

EL RUIDO ETERNO

Alex Ross

Seix Barral, Barcelona 800 pp. 24 €

Trad. de Luis Gago

Dichoso ruido

Ramón del Castillo

1 diciembre, 2009

La edición en castellano de *The Rest is Noise*, de Alex Ross, viene precedida por bastante ruido. No es habitual que un libro sobre la música del siglo XX gane premios de la crítica, se coloque en las listas de los más vendidos y acabe nominado al Pulitzer. A estas alturas, además, parece difícil separar el libro de un personaje único que ha sabido apoyar su producto desde su *blog* (www.therestisnoise.com) y con una astuta campaña promocional. ¿Cuál es realmente el secreto de Ross?

Para empezar, que no es ni musicólogo, ni historiador, sino crítico musical, primero para *The New York Times*, luego para *The New Yorker*. Ross escribe muy bien, y su estilo tiene que ver más con la crónica de formato corto que con grandes tratados o con sesudos análisis musicales. Sabe de música un montón y bastante historia, y combina las dos cosas de un modo peculiar. Hay otras buenas historias sobre la música del siglo XX, algunas más breves y formales (*Modern Music and After. Directions since 1945*, de Paul Griffiths), otras mucho más monumentales (los dos últimos volúmenes de la escrita por Richard Taruskin para Oxford University Press). O por hablar de las traducidas: las setecientas páginas que Ulrich Dibelius dedicó a la música desde 1945 (Akal) son más exhaustivas

que las doscientas que Ross dedica al mismo período, pero mucho más frías. Otro tanto podría decirse de *La música del siglo XX*, de Robert P. Morgan (también en Akal), sobria y rigurosa, pero carente del horizonte histórico que Ross imprime a su libro. Comparada con todas ellas, la suya es la más accesible e instructiva, probablemente porque es la más rapsódica. No tiene que extrañar que llegue hasta un público amplio, y no sólo a estudiosos, más aún, si cabe, gracias a una traducción estupenda que sólo Luis Gago podía acometer.

En realidad, el secreto de Ross no es ningún secreto. Hubo un tiempo en el que los críticos de arte escribían bien, pero cada vez quedan menos. Estamos acostumbrados a estilos tan profesionalizados, tan esotéricos y tan opacos que nos hemos olvidado de que la buena información no está divorciada del arte de la narración. Ross maneja muchas fuentes, lee, escucha, disfruta y visita archivos, pero luego se pone a escribir y ni acumula datos, ni ejerce de erudito. Sabe perfectamente que las músicas del siglo XX tienen una genealogía muy intrincada, plagada de innovaciones técnicas. Elude, sin embargo, las reconstrucciones formales a la que los compositores y los expertos tantas veces se han prestado. La de Ross no es una historia del desarrollo musical, ni una historia de paradigmas, ni tampoco de invenciones inspiradas por las tecnologías sonoras del siglo XX. No hay en toda ella, por lo demás, ni una sola partitura. No le hacen falta: para escribir en *The New Yorker* hay que tener bastante arte, y él maneja como quiere las comparaciones, las descripciones, las insinuaciones y la ironía. Sabe leer notas, pero es capaz de describir un pasaje musical como quien narra un accidente, un encuentro amoroso o un viaje a un país exótico. El resto es musicología.

Ross prefiere, sin duda, presentarse como cronista del siglo XX. Como reza el subtítulo original del libro, propone escuchar al siglo XX o, si se quiere, oír la historia a través de la música. No considera la historia musical como una disciplina autónoma –diría uno–, sino como una rama más de la historia cultural, una perspectiva desde la que contemplar una época. Se dice que el arte es imprescindible para la autocomprensión histórica, que no podemos entender el pasado sólo con informes y datos. Es cierto, pero, ¿por qué miramos el *Guernica* de Picasso para entender los horrores de las guerras y no prestamos oído a las *Sonatas de guerra* de Prokofiev, *El superviviente de Varsovia* de Schönberg, el *Cuarteto para el fin del tiempo* de Messiaen, la Octava de Shostakovich o el *Réquiem de guerra* de Britten? Algunos desvaríos del siglo XX los ilustra *El grito* de Munch, convertido en verdadero icono. Pero, ¿por qué no *Erwartung*? El modelo de Ross es indiscutible, pero en realidad no lo sigue a pies juntillas. La musicología, como la música misma, asume modas más lentamente que otras disciplinas. El enfoque sociológico e histórico en literatura y en las artes visuales viene de muy atrás. En música tardó más, pero acabó llegando, y daría la impresión de que Ross se apunta al carro. No es así: alude, desde luego, a aspectos ideológicos, de género, de etnia y de religión, pero no reduce las idas y venidas de la música a las de la historia. Sabe cómo proceden a veces los neomarxistas, las feministas, los estudios afroamericanos o los estudios gay, pero evita los excesos de la «escuela del resentimiento» (como diría Harold Bloom) o el victimismo de la «cultura de la queja» (como la llamó Robert Hughes). Explica, por ejemplo, las relaciones entre compositores blancos y negros, la tensión entre Gershwin y Ellington o la depuración del jazz en manos de compositores judíos, pero sin voluntad de escandalizar. Los compositores homosexuales le caen bien, está claro, pero no quedan como santos, aunque intrigue con *Muerte en Venecia* de Britten. La política está por todos los lados, desde la República de Weimar y el nazismo hasta el día D, desde la Revolución de Octubre al estalinismo, desde el *New Deal* a la caza de brujas, pero no nos engañemos: Ross sólo deja oír los

sonidos del siglo al son de sus personajes, los músicos.

Hasta cierto punto, es un buen equilibrista: «Qué tiene que ver realmente la marcha de la historia con la música constituye el tema de un intenso debate», dice. «Sin embargo, articular la conexión entre la música y el mundo exterior sigue siendo endiabladamente difícil. El significado musical es vago, mutable y, en última instancia, profundamente personal. No obstante, aun cuando la historia no pueda nunca decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí que puede decirnos algo sobre la historia» (p. 13). Con una mano, pues, respeta el sueño eterno de los músicos (a la música sólo la explica la música) pero, con la otra, invita al común de los mortales a que se sirva de la música para entender el siglo. ¿Imita la música a la vida, o la vida a la música? Ross no especula mucho. Sabe contar historias. Lo demás son teorías. No posee una idea rectora, no sigue un gran plan ni busca grandes moralejas. ¿Qué nos hace oír la música de ese siglo? ¿Horror o belleza? ¿Regresión o progreso? ¿Crueldad o solidaridad? ¿Fue todo documento de cultura un documento de barbarie? No queda claro, pero da igual.

Los tres cortes del libro son cronológicos (de 1900 a 1933, del 33 al 45 y del 45 al fin del milenio), aunque por debajo de esos períodos aparecen y reaparecen ciertos temas. El título original, *The Rest is Noise*¹, ya insinuaba algo. ¿Alcanzado el clímax al que llegaron Wagner, Strauss y hasta Mahler, ¿lo demás fue ruido? Acabado el sublime mundo burgués y sus ironías, sus altos vuelos y sus parodias, ¿qué le restaba hacer a la música? ¿Por qué gran parte del público la consideró poco menos que ruido? La versión castellana del título también logra suscitar otros interrogantes: quizás el príncipe de Dinamarca encontró descanso en el silencio, pero los públicos del siglo XX nunca consiguieron sacarse el ruido de los oídos. El ruido será perpetuo. De una forma o de otra, a la música del siglo XX, como a su historia, no hay forma de callarla. Ese ruido tan denostado por los melómanos permanecerá eternamente, casi como los sucesos del siglo XX que nunca acabarán por entenderse. Pero con un título o con otro, lo único que hace Ross es señalar un horizonte: la música del siglo XX viene después de la del XIX, claro, pero su conciencia de posteridad parece terrible. El público de la «clásica» expulsará de sus santuarios y teatros a los nuevos compositores, y éstos se lanzarán hacia delante, transfigurándose, a veces, en los energúmenos que nunca quisieron ser, o incluso en verdaderos locos dispuestos a arrasar con todo y a pactar con el mismísimo diablo, fanáticos casi comparables a los tiranos del siglo (el modelo que Ross sigue es el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, que aparece citado al comienzo antes que *Hamlet*, y funciona como una clave en muchos momentos del libro: páginas 55, 270, 404, 547...). Algunos compositores, desde luego, se disfrazarán de profetas, pero otros regresarán a estilos del pasado, harán pastiches y *collages* o se inspirarán en folclores, o en ecos de Oriente. Algunos serán más futuristas, otros, anacrónicos; unos querrán parecerse a científicos, otros a coleccionistas. En la crónica de Ross caben todos: utópicos y retrógrados, visionarios y nostálgicos, progresistas y reaccionarios, militantes y diletantes, solitarios y solidarios. Aparecen, sin duda, Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Janáek, Ives, Copland, Varèse, Stravinsky, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Cage, Feldman, Ligeti, Berio, Nono, Xenakis, Carter..., pero Ross otorga mucho espacio a figuras por las que siente especial predilección: Strauss, Sibelius, Britten y Shostakovich. También está claro que le gustan los músicos de su tierra natal, y que los conoce muy bien. No entra en los detalles que Richard Crawford cuenta en *America's Musical Life. A History* y en otros libros suyos, pero mezcla más la historia de la música popular con la de los pioneros y los experimentales. En realidad, Ross sólo hace escuchar el siglo XX lo necesario para

colocar en contexto las vidas y los milagros de los compositores. Su historia no versa sobre modos de producción musical, instituciones, públicos, intérpretes, directores u orquestas. Alude tangencialmente a esos factores, pero su historia es, por encima de todo, una historia de creadores en medio de grandes sucesos.

El libro transcurre a tal ritmo que consigue disimular ciertas desproporciones. Cinco partes (quinientas páginas) cubren dos tercios del siglo, pero tan solo ciento veinte páginas dan cuenta del último tercio. Ross urde su trama mediante un *zapping* de episodios, anécdotas y situaciones extremas (como diría Said), pequeñas escenas que resumen músicas y épocas de un solo golpe: Hitler y Strauss juegan a perseguirse; Stalin lo tiene claro, pero Shostakovich no, y lo pasa terriblemente mal; Copland sirve al New Deal, se salva como puede de la caza de brujas y acaba desconsolado. Ligeti estudia en la Hungría invadida, cuando los mismos que habían matado para los fascistas se pasan al bando comunista. Takemitsu oye a los catorce años una canción francesa en un fonógrafo mientras construye un refugio subterráneo de las defensas japonesas. Los incidentes se multiplican a lo largo de todo el libro y van sosteniendo la trama. El truco funciona, pero conforme Ross avanza, el siglo XX se oye cada vez menos, quizá porque le resulta más difícil hacer historia según se aproxima al fin del milenio. Desde los capítulos 10 y 11 pisa a fondo el acelerador. El 10 aclara detalles sobre la música durante la ocupación de Alemania, entre el 45 y el 49, pero el 11 quiere abarcar demasiado en apenas sesenta y seis páginas (la Guerra Fría y las músicas de los años cincuenta). A veces Ross se explica muy bien, sobre todo en lo relativo a Estados Unidos («Copland en la línea de fuego»), pero otras sólo logra intrigar al lector: la CIA subvencionaba a ciertos músicos vanguardistas (p. 442), es cierto, pero, ¿por qué no contarlo como Frances Stonor Saunders en «Música y verdad, *ma non troppo*», el decimocuarto capítulo de *La CIA y la guerra fría cultural*? Ross no parece tener tiempo. Tampoco se entretiene con las paradojas de la contracultura de los años sesenta, ni se explaya sobre los destinos del siglo desde la caída del muro, pero sigue mezclando historias y músicas muy rápidamente. Escribe el debate sobre la posmodernidad de un plumazo: la idea de modernismo –dice– ya era de por sí bastante equívoca. Añadirle un prefijo sólo contribuyó a vaciar de sentido el término (p. 634). No le falta razón pero, incluso prescindiendo del término, podría haberse explayado más. Resumir el *revival* del espiritualismo con una escena en un hospital en el que se ponía música de Arvo Pärt a jóvenes con sida es muy eficaz (p. 655), pero insuficiente. Cada sección del capítulo 15 habría requerido más páginas: «Después del fin», «Después de Europa», «Después del minimalismo», «Después del modernismo», «Después de los soviéticos», «Después de Britten»... Después de tanto ruido, Ross avanza apresurado, y compensa con postales rápidas su falta de espacio para abarcar el último tercio del siglo. Es como si se le acabaran las páginas (¿le cortó el editor?) y tuviera que cerrar como fuera: es una pena que lo haga con una loa a la ópera *Nixon en China* (1987) de John Adams, compositor al que otorga una inmerecida importancia. Después de todo, nadie es perfecto.

Pero volvamos a lo principal: ¿en qué cambia nuestra visión del siglo después de escuchar a los músicos que desfilan por el libro de Ross? Puestos a escuchar al siglo XX a través de la música, ¿por qué no quedarse con el blues, el jazz, el soul, el funky, el pop, el rock, el punk, el techno, el dance, el hip-hop, las llamadas «músicas del mundo», etc.? ¿No son esas músicas las músicas *del* siglo? Ross no tiene una teoría sobre la cultura de masas, pero el lector descubre poco a poco por dónde anda. Cuando llega a la altura del capítulo 13, vuelve a mencionar *Doktor Faustus* para explicar las

contradicciones y agonías del modernismo (pp. 547-549), y poco después vuelve a invocar las palabras de Leverkühn para describir el estilo pastiche y paródico que sucederá a los rigores de la vanguardia (pp. 567-568). Está bien, pero ya no es el momento de esa novela. Debería usar otras fuentes de inspiración. En la página 632 parece verse obligado a hacer algún balance general: «Es muy fuerte la tentación de compendiar la trayectoria global como si hubiese dibujado un descenso en picado. Desde 1900 a 2000 el arte experimentó lo que puede describirse únicamente como una caída desde una gran altura». Muy bien, pero una vez que cayó y tocó fondo, una vez que ya no hay ni alturas ni bajuras, ni arriba ni abajo, ¿qué panorama queda alrededor? ¿Cómo describirlo? ¿Nos bastan –como dice él– paisajes contemplados «a vista de pájaro»? Los pájaros se fueron con Messiaen: harían falta otras perspectivas.

Curiosamente, Ross acaba utilizando otras dos metáforas. Con una parece querer dar gusto a los músicos; con la otra, a todo el mundo. Los músicos, dice evocando a Debussy, moran en «catedrales sumergidas», inmersos en su soledad, hundidos, pero libres, forjando mundos quiméricos e imaginarios. Hay que seguir admirándoles porque siguen ahí abajo, no se sabe bien si porque les han crecido agallas o porque se les mantiene con el oxígeno de encargos privados y de subvenciones estatales (Ross no dice nada sobre las diferentes políticas musicales en distintas áreas geográficas: Gran Bretaña, sur de Europa, países escandinavos, Francia y Alemania). Sin embargo, por encima de las catedrales, en la superficie, las cosas son muy diferentes, según la otra metáfora de alguien que, aun sumergido en una cámara insonorizada, no pudo oír el silencio. Es la metáfora de John Cage de 1992: la música como un gran delta alimentado por muchas corrientes. Ross la cita ya en la página 427, como lema de la apretada tercera parte del libro, pero claro, la lee muy a su manera: le interesa que el delta se alimente de muchas corrientes y no tanto que el delta desemboque en un océano que se funde con el cielo.

En definitiva, cuando Ross se ve obligado a devolver *Doktor Faustus* al anaquel, echa mano de todo, y acaba defendiendo el pluralismo, la socorrida solución a que apela todo el mundo cuando no se le ocurre nada mejor. Es casi imposible –dice también en la página 634– «ofrecer una exposición en condiciones de la composición en el segundo *fin de siècle*. Estilos de cualesquiera nombres –minimalismo, posminimalismo, música electrónica, música de portátil, de Internet, Nueva Complejidad, espectralismo, *collages* ominosos y meditaciones místicas llegados de Europa del Este y Rusia, apropiaciones de rock, pop y hip-hop, nuevos experimentos con música folclorizante en Latinoamérica, el Lejano Oriente, África y Oriente Próximo– pugnan unos con otros, sin que ninguno logre la supremacía» (p. 634). ¿Es esto una explicación, o justamente lo que había que explicar en un libro sobre la música del siglo XX? El capítulo 15 sólo sigue ese esquema pluralista: enumerar músicos de distintos lugares, un poco como los discos del Cuarteto Kronos: Azerbayán, China, Corea del Sur, Finlandia, Argentina... Los músicos desfilan a demasiada velocidad, justo cuando el lector necesitaba más tranquilidad para descubrir y asimilar nuevos ruidos: Lachenmann, Rihm, Ferneyhough, Murail, Grisey, Dufourt, Kurtág, Ustvolskaya, Gubaidulina, Schnittke, Pärt, Saariaho, Lieberman, Hass, Adès, Knussen, Benjamin... No está claro en qué se diferencia cada nueva música. Ross mete todas ellas en la misma batidora. La nueva cultura global tiene sitio para todos los músicos, y todos ellos parecen afrontar la tarea sin prejuicios y con una libertad inusitada (véase la anécdota de Tan Dun y Mozart). Pero Ross no sólo predica un fin de siglo divertido y gozoso, sino que reconcilia el populismo y el dandismo.

Por un lado, pinta al amante de la música como un mártir al estilo san Sebastián: «Revistas que en otro tiempo pusieron a Bernstein y Britten en sus portadas ahora tienen tiempo únicamente para Bono y Beyoncé. La música clásica es ampliamente ridiculizada como actividad estirada, propia de afeminados e intrínsecamente antiestadounidense» (p. 633). Quizá los melómanos estadounidenses sean el nuevo *underground*, según afirmó en una entrevista. Puede ser. Si es así, se entendería que su querido John Adams, que pasa por populista, siga siendo un marginal: en la época de los Kennedy, Stravinsky visitaba la Casa Blanca. Pero luego cambiaron las cosas: Bill Clinton tocó el saxo en la serie de los Simpson, y en la toma de posesión de Obama, el compositor elegido fue el mismo que compuso las bandas sonoras de *Superman*, *Star Wars*, *E.T.* y tantos otros éxitos: John Williams. Es comprensible, entonces, que hasta Adams, autor de una música absolutamente previsible, pase por sibarita.

Sin embargo, Ross también ejerce de hombre de la calle: en su Ipod –dijo en esa misma entrevista–, el 75% de la música es clásica. El 25% es Radiohead, Pavement, Dylan, Timbaland, Sonic Youth y Björk. Decir eso debe de ser menos antiestadounidense. En el libro, desde luego, insiste en que las barreras entre la música popular y la contemporánea hace tiempo que cayeron. Stravinsky sonó en el saxo de Charlie Parker; Thelonious Monk absorbió a Schönberg (p. 58); Harry Partch estaba más colgado que los *hippies*, Gunther Schuller abrió una tercera vía entre el bebop y la vanguardia (p. 587); Miles Davis «daba la espalda al público a la manera schoenbergiana» (ibídem); a Steve Reich le encantaba el supremo Coltrane (p. 588) que, a su vez, flipaba con los acordes de cuarta de Bartók (pp. 586, 588); Feldman se parece a «A Day in the Life» de los Beatles (p. 667) y Paul McCartney se inspira en Stockhausen para «Tomorrow Never Knows» (p. 582), aunque The Velvet Underground se adelantó con «Heroin» y fundió vanguardia y rock tres meses antes de la publicación de *Sgt. Peppers's* (p. 627). Luego, los conciertos de Philip Glass cautivarán a David Bowie y al visionario Brian Eno. Reich volverá a influir en Talking Heads y U2 (p. 667), y el hip-hop forjará su propia *Consagración de la primavera*, «Welcome to the Terrordome», de Public Enemy (p. 628). La insondable Björk no es que colabore con minimalistas islandeses (p. 641), es que asimila como nadie a Stockhausen, Messiaen y Pärt (p. 668). ¡Qué buen rollo!

La inteligencia de Ross para narrar historias sobre músicos, sin complejidades técnicas ni espesas digresiones, parece ceder ante el dogma de que las diferencias se han abolido para siempre: «Aunque la composición del siglo XXI parezca tener una personalidad escindida –a veces decidida a abarcarlo todo, a veces deseosa de estar perdida para el mundo–, su ambivalencia no constituye nada nuevo. [...] La composición sólo gana fuerza cuando decide mantenerse al margen de ese eterno dilema. [...] En los comienzos del siglo XXI, el afán de enfrentar la música clásica a la cultura pop ha dejado de tener sentido intelectual o emocional» (pp. 668 y 667). Desde luego lo que no tiene es ningún sentido comercial, como muy bien saben las casas discográficas desde hace tiempo (ya lo predijo Marx: para creativo... ¡el capitalismo!). Ross ha sabido evitar como nadie antes la solemnidad y el formalismo que ha caracterizado a tantos seguidores y eruditos de la música del siglo XX, pero su propio desenfado acaba pasándole factura: «Un posible destino para la música del siglo XXI –proclama después de comparar a Golijov y a Björk– es una “gran fusión” final: los artistas pop inteligentes y los compositores extraverdidos hablando más o menos el mismo idioma» (p. 668). ¿Fusión o pluralismo? ¿En qué quedamos?

Ross ha anunciado dos nuevos libros: el primero, una colección de sus artículos sobre música clásica y pop para *The New Yorker*; el segundo, *Wagnerism*, sobre la influencia de Wagner en las altas esferas de la cultura y en la cultura de masas. Suena bien, pero parece seguir más hechizado por el principio del siglo pasado que por los acordes y desacuerdos del fin del milenio. El final de su libro es una frenada en seco, sobre todo después del ritmo al que hace viajar al lector. Debería escribir otro sobre los ruidos recientes. Haría un gran bien a la música, y a la historia cultural, porque se necesitan intérpretes como él. Y como le gusta tanto Björk, y como a Björk le gusta tanto su libro, podría llamarlo *All Is Full of Noise*. Seguro que le saldría muy bien. Tiene un talento único. Lo demás son historias.

¹. Ross altera la última frase que Hamlet pronuncia antes de morir, «the rest is silence» («lo demás es silencio»), antes de que un tambor interrumpa la loa de Horacio.