad" (*Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 87). A mi juicio, la declaración más debatible de Said sobre Adorno tuvo lugar en una entrevista de 1992 con Jennifer Wicke y Michael Sprinker, cuando dice: "Uno de los errores de Adorno —al menos tal como yo lo leo— es que pensó que la cultura de elite desaparecería con la cultura de masas, mientras que, de hecho, hoy en día se puede atestiguar una muy viva actividad musical basada casi enteramente en la música clásica, la cual, como institución de elite, posee una presencia social muy poderosa en la vida contemporánea. Esa actividad no está basada en la nueva música, sino en un interés de conservación del pasado. Ése es el hecho que, me parece, hay que explicar. Es un vestigio, quizás, pero aún está ahí, y tiene su presencia, a pesar de las predicciones de Adorno al final de su *Filosofía de la nueva música* de que esa música estaba destinada a permanecer no oída. De hecho, nunca había existido antes una multiplicación tan enorme de la música clásica, a través de grabaciones, pero también con los conciertos y con tan variados tipos de interpretación". (*Power, Politics and Culture. Interviews with Said*, ed. by S. Viswanatahn, Bloomsbury, London, 2004, p. 143). Resulta desconcertante. El hecho de que cierto repertorio (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler, Wagner) llene salas, o anaques de coleccionistas de discos... ¿demuestra que Adorno no tenía razón, o más bien que, por ejemplo, el Beethoven más fragmentario y aforístico también permanece inaudible? ¿No pone de manifiesto —como diría el propio Adorno— que la cultura de masas puede absorber una tradición y convertirla en mercancía... que el mercado hace audible todo? El hecho que Adorno predijo es que la nueva música permanecería sin oírse, lo cual hasta cierto punto sigue siendo verdad, pero ¿no valdría lo mismo para todo lo que en la tradición anterior a la nueva música había de disonante y perturbador? Lo que atestigua el volumen de la industria musical no es que Adorno no tuviera razón, sino justamente lo contrario: lo que él llamaba "regresión de la escucha" no concernía sólo a la nueva música, sino también a la vieja, a la tradición entera, desde el clasicismo hasta el tardo-romanticismo, y más allá... Era difícil basar una

nales, pero semejante respuesta también concierne a la postura que quería adoptar cuando hablaba de música. No intentaba hablar de ella como intelectual, aunque evidentemente tampoco podía dejar de serlo.

Las observaciones de Valero sobre el escrito de Said dedicado al silencio me llevan a mi última reflexión. Valero inserta, en efecto, una reflexión de lo más interesante sobre la actitud de Said hacia el tema del silencio en el arco que va desde Beethoven y Wagner hasta Cage y Boulez, pasando por Schönberg y Webern. Es cierto que Said parece exagerar —creo que eso es lo que dice Valero— el corte entre un lenguaje musical que todavía intentaba tomar pie, tener lugar en este mundo, y uno que decidió apartarse del mundo y sostenerse en sí mismo (o más bien, deshacerse a sí mismo). Pero también es cierto, creo, que Said a veces hizo lo contrario: *sabía*, y Barenboim y él lo comentaron en muchas ocasiones,⁷ que en Beethoven había más vacío del que parece (de ahí su "obsesión por mantener la música frente a un silencio envolvente"), que en Beethoven *no* sólo había voluntad de redención, de gozo, de alegría. Si es así, cuesta creer que para Said la moraleja no sirviera en la otra dirección, o sea, cuesta creer que, para él, Schönberg sólo fuera —como para Adorno— la negación del "hacerse oír", o que en Schönberg sólo hubiera voluntad de revocación, de cancelación.⁸ Said no habló tanto de Schönberg como de Beethoven, desde luego, pero su propia negativa a aceptar unilateralmente la versión de la historia que da Adorno podría justificar este punto. Lo importante para Said, creo, era la posibilidad de ver la historia de la música (la austrogermánica) no como una enérgica autodestrucción con la que el arte intenta salvarse de la falsa conciencia o con la que intenta denunciar la inmundicia del mundo, no como una historia en la que la música, con "su autonegación libre de ilusión (*illusionless self-denial*) y su estático autosacrificio (*ossified self-sacrifice*), queda destinada a permanecer no oída",⁹ sino algo mucho más complejo.

Dicho de otra forma: Said pretendía ser algo más dialéctico de lo que parece (al menos en lo que respecta a la tradición alemana) y estaba más que nada interesado por las *tensiones* y las *continuidades* entre sonido y silencio, o sea, de algún modo, por el movimiento de la sociedad a la música, y vuelta al principio...¹⁰ No es que se pusiera del lado del *Fidelio* y de la *Novena* frente a Schönberg, cosa que algunos lectores pueden llegar a pensar.¹¹ Lo que da a entender, más bien, es que, si —como pensaba Adorno— la "nueva música" acababa siendo música no oída, "música que caía en el vacío como una bala impotente",¹² entonces ciertas antítesis podían desaparecer de golpe, demasiado forzosamente, "haciendo a Schönberg rechazar incluso la ilusión de un propósito y una experiencia" (*rejecting even the ghost of achievement and experience*).¹³ A Said no le interesaba —digámoslo así— ni la reconciliación ni la disociación, ni juntar ilusoriamente lo que está separado, ni separarse negativa y violentamente de la totalidad, ni "superar" ilusoriamente contradicciones, ni mantenerlas permanentemente abiertas. La reconciliación puede ser falsa (puede ser una forma más de *alienación*), pero la revocación —parece querer decir— puede alentar un insostenible sentido de autosuficiencia, e incluso una pérdida de sentido de la realidad.¹⁴

Uno de los momentos, creo, en los que se detecta una diferencia de opinión significativa entre Said y

Barenboim surge en las charlas de diciembre de 2000. Barenboim defiende abiertamente la música contemporánea y atribuye su falta de accesibilidad no a una voluntad negativa de los propios compositores, sino a la falta de tradición interpretativa. Said se muestra, en cambio, más reacio. Puede que en Beethoven —como le recuerda Barenboim— también hubiera un elemento inaudible, inaccesible; puede que no haya tanta ruptura. Sin embargo, insiste Said, los músicos del siglo XX parecen haber seguido adoptando aquella *alienación voluntaria* que describió Adorno.¹⁵ La música de grandes compositores (Carter, Boulez, Birwistle), compositores cuyas obras Barenboim se ha esforzado por interpretar y difundir, es música admirable, interesante, pero —insiste Said— preserva un espíritu (¿impostado?) de disociación.¹⁶ Para Said es deseable y comprensible que la música desafíe las falsas síntesis, que ejerza resistencia al sonido dominante de masas, es comprensible que, como naufragos, algunos sólo quieran seguir mandando mensajes en botellas. Pero ¿es todo intento de comunicación "falsa reconciliación"? ¿Es la referencia a la *experiencia* una renuncia a la pureza? ¿Una simple forma de adulterarse?

Lo más sorprendente es lo grande que parece la sombra de Adorno. ¿Por qué seguir pensando que el destino de la música desde los sesenta ha sido una pendiente más y más empinada hacia aquella enérgica indiferencia que ensalzó Adorno? Pese a las reservas que otras veces le suscita Adorno, ¿por qué Said se mantiene tan pegado a él para juzgar la música contemporánea? No está ni mucho menos claro que la idea adorniana de una música que con su propia inhumanidad simboliza irónicamente el triunfo sobre la inhumanidad (la idea de una música que "preserva su verdad social a través del aislamiento provocado por su propia antítesis a la sociedad"), no está claro —digo— que esta imagen adorniana valga para entender todo lo que le ha ocurrido a la música desde los años cincuenta y sesenta del siglo XX hasta nuestros días... Said *exagera*, nuevamente: la música contemporánea no se ha dejado caer por ninguna pendiente, ni menos aún la que trazó Adorno. Aclararlo me llevaría muy lejos... pero, ¿por qué exageraba Said? ¿A dónde quería apuntar entonces?

No lo deja claro en las conversaciones, pero la clave quizás tiene que ver más con su *temor* a perder conciencia histórica, que con una posición estética. La obsesión de Said es qué tiene que ver la música con la conservación del pasado, del pasado, claro, con sus documentos de cultura que también son *documentos de barbarie*. La música contemporánea puede mantener contacto con el pasado en cierto nivel —viene a decir Said— y, sin embargo, ¿cómo nos ayuda a vivir realmente sus *contradicciones*? Las conversaciones dan ciertas pistas...

Creo que lo más importante —dice Barenboim— es encontrar una manera de interpretar a Beethoven con la sensación de estar descubriendo algo, como si hubiera sido escrito hoy, y poseer suficiente comprensión de las nuevas piezas de Boulez y compañía para tocarlas con la familiaridad que uno otorga a las obras del pasado.

A lo que Said contesta:

Yo creo que hay una especie de crueldad en la historia que considero profundamente arraigada en la experiencia

humana. Ciertas cosas son irrecuperables porque son pasado. Pero, ¿qué me dices del *pathos* del pasado?...me refero al pasado como tal. El pasado se respeta, admira y ama porque es el pasado, no sólo porque es posible ponerlo de actualidad y demostrar su conexión con lo moderno... Te pondré un ejemplo. En el *Concierto* de Berg, en el movimiento final, la aparición de la coral de Bach es muy conmovedora, precisamente por su contraste con el resto de la obra, no porque lo haya utilizado en su concierto, sino por el brutal contraste entre los dos. Seguro que tú sientes lo mismo ¿verdad?

Pues no, a mí esa coral me molesta —responde Barenboim.¹⁷

El resto de la conversación no aclara la cuestión, pero la impresión es que Said no está dispuesto a dejarse llevar hasta donde Barenboim está dispuesto a llegar como intérprete y músico, un “dejar atrás” que para Said parece encerrar riesgos y no sólo paradojas. Dado que Said, quizás equivocadamente, sigue cortando a los músicos contemporáneos con un rasero del que él mismo dudaba (el de Adorno), es comprensible que se incline por una música que, de algún modo, no sea un mensaje en una botella, sino algo así como la recuperación de objetos que afloraran a la superficie después de un naufragio. La música contemporánea —parece pensar— sigue actuando como si pudiera dejar atrás más cosas de las que pudiera, empujada por su propia lógica, volcada en su lenguaje, en vez de explorar obsesivamente la disociación originaria, las discordancias irresolubles, las ocasiones en las que el presente se ve asaltado por un pasado irremediadamente perdido, irreconciliable... La obsesión con la que Said volvió una y otra vez sobre los pasos de la tradición austrogermánica, y especialmente las figuras que para él encarnaban la lucha por mantener vivo el sonido, puede responder a razones más sencillas, pero también tiene que ver algo con su propia resistencia a un arte cuya conciencia de “mundanidad” (*wordliness*) no le quedaba clara.¹⁸

Sea como sea, como acabo de reprochar amistosamente a Valero su densidad y, sin embargo, hela aquí de nuevo, dejo esta discusión para otra ocasión y vuelvo al, creo yo, punto principal: cuando Said reflexiona sobre el silencio y la música puede que sea más o menos preciso, puede que no abarque todo lo que algunos desearan. Debemos entender que su propósito final era intentar ir más allá (o quedarse más atrás) de la crítica musical. Por ejemplo, en el mismo trabajo al que venimos aludiendo, después de la larga digresión sobre Beethoven, Wagner y Schönberg, Said añade:

Debemos recordar que este gran debate entre el sonido musical y el silencio tiene lugar en una escena en la que se supone que el tráfico entre uno y otro se origina antológicamente, con independencia de las condiciones históricas que hacen posible esa relación entre sonidos y silencios.¹⁹

Dicho de otra forma: las tensiones entre sonido y silencio que ponen de manifiesto grandes obras musicales expresarían alegóricamente una tensión más radical que dominaría a los dramas históricos. La dialéctica silencio-habla iría mucho más allá de la música, aunque

El hecho fundamental (para Said y Barenboim) es el de lograr arrancar sonidos de la nada y mantener vivo su eco (algo que exige memoria)

Ni Barenboim es un compositor atraído por el abismo, ni Said es un humanista como Serenus, que mantiene la esperanza

ésta la ponga en acción, literalmente la materialice, a través de su propia dinámica. La vulnerabilidad al silencio, la inseguridad de toda palabra, el sentimiento de contingencia, la amenaza del olvido... todo eso, está dentro de la música y va más allá. Es significativo, repito, que, después de una veintena de páginas de aparente análisis musical, Said vire en redondo hacia otro tipo de silencios y sonidos, a voces reprimidas o extintas, a la dificultad para articular palabra sobre un hecho presente, o sobre uno pasado, a voces que no logran hacerle justicia a la experiencia, al papel de la historiografía, a la memoria y sus archivos, a los ecos colectivos y las resonancias individuales...

Presiento, nuevamente, que las conversaciones (las de Nueva York y, de nuevo, la de Weimar) ofrecen elementos menos densos que éstos, pero igual de relevantes para entender la entera dimensión de tanta discusión sobre sonido y silencio, e incluso aclaran mejor el asunto al que aludimos antes: el papel del intelectual, en general, o en este caso particular, el papel que Said adoptó (probablemente sobre la marcha) frente a Barenboim en los diálogos o en el seno del Taller de Weimar. Sin duda, la relación entre sonido y silencio es uno de los temas que Barenboim saca a relucir más obsesivamente, a veces empujado por Said, otras por su demonio interior, da igual. Le sigue asombrando un hecho básico, le dice en Weimar: que la relación fundamental en la música no es la que se da entre unos sonidos y otros, sino la de los sonidos con el silencio que los precede y el que los sucede. ¿Cómo se logra mantener un sonido a lo largo del tiempo? ¿Cómo se le devuelve al silencio? Hasta el sonido más breve surge y muere; ése es el hecho básico, que el sonido no es nada en sí mismo, no es “ser” sino “llegar a ser” (un principio filosófico muy alemán, dice, no sin ironía), y que todo sonido muere, que tocar es asistir a *pequeñas muertes*, dice Barenboim. “*Toda* música —añade— posee este elemento trágico, ya sea una ópera cómica o un *finale* divertido *à la Haydn*. Incluso en los elementos más desenfadados hay un elemento trágico”. Cada vez que se interpreta una pieza el intérprete vive una vida más intensamente que en la vida real (quizás porque —admite— se tenga pobreza de espíritu, quizás porque no se tenga la capacidad de captarla plenamente), y con cada interpretación se muere, o sea, se muere repetidamente (cosa que no puede pasar en el mundo real). “La música —apostilla Said con cierta frialdad— es una forma de experimentar la muerte como silencio”.

Toda interpretación, por tanto, encierra un principio y una pérdida, un intento de vivir por encima de la con-

industria discográfica o concertística en la “nueva música” y por tanto, tuvo que basarse en algo anterior, pero sólo a costa —como el propio Said diría, creo yo— de deshacerse de toda la historia inscrita en ese repertorio, o sea, sólo a costa de disimular todas sus contradicciones. El hecho de que hoy en día la música contemporánea se haya convertido en un producto selecto e incluso tenga su pequeño mercado y su comprador, no haría sino reforzar la misma idea: todo sonido puede desactivarse, todo eco amortiguarse. Lo que quizás Adorno no predijo era un tipo música que ni se plegara sobre sí misma, inmolándose, ni se entregara a deleite, adulterándose. Hay mucha música que oír, pero eso también es otra historia.

15. *Paralelismos y paradojas*, p. 147.

16. “No estoy seguro de que Elliot Carter quiera ser demasiado accesible”, dice por ejemplo. En este punto las reservas de Said pueden estar motivadas por razones parecidas a las que, en otro contexto, le llevan a criticar a un buen amigo de Carter, a Charles Rosen (como Valero indica, véase el final de ‘Bach’s Genius, Schumann’s Eccentricity, Chopin’s Ruthlessness, Rosen’s Gift’, en *Reflections on Exile*). Si a Rosen le reprocha, amistosamente, falta de perspectiva histórica, a Carter, creo, le atribuiría cierta “inflexibilidad” asociable con algún otro tipo de resistencia a la historia. No creo, sin embargo, que Carter haya adolecido de sentido histórico (por lo menos musicalmente), por mucho que parezca un modernista americano creyente en la velocidad, ni que muchas de sus obras exhalen precisamente intransigencia, pero éste es otro tema.

17. *Paralelismos y paradojas*, pp. 177-178.

18. Cuesta creer, la verdad, que Said cortara toda la música contemporánea con el mismo rasero adorniano. ¿Es lo mismo Boulez y Ligeti? ¿Stockhausen y Feldman? ¿Nono y Berio? ¿Cage y Wolpe? Cuando Said habla de Cage —al que conoció en 1968— parece encasillarle dentro de una especie de espíritu irónico o superficial típicamente americano, como si el americano resolviera contradicciones por pura disolución: “La idea de Cage sólo podía haber nacido en Estados Unidos” (p. 473). Cuesta creer que no tuviera más cosas que decir, aunque probablemente Barenboim, o quienes hablaron con él, podrían saber algo de ello. Desde luego, hay música contemporánea que pone en juego lo que parecía preocupar más a Said, la tensión entre lo callado y lo dicho, la irrupción de la experiencia, callada, reprimida, exiliada... el recuerdo y su elaboración. Said no habló de ella, pero ¿por qué habría que pedirle todo? Se centró en la tradición clásica occidental, pero

dijo cosas bastante interesantes sobre ella y lo hizo, ciertamente, sin perder de vista el horizonte histórico. En las entrevistas con Bonnier Marranca, Jennifer Wicke y Michael Sprinker pueden encontrarse aclaraciones sobre sus investigaciones musicales (instigadas siempre —dice él mismo— por el disfrute), y breves, pero interesantes comentarios sobre la tradición de la ópera, la música de masas, la música popular africana y la música árabe que oyó en sus orígenes, pero con la que, a la larga, no se sintió tan implicado o identificado (en *Power, Politics and Culture. Interviews with Said*).

19. 'Del silencio al sonido y vuelta al principio', p. 474.

20. Véase la idea general en la Introducción a *Reflexiones sobre el exilio*.

21. 'Del silencio al sonido y vuelta...', p. 468. En 'Travelling Theory Reconsidered' lo dice así: "Doktor Faustus (basado en la obra de Adorno, *Filosofía de la nueva música*) da una versión civilizada del Schönberg de Adorno. El héroe de Mann tiene algo de una emanación adorniana, pero la técnica de la novela, especialmente la presencia de Serenus Zeitblom, el narrador humanista, recupera y hasta cierto punto domestica a Adrian, dándole el aura de figura representativa de una Alemania moderna, ya escarmentada y quizás redimida para una reflexión elegiaca de postguerra" (p. 444).

22. Véase el punto, en todas las conversaciones (en las de Nueva York y las de Weimar), en el que Barenboim suele subrayar las propiedades del sonido en sí mismo (independientemente, dice él, de las reacciones en los oyentes) y Said suele insistir en las referencias del sonido más allá de sí mismo. Véanse sus interrogaciones de Said sobre la predisposición de algunas músicas (de ciertos sonidos) para ponerse al servicio de ideologías, o sus dudas sobre el hecho de que, por encima de cualquier otro arte, la música mueva pasiones que no mueven otras o, al menos, con una fuerza mucho más estremecedora. Barenboim tiende a afirmar que la música, en sí misma, no es ni moral ni inmoral, lo cual a Said le resulta bastante inquietante. En algunas discusiones sobre las conversaciones de Said y Barenboim, Luis Gago ha ampliado sustancialmente la comprensión de este punto que inquietaba a Said, llamado la atención sobre las paradojas de las reconstrucciones ideológicas de repertorios musicales "germánicos", así como las contradicciones de la construcción de "músicas degeneradas".

23. En otro punto de las conversaciones de diciembre el contraste entre los dos parece revelarse con un poquito más de fuerza: "Cada vez que hablamos de música —dice Barenboim—, esta-

tingencia y un recordatorio de que el tiempo es ineludible, irreversible, de que no hay vuelta atrás. Pero el hecho fundamental, creo yo, para Barenboim (y, por extensión, para Said), no es el destino del silencio, final, definitivo. El hecho fundamental es el de lograr arrancar sonidos de la nada y mantener vivo su *eco* (algo que exige memoria). El hecho de que la música cree la ilusión de algo que surge de la nada, del silencio, "como un animal que saliera del mar y se hiciera sentir antes de ser visto" (dice Barenboim a propósito de los trémolos en Bruckner), que produzca la impresión de vencer al silencio poco a poco (como dice a propósito del *tempo* retardado o ralentizado en las interpretaciones de Furtwängler), todo ello —creo— es una forma de insistir en algo parecido a lo que Said hacía cuando hablaba del intérprete como alguien que no trata ingenuamente de *recuperar* voces y experiencias (dado que las propias experiencias y muchas de sus interpretaciones ya están perdidas en el pasado), sino que las *recrea*, o sea, elabora formas para traerlas de golpe al presente, para volver a ponerlas en escena.²⁰ Diría yo que en las conversaciones Barenboim tramite una comprensión *física* del sonido (más que metafísica), una experiencia abrumadora que Said, ciertamente, vive con asombro, pero a la que intenta poner más palabras (o al menos distintas a las de Barenboim). En general, la voluntad de Said de aclarar buena parte de las descripciones de Barenboim confirma un presentimiento. Siempre que Said critica la severa versión adorniana de Schönberg le acaba contraponiendo una figura curiosa que, según él, daría un giro dialéctico más positivo a la historia: el Serenus Zeitblom del *Doktor Faustus*. En 'Del Silencio al sonido y vuelta al principio' lo dijo así:

Mientras Adorno terminó su descripción de la música moderna con un desenlace (*finality*) severo e intransigente que no admite paliativos —el propio texto de Adorno sobre Schönberg termina con esa extinción que él describe—, Thomas Mann permite, en cambio, que el hombre de letras, amigo y compañero de Adrian, transforme la muda (*silent*) oscuridad en *una luz de la noche*.²¹

Barenboim no es un compositor atraído por el abismo, sino un pianista y maestro de orquesta volcado, entre otras cosas, en la interpretación del repertorio austrogermánico "por excelencia" (para disgusto de algunos políticos alemanes que hablan de él como el "judío Barenboim" que dirige la *Staatsoper* de Berlín, y de algunos israelíes del Knesset que le consideren antipatriota por tocar a Wagner en Jerusalén). Barenboim no es un músico destructivo, demoníaco, ni esa mezcla de Orfeo y Fausto que encarnaba el terrible Leverkühn (¿cómo podría serlo "un judío"?), dirían las mismas "lumberas" de la Unión Cristianodemócrata alemana). Y Said no es un humanista como Serenus que mantiene la esperanza, que transforma la oscuridad de la música en palabras, ni un novelista trágico-irónico como Thomas Mann, sino un crítico literario volcado en la interpretación del repertorio literario occidental, o sea, un repertorio de países imperialistas y colonizadores (para disgusto de algunos políticos árabes que le consideran un traidor, o para disgusto de algunos occidentales que le consideran un árabe resentido).

Los dos son, insistiría, intérpretes e interlocutores culturales. Sus papeles son otros: Barenboim conoce el misterio y la violencia de la tradición musical occi-

dental, pero sabe domesticarla y usarla como una fuente civilizadora, pero no concibiéndola como un reino ecuménico de paz, sino como un terreno de confrontación y de reflexión. Said no es el mediador entre las profundidades o vacíos que abre la música y la razón humana, entre lo sublime y lo civilizado, entre la pasión y la decencia. Barenboim no es el artista ciego ni Said el sereno iluminador. Y sin embargo, de algún modo, Said *sigue* viéndose en la obligación de inquirir sobre el elemento *perturbador* de la música, sobre ese elemento irracional, arrebataador que, de algún modo, aún debe domesticarse con la palabra, con algún tipo de discurso.²² "No llego a sentir ese peligro, pero sí un mezcla de lo positivo y lo negativo", confiesa Barenboim a Said.²³

El hecho de que los dos se vuelquen en cierta tradición no debería engañarnos: vuelven insistentemente a ella por ese elemento perturbador, no porque la consideren un tesoro de virtudes. Said tuvo que explicar muchas veces la paradoja de que algunos de sus críticos literarios favoritos fueran sionistas (no meros proisraelíes), o porque alguno de sus escritores favoritos navegaron ambivalentemente entre la razón imperial y la simple barbarie, pero también tuvo que explicar por qué retornaba insistentemente a la música clásica occidental y no a la música popular árabe que disfrutó durante sus primeros años (la de Um Kulthoum). Barenboim, evidentemente, por fuerza, no ha parado de explicar por qué "un judío" interpreta una música que amaba Hitler, o una música que fue compuesta por antisemitas, o por compositores próximos al régimen, o por compositores que no fueron del todo eliminados o expulsados por el régimen, quizás porque nunca acabaron por repudiarlo.

De la música sólo se puede decir lo que Said dijo en cierta ocasión de la literatura, en diálogo con Tariq Ali:

Mi interés se ha centrado en la gran literatura canónica occidental, leída no como un conjunto de obras maestras que hay que venerar, sino como obras que han de ser afeerradas en su densidad histórica para que puedan resonar. Sin embargo, no creo que esto se pueda hacer sin que a uno le gusten esas obras; sin preocuparse por los libros en cuanto tales.²⁴

La psicoanalista Jacqueline Rose, quizás, abundó en algo parecido en la contestación a *Freud y los no europeos*, algo que también valdría, creo, para los clásicos musicales de Said y Barenboim: se vuelve a un clásico

no por lo que no fueron capaces de ver, ni tampoco para detectar en su escritura los puntos débiles ideológicos..., sino por la historia aún no vivida; una historia en proceso de formación que el punto de vista de esos autores —al incluir también sus limitaciones— predice y provoca parcial y precariamente.²⁵

Resumiendo: Said no fue ni un filósofo de la música, ni un musicólogo, ni un crítico musical, ni un experto en la música clásica occidental, sino un intérprete de una especie de sintomatología musical de la historia. Intérpretes como Said y Barenboim, pues, pudieron intentar hacer algo de este estilo: escenificar algo que *late* en las obras musicales consagradas y que *aún* afecta al presente, o sea, reapropiarse de una memoria musical, darle otra forma, aun cuando, bajo esa nueva forma, el presente no siempre la reco-

nozca como algo que le incumbe y, por tanto, trate de negarla o reprimirla. El poder y contradicción del repertorio clásico sería, pues, ése: “Una capacidad fascinante, pero también a veces arcana, para interiorizar, referirse a e ir de alguna forma más allá de su propia historia”.²⁶

La experiencia del Taller del Diván, desde luego, estuvo presidida por esta convicción, o por alguna parecida, y no por otras más ingenuas o pías con las que se haya podido llegar a asociar. Reflexionar sobre la música de repertorio, e interpretarla (en todos los sentidos de “interpretar”), es asumir su carácter esencialmente *contradictorio*, su historia paradójica, no sólo desde un punto de vista filosófico o estrictamente musicológico, sino *social*. “Presidiendo nuestros esfuerzos en estudiantes y profesores por igual —dijo Said en un texto que se volvió a leer en el concierto de Ramallah— ha estado el espíritu de la música que, me gustaría insistir en ello, *no es ni una panacea sentimental ni una solución fácil para todos los problemas, sino más bien una utopía práctica*”.²⁷ En su artículo de marzo de 2001 para *The New York Review of Books* Barenboim acababa diciendo algo que resume perfectamente los paralelismos y paradojas de la vida musical y de la intelectual:

La música es muy importante e interesante para mí porque *es al mismo tiempo todo y nada*. Si deseas aprender a vivir en una sociedad democrática, te resultará beneficioso tocar en una orquesta, porque cuando lo haces sabes cuándo liderar y cuándo seguir. Dejas espacio a los demás y, al mismo tiempo, no tienes inhibiciones a la hora de reclamar un puesto para ti. *Y pese a esto, o tal vez precisamente por ello, la música es el mejor medio de escapar de los problemas de la existencia humana...* en el *West-Eastern Divan Workshop* de Weimar, músicos de Israel y de países árabes han trabajado juntos en años recientes, y han demostrado que acercamientos y amistades consideradas imposibles hasta aquel momento pueden lograrse mediante la música. Pero esto no significa que la música vaya a solucionar los problemas de Oriente Próximo. La música puede ser la mejor escuela de la vida, y al mismo tiempo, la forma más eficaz de huir de ella.²⁸

El artículo de Valero sobre Said y la música, estoy seguro, servirá de guía a muchos que acabarán descubriendo esto por sí mismos. Las conversaciones con Barenboim, igual que los escritos de Said sobre música, espero haber mostrado, nos sumergen en esta contradicción y no en la típica reflexión entre un músico y un intelectual. Añadamos para acabar, pues, algo a la cadencia final de Barenboim.

La música no es la única forma de la vida real en nombre de otra vida, más brillante y autónoma. La actividad intelectual también debería ser un agente de educación democrática y, sin embargo, también se ha convertido en una forma eficaz de evadirse de los problemas reales y acuciantes de este mundo. Hace tiempo que la vida intelectual ha reemplazado la agonística por la paráfrasis, la antífrasis por el circunloquio, el lenguaje volcado en la experiencia por la pseudo-experiencia de un lenguaje volcado en sí mismo. No hay que olvidar esto, algo que, me atrevería a decir, Said también tenía en mente cuando instó a que los futuros estudiantes de música recibieran educación “humanista”. Su mensaje, no sé si un “mensaje en una botella”, o simplemente un “mensaje a voces”, también era un reto para los propios “humanistas”. El problema era

doble: no sólo cómo sacar de sí mismos a los músicos para que realmente pudieran llegar a ser músicos, sino cómo sacar de sí mismos a los humanistas para ser humanistas. El problema no era que los intérpretes musicales fueran mejores lectores, sino también que los intérpretes culturales (los intelectuales, los pensadores, llámeselos como se quiera) lograran convertirse en oyentes. Su deseo no era una recomendación formal para evitar que los músicos acabaran haciendo oídos sordos al mundo que los rodea, sino un mensaje para mantener abierto un *hueco* que nunca rellenará ni la música profesional ni el humanismo profesional.

Cuesta creer que no pensara así: los paralelismos y las paradojas son comunes a

*ambos coros...*²⁹

mos hablando de cómo nos afecta, no de la música en sí. En este sentido es como Dios. No podemos hablar de Dios o como quieras llamarlo, sino solo de nuestra reacción frente a ciertas cosas —algunas personas saben que Dios existe, mientras que otras se niegan a reconocerlo—, pero el caso es que no podemos hablar de él. Sólo de nuestra reacción ante él. De la misma forma, no creo que podamos hablar de música, sólo podemos hablar de nuestra reacción subjetiva ante ella” (p. 136). “De pronto hay algo que no puedes seguir dividiendo, y en cierto modo, en ese consiste la experiencia de la música. No es religiosa en el sentido de que uno rece, pero puede compararse a la religión por la imposibilidad de dividirla...” (p. 168). Said, en cambio, subraya, de nuevo el elemento agónico, beligerante: la música es una batalla extraordinariamente enérgica para mantener vivo algo que se escapa continuamente (*ibidem*), algo que se puede sumir en el silencio.

24. ‘Recordando a Edward Said, 1935-2003’, *new left review*, p. 24.

25. *Freud y los no europeos*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2005, p. 93.

26. *Reflexiones sobre el exilio*, p. 39.

27. Extracto de una conferencia en Londres, 2003, incluido en el DVD del Concierto de Ramallah. Warner, 2005. Como dijo Barenboim en hebreo, en una rueda de prensa con medios israelíes: la música no puede arreglar los grandes problemas, pero mientras árabes e israelíes montan una obra musical el nivel de odio decrece...

28. *Paralelismos y paradojas*, p. 186. En las mismas discusiones a las que he aludido en la nota 22, celebradas en el Taller de Humanidades de la Academia de Estudios Orquestales (Fundación Barenboim-Said, Sevilla) Antonio Gómez planteó con extraordinaria precisión este tema: ¿qué clase de acuerdo invoca realmente la música de repertorio? ¿qué tipo de espacio social recrea?

29. A buen seguro, la edición de *On Late Style* de Said nos brindará más argumentos que discutir en el futuro. Algunas ideas lanzadas en este escrito no se me habrían ocurrido sin el ruido de fondo de otras voces... además de Luis Gago y Antonio Gómez... Elisa Roche, Elena Angulo, Joseph Thapa y, por supuesto, los estudiantes y maestros de la Academia de Estudios Orquestales. Antonio Lastra, Maider Múgica y Juan Carlos Lores también fueron interlocutores.

