

La música del corazón

Pablo Espinosa

¿De qué se ríe el señor de la butaca de junto?

Al parecer es el único que está a punto de soltar la carcajada. La Sala Nezahualcóyotl retumba de bonito con la *Suite de Moscú*, *Cheryomushki*, originalmente una ópera ligera de Dmitri Shostakovich.

A pesar de que en el programa de pier-na (ahí es donde regularmente reposa el que suelen llamar programa de mano) indica que se trata de una música humorística, todos guardan compostura. Parecieran escucharla igual como se presencia una interpretación de un *Réquiem*.

La Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM) acomete con singular alegría la música a gran velocidad del primer bloque de esta partitura. Los músicos, mientras hacen sonar esta partitura, sí ríen, sobre el escenario. Disfrutan en pleno de esta obra plena de jiribillas, guiños, trivias.

Carcajadas en los trombones, risas en alientos-madera, cosquillas en violines. Pero nadie ríe. Solamente el loquito ese que disfruta como niño en su butaca.

Del pasaje vertiginoso inicial, Shostakovich, don Shosta, pasa a una sucesión de valediles, pasodobles, polkas, valeses, ¡valeses, qué delicia de valeses!

La referencia es automática: los valeses y su atmósfera sensual/irónica que sí supo captar el genial Stanley Kubrick en su obra maestra póstuma: *Ojos bien cerrados*.

Sigue la música. En esta *Suite* de dieciséis minutos, don Shosta se permite todas las libertades, todo el juego. El eje es la ironía.

Ironía, esa expresión elevada de la inteligencia. En Shostakovich llega al sarcasmo, la mofa abierta en distintas obras suyas, por ejemplo su *Novena Sinfonía*.

Y cómo no: Stalin sintió que Shostakovich era más famoso, más querido, más inteligente y creativo que él, y decidió des-

truirlo, o al menos lo intentó: le prohibió publicar, azuzó al poder en contra del músico. Shostakovich resistió. Su contestación no fue el silencio, sino la ironía.

Vale la pena recordar el testimonio que en una entrevista me compartió su hijo, Maxim Shostakovich, quien cuando niño observaba cómo llegaban piquetes de acarreados al pie de la *dasha* en cuya planta alta estaba el estudio donde su padre resistía escribiendo música, pese a los embates.

Le gritaban consignas dictadas por Stalin: burgués, traidor, reaccionario y linduras por el estilo. El niño Maxim Shostakovich se trepaba a la copa de un árbol cercano y, resguardado por las tupidas ramas, disparaba piedras con su resortera hacia los enviados de Stalin.

Pero, ¿a qué viene todo esto?

A que la reacción generalizada, aparentemente fría, del público en la Sala Nezahualcóyotl frente a la algarabía de la partitura de Shostakovich titulada *Suite Moscú*, *Cheryomushki*, trae a colación un tema recurrente que llama a fascinación: el proceso final de la creación musical, que no termina cuando el compositor pone la última corchea en su partitura, sino cuando suena en vivo y es escuchada, es decir recibida, por el público, que forma parte intrínseca de la composición, pues ésta no existe si no es escuchada.

Esta reflexión incluye a su vez otros temas vastos, por lo pronto el del humor en la música.

Si el desaforado de la butaca contigua ríe como loquito, significa que el resto es muy cuerdo.

De ninguna manera significará que quienes no ríen frente a ésta u otras partituras de Shostakovich no tengan sentido del humor, o no “entiendan” de música.

Igual y en su interior reían sin desternillarse.

Es más, el que está “mal” es el loquito que se ríe y el resto está en lo correcto. Porque disfrutar la música no implica tener oído de musicólogo, o de “crítico de música”, qué hueva.

Además, como la música involucra procesos cerebrales, neuronales, biológicos, anímicos, es obvio que la reacción ante una obra en un concierto no tiene que ser generalizada siempre, aun en los casos obvios: las obras que terminan a tambor batiente y que hacen saltar de sus asientos a casi todos y rompen en aplausos y rompen la obra porque no dejan escuchar las últimas notas debido a la precocidad de su entusiasmo, esto desde luego desde la perspectiva del “amarguetas” que permanece sentado, contrariado porque la interpretación de la obra fue “pésima” y la mayoría sólo parece responder, en frenéticos aplausos, al impulso dinamogénico del tambor batiente de la coda final, y parece no haberse dado cuenta de lo “desastroso” de la interpretación de la obra entera.

¿Quién está mal, el público delirante o el amarguetas críticón?

Nadie.

Cada persona, es obvio, escucha diferentemente.

¿Cuántas personas, por ejemplo, están conscientes de que muchas partituras de Wolfgang Amadeus Mozart están llenas de risas, sonrisas, carcajadas?

Aquí interviene, sin duda, el concepto social de la música. Para empezar, que la música “seria” es eso, seria.

Y que si hay músicos humoristas, éstos serían Les Luthiers, o aquellos héroes de los años sesenta: Los Xochimilcas.

Mozart no es un músico humorista y sin embargo su música está llena de sonrisas.

Rossini es una delicia de humor. Es el Jorge Ibarguengoitia de la música: el desenfado total sin incurrir en gracejada, la gracia plena sin aspavientos. Es más, ambos negaron ser reducidos a la condición de humoristas.

Y ya encarrilados, nuestro querido Tito Monterroso sería nuestro Mozart, tan pleno de candor encandilado, tan amorosamente prodigioso. Tan libres el músico y el escritor en el vuelo de la más elevada inteligencia. Geniales, pues.

Pero no sólo el humor. Porque no se trata de establecer trivias (juego delicioso, por cierto) para encontrar obras que “hagan reír”.

El asunto es aún más interesante: el cómo escucha cada quien la misma partitura.

A diferencia de la literatura, del cine y de otras artes, donde pueden existir amplios consensos, o coincidencias de opinión, en música la experiencia de percepción es absolutamente individual, personal, tan íntima como la propia naturaleza de cada persona. Y por supuesto, de cada música.

No es casual que el oído sea el primero de los sentidos que se forma. Y es el último de los sentidos que se apaga cuando morimos.

La experiencia prenatal del contacto sonoro entre la madre y el bebé nonato se com-

pleta instantes después del parto: lo primero del mundo exterior que reconoce el recién nacido es la voz de su madre, que conoce desde antes.

Mi experiencia personal me llevó a un hallazgo y una explicación: considero que la música es el arte supremo porque forma parte de mi integridad, la entiendo más allá de las palabras, la percibo, la intuyo y la reconozco de una manera prenatal.

Mi madre canta. Su voz es muy hermosa, entre soprano y contralto. No es cantante profesional, como sí lo fue la mamá de Mozart, que era cantante de ópera y que por supuesto cantaba mientras Wolfgang Amadeus crecía en su vientre. Mi madre es de esas personas que cantan de manera natural, cotidiana, como respirar.

Entonces, me narra, que cantó durante todo su embarazo, y cuando nació y crecí. Ya de adulto comprendí por qué mi juego favorito era pedirle que se sentara y cantara, de manera que yo alcanzara la altura de su espalda pegando un oído contra su espalda y tapaba el oído derecho y entonces escuchaba su voz dentro de ella: claro, como la escuchaba cuando yo aún no nacía. Reconocía esa voz que conocí dentro del útero.

Y luego el juego continuaba: ahora desatapaba el oído que no estaba contra la espalda de ella, y escuchaba en estéreo: su voz

dentro de ella y fuera de ella, y alternaba: adentro, afuera, adentro, afuera. Su voz en este mundo y en una vida anterior.

Las investigaciones científicas hablan de fluidos. El bebé antes de nacer escucha un clamor de fluidos: líquido amniótico, sangre. Y el retumbar del corazón de ambos.

Los latidos del corazón no tienen la precisión de un metrónomo, sino la precisión de cada persona, anota el doctor Andrzej Szczeklik en su maravilloso libro *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte* (Acantilado, 2010), bellamente prologado por el poeta Czeslaw Milosz.

Ejemplifica el galeno con el concepto del término técnico *tempo rubato*, una de las peculiaridades de la música de Chopin.

Para empezar, el científico polaco trae a colación el debate sobre el significado del término en general y en particular la manera como lo pone en práctica su paisano Chopin.

Para algunos, *rubato* significa interpretar una obra “con una sutil inquietud rítmica”, mientras otros sostienen que consiste en “un desplazamiento apenas perceptible de las notas de la línea melódica, que contrasta con los pasos regulares del bajo en el mismo compás”.

De hecho, Franz Liszt comparó el *rubato* de Chopin con un árbol cuya copa se



Wolfgang Amadeus Mozart



Frédéric Chopin

inclina con el viento hacia todas direcciones, mientras que el tronco está bien enraizado en la tierra (como el “árbol bien plantado mas danzante”, del poema “Piedra de sol” de Octavio Paz).

En tanto, las razones de Chopin para valerse del término *rubato* obedecían a su intención de sugerir una interpretación *senza rigore* de alguna de sus mazurcas y de alguno que otro nocturno. Utilizó ese término en sus obras que escribió entre los años 1824 a 1835 y de ahí en adelante, es decir en todas sus obras de madurez, todo su arte se convirtió en un *rubato*.

Según el doctor Andrzej Szczeklik, hay corazones cuyo *rubato*, esa “sutil inquietud rítmica”, está implícito, pero también hay otros en los que no se nota.

Los primeros, sigue el científico, raras veces se paran de improviso cuando sufren un transtorno, como si la falta de rigidez, cierta elasticidad, una propensión a la libertad rítmica los hubieran preparado mejor para soportar los compases ominosos de la enfermedad.

Es posible sondear la música del corazón: sobre el esternón, justo al lado de los cartílagos costales, se coloca una membrana provista de amplificador electrónico, del que salen seis pares de tubos auditivos. Gracias

a ellos, seis personas pueden percibir al mismo tiempo los fenómenos acústicos provenientes del mismo foco auscultativo.

En la pantalla de una computadora se puede observar la curva electrocardiográfica y, más abajo, el fonocardiograma: un registro continuo de los tonos, ruidos y otros fenómenos acústicos que se originan en el corazón.

Más: el símil entre el movimiento de los planetas alrededor del Sol y la circulación de la sangre por el cuerpo humano hace pensar en la música. Pitágoras creía que el movimiento rítmico de los planetas era la fuente de la música.

La música de las esferas celestes, expresión de la armonía más perfecta, no deja nunca de sonar, aunque jamás la escuchemos.

Del mismo modo, interviene el doctor Szczeklik, no escuchamos el rumor rítmico de la sangre porque nos acompaña desde el día de nuestro nacimiento. Lo percibimos solamente en los raros momentos en que la armonía del organismo sufre graves perturbaciones, cuando las cosas van mal: en la enfermedad.

Interviene entonces el *Oxford Companion to the Music*: que define así el ritmo como el rostro de la música que afronta el tiempo:

La oleada de sangre llega a miles de millones de nuestras células y, como una ola que lame la arena de la costa, las roza apenas y se aleja para regresar al cabo de un instante preciso.

Nuestros órganos interiores y las células que los forman se mecen sin cesar al compás de la marea, ora creciente, ora vaciante. Ellos sí que sienten, oyen el rumor y el ritmo de la sangre, una sangre que “enlaza costas lejanas con el hilo del entendimiento” y les habla del paso del tiempo.

Pero ni el tiempo ni el silencio existen. Es más, el oído no existe.

El tiempo, elemento por naturaleza de la música, es vacuidad porque una nota muere para que nazca otra nota que muere para que nazca otra nota que muere para que nazca otra nota.

El silencio no existe porque así lo demostró John Cage con su obra *parteguas* titulada 4:33, tiempo durante el cual un pianista se sienta frente al piano sin hacerlo sonar, y lo que se escucha es el sonido del entorno, así como Cage se encerró en una cápsula al vacío y lo que escuchó no fue el silencio sino el estruendo de su respiración. Y la música de la sangre recorriendo su cuerpo, esa sangre que enlaza costas lejanas con el hilo del entendimiento.

Y el oído no existe porque así lo demuestran, por ejemplo, los coros de niños sordomudos que puede uno escuchar y ver en los documentales sobre el prodigioso sistema de orquestas y coros juveniles e infantiles de Venezuela. Cantan con las manos.

Y un reciente experimento también puesto en vida: las sillas para personas hipocústicas y para sordos que la Orquesta Filadelfia tiene en su sala sede: unos asientos especiales provistos de membranas de madera que reciben los sonidos de la orquesta que está tocando en vivo, y los transmite en forma de vibración, que perciben en su cuerpo las personas sordas que ocupan esas sillas.

¡Ah, la música, ese arte supremo, y sus insondables maneras de percibirla, recibirla, escucharla!

Siempre tan íntima y tan diferente. Como la naturaleza humana.

Y, por cierto, ¿de qué se ríe el señor de la butaca de junto? **U**



Dmitri Shostakovich