

EL CANTO DE LAS SIRENAS¹

EUGENIO TRÍAS

Me siento extraordinariamente honrado de formar parte de esta gran institución, tan prestigiosa y tan conocida, en España y en el mundo que es el Tecnológico de Monterrey. Valoro de una manera extraordinaria la conjunción que proyecta, que intenta y que hermana también con la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, en el sentido de encontrar la condición y el nexo entre humanidades y tecnología. De la unión del ámbito humanístico y en el ámbito tecnológico nace y puede nacer una cultura con capacidad de futuro y desde esa unión se puede humanizar la tecnología y puede adquirir solvencia tecnológica en el mundo de las humanidades. Es un hermanamiento necesario —el que voy a intentar en esta intervención— de aproximarme a partir de un ámbito procedente de las humanidades —que tiene también su inscripción artesanal—, y luego de alta tecnología en un concepto que se centra en la música electroacústica.

La revolución que se genera precisamente en los últimos cincuenta o sesenta años y que ya tiene sus formas magníficas de expresión artística de ese gran innovador que fue Karlheinz Stockhausen y lo cito como homenaje, porque acaba de morir, y al que yo consagro uno de los veintitrés ensayos que forman

¹ Conferencia dictada el día 7 de marzo de 2008 en el Tecnológico de Monterrey, *Campus Ciudad de México*.

este libro que también da título a esta conferencia. Casi podríamos decir que *El canto de las sirenas* es la expresión misma de lo que la música es, con clara ambivalencia de que tiene a la vez algo de mortífero así como de salvador.

Creo que la música es más que un arte, es una forma de conocimiento, como se diría en una terminología religiosa, es una *gnosis*, un conocimiento que da salud o que salva. En ese sentido la música tiene que ver con un conocimiento relacionado también con lo más noble de la correspondencia con lo sagrado y lo religioso.

Mi libro está estructurado en veintitrés ensayos que recorren, como se acaba de decir, cuatro siglos de un sector pequeño de la música, porque la música es un océano sin orillas. Hay culturas musicales siempre y ahí donde hay cultura. La música acompaña al hombre desde que es hombre. Yo me dedico únicamente a la música que se inicia al final del Renacimiento y surge con el nacimiento mismo del Barroco, y es casi contemporánea del surgimiento de un fenómeno híbrido muy interesante y a veces muy discutido. Yo creo que da lugar a una de las comunidades artísticas más grandes que es el *dramae opere* de la música, familiarmente la ópera.

Con Claudio Monteverdi inauguro el recorrido, voy levantando ciertos saltos hasta el final del Barroco con Johann Sebastian Bach. Me concentro luego en ese gran momento de la música europea occidental que yo diría que también es mundial, con cuatro grandes figuras, con cuatro grandes, muy distintos entre sí. Desde Haydn, fundador de la forma del arreglo de sonata que es casi el paradigma mismo del estilo clásico, Mozart que es el paradigma mismo de la música, evidentemente es el que crea esa perfección, y Beethoven que da a la música un dinamismo, un contraste y una oposición. En el libro lo llamo "el Hegel de la música", el Hegel que dota de pensamiento filosófico, y versa en torno a esa contradicción y oposición temática. Beethoven lucha sobre todo a partir del estilo heroico, a partir de esa obra tan sensacional que es la *Sinfonía heroica*. Por eso Beethoven está en la familiaridad, en ese sentido todo mundo puede tararear el inicio de la *Quinta sinfonía*, o recorrer mentalmente el *Himno a la alegría*. Al final podemos decir que está casi analizada cuando encontramos la circunstancia, se nos impone con toda su pregnancia de creatividad musical. Y por último Franz Schubert al que siempre se olvida. Es el clásico romántico, el que cultiva la canción, el que le da un estatuto altamente artístico y casi insuperable a la canción y con la raíz popular que siempre tiene, y que sabe elaborarla hasta las formas más sofisticadas, haciendo que esa tradición de la canción llegue al Romanticismo. Está también Robert Schumann y por supuesto Gustav Mahler, y hasta Arnold Schönberg hasta yo diría un poco atonal y atemático, sobre todo en su libro de *Los Jardines Colgantes*, que nos

ofrece una de las de las más hermosas colecciones de canción a partir de una música ya del siglo xx.

Una de las características de mi libro es que dedico casi la mitad de él, la mitad de los 23 compositores, es decir, la mitad del espacio que recorro en la música es del siglo xx, el siglo xx musical. Todavía hoy, despierta dificultades y reminiscencias recorrer el siglo xx musical. Esa es mi intención, así como ir elaborando ensayos sobre los grandes músicos que componen a la segunda escuela de Viena. Es cierto, nombro mucho a Viena porque es uno de los grandes centros de la música que trato aquí. Algunos me han dicho que este libro es muy germanófilo, y sí, hay muchos alemanes y aunque no todos son alemanes, sin embargo acabaron todos en Viena. Por ejemplo, Beethoven que era de Bonn y acabó en Viena, Antón Bruckner era un campesino austriaco pero acabó en Viena, Mozart es de Habsburgo y terminó su vida trágicamente en Viena. Viena es el lugar centro donde aparecen las extraordinarias figuras que revolucionan el sonido musical del siglo xx. Una figura cada vez más adorada —han tenido que pasar casi cincuenta años de su muerte—, casi antes de la Primera Guerra Mundial, hasta su gran recuperación hacia los años 60's: Gustav Mahler, quien con todo su acopio sinfónico, con esos dispositivos instrumentales tan extraordinarios —casi podríamos decir megalómanos— de la sinfonía, que en realidad es una orquesta, una orquesta extraordinariamente hábil, flexible, capaz de comprimirse de pronto en tres instrumentos, o bien en un instrumento solista con un acompañamiento de cámara, para después cambiar y mostrar todo sus dispositivos.

Cada vez más la música del siglo xx se libera y se emancipa en la división más salvaje que tiene: el sonido que es la materia viva de la música, es sensible. Y es Mahler, en gran medida quien revoluciona ese terreno. Y tras él, la segunda escuela vienesa, que todavía en ocasiones resulta áspera y difícil para muchas formas de escucha, hablo de Arnold Schönberg y hablo de Alban Berg, que es casi el último gran compositor de óperas con base serial, a partir de esa revolución que inicia Herbert Eimert del dodecafonismo y que retoma la música serial. O bien, como Anton Webern que hace composiciones microscópicas, algunas de cuatro o cinco compases de doce segundos de duración, gestos musicales envueltos en el silencio para empezar luego ya en la gran música de la segunda mitad del siglo xx, a la que dedico gran parte del libro. Por ejemplo, Cage quien es el Sócrates y el Diógenes de la música y quien señala lo que es el espacio musical, el espacio sonoro. El sonido es pura materialidad, incluso el sonido guiado por el ruido, y Cage —una especie de franciscano musical, un minimalista, en el ensayo— hace lo que llamo panteísmo musical porque en todo sonido, incluso el ruido, está poblado de dioses y también de demonios. De esta

forma lo libera y lo emancipa tanto de los experimentos didácticos después de una composición de cuatro minutos y once segundos, en donde no se escucha otra cosa que el silencio de lo que sucede, los sonidos del público, los sonidos tecnológicos que de alguna manera rodean al lugar, la respiración de unos y de otros. Cage emancipa no sólo el ruido —y lo hermana con la música, es el hermano siempre bastardo— sino también el silencio. Así, es el compositor, el escultor y la música es la gran escultura del tiempo, o arquitectura del tiempo.

Culmino mi recorrido con una figura que para mí tiene un enorme interés, yo los invito a que la visiten, la conozcan, la reconozcan, tanto su música como su teoría musical porque es a la vez músico, ingeniero y arquitecto. Estoy hablando de Yannis Xenakis es compositor de origen rumano-griego que tuvo que huir de su tierra primero por la invasión Nacional Socialista, y segundo por la guerra civil que se provocó por la resistencia de la armada británica ya que estaba más aliado con las tradiciones de la izquierda de entonces. Acabó huyendo a Francia, y en Francia hizo toda su carrera. Primero, y es muy interesante por su naturaleza de ingeniero, en colaboración con el grandísimo arquitecto Le Corbusier, que podríamos decir que es la figura más paradigmática del movimiento moderno. En mi libro hago mucha referencia a una obra, firmada por Le Corbusier, pero que cada vez está más sabido y reconocido que toda ella es obra de Yannis Xénakis. Es una obra internacional que sólo la podemos reconstruir imaginativamente porque fue una obra predecida: fue el Pabellón Phillips. En el año de 1955, en la exposición internacional de Bruselas, este Pabellón Phillips estaba todo compuesto según los criterios formales análogos a los que él mismo había empleado en una de las primeras composiciones musicales que se dieron a conocer, casi diríamos, en una de las más famosas composiciones cuyas parecida a las que se usaban en los bailes griegos. Es una composición con pura metástasis, es una obra de formación a partir de mecanismos y dispositivos musicales complejos.

Yannis Xenakis tenía además una formación musical, arquitectónica y una gran formación matemática, por lo que elabora y construye los modelos que él llama estocásticos, que son aquellos que cuentan con conocimientos físico-matemáticos. Con esto, sabe que se hace referencia a un tipo de legalidad que incide también en lo azaroso, un culto al azar propio de la música de John Cage y esta especie de hiperdeterminismo de músicos como Pierre Boulez o como Stockhausen, que son de las primeras escuelas llamadas del serialismo integral, como se les llamó inmediatamente después de la segunda posguerra.

Stockhausen habla de ley estadística, es decir, si lanzamos unos dados al aire o una moneda, evidentemente ahí juega el azar, dos o tres, treinta, trescientos, tres mil veces que lo repetamos, pero si lo transportamos esto a la

ley de los grandes números, como ocurre también en el examen de los choques de los gases con los recipientes, o en el campo de la microfísica relacionada con la posición y la velocidad de los electrones, entonces ya empieza a haber leyes, leyes estadísticas. Al billón de lanzamientos al aire de los dados o de una moneda, ya empezamos a encontrar una legalidad, una legalidad nueva, una legalidad muy del siglo xx que no es del contexto de leyes deterministas del xix ni el puro azar al que tanto culto se le ha dado.

Con esto quiero decir que en el libro lo que voy haciendo es un recorrido general de cuatro siglos de música. Repito que es un recorrido parcial de la música de todas las culturas, enfocado a las expresiones que son cada vez más accesibles, que las podemos encontrar de manera más fácil, y que a su vez tienen una mayor vinculación con una serie de cultos que muestran una serie de laboratorios de la música en el campo de las tradiciones que proceden sobre todo del Renacimiento y del Barroco, o del clasicismo de la música ligada a la sonoridad y a los principios de la armonía, de esta especie de nepotismo y dictadura, propia de la música occidental, y donde el gesto material y acústico conforma la música del sonido. Muchas veces el conflicto de la música viene de la matemática y la física del sonido. La matemática —que claro que produce emociones— y una física se unen al sonido que se fortalece o se eleva al campo musical, donde la emoción se compagina con el conocimiento. Es una de las tesis fuertes del libro, el libro es un libro de filosofía, pero intento introducirme en las entrañas materiales de la música y en el misterio de la creación de cada uno de los compositores, los conflictos, la razón y los sentimientos que están todos ellos en el corazón de la música. Por ejemplo, en la armonía de la música del último barroco, encontramos como en Joan Sebastian Bach una música especulativa, altamente racionalizada como diría Max Weber —quien por cierto no sólo fue sociólogo, sino también gran estudioso e investigador de la música— y quien en su libro *Economía y sociedad*, dedica un capítulo extraordinariamente complejo, importante y sorprendente a aplicar el principio de razón, de racionalidad a la música de Occidente.

Para mí, uno de los grandes hallazgos de la música de Occidente —que es la tradición que recorro aquí— y que desgraciadamente en este libro no lo destaco suficientemente, —porque comienzo con Monteverdi, pero ya será tarea para un futuro—, es la dimensión de algo tecnológicamente tan importante, significativamente tan relevante y revolucionario como lo es la escritura musical. Entiendan ustedes que la música es escritura que ha de aparecer en un determinado momento y que como todas las escrituras tiene su punto de arranque. Sabemos que la escritura fonética nace con los pueblos del mar, y los griegos y los egipcios se llamaban los pueblos del mar. Es en Grecia donde toma cuerpo

no sólo como tal escritura sino además en cuanto a que genera una tradición sobre la escritura. Y si seguimos, uno de los rasgos de la filosofía presocrática que nos llama la atención de la filosofía y de su comienzo es el diálogo con esa escritura. No es casual que Demócrito, el gran Demócrito, pensaba un poco en su concepción del cosmos, su idea de composición de éste a través de la dualidad infinita de átomos individualizados, y del vacío que de cierta manera circundaba entorno a los átomos. De cierta manera los átomos que tenían su propia peculiaridad. Es como en el alfabeto conformado por las vocales y las consonantes, los átomos son consonantes y por lo tanto también tienen esa peculiaridad compleja. No es lo mismo una consonante labial que una consonante dental, y no es lo mismo una consonante gutural, y no es lo mismo dentro de las guturales las dentales, las labiales de las dentales, y las que de alguna manera significan una explosión, significan un tipo de uso del sonido, del aire diferenciado. Por supuesto, quiero decir, con respecto a las vocales, que circulan en torno a estos átomos con sus articulaciones y complejidades, conforman el vacío, ese vacío que difícilmente lo entendemos, pero que tiene un carácter como el del silencio de la música, es algo tan relevante como lo individualizado en pleno, las vocales y las consonantes no existen. Es interesante que en la lengua hebrea hasta el siglo IV no se tenía una descripción de las vocales en parte se dice porque la recitación que era una ceremonia, un evento musical en verdad importante en donde el propio recitador platicaba de cierta manera y de una forma. Platón también, cuando habla de formas o géneros supremos —me remito al diálogo *El sofista*— compara lo mismo, el ser y el no ser, a las vocales que circulan entorno a las consonantes, al movimiento de las categorías finales de pensamiento. Por lo tanto, fíjense ustedes como que en la filosofía griega más madura de Demócrito, en el atomismo de Demócrito, y en el también peculiar atomismo de Platón hay esta combinación de vocales y consonantes, y por lo tanto existe esta reflexión sobre las escrituras fonéticas dominantes.

De la música nació la escritura de una manera sorprendente en un contexto de época y de historia de lo más insólito. Nadie esperaría que en los monasterios de la más alta Edad Media, del siglo IX, refugiándose ahí de las segundas terribles invasiones de los hombres del norte, normandos, vikingos y otros más, es ahí donde se va gestando una escritura musical. Cuando uno advierte —y se puede advertir esos códices ordenados cronológicamente, habiendo junto a la escritura religiosa que tiene que servir de base para el oficio divino dentro de los monasterios—, que en ocasiones hacían profesionalmente un recuento con lo divino a partir precisamente del cántico. Entonaban esta forma musical en una línea melódica al unísono, con una voz en latín y todos cantando a la vez lo mismo, y uno advierte en esos códices una nube de signos que están al

lado o encima del texto que forman textos. Son signos que generalmente proceden de la acentuación y con los cuáles se van indicando una elevación, un descenso relacionado un poco con lo agudo y lo grave. Son signos, inicialmente procedentes de la acentuación, graves, agudos y complejos, grave-agudo-grave, agudo-grave-agudo, que nos indica una subida mayor o una subida menor a campo abierto.

En ese momento todavía no se ha inventado el pentagrama. Las invenciones que hace la humanidad y que luego quedan en la memoria de todos, luego las vemos como lo más fácil, simple y elemental, pero son siempre operaciones muy complejas que casi incluso se conocen por el nombre de la persona. En el caso del pentagrama, se alude a Guido de Arezzo, un monje del siglo XI, del año 1124, hizo un tratado llamado *Micrologus* que es un tratado de didáctica musical. Arezzo convence al Pontífice de Roma de la necesidad de nuevas formas revolucionarias de iniciar una escritura interválica, que solía llamar diastemática. *Diastema* es la unión de todos los intervalos musicales en el mismo sistema, esa conjunción de todos los tonos que forman una escala o que van formando los modos de la organización de las escalas. Sea como sea, quiero decir con esto que con la escritura musical se impulsó el campo de la música, a partir de esta nueva tecnología que compone y construye la escritura de música cada vez más compleja, por así decirlo, que se adapta más a los distintos parámetros de la música. El sonido no sólo es lo agudo y lo grave, sino también las duraciones. La música, con toda razón, es el arte del tiempo, es el arte del movimiento del tiempo. Se dice, metafóricamente, que el arte musical es la escultura del tiempo o la arquitectura del tiempo; tiempo, medida y movimiento, según Aristóteles. La música toma las distintas formas del movimiento del cuerpo, como una marcha que se va dando, la danza por supuesto, las formas bailables, cuatro por cuatro etc. Como las formas más sencillas y elementales tienen que ver también con el carácter de la música, por tanto la música no sólo es la relación de altura sino también la duración, la medición de la duración, el acento de la duración y también otros componentes que forman parte del sonido. El sonido, además de discurrir en el tiempo, además de organizarse según las alturas y los armónicos, le importa mucho la intensidad del sonido. Esto en música hace que todo adquiera una expresividad, una expresión simbólica. Está claro que no es lo mismo un sonido de *pianissimo*, en términos italianos, una expresión en las partituras conocida como una *p* repetida, o *fortissimo* una *f* repetida también varias veces; y no es exactamente lo mismo en cuanto al acento. La música no significa el sentido de la palabra o de lo verbal como tal, pero sí tiene un sentido, y es partir de esas formas físicas en que se nos muestra el mismo. Una de ellas es la intensidad y la otra es la velocidad. Está claro que en esto se pue-

de seguir, incluso los críticos de música más formalistas, el caso de Hanslick, al tope de la música de futuro, al tope de la música wagneriana, y de Bruckner a finales del XIX. En ellos existían estos componentes físicos que tenían razón de su existencia aunque no eran los únicos dominantes.

No es lo mismo un movimiento lento que uno rápido, por ello la terminología italiana es fundamental. No es lo mismo un largo, por lo tanto no hay la misma concepción, ni estamos pensando en el mismo tipo del carácter musical de la pieza, cuando nos encontramos en la disposición de escuchar un largo, un largo expresivo que dice, por ejemplo, en ese grandísimo movimiento lentísimo. Uno de los grandes movimientos de este tipo, y de toda la modernidad fue inicio de lo que luego harán Bruckner y Mahler, entre otros, viene de la sonata *Hammerklavier* de Beethoven, de los últimos movimientos de su sonata para piano *Opus 106*. Este es un movimiento finito que se refiere a él como el máximo, es el tálamo de todos los dolores de la humanidad. No es lo mismo, evidentemente, un *presto* que un *prestissimo* o un *vivace*, o un *allegro*. La música nos coloca ante lo trágico pero también ante lo cómico, hay una cierta comicidad entre las notas musicales. Los grandes músicos del mundo musical vienés como Haydn, quien fue un gran dramaturgo pero que dio siempre, en los momentos más dramáticos, una ironía humorística de primer estilo, las encontramos en todas sus sinfonías, sobre todo en las últimas, en las de París y de Londres, producciones magníficas con cuarteto. Un sentido extraordinario del humor que también encontramos en Mozart; el propio Beethoven con un humor muy sarcástico, muy brutal pero real, después de todo, la octava de Beethoven es una pieza humorística de primer orden, una alta comedia.

Con esto quiero decir que con la música entramos a un terreno que está en el corazón de la cultura y es lo que quiero transmitir con este libro y a lo largo de esta conferencia en este ámbito tan acogedor y hospitalario del Tecnológico de Monterrey, en donde esta articulación de lo tecnológico con lo humanístico está en el primer orden. Sé que aquí hay gente importante de las humanidades en todo su espectro, desde la filosofía, las artes, la literatura y la historia. Y yo diría también que es muy importante —yo lo hago por el campo de la filosofía— situar a la música en el centro, no diría yo como un privilegio, porque eso sería una exageración innecesaria. La singladura que inicie con este libro, que se publicó en España en septiembre de 2007 tiene, tiene ya un recorrido de varios meses, y con gran sorpresa y alegría, debo confesar que el libro no sólo ha tenido una buena acogida y crítica del público, dado por el vacío que hay en este terreno de intersección de música y de pensamiento, en música y filosofía. Hay por supuesto, precedentes en el siglo XX; hay un incremento importantísimo que domina “el solitario”, es por eso que tiene tanta influencia

no sólo en la musicología, sino también en la propia música, en la composición musical. Ya lo decía Adorno, discípulo de Alban Berg, asesor de esa gran novela extraordinaria de *Doctor Fausto* de Thomas Mann que produjo tanto disgusto a Arnold Schönberg, y no era el humor lo que caracterizaba a este gran músico, al grado de que introdujo un pleito porque veía que su figura estaba maltratada en esa obra. De hecho en ningún momento Thomas Mann ni Adorno pretendieron agredir a Schönberg. De acuerdo con ellos la novela tenía que ver más bien con Nietzsche, incluso con Gustav Mahler, posiblemente con Hugo Wolf, con otro tipo de compositores y también posiblemente con algunos rasgos de Arnold Schönberg. Es una creación literaria.

En todo caso lo que yo quería decir es que Adorno casi decide en solitario estudiar la filosofía de la música del siglo xx. No quiero decir que sea el único pero si es el más valioso, y también es el que más duramente tiene que ser criticado. En eso yo no escatimo ni rehuyo a la crítica de ese momento en este libro, sobre todo cuando me enfrento con la música de Igor Stravinski, a la que Schönberg maltrata de una manera desconsiderada y radicalmente injusta. El caso es que Adorno —quien nos ha regalado magníficas monográficas sobre su maestro Alban Berg y sobre Mahler— es uno de los grandes responsables de la recuperación de Mahler, unido a un conjunto de grandes directores de orquesta, —como el mismo Bernstein— que eran responsables de interpretar las sinfonías de Mahler como parte de una expresión del último romanticismo, y no se daban cuenta de que en realidad todo el siglo xx musical estaba condensado en esas 11 maravillosas e increíbles composiciones para orquesta y canción.

En todo caso, lo que quiero decir con esto es que son pocas las presencias filosóficas que se acercan al siglo de la música. Quienes conocen un poco el terreno saben que existe el Ernst Bloch a quien hay que considerar y quien fue una persona que también estaba familiarizada con la música luego del nivel, de la altura y del interés que tiene Adorno. Es el caso también Kasimir Malévich francés y francófilo; para él la música es franco-rusa, entre Rusia y Francia. Trata siempre de ignorar un poco el mundo musical germánico, que es como ignorar lo más importante de la composición musical del periodo. En el siglo xix en cambio, había mucha más presencia de la filosofía en relación a la música. El siglo xix fue un siglo particularmente musical con figuras como Hoffmann, el gran creador de cuentos, dedicados en base a aquella obra póstuma a los cuentos de Hoffmann tan magnífica *La Opereta*. Hoffmann que era además de creador de cuentos *El hombre de arena* por ejemplo, y tantos más, es también músico. En muchos de sus cuentos aparecen figuras musicales. Recuerden *El Gato Murr* o *La Kreisleriana*, recuerden tantas piezas. Él mismo era músico, él mismo fue teórico musical y entendía un poco que fue de los primeros que va-

loraron la obra de Beethoven: la *Quinta sinfonía*. Él mismo la vio de una manera particularmente ejemplar y puso a elegir la sinfonía como el género dominante del siglo XIX, que lo era ya en el XVIII como una ópera sin palabras. La figura de Hoffmann era realmente poderosa, encontramos grandes filósofos, pensadores, como el caso de Schopenhauer, el más célebre que coloca la música en la cumbre de toda su construcción y llega a decir algo tan asombroso como que aunque incluso no hubiese mundo podría haber música. Las generaciones y proporciones del mundo astronómico se correspondían en una distinción también con los movimientos posibles de la circulación de los cuerpos celestes, en una visión obviamente geocéntrica, que podía por tanto alinearse a distintas esferas según la relación que va de lo grave a lo agudo y también con velocidades más lentas cuanto más cerca se encuentre a la tierra y velocidades más rápidas en cuanto nos alejamos un poco de lo más cercano. En cualquier caso, también hay debates y discusión, sobre la manera como se entendía los movimientos lentos y los movimientos rápidos. Lo cierto es que, en todo caso, las relaciones entre las posibles sonoridades que a partir de esos movimientos se generaron se planteó un poco la idea de una serie de articulaciones que cada uno de estos círculos equivalía a una tonalidad, especialmente en Platón.

Volviendo al tema del *Canto de las sirenas*, y dándole la dimensión más espiritual y menos mortífera no sólo de las arpías ontológicas de rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña que se apodera de los navegantes y los lleva a las orillas, en donde los disuelve en música cantada. Suele pensarse que son figuras relacionadas con ritos mortuorios, de cortejo, acompañantes de Perséfone, y que por tanto tiene que ver con la otra vida; y es una mujer que tiene que ver con este rito de pasaje de una vida a la otra, que está relacionada con la muerte, nos acompaña en el nacimiento pero también nos la encontramos en la muerte, desde la canción de cuna hasta las exequias mortuorias, que en alguna medida también recuerdan *La pasión según San Mateo*, que es una canción de cuna melancólica el momento de las exequias de la sepultura de Jesús después del drama de la cruz, de la gran tragedia como está descrita en el Evangelio de Mateo, y tiene carácter de canción de cuna. El propio Bach había escrito una canción de cuna que esta vez gozosa en la pieza *Duerme mi querido niño Dios* en el *Oratorio de Navidad*, en la *Segunda cantata*. Si ustedes compararan esta pieza gozosa con la pieza melancólica del final de la crucifixión ustedes encontrarán dos versiones, una del nacimiento y otra de la próxima muerte. Y bien, decía que el *Canto de las Sirenas* puede ser un canto mortífero pero también de elevación espiritual, y Platón también reflexiona sobre los misterios tras la muerte con lo que cierra su *República*, con el que termina y concluye este largo recorrido de diez libros. En el décimo libro nos muestra

a las sirenas acostadas cada una sobre una esfera celeste entonando uno de los distintos tonos del diapasón, es decir, de la escala musical. A la vez las arpas acompañan el hilo de nuestra vida desde el nacimiento, para provocar esta articulación armónica impresa a nuestra alma que señala en *El Timeo*, que es característica de la construcción de nuestra alma como principio de vida, como centro de la inteligencia y centro también de la emoción. Incluyo mi idea de la música como *gnosis*, como conocimiento que da salud pero que también puede ser mortífera, que puede acompañarnos en lo mejor de nuestras vidas pero también puede ser letal. Se han hecho muchas cosas horribles con la música, en los desfiles militares pues los grandes dictadores, los grandes personajes del totalitarismo, en la Plaza Roja de Moscú, en los desfiles preparados por Albert Speer, el arquitecto de Hitler, con esa pastosidad seductora que todavía nos llama la atención cuando la vemos en reportajes. La música de esos desfiles siempre con composición musical que incita a la violencia y a la invasión con música. La música de las trompetas y de los metales, la música desatada, también provoca, suscita y desarticula porque tiene que ver con lo humano. Insisto siempre, y señalo que la propia característica de lo humano es la conducta humana, no hay nada más humano que lo inhumano y por tanto lo mejor del hombre está expresado en la música y en los compositores que voy siguiendo en mi libro. Son aquellas características que intentan —teniendo plena conciencia de este lado inhumano que también la música expone, y que en términos de Freud podríamos llamar la sublimación. La capacidad de sublimar es principio de muerte, es la dimensión tanática, violenta, agresiva que está en el corazón de todo ser humano. La música es capaz también de encontrar formas de sublimación en estos aspectos propios del ser humano, los impulsos tan animales del ser humano que muestran el lado salvaje que puede ser desde los microorganismos hasta el Tiranosaurio Rex, que puede ser una manada de lobos que puede ser letal pero no podríamos decir que son inhumanos. Hay algo en el hombre que constituye un arsenal de libertad e inteligencia puntual, fogonazos de inteligencia. Hablo en términos realistas, no es algo que está siempre en su máximo punto de impulso que hace que lo inhumano esté dentro de lo humano y, por tanto, dentro de la música que también refleja esta ambivalencia, esta duplicidad.

Transcripción: Ericka Salas, Dora Elvira García,
Ivón Cepeda, Mariana Echaniz

Fecha de recepción: 14/03/2008
Fecha de aceptación: 23/04/2008

