

AMAR A SCHUMANN

Hay una especie de prejuicio francés, dice Marcel Beaufils, con respecto a Schumann: fácilmente se ve en él una suerte de "Fauré un poco espeso". No creo que esta tibieza deba atribuirse a alguna oposición entre la "claridad francesa" y el "sentimentalismo alemán"; si juzgamos esto por la discografía y los programas de radio, hoy los franceses enloquecen con los músicos patéticos del romanticismo pesado, Mahler y Bruckner. No, la razón de este desinterés (o de este interés menor) es histórico (y no psicológico).

Schumann es con gran amplitud un músico de piano. Luego entonces el piano, como instrumento social (y todo instrumento musical, desde el laúd hasta el clavecín o el saxofón, implica una ideología), ha experimentado desde hace un siglo una evolución histórica de la que es víctima Schumann. El sujeto humano ha cambiado: la interioridad, la intimidad y la sociedad han perdido su valor, el individuo se ha vuelto cada vez más gregario, quiere músicas colectivas, masivas, a menudo paroxísticas, expresión del *nosotros*, más que del *yo*; luego entonces Schumann es verdaderamente el músico de la intimidad solitaria, del alma enamorada y enclaustrada, que *se habla* a sí misma (de ahí la abundancia de los *parlando* en su obra, como aquel, admirable, de la Sexta Kreisleriana), en suma, del niño que no tiene otro nexo que con la Madre.

El oyente del piano también ha cambiado. No es sólo que se haya pasado de una audición privada, cuando mucho familiar, a una audición pública -cada disco, incluso oído en el hogar, se presenta como un acontecimiento de concierto y el piano deviene un campo de grandes ejecuciones-, sino además que el propio virtuosismo, que ciertamente ya existía en tiempos de Schumann, puesto que él mismo quería devenir un virtuoso al nivel de Paganini, ha sufrido una mutilación; ya no tiene que concordar con la histeria mundana de los conciertos y de los

salones, ya es lisztiano; es ahora, a causa del disco, un virtuosismo un tanto helado, una ejecución perfecta (sin falla, sin azar), de la que nada queda por decir, pero que no exalta, que no transporta: lejos del cuerpo, en cierta manera. Hay también, para el pianista de hoy, una enorme estimación, pero ningún enloquecimiento, y añadiría, refiriéndome a la etimología de la palabra, ninguna simpatía. Luego entonces el piano de Schumann, que es difícil, no suscita la imagen del virtuosismo (el virtuosismo es en efecto una imagen, no una técnica); no puede ser ejecutado ni según el antiguo delirio ni según el nuevo estilo (al que yo compararía de buena gana con la "nueva cocina", poco cocida). Es un piano íntimo (lo que no quiere decir *suave*), o inclusive: un piano *privado*, hasta individual, reacio a la aproximación profesional, porque interpretar a Schumann implica una inocencia de la *técnica*, a la cual muy pocos artistas saben llegar.

En fin, lo que ha cambiado, fundamentalmente, es el uso del piano. A todo lo largo del siglo XIX, el piano fue una actividad de clase, es cierto, pero lo bastante general para coincidir, en bloque, con el oyente de la música. Yo mismo sólo he comenzado a escuchar las sinfonías de Beethoven interpretándolas a cuatro manos, con un compañero amado, tan apasionado como yo. Pero ahora el oyente de la música se ha disociado de su práctica: virtuosos, hay muchos; oyentes, en masa; pero practicantes, aficionados, muy pocos. Luego entonces (también aquí) Schumann no hace escuchar plenamente su música más que a aquél que la interpreta, aunque sea mal. Siempre me ha impresionado esta paradoja: que tal fragmento de Schumann me entusiasmara cuando lo ejecutaba (aproximativamente), y me decepcionara un poco cuando lo oía en disco: parecía entonces misteriosamente empobrecido, incompleto. No era, creo, infatuación de parte mía. Es que la música de Schumann va más lejos que el oído; va dentro del cuerpo, dentro de los músculos, por los golpes de su ritmo, y como dentro de las vísceras, por la voluptuosidad de su *melos*: diríase que en cada ocasión, el fragmento no ha sido escrito más que para una persona, aquélla que lo interpreta: el verdadero pianista schumanniano soy yo.

¿Se trata, pues, de una música egoísta? La intimidad siempre lo es un poco: es el precio que debe pagarse si quiere renunciarse a las arrogancias de lo universal. Pero la música de Schumann implica algo radical, que la vuelve una experiencia existencial más que social o moral. Esta radicalidad no deja de estar en relación con la locura, incluso si la música de Schumann es continuamente "sensata", en la medida en que se somete dócilmente al código de la tonalidad y a la regularidad formal de los melismas. La locura está aquí en germen desde muy temprano, en la visión, la economía del mundo con el cual el sujeto Schumann mantiene una relación que lo destruye poco a poco, no obstante que la música, por su parte, intente construirse. Marcel Beaufils expresa muy bien todo eso: desprende y nombra aquellos puntos donde la vida y la música se intercambian, una destruyéndose, la otra construyéndose.

El primero es este: el mundo, para Schumann, no es irreal, la realidad no es nula. Su música, a través de sus títulos, a veces a través de esbozos discretos de descripción, se refiere sin cesar a las cosas más concretas: estaciones, momentos del día, paisajes, fiestas, oficios. Pero esta realidad está amenazada de desarticulación, de disociación, de movimientos ya no sofrenados (nada que sea rechinante), sino breves y, si puede decirse, sin cesar "mutantes": nada se sostiene por largo tiempo, un movimiento interrumpe a otro: es el reino del *intermezzo*, noción bastante vertiginosa cuando se le extiende a toda la música y cuando el molde no es vivido más que como una serie agotadora (incluso si es graciosa) de intersticios. Marcel Beaufils ha tenido razón situando en el origen del piano schumanniano al tema literario del Carnaval; pues el Carnaval es realmente el teatro de esa descentralización del sujeto (tentación muy moderna) que Schumann expresa a su manera por medio del carrusel de sus formas breves (desde este punto de vista el Album para la juventud, si se le ejecuta de corrido, como un ciclo, no es tan sensato como parece).

En este mundo roto, desmembrado en apariencias cintilantes (el mundo es todo entero un Carnaval), a veces un elemento puro y como terriblemente inmóvil hace su aparición: el dolor. "Si ustedes me pidieran el nombre de mi dolor, yo no podría decírselos. Creo que es el dolor en sí, y no sabría designarlo con mayor justeza". Este dolor puro, sin objeto, esta esencia del dolor es ciertamente el dolor del loco; nunca se piensa que los locos (en tanto que pudiésemos nombrar a la locura y excluirlas de ella) simplemente *sufren*. El dolor absoluto del loco, Schumann lo ha vivido premonitoriamente esa noche del 17 de octubre de 1833, cuando fue asaltado por el más espantoso miedo; precisamente el de perder la razón. Un dolor semejante no puede expresarse musicalmente; la música no puede expresar más que lo patético del dolor (su imagen social), no su ser; pero ella puede hacer escuchar fugitivamente, si no el dolor, por lo menos la pureza, lo ínicuo de la pureza: dar a escuchar un sonido puro es un acto musical completo, del que la música moderna con frecuencia saca partido (de Wagner a Cage). Schumann, ciertamente, no acometió tales experiencias; y sin embargo: Marcel Beaufils señala muy justamente lo enigmático *tan natural* que abre el lied *Mondnacht* y que vibra en nosotros de un modo sobrenatural. Es, me parece, dentro de esta perspectiva como habría que escuchar, en la música de Schumann, su posición ante la tonalidad. La tonalidad schumanniana es simple, robusta; no tiene la maravillosa sofisticación con que Chopin la adorna (en especial en las Mazurkas). Pero precisamente: su simplicidad es una insistencia: en muchos trozos schumannianos el despliegue tonal tiene el valor de un sonido único que vibra infinitamente hasta enloquecernos; la tónica no está dotada, aquí, de un "ensanchamiento cósmico" (como el del primer *mi bemol* de *El oro del Rin*), sino más bien el de una masa que pesa, insiste, impone su soledad hasta la obsesión.

El tercer punto en que la música de Schumann se topa con su locura es el ritmo. Marcel Beaufils lo analiza muy bien; muestra su importancia, su originalidad, y para terminar, el desarreglo (por ejemplo, a través de la generalización de las síncopas). El ritmo, en Schumann, es una violencia (Beaufils dice cómo violenta al tema, lo vuelve “bárbaro”, lo que no le gustaba a Chopin); pero (como en el dolor) esta violencia es pura, no es “táctica”. El ritmo schumanniano (escuchen bien los bajos) se impone como una textura de golpes más que de latidos; esta textura puede ser fina (Beaufils muestra bien que los *Intermezzi*, tan bellos y no obstante desconocidos, son estudios diferenciados y elaborados de ritmo puro), y no por ello deja de tener algo de atípico (lo prueba el que jamás se considere a Schumann como un músico del ritmo: se le encierra en la melodía). Dicho de otra manera: el ritmo, en Schumann, cosa muy singular, no está al servicio de una organización dual, oposicional, del mundo.

Tocamos aquí, creo, la singularidad de Schumann: ese punto de fusión donde se reúne su destino (la locura), su pensamiento y su música. Este punto, Beaufils lo ha visto: “su universo es sin lucha”, dice. He ahí, a primera vista, un diagnóstico bien paradójico para un músico que sufrió tan a menudo y tan cruelmente por la contrariedad de sus proyectos (matrimonio, vocación) y cuya música se estremece siempre con los sobresaltos del deseo (abatimientos, esperanzas, desolaciones, ebriedades). Y sin embargo, la “locura” de Schumann (este no es, que ninguna duda quepa, un diagnóstico psiquiátrico, que me horrorizaría por varios motivos) se atiene (al menos podemos así decirlo) a lo que ha “omitido” la estructura “conflictual” (yo diría en mi lenguaje: *paradigmática*) del mundo: su música no se asienta en ningún enfrentamiento simple, y si pudiera decirse, “natural” (naturalizado por la cultura anónima). Nada del maniqueísmo beethoveniano, ni siquiera de la fragilidad schubertiana (tristeza tierna de un sujeto que ve frente a él a la muerte). Es una música a la vez dispersa y unitaria, continuamente refugiada en la sombra luminosa de la Madre (el lied, abundante en Schumann, creo que es la expresión de esta unidad maternal). En suma, Schumann omite el conflicto (necesario, se dice, para la buena economía del sujeto “normal”), en la medida incluso en que, paradójicamente, multiplica los “humores” (otra noción importante de la estética schumanniana: “humoresques”, “*mit Humor*”): de igual manera en que destruye la pulsión (juguemos con las palabras; digamos también: la pulsación) del dolor viviéndolo de un modo puro, de igual manera extenua el ritmo generalizando la síncopa. Para él, sólo el mundo exterior está diferenciado, pero según los sacudimientos superficiales del Carnaval. Schumann “ataca” sin cesar, pero es siempre en el vacío.

¿Es por esto que nuestra época le reserva un sitio sin duda “honroso” (ciertamente, es un “gran músico”), pero de ninguna manera un sitio amado (hay muchos wagnerianos, mahlerianos, pero schumannianos sólo conozco a Gilles Deleuze, a Marcel Beaufils y a mí)? Nuestra época, sobre todo desde el

advenimiento, mediante el disco, de la música en masa, aprecia las bellas imágenes de los grandes conflictos (Beethoven, Mahler, Chaikovski). Amar a Schumann, como lo hacen y rinden testimonio aquí Beaufils y su editor, es en cierta manera asumir una filosofía de la Nostalgia, o para retomar un término nietzscheano, de la Inactualidad, o incluso, para arriesgar esta vez el término más schumanniano que existe: de la Noche. El amor a Schumann, erigiéndose hoy en cierta forma *contra* la época (hé bosquejado los motivos de esta soledad), no puede ser más que un amor responsable: transporta fatalmente al sujeto que lo experimenta y lo incita a colocarse en su tiempo de acuerdo con las prescripciones de su deseo y no según las de su sociabilidad. Pero ésta es otra historia, cuyo relato excedería los límites de la música.

ROLAND BARTHES

Traducción de Jorge Ayala Blanco.