

Tocar con otros... ¡gran aventura!

Intrigantes entrelazamientos musicales

*Silvia Radosh**

Resumen

Se intenta realizar una descripción tal vez imposible del quehacer musical entre varios, “interpretar con otros”, como un espacio de placer y ruptura de la vida cotidiana. Se propone reflexionar sobre aquello que nos impide dedicarnos a aquellas actividades que más placer nos causan, que sin llegar a francas respuestas, nos interrogamos si será lo imposible del placer y/o la culpa. Hablamos de algunos fenómenos que se dan en los grupos –en este caso musicales– y tomamos como texto-pretexto la vida y gran creación de Mozart, relacionando sus estados de ánimo profundamente cambiantes, su prolífico y a veces prosaico lenguaje, tratando las palabras –decimos– como notas musicales, como si fueran sus composiciones, como un juego permanente, más desde lo inconsciente-preconsciente, tipo asociación libre, que a la manera consciente y formal del lenguaje. Enfatizamos además que logra altos grados de sublimación en sus obras musicales. Encontramos que su “alocada vida”, sus brincos, cabriolas, contrastes, vertiginosidad, infantilismo, travesuras, sufrimientos, sus claroscuros, se reflejan en su música con toda fuerza y que esto es mucho más notorio cuando se toca su música, que cuando se escucha. Proponemos no dejar a futuro aquello que más placer ocasione, proponemos dedicar más tiempo al juego, la vida es corta, y también proponemos hacer a un lado el narcisismo para poder lograr sincronías y armonías que lejos de dar protagonismos permitan crear fuertes lazos, escuchar y mirar al otro, “ponerse en su lugar” a veces hasta tocar las partituras del otro, logrando profundas emociones y momentos de creatividad de vida.

* Profesora-investigadora del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

Hay dos músicas (o al menos yo siempre lo he pensado así): la que se escucha y la que se toca. Las dos músicas son dos artes completamente diferentes, cada uno de los cuales posee su propia historia, su sociología, su estética, su erótica: el mismo autor puede resultar un músico menor para quien lo escucha, inmenso para quien toca sus piezas (aunque lo haga mal).¹

ROLAND BARTHES

Tendríamos que preguntarnos ¿por qué los placeres de la vida cotidiana, o muchas veces —si no es que siempre— aquello que más nos gusta o donde nos sentimos en el lugar exacto en el que deberíamos estar siempre, o donde como comúnmente se dice “se siente uno como pez en el agua” (y me lo recuerda Emmanuel Rodallegas hablando de hacer música),² puede siempre postergarse, pasar a un segundo o tercer o cuarto lugar o aun desaparecer de nuestra cotidianidad? ¿Por qué *jugar* va desapareciendo de la dimensión adulta? ¿Por qué se dice —y se hace— tan frecuentemente, cuando envejezca voy a hacer tal o cual otra cosa, más adelante lo haré, o cuando me jubile. ¿Por qué postergar hasta casi la muerte lo que más nos place? ¿Por qué? ¿Tendrá que ver con el placer y su imposibilidad y/o su culpa? ¿Por qué lo que nos da placer tendría que ser casi “un premio” para la posteridad? ¿Por qué no hacerlo hoy, antes de que la muerte o la invalidez nos lo impida?

Se trata de un escrito que intenta explicar lo inexplicable a través del lenguaje, aunque más que explicar en realidad es el deseo de transmitir nuestra experiencia de placer al interpretar música con otro y otros. Pero

¹ Es muy cierto lo que dice Barthes, sin embargo pensamos que hay no dos sino tres tipos de música, la primera y base fundamental de las otras, es la composición de la música, el intrincado y maravilloso fenómeno de crear música y escribirla.

² Emmanuel Rodallegas, músico y psicólogo, alumno nuestro de la maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones, quien justamente está realizando su investigación sobre la creación musical.

¿cómo hacer sonar el lenguaje? Sonar sí suena pero... ¿se escucha como el piano, varios pianos, como el violín, como el cello, todos juntos? Pues no, eso sería inútil intentarlo, tendría que en lugar de escribir, invitarlos a nuestros ensayos, pero... esto es tal vez —en parte— un intento de cumplir con un deseo de mi amigo José Perrés que me decía (García Lorca frente a su amigo muerto decía “cuerpo presente alma ausente”, pero Pepe Perrés ya no está con nosotros en cuerpo pero sí en alma): “¡Ay! Silvia ¿por qué no escribes eso?”, cuando yo le relataba lo travieso que era Mozart en sus sonatas para cuatro manos poniéndoles grandes —a veces pequeñas— dificultades a los pianistas: entrecruzamientos de una mano encima de las otras, cuando obviamente (¿pero qué chiste tendría?) la pianista del lado derecho podría “perfectamente” tocar lo que Mozart indicaba que fuera tocado por el o la pianista del lado izquierdo ¿Cuál era su deseo? A saber, pero podríamos conjeturar —por casi obvio— que era lograr rozarse levemente con el otro—otra ya que esas sonatas Mozart las tocaba con su hermana Nannerl mayor que él cuatro años y medio; se tienen que mover los cuerpos, los brazos, las manos (y el corazón) de forma que fuera difícil, complejo y desde luego divertido ya que hay que tropezarse, de tal manera que cuando uno lo está aprendiendo y dándose cuenta de las dificultades, suenan las carcajadas y el placer de la risa mientras estamos haciendo música, es decir, ¡también estamos jugando! Sucede que al mismo tiempo ¡podemos enojarnos! Cuando el dedo que toca un *do* (por ejemplo) del lado izquierdo del piano debe ser levantado porque de inmediato el dedo del lado derecho va a tocar ese mismo *do* y si no es retirado a tiempo ¡no suena!: ¡pero cómo!, ¿por qué no lo quitaste para que yo pudiera tocarlo?, ¿no ves que mi *do* no se oye? Y eso se vive como trágico... y cómico.

Otro de los músicos que intentamos interpretar es el excelso Schubert, con quien sucede algo parecido (por ejemplo en la *Fantasia* a cuatro manos en *la menor*), no el cruzamiento de una mano con otras, pero sí el tener que quitar rápidamente el dedo de una nota que el otro va a tocar, sin embargo lo escribe de forma tal que no se plantea lo que yo llamo “las travesuras de Mozart” porque no se siente esa especie de agolpamiento, del temor de tropezarnos, ni tampoco de diversión risueña, sí de un profundo sentimiento amoroso, nostálgico, estremecedor,

profundamente conmovedor, además de un perfecto acoplamiento (que también se logra en Mozart), entonces acá lo que es muy convocado son las emociones no tanto de juego, sino del sentir en sí; incluso el final de esta *Fantasia* que sí contrasta con todo el tercer movimiento, que es digamos más fuerte o hasta se podría decir un poco más alegre —o menos triste— que toda la *Fantasia*, retorna al primer tema lo que pareciera recordar la profunda tristeza de los “finales” de la experiencia de totalidad y radicalidad de lo que se acaba irremediamente, incluso decimos (claro, es una interpretación) acá Schubert³ no toleró terminar tan hermosa pieza, vuelve al sentido (de sentir) el primer tema con una cadencia extraña y pone algunos, muy pocos acordes diríamos un tanto “disonantes”, aunque siguen siendo bellos, muy intensos⁴ (se podrá observar cómo cuesta poner estas palabras tratando de describir lo indescriptible a través del lenguaje propiamente dicho).

Tocar con otros implica dialogar permanentemente (con sonidos), uno dice, el otro responde o contrapuntea, o repite en otro tono, contesta, combina; lograr al mismo tiempo que tocar, escuchar al otro, estar muy atento cuando uno está en silencio y viene su entrada, tocar “en el justo momento, a tiempo, en perfecta sincronía”. El ritmo es fundamental, la duración, los intervalos y ni qué hablar de los silencios, la sorpresa que causan las combinaciones: ¡mira cómo suena! La mirada también interviene, para hacer un guiño o para sonreír, o para tal vez marcar una falta, o bien para marcar el inicio o sólo compartiendo las intensidades y el disfrute;⁵ a veces a un pianista le gusta más el “solo” del otro, otras veces se pregunta uno por qué el compositor hace sobresalir más al otro, y eso que el intento es no ser protagonistas, sólo sobresalir cuando la música lo indica, lo pide... pero ¿pueden ahí darse rivalidades, competencias? Empiezan las fantasías ya no de la música en sí, pero sí

³ “Schubert, lo único que me es posible decir (de una frase del primer trío) es que canta: canta simple, terriblemente, en los límites de lo posible” (Barthes, 1986:279).

⁴ El ritmo es un acuerdo colectivo, dice Halbwachs (1997).

⁵ “La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinadas): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (gracias a la mirada, toco, alcanzo, apreso, soy apresado)... pero la mirada siempre busca: algo a alguien. Es un signo inquieto: singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda” (Barthes, 1986:306).

acerca del fantasma de Mozart o de Bach:⁶ ¿por qué te tocó esa parte más grandiosa que la mía? ¿Por qué ahora Bach me dio una parte tan sobresaliente (el *allegro* del tercer tiempo del concierto para tres pianos en *la menor*) cuando me había dejado más o menos en las sombras? ¿Los imaginarios de qué pensaban y sentían estos grandiosos compositores! Ya el colmo es cuando decimos que Mozart se va a enojar porque “lo hemos abandonado por tocar a Bach”. Puede parecerles loco (y un poco loco es) pero lo sentimos y nos reímos (¡los sentimientos son locos por suerte!), “nos da culpa”, ¿puede creerse? ¿Qué va a decir Mozart! O hasta “se va a entristecer”. ¡Bueno, vamos a tocarlo! Ahora le va a Mozart: “*tocarlo*” *tocarlo, poseerlo, ser él aunque sea un instante, un momento; intensa identificación, más allá de la palabra.*⁷ La alegre ilusión de que los muertos podrían estar escuchándonos, ¿qué formidable que alguien muerto hace siglos pudiera estar tan vivo que hasta podría enojarse! (la realidad, ¿cuál?, es que sí, con su música de alguna manera siguen ¡bien vivos! Esa es parte del *quid* de la creación): todo sirve para nuestro juego y entretrejo musical y de algún modo se personifican los fantasmas. Otro ejemplo es la discusión de si Bach debe tocarse casi... sin sentimientos, muy rígidamente, “así es el barroco” ¡Están romanticizando a Bach, no pueden tocarlo a la Chopin o a la Rachmaninoff! Bach (Johann Sebastian) es capítulo aparte, merece otro ensayo, pero podemos decir que nos envuelve, que en ocasiones efectivamente sus melodías y combinaciones van más allá del “barroco”, se da una suerte de exaltación del placer aun en lo trágico, pero lo que es seguro es que sí da un enorme placer lograr interpretarlo. Y poco a poco deja de importar a quién le toca qué y se deleita uno con todo el conjunto; uno de los mayores chistes es conquistar el escucharnos en toda su armonía, cuando ya se logra realmente “hacer música”, se urde una subjetividad colectiva y entonces aparece el deseo de compartirlo con otros, con más de un otro.

Conexión, lazos, vínculos que se logran a través de los múltiples sonidos que se van interpretando y entrelazando; no quiere decir que no

⁶ ¿...acaso el fantasma musical no consiste en situarse uno mismo, como personaje, en el escenario de la ejecución musical? (Barthes, 1986:260).

⁷ Comentario de la doctora Raquel Radosh, haciendo hincapié en el juego de las palabras, el significante tocar es fuerte, tocar el piano, tocar al otro, tocar a Mozart, a su persona, convertirnos en él.

“cruzamos palabras”, pero lo que nos une y entretiene son los sonidos⁸ (con los sentimientos correspondientes), los logrados, los no logrados, los errores, las fallas, todo tiene un sentido, llegar a tocarlo lo mejor posible, a nuestro gusto. Sí trabajamos con un orden marcado a través de las partituras escritas por sus autores y produce una gran satisfacción ir logrando un sonido armónico, rítmico, bello, cada quien tocando su parte e intentando no “ser protagonistas” (como decíamos anteriormente), no desear “sobresalir” salvo cuando la música misma lo pide, pero cómo evitar rivalidades, competencias, ¿quién toca mejor?, ¿de quién se oye más su parte? Estas naturales sensaciones son pérdida de tiempo, narcisismos inútiles, eso no le da a la interpretación nada, más bien le quita y “los ensayos” son una verdadera creación conjunta donde predomina la risa, a veces carcajadas, muy rara vez pequeños disgustos (“¡Tienes que levantar tu dedito! ¡A la próxima me voy a enojar!”), en otras autorreproches (“¡Ay! ¡Qué pendeja soy!”), y se van creando digamos sentimientos solidarios con ánimo de dejar la culpa a un lado y no reprocharse o incluso condenarse, porque desde luego sí está presente la rigurosidad frente al tocar respetando por completo la partitura y esto sí se dirige al “deber ser” que como siempre pesa-apresa, pero en este caso es vía-placer, es una experiencia colectiva digna de ejemplo para pensar los fenómenos de la subjetividad colectiva. Por ejemplo la sonata de Mozart en *fa* mayor K 497 para cuatro manos nos ha implicado años de estudio, ha sido un verdadero reto pues debo aclarar que las pianistas (dos de ellas somos psicoanalistas) no son profesionales y “roban” al tiempo de trabajo cotidiano, tiempo para hacer música.

Otro fenómeno muy interesante y también muy divertido es el de la “identificación” (puede pensarse en la de tipo histérico que describía Freud). De pronto una se equivoca, no está concentrada y algo ya muy bien puesto no sale, falla, se olvida, y a los pocos minutos la otra (o los otros cuando somos varios) empieza a trastabillar, pareciera una especie de “contagio en cadena”. Es muy notable cuando esto sucede (y muy útil darnos cuenta), la identificación por lo negativo, aunque también se da en lo positivo; por ejemplo, cuando un fragmento sale muy hermoso,

⁸ “En lo no dicho es donde se alojan el goce, la ternura, la delicadeza, la satisfacción, los más delicados valores de lo Imaginario” (*ibid.*, p. 278).

suele suceder que lo que pudiera envidiarse es un estímulo para lograr que salga tan bello como el de la otra. No sabría decir (podría investigarse) si esto les sucede a todos los que tocan en grupo... pudiera ser, pues sabemos que los fenómenos de identificación en los grupos son fundamentales, podemos enunciarlos como uno de los principales fenómenos que se dan en los grupos.

Tenemos la experiencia de tocar a dúo pero por suerte también de tocar entre varios otros, somos por ahora cuatro pianistas (tres mujeres “entradas en edad” y un hermoso jovencito) que andamos en búsqueda de un cello, dos violines y una viola (cuarteto de cuerdas) para tocar de “forma completa” los conciertos de Bach, uno para tres pianos en *re* menor (BWV 1063), el otro para cuatro pianos en *la* menor (BWV 1065), pero todavía no los encontramos. Un tiempo tuvimos un cellista y sonaba grandioso, en otra ocasión tuvimos dos violinistas y fue un espectáculo, pero es parte del chiste, del deseo, del anhelo de ir logrando la conjunción armoniosa. Del concierto a cuatro pianos de Bach, el cuarto pianista ha ido variando y entonces las tres pianistas más estables deciden tratar de no sentir la *falta*, la ausencia del cuarto pianista y así deciden poner –también de Bach– el concierto para tres pianos en *re* menor. “¡Ah! Así no sentiremos la ausencia”. El agujero del cuarto pianista, nuestra gran ilusión de llenar los agujeros... pero aparece un ángel, ¿o un demonio?, cuarenta y tantos años menor que las pianistas... y pareciera que todo lo llena, puede tocar su cuarto piano, pero también puede sustituir al tercer piano o al segundo piano, en fin un hermoso joven a quien le parece “padrísimo” poder tocar con nosotras, así lo dijo (“es como haberse sacado la lotería”, también dijo). En realidad la lotería es para nosotras, ¿o tal vez para todos? Es físico y músico... un privilegio.

Yo les pregunto ¿cómo sienten esta experiencia?

La primera voz del concierto a tres pianos dice: “para mí es un privilegio”.

La primera voz del concierto a cuatro pianos comenta: “es maravilloso, insustituible”. Podemos decir que es una experiencia de gran intensidad.

Mientras yo les estoy relatando esto tengo en la cabeza –tal cual– la música del concierto de Bach, pero ¿qué parte?, no la mía –curiosamente–, la del primer piano. Suena todo el tiempo ésa y luego varias más, se convierte –un poco– en una obsesión: “¿cómo me la saco de la cabeza?”

La única forma es escuchar –en lo real tangible– otra música, si no, no hay forma, y aquí les tengo una vieja anécdota:

Cuando yo era estudiante de psicología, no, no es cierto, ya estaba más “avanzada” cuando empezamos a fundar AMPAG, uno de nuestros maestros de psicoanálisis (psicoanalista “ortodoxo” –*what ever that means* diría Raymundo Mier–), no recuerdo a propósito de qué (pues andábamos estudiando al maestro Freud cronológicamente), nos decía que siempre que sonaba una música en la cabeza, también tenía al mismo tiempo *imágenes* algo más que *sólo el sonido de la música*, algo como recuerdos, paisajes, caras, personajes asociados a esa música, y yo le empecé a discutir que eso de ninguna manera era así, que estaba equivocado, que sí se podía tener música en la cabeza, sólo la música, y el psicoanalista “ortodoxo” (de nuevo *what ever that means*) se espantó (¡en serio!) y dijo con toda autoridad “¡NO! ¡Eso no puede ser! Siempre debe haber alguna imagen, la que sea, la que quieras, pero algo más que el sonido” –y aquí vienen las palabras dictatoriales, sentenciales y estigmatizantes– “porque si no, si no tienes ninguna imagen eso es... psicótico”. Entró la clasificación y yo muy jovencita, tendría 23, 24 años, realmente me asusté: “¿Seré psicótica? ¡Guau!”. En verdad un tiempo me preocupé porque siempre –y aún ahora por supuesto– tengo alguna música en mi cabeza y... sin imágenes. Con el paso del tiempo además de ya no importarme las clasificaciones, o en qué diagnóstico podría yo entrar (pues uno puede entrar en todos), me di cuenta primero que ese psicoanalista no era músico, no tenía la capacidad para comprender un fenómeno que se sale de los diagnósticos clásicos. Y si yo tengo la fortuna de tener siempre un concierto en mi cabeza, ¿será eso psicótico?, o afortunado.

Más adelante confirmaremos que los músicos, por ejemplo Mozart, tenían toda la música en su cabeza, aun antes de escribirla, al grado de que cuando la escribían ya no había borraduras o tachones, esto se confirma en la revisión de las partituras originales que se han encontrado. Claro, es diferente de lo que sabemos de otros músicos como Beethoven o Brahms, quienes borraban, tachaban, volvían a escribir, hasta tiraban lo ya escrito, con la necesidad de –tal vez– escribirlo ¡perfecto! Pienso que lo lograron, por supuesto. Acoto también que Astor Piazzolla decía: “tengo la cabeza toda llena de tangos”, y asimismo contaba que componer,

hacer música, para él era una gran diversión y algo más: *“El tango se lleva dentro de la piel... como todas las músicas”*.

Para relatarles esta experiencia del placer de hacer música en grupo, porque aunque no es literalmente “hacer música” ya que es interpretarla, tiene mucho de “hacerla” a nuestro modo, un poco como dice Barthes que uno vuelve a crear el libro que lee. Bueno, para eso me fui a investigar algo más de la vida de Mozart (uno de los mayores responsables de este escrito), quien además de ser realmente un niño prodigio pues compuso desde muy pequeño (a los cinco años la sonata en *do* mayor K 1, sus primeras sinfonías a los siete años, en fin, algo insólito) y el autor en que me baso (Hildersheimer) plantea que sus composiciones estaban listas en su cabeza antes de escribirlas, era un niño que prácticamente sólo trabajaba en componer su música, escribirla, interpretarla, dar conciertos, viajar con su padre y un tiempo con su hermana con quien tocaba las piezas a cuatro manos (como les decía anteriormente) que anunciaban con cartelones de circo, viajando como vagabundos de país en país (como detalle la sonata en *do* mayor para piano a cuatro manos K 19d la tocó con su hermana el 13 de mayo de 1765 en el Great Room de Inglaterra a los nueve años y de esta sonata se trata cuando les relataba los entrecruzamientos y travesuras de Mozart); Goethe decía que era un hombrecito de traje y espada. Nuestro biógrafo, que curiosamente —o no— se llama Wolfgang (como Mozart) Hildesheimer (1982),⁹ describe lo que yo interpreto como sus “travesuras” como “efectos de eco y cruces de manos” y lo interpreta como algo para lograr sorprender al público y piensa que eran sugerencias “evidentemente” del padre; no lo podremos saber, pero para mí sugiere algo más íntimo, incluso poder rebelarse frente a tanta presión y jugar con su trabajo, como un escape sublimatorio frente al excesivo “deber ser”; claro que sí es evidente el dominio del padre sobre Mozart, que verdaderamente lo utilizó tanto para realizar sus deseos no logrados de ser un gran músico (aunque sí compuso varias piezas y un muy buen método para violín), como para sobrevivir económicamente, cosa frente a la cual Mozart se fue oponiendo poco a poco, tanto en su

⁹ Prácticamente todos los datos sobre la vida de Mozart que acá consigno, los he tomado de este excelente biógrafo que es Wolfgang Hildesheimer, salvo en dos ocasiones que detallo otras biografías.

música como en sus actitudes frente a las autoridades a quienes tenía que deleitar (el arzobispo lo nombraba como “el enemigo de los hombres”, y Mozart decía que era un cura “presuntuoso y arrogante”); no tenía ninguna consideración con aquellos con quienes —por necesidad— tenía que pactar; era imposible persuadir a Mozart: Hildesheimer piensa que tenía el espíritu de rebelión de su época, aunque nunca comentó nada de la Revolución Francesa; sólo quería la libertad de cumplir con las tareas que se planteaba para él mismo, e interpreta nuestro autor de forma interesante que primero era genio para obedecer, hasta que llegó a ser el genio de un siempre negarse pero en secreto: prefería ser pobre pero libre. Puso en primer término su libertad a pesar de que ello lo mantenía en la pobreza; y el biógrafo piensa que algo que se encontraba compartido con la mayoría de los artistas, era que Mozart poseía la capacidad de reprimir una motivada y profunda angustia,¹⁰ ya fuera mediante una mole de trabajo excesiva, ya fuera por la necesidad siempre creciente de estar en compañía; por último, tal vez en el dejarse llevar a una vida irregular, lo que al parecer lo llevó al fracaso social, a un creciente aislamiento. Daba la impresión que escribía con furia y profundamente atormentado, apareciendo —en lo manifiesto— gran sufrimiento por lo económico... También plantea que en su partitura faltaría la voz de lo vivido en forma consciente y su elaboración y él no expresaban en general nada de su mundo interior. Podríamos decir que en esto no coincido con nuestro autor (salvo al pie de la letra) pues justamente el lenguaje de Mozart era... la música, tal como el propio autor nos dice que Schönberg afirmaba aquello que se puede expresar sólo en música, y también afirma que los psicoanalistas reconocen que es un misterio de la creación, algo inexplorado. Sin embargo la doctora Raquel Radosh nos plantea que Kohut tiene una interpretación que nos parece muy interesante: “La comunicación preverbal entre madre e hijo genera la posibilidad artística, la posibilidad de expresar lo profundo sin palabras y cuando son usadas se produce la poesía, la metáfora en su más amplia expresión”.¹¹ Aquí entra precisamente el complejo concepto

¹⁰ Ponemos en duda si se trata de “reprimir” la angustia o más bien va por la vía o bien de la amplia sublimación de la que era capaz, o de las diversas salidas que él tomaba que le ayudaban a “tolerar” su angustia.

¹¹ Comunicación personal de la doctora Raquel Radosh. Pienso que habrá que estudiar con mayor esmero el pensamiento de Kohut por mi parte, pero no hay más espacio, por ahora.

de sublimación¹² que encontramos en la creación. “:...Sería la sublimación un medio que permite la satisfacción de ambos grupos de pulsiones, de vida y de muerte?” (Juárez, 2007:149), pienso esta profunda frase de Nicolás Juárez como de gran tino; sí creo que eso se logra con la música, incluso cuando nos dice –hablando del “goce” remitiéndose a Lacan–: “lo fundamental del concepto de goce es que incorpora lo que otras perspectivas de pensamiento arrojan fuera de ese trozo de realidad que es el goce humano, en tanto hace deleitar al mismo tiempo que presenta el espanto o el dolor” (*ibid.*:139), y esto es precisamente lo inexplicable de ese deleite y sufrimiento que se vive al mismo tiempo con infinidad de partituras musicales, por ejemplo el segundo movimiento, el *Adagio* del concierto para piano y orquesta No. 20 (de Mozart), ni qué hablar del *Réquiem*, en fin... la lista es innumerable. En el caso de la música justamente su expresión no es a través de las palabras sino de los sonidos, aquellos sentimientos asociados ya contienen algo de interpretación, pero aun así, hay música que no podemos más que llamarla “muy triste” o “sublimemente nostálgica y melancólica”, y esto resulta un sentimiento compartido (por ejemplo el *Adagio* de Albinoni, o justamente como decíamos el *Réquiem* de Mozart), algo que nos une, que crea lazos, ni qué decir de la música “alegre” con la que uno baila y ríe, o la música que lo llena a uno de fuerza, aliento e impulso (Beethoven tal vez el mejor ejemplo); pero en fin, son las palabras que uno puede “ponerle” a tal vez aquello que intentó consciente o inconscientemente expresar el compositor, pero que no se iguala ni con mucho al solamente “escuchar y sentir” la música, sin mayores palabras.

Resulta interesante que el autor plantee un importante y básico fundamento de Freud acerca del pensamiento a través de imágenes que llevaría a una manera más bien incompleta de tomar conciencia. Como sabemos, esto “está, en cierto modo, más cercano de los procesos inconscientes que el pensar en palabras”, del cual es sin duda más antiguo, tanto desde un punto de vista ontogenético como filogenético y lo utiliza para decirnos que

¹² Recomiendo ampliamente el trabajo de Nicolás Juárez quien realiza una profunda reflexión sobre el concepto psicoanalítico de sublimación en su tesis de doctorado en Ciencias Sociales: “Los registros del ‘otro’ en el proceso creativo en músicos. La dinámica intrínseca de la creación”, UAM-Xochimilco, 2007.

[...] “pensar en música”, al contrario, no es sondeable ni ontogenética ni filogenéticamente. Es más ajeno al pensar en palabras que al pensar por imágenes, puesto que ni conceptos ni, mucho menos, argumentos informan sus contenidos; pero por otro lado su traducirse en acción creativa requiere, además de un “oficio” mucho más complejo que en las otras disciplinas, una dimensión de pensamiento *sui generis*: la capacidad de imaginar la acción futura, la ejecución, el proceso transitorio de lo que el artista tiene por delante, fijo y fijado en el papel. Pensar en notas musicales es anticipar con el pensamiento su efecto (Hildesheimer, 1982:45).

No tenemos la referencia exacta —pues no la dice nuestro autor—, pero pensamos que se refiere al tema del “miramiento por la figurabilidad” que realiza Freud en *La interpretación de los sueños*, donde nos explica la producción de los procesos oníricos del sueño más en imágenes que en palabras. Escuchemos a Freud:

Este segundo tipo de desplazamiento [se refiere al elemento que permuta las palabras que lo expresan por las que expresan a otro] que se presenta en la formación del sueño posee gran interés teórico; más aún: contribuye notablemente a esclarecer esa apariencia de absurdo fantástico con que el sueño se disfraza. El desplazamiento se consume, por regla general, siguiendo esta dirección: una expresión incolora y abstracta del pensamiento onírico es trocada por otra, figural y abstracta [...] El miramiento por la *figurabilidad dentro del material psíquico de que se sirve el sueño*,¹³ y que consta entonces, las más de las veces, de imágenes visuales. Entre los diversos anudamientos colaterales de los pensamientos oníricos esenciales, se prefieren los que permiten una figuración visual, y el trabajo del sueño no ahorra esfuerzos para refundir tal vez primero los pensamientos abstractos en otra forma lingüística, aún la más insólita con tal que posibilite la figuración y así ponga fin al aprieto psicológico del pensamiento estrangulado [1900 (1979):347 y 350].

Algo de todo esto, señala Freud, sucede también en la poesía: “Incluso es probable que nos inclinemos en exceso a sobreestimar el carácter

¹³ Las cursivas son del autor.

consciente de la producción intelectual y artística. Por las comunicaciones de hombres en extremo productivos, como Goethe y Helmholtz, llegamos a saber más bien que lo esencial y lo nuevo de sus creaciones les fue dado a la manera de ocurrencias y advino a su percepción casi listo” (Freud, 1905:601). Y tal vez abusando del lector, quiero referirme a otro dato que acota Freud acerca de la influencia del poder de lo inconsciente en la producción artística, pero esta vez casi por excepción Freud se refiere a un músico: “la marca de la operación auxiliar de poderes oscuros provenientes de lo profundo del alma” (cf. *El diablo en el sueño de la sonata de Tartini (idem.)*). Nos explica el traductor en una nota a pie de página: “Se dice que el compositor y violinista Guiseppe Tartini (1692-1770) soñó que vendía su alma al diablo, quien tras eso tomó un violín y ejecutó una sonata de exquisita belleza con destreza consumada. Al despertar el compositor escribió de inmediato lo que podía recordar de ella, y el resultado fue su famoso “Trillo del Diavolo” (*ibid.*:601). Puedo relatarles en corto, que a un amigo músico y a mí nos ha sucedido algo semejante, es decir soñar en especial con una música que al día siguiente puede transcribirse, en ambos casos también se contaba con imágenes visuales: era un “ballet”.

Si una de las formas de expresión del inconsciente es —en el lenguaje— a través de metáforas, de la poesía, del chiste, los *lapsus*, la pregunta que surge es si justamente el lenguaje musical está más cercano al inconsciente, o para decirlo de otro modo, ¿es la fuerza de lo inconsciente la propulsora radical de la creación musical?

En otro orden de cosas (y en relación a lo psicosocial de la música), también deseamos resaltar la manera en que se crean lazos y comuniones profundas en el público cuando está enormemente conmovido en un concierto y poco a poco se empiezan a prender todos los encendedores creando un ambiente —por así decir— mágico y sin embargo real, pleno de luces y de acuerdo entre todos. (A esto hemos asistido en varias ocasiones, por ejemplo, un concierto de Peter Gabriel, o de Sting, confirmando así el poder unificador de la música, como ejemplo de una experiencia colectiva, donde —sin palabras— se expresan profundos sentimientos)...

Volviendo a Mozart, sabemos que en su infancia era un hombrecito aislado¹⁴ y que el nivel de exigencia en su vida cotidiana le hacía buscar lugares y situaciones de derrame, de descompresión, que también lo poseía en su lenguaje, al que nuestro biógrafo le llama “lenguaje fecal”, esto producto tal vez de una identificación con su madre que así hablaba y escribía en sus cartas; incluso en su ópera *El Rapto del Serrallo* utiliza este tipo de lenguaje. Yo pienso que Mozart se burlaba de todos, como se burlaba también de sí mismo, y parte de su buen humor al parecer también lo poseían los padres –sobre todo la madre–, ya que el padre pedía seriedad y rigurosidad. En una carta hablando de su relación con la Bäsle (una de sus amantes) dice Mozart: “los dos nos llevamos muy bien porque también ella es un poco tunante, juntos nos burlamos de la gente divirtiéndonos mucho”; los biógrafos –dice el nuestro– hablan de un Mozart burlón, el Mozart de las travesuras; yo todavía no leía esta biografía cuando pensaba en sus travesuras en la música, desde luego nuestro autor piensa que su lenguaje prosaico y fecal nunca entra en la seriedad y profundidad de su música, nunca es banal, yo pienso lo mismo, pero sí en muchas ocasiones travieso, jugueteón. Llama la atención que el lenguaje, realmente fecal de algunas de sus piezas, no tiene nada que ver con la belleza de su música, pero sí resulta muy llamativo cómo deformaron sus textos tratando de pasarlos de “indecentes a decentes”. Voy a mostrarles algunos cuantos ejemplos en los que realmente transforman el sentido: “O du esel hafter Martin” (“Oh Martin eres un asno”) K. 560, 1788, esto fue traducido como “Gähnst du fander, dem schon wieder” (“sigue bostezando haragán”); ahí mismo viene “Aufs Maul Scheissen” (“defecar en la boca”) o como “Lek mir den arsch fein Rect. Schön sanber”: “Lámeme el trasero con esmero”, traducido por Hartel como “Nichos labt nich mehr” (“Nada me consuela más”) o como “Lek nich im arsch” (“hazte dar por el trasero”, K. 382c 1782) transformado por Breitkopf en “Lasso froh unspein” (“estemos alegres”). Al autor le sorprende cómo la música de estos textos no reproduce para nada el contenido no sublimado del texto: “la vulgaridad es ajena a la música de Mozart” (1982:60). Es evidente que fue un personaje sorprendente, “los estudiosos

¹⁴ Al parecer sólo tuvo un amigo siendo niño, Thomas Linsley, violinista que falleció muy joven, a la edad de 22 años.

se han encontrado desorientados frente al fenómeno Mozart, en su dejarse llevar a expresiones incontrolables en su repentino estallar en obscenidades y lenguaje soez. Mozart nunca es captable” (1982:61). Y no, no creo que se pueda entender a “un genio” que dada su creación podríamos decir que estaba “más allá del bien y del mal”, pues es muy impactante para mí cómo Mozart también jugaba amplísimamente, algo fuera de lo común, con las palabras, tipo realmente asociación libre, y expresaba “su notabilísimo sentido de la comicidad, que alcanzará más tarde niveles diabólicos... tenía un doble talento, más allá del humorismo pues usaba cadenas de asociaciones” (pienso que lo hacía como usando las palabras un tanto como notas musicales), que Hildesheimer también piensa: “tratamiento musical-asociativo de las palabras [...] el elemento información pasa a segunda línea, en beneficio de las imágenes evocadas, de una ardiente fantasía verbal [...] (como anotábamos en la figurabilidad de los sueños). Gusto irrenunciable y espontáneo por las asociaciones y capacidad de obtener ritmo y eufonía de combinaciones de sonidos diferentes y aparentemente arbitrarios” (1982:131). Podemos pensar con Freud, quien describe en su estudio sobre *Lo inconsciente*, el trabajo con las palabras como cosas (a propósito de la “representación cosa” que se alberga en el inconsciente), donde la significación no es lo que es, o más bien lo que convencionalmente se piensa de debería ser: Veamos:

Tales actos [los que son oscuros y lagunosos para la conciencia] no son sólo las acciones fallidas y los sueños de los sanos, ni aún todo lo que llamamos síntomas psíquicos y fenómenos obsesivos en los enfermos; por nuestra experiencia cotidiana más personal estamos familiarizados con ocurrencias cuyo origen desconocemos y con resultados de pensamiento cuyo trámite se nos oculta [por ser inconscientes]¹⁵ [Freud, 1915 (1979):163].

Las alteraciones del lenguaje se hacen más evidentes para Freud en la esquizofrenia, y voy a exponer otra cita donde queda más claro el uso de las palabras provenientes de la “representación cosa”, que nos facilitará comprender algo de la carta que más adelante expongo de Mozart, esto

¹⁵ Paréntesis míos.

para nada quiere decir que yo piense en clasificar esta cadena asociativa de Mozart como “esquizofrénica”, sino más bien altamente creativa e ingeniosa y por cierto atrevida, pero como bien sabemos, los casos límite son más expresivos para su estudio:

[...] una serie de alteraciones del lenguaje [...] el modo de expresarse es a menudo objeto de un cuidado particular, es “rebuscado”, “amanerado”. Las frases sufren una peculiar desorganización sintáctica que las vuelve incomprensibles para nosotros [...] (*ibid.*:194) [...] Cuando pensamos en abstracto nos exponemos al peligro de descuidar los vínculos de las palabras con las representaciones-cosa inconscientes, y es innegable que entonces nuestro filosofar cobra una indeseada semejanza, en su expresión y en su contenido, con la modalidad de trabajo de los esquizofrénicos (*ibid.*:200).

Me resta añadir que en su estudio sobre los trastornos del lenguaje nos indica: “La representación palabra se anuda por su extremo sensible (por medio de las imágenes de sonido) con la representación-objeto (cosa)” (esto remite ya al Apéndice C del mismo artículo, p. 212). He resaltado con negritas las “imágenes de sonido” (que entonces no sólo visuales), pues esto toca muy de cerca la relación con la música, y la pregunta que anteriormente nos formulamos, de si la creación musical proviene más bien de lo inconsciente, y además viene muy a cuento para sentir la prodigiosidad y aceleramiento de las palabras de Mozart, como asociación libre musical.

Desde luego no abordaremos por ahora el prodigioso trabajo de Lacan sobre el lenguaje, pero ni qué hablar de su importancia; escuchemos tan sólo, algo de su propia palabra:

Vuélvase pues a tomar la obra de Freud en la Traumdeutung para acordarse así de que el sueño tiene la estructura de una frase, o más bien, si hemos de atenernos a su letra, de un acertijo, es decir de una escritura, de la que el sueño del niño representaría la ideografía primordial, y que en el adulto reproduce el empleo fonético y simbólico a la vez de los elementos significantes, que se encuentran asimismo en los jeroglíficos del antiguo Egipto como en los caracteres cuyo uso se

conserva en China. Pero aún esto no es más que desciframiento del instrumento. Es en la versión del texto donde empieza lo importante, lo importante de lo que Freud nos dice que está dado en la elaboración del sueño, es decir en su retórica. Elipsis y pleonasma, hipérbaton o silepsis, regresión, repetición, aposición, tales son los desplazamientos sintácticos, metáfora, catacresis, antonomasia, alegoría, metonimia y sinécdoque, las condensaciones semánticas, en las que Freud nos enseña a leer las intenciones ostentatorias o demostrativas, disimuladoras o persuasivas, retorcedoras o seductoras, con que el sujeto modula su discurso onírico. Sin duda ha establecido como regla que hay que buscar siempre en él, la expresión de un deseo (Lacan, 1953-1971:88).

Casi no requiere comentarios, es muy clara la referencia al uso de la complejidad del lenguaje y todos sus derivados... para ocultar el deseo, pero a la vez... mostrarlo. Esto Freud lo realizó magistralmente por ejemplo en *El hombre de las ratas* y en *La interpretación de los sueños*, como lo hemos mostrado, entre otros trabajos. Lacan nos advierte que Freud se adelantó a su tiempo, pues en ese entonces los estudios de lingüística todavía no existían.

Sin duda es asombroso –al menos para mí– cómo Mozart utiliza su genio e ingenio para también hacer música con palabras, poniendo toda su pasión y no importando su “significación”, sobre todo lo hace cuando escribe a sus amantes, en especial la mencionada Bäsle; sólo pondré un ejemplo que no puedo evitar mostrarles en una carta a la Bäsle escrita desde Manheim:

Ma très chère Nièce! Cousine! Fille! Mère, Soeur, et Epouse!

¡Al mismísimo cuerno, maldición y malhaya la miseria, por todos los diablos, las brujas, hechiceros, escuadras cruzadas, y quien quiera que agregue, al mismísimo cuerno los elementos, aire, agua, tierra, fuego, Europa, Asia, África y América, jesuitas, agustinos, benedictinos, capuchinos, frailes menores, franciscanos, dominicos, cistercienses y caballeros de la santa cruz, canónigos regulares e irregulares, y por todos los holgazanes, bribones, canallas, pillos y tunantes uno sobre el otro, asnos, búfalos, bueyes, bufones destornillados y torpes!... ¿Cómo me encuentro en Manheim?... Y cómo puedo encontrarme en un

lugar sin la Bäsle. Perdóneme la mala letra, la pluma es vieja, yo hace ya casi 22 años que defeco por el mismo agujero ¡y sin embargo todavía no se ha consumado! ¡Con todo lo que he defecado! Que después con los dientes he mordido... [me brinco hasta el final] Beso vuestras manos, vuestra cara, vuestras rodillas y vuestro... en fin, todo lo que usted me permita besar. *Je suis de tout mon coeur, votre très affectionné Neveu et Cousin*

Wolfg : Amadé Mozart

En esta carta –que no transcribo toda–, incluso Mozart usa un neologismo *kastenfrey*, palabra incomprensible dice el biógrafo, lo que nos habla de su vertiginosidad y del juego con las palabras a veces como “cosas”, a la manera inconsciente y primitiva y también –y por lo mismo– llena de libertad, polifonía y contrapunto, tal vez como su música (“componer me cansa menos que el reposo” decía Mozart), que Hildesheimer describe por ejemplo: “inconfundibles pasajes a la Mozart: un rápido pensamiento marginal o una súbita inspiración rítmica como el movimiento sincopado de la sonata en *re* mayor (K. 7) o las figuras cromáticas de la sonata en *sol* mayor (K. 9, ambas compuestas en París en 1764, o sea teniendo Mozart ¡8 años!)”. Queda fuera de duda la gran capacidad sublimatoria de este genio, que hizo de sus deberes, sufrimientos, banalidades, angustias, tantas obras de arte, aun al final de su vida que parecía presentir: murió componiendo el *Réquiem*, pero ahí sí sus palabras son dolorosas y sufrientes; le escribe a su esposa Constance en el año de su muerte: “No puedo explicarte mi sensación; es una especie de vacío... que me hace mucho mal... una especie de deseo intenso que nunca se satisface y por consiguiente nunca cesa... dura siempre y crece día a día”.

Pensamos si justamente esa insatisfacción permanente y ese deseo intenso que no cesa, fue parte importante de su alto nivel de creatividad cualitativa y cuantitativamente hablando; justamente Nicolás Juárez nos plantea como “condición para la sublimación” la necesaria incapacidad de satisfacción completa (p. 157). Por otra parte, ofrecemos una interpretación de la doctora Raquel Radosh, estimulada por este doloroso fragmento de carta:

Melancolía, tragedia, enojo (como ya se ha mencionado en este ensayo) en sus obras musicales (por ejemplo el primer tiempo del Concierto para piano y orquesta No. 20). ¿Y la madre? Debido a la ambición del padre, Mozart fue alejado de ella en su temprana infancia ¿Se deberá su tristeza y vacío —en parte— a esta separación? Al final de su vida murió pobre, solo, sin nadie que lo cuidara, en la miseria, en el descuido, sin su esposa, sin sus hijos, profundamente abandonado, salvo de su música que llenaba el hueco: “De todo me canso, salvo de transcribir la música que está dentro de mí”. La música podría haber sido su compañera perdida con la cual parecía tener una enorme comunicación preverbal: “La posibilidad creadora nace del íntimo entendimiento a nivel preverbal entre madre e hijo” como decía Kohut. ¿Se deberá su alegría, sus travesuras también a esta intensa comunicación?

Igual resulta impactante el profundo contraste de esta gran tristeza con su otro lenguaje, el de la risa, las malas palabras, la burla, la vertiginosidad, y es justo todos estos contrastes los que se aprecian en su música, que en muchas ocasiones sorprende de tajo, como que rompiera con un estado de ánimo expresado en escalas cromáticas, rápidas, abiertas, hasta ¡triumfantes! para pasar a unas cuantas notas combinadas, dialogantes, lentas, suaves y profundas, se podría decir, tristes; una polifonía embargada de claroscuros y de golpe vuelta a la combinación de escalas contrapunteadas, repeticiones en espejo (por ejemplo igual pero al revés). Siempre me ha llamado la atención en la música de Mozart los contrastes no sólo de un movimiento a otro, sino de compás a compás, algo que puede sonar alegre, fuerte, divertido y de pronto algo profundo y triste, no sólo como interpretación sino por el ritmo de rápido a lento, de muchas notas a muy pocas... de un tono mayor a un tono menor, de pronto algo diríamos trágico, hasta oscuro para brincar a un fragmento que casi podría escucharse como banal y divertido, Mozart hace bromas también con su música, sobre todo en algunos diálogos, que claro sólo podríamos ejemplificarlo... tocándoselo a los lectores, pues esto resulta claro, muy notorio y vívido cuando uno lo toca, no es lo mismo sólo escucharlo, salvo oírlo con la partitura en las manos, pero aún así la sorpresa es mucho mayor al tocarlo, como bien dice Barthes, aunque “lo

toque uno mal” el sentir es enorme, ya que uno va saboreando nota por nota. La descripción que realiza Koloine Pichler, quien conoció a Mozart es —diría yo— incluso descriptiva de algo de su música (y de su lenguaje): “le daba por hacerse el gracioso, saltar sobre mesas y divanes, a maullar como un gato y a hacer una cabriola tras otra cual un niño desencadenado”; esto muchas veces es lo que sentimos en varios de los pasajes que tocamos de la Sonata en *fa* mayor para cuatro manos K. 497.

La rebeldía creciente de Mozart, a tono con el movimiento político-social de su tiempo, lo lleva a tomar el tema de su ópera *Figaro* (comedia de Beaumarchais) —lo que no debe ser casual—, que sucintamente dicho, se trata de un ex barbero, siervo que se impone a su patrón y le gana; esto resultó ser un tema “chocante” para la aristocracia vienesa, este “lacayo ex barbero, que frustra una aventura amorosa a uno de ellos, y no sólo le birla la presa, sino que con su abierta victoria, instauro un principio que en adelante ya no habrá manera de erradicar de la tierra” (Hildesheimer, 1982:187); desde luego ese personaje no brindaba posibilidades de identificación a los nobles, pero sí a Mozart, quien a partir de ahí empezó a ser abandonado, incluso esa comedia estaba prohibida en Viena (pero no fue el único motivo del aislamiento, se habla de otros, que fueron un sinnúmero, desde luego también la actitud creciente de Mozart de irrespeto y no sumisión, por la que fue siendo rechazado; algo que sí le hacía feliz era ver y oír en las calles de Praga, a la gente cantando y chiflando justamente su ópera *Figaro*; posteriormente los mismos que lo repudiaron y abandonaron, fueron enriqueciéndose con la obra de Mozart después de su muerte), “pero la depresión y el sufrimiento físico —dice nuestro biógrafo— no rebajan su potencial de rendimiento sino que lo aumentan en calidad y cantidad”. Mozart se abandonó al mundo que le ofrecía distracción... odiaba servir, “amaba la libertad, que una vez conocida se le volvió fatal”, lo que pienso yo irremediable en un genio tal, por algún lado tendría que expresar su ansia de libertad dada la presión de trabajo que tuvo desde su más tierna infancia, y aunque logra ir zafándose de las presiones y deseos del padre, en una carta que le escribe, la firma “su obedientísimo hijo”, que si bien pudo ser a esas alturas una fuerte ironía, también contiene una gran verdad en su sentimiento ambivalente hacia el padre, gran dictador de su vida y a quien nunca le pareció el casamiento de Mozart con Constance, aparentemente por su condición social, pero

pienso que era porque él dejaba de ser dueño de su hijo, y ahí empezaron a separarse [incluso Mariano Pérez (2000) plantea que Leopold, el padre, explotaba directamente a Mozart]. La muerte primero de su madre y algunos años después, de su padre, el biógrafo la aprecia como “fatal” para Mozart, aunque también “liberadora”...

¿Pero qué tanto? No gran cosa ya que el padre muere en 1787 y Mozart en 1791, sobreviviéndolo sólo cuatro años, y nuestro biógrafo dice que después de la muerte del padre “su recuerdo se borra de la memoria del hijo”, sí, el recuerdo consciente, pero su sufrimientos finales, no sabemos si sólo fueron (lo que no era poco) por el abandono de la sociedad y la gran carestía económica por la que fue transitando, gran castigo por haberse opuesto a seguir de “siervo”; en 1778 decía: “los mejores amigos y los más auténticos son pobres... ¡los ricos no entienden nada de la amistad!... (p. 102). Incluso pensamos si el personaje misterioso que se le aparecía hacia el final de su vida, “NN”, que algunos han interpretado como sus acreedores, no sería una representación del fantasma de su padre, en espera de la entrega del Gran *Réquiem* de Mozart.

Comenta Hildesheimer datos digamos curiosos para transmitirnos cuán poco, por lo menos a nivel consciente, expresó dolor por la muerte de su padre, salvo pocas palabras convencionales y más bien preocupado por la herencia, escribiendo cartas a su hermana más bien “frías” y la composición de una obra menor, banal, con un título sorprendente el 14 de junio de 1787, la primera escrita después de la muerte de su padre *Ein Musikalischer Spass* (K.522) (“Una broma musical”); “esta secuencia se vuelve casi macabra”, tanto que sus editores la nombraron “Sexteto para Músicos de Aldea”, quién sabe si porque tuvieron en cuenta el acontecimiento luctuoso y se dijo “Pocas veces, en música, tal profusión de ingenio ha servido para simular falta de ingenio” (p. 230), o sea que Mozart realmente quiso burlarse en esta obra ¿del padre? Muy probablemente, como si le dijera “te regalo algo que realmente me haga quedar mal en contra de todos tus deseos”, por supuesto esto no pasa de ser una interpretación mía. Hildesheimer propone: “No podemos saber, claro está, si la idea de una broma musical y la muerte del padre son coincidencias casuales o no... existe la posibilidad de que el *Musikalischer Spass* haya sido una intervención de autoterapia con la cual Mozart haya

querido reprimir el dolor, o bien el sentido de culpa por su escasa participación emotiva... un placer privado” (Hildesheimer, 1982:231).

Descubrimos en este valiosa biografía de Hildesheimer una gran coincidencia en nuestro placer, alegría, diversión al ensayar y tocar juntos, con algunas reuniones de Mozart con sus amigos músicos, que “robaba” a sus horas de trabajo, y que consistían en jugar con las múltiples combinaciones que podrían realizarse con instrumentos de viento. Ensayaban los cinco divertimentos para instrumentos de viento (K. 439.b), se cambiaban los instrumentos –al parecer clarinete y corno bajo o corno bajo y fagot– hasta que acordaron usar tres cornos bajos, y también con otro grupo de amigos músicos con quienes tocaba sus nocturnos (de K. 436 a K. 439 a), para el autor eran las horas más felices de Mozart, sus años más hermosos, y concordamos pues era hacer música para él mismo sin el deber de entregarla o aun de cobrarla para sobrevivir, sólo por disfrutarla, por eso se dice “robarle” un tiempo al trabajo cotidiano.

Es muy probable que la vivencia de placer tenga mucho que ver con eso, sin embargo hay personas que logran (logramos) combinar placer y deber ser, sobre todo cuando se trabaja en lo deseado, coincidencia que no es fácil de alcanzar. Al parecer también Schubert disfrutaba enormemente de tocar con sus amigos en las llamadas “schubertheadas”, en la mañana trabajaba componiendo sus obras y de tarde las interpretaban.¹⁶ Queda pendiente seguir investigando la trayectoria de estos y otros músicos en la veta de seguir descubriendo los momentos de mayor diversión y placer, despliegue del humor y la risa, que rompen la rutina de la vida cotidiana, y cuanto de ellos son ligados a su propio trabajo. Por lo pronto nosotros lo recomendamos con pasión e insistencia.

¹⁶ Comunicación personal de la doctora Raquel Radosh (la otra pianista con quien se comparten las obras para un piano a cuatro manos y con quien hemos también dialogado este escrito y a quien le agradezco su compartir y sus ideas “locas”, por ejemplo “vamos a tocar el concierto a cuatro pianos de Bach”, lo que parecía imposible y ahora es lo que hacemos).

Bibliografía

- Barthes, R. (1986), “El cuerpo de la música”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, España.
- Juárez, G.N. (2007), “Los registros del ‘otro’ en el proceso creativo en músicos: la dinámica intrínseca de la creación”, tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Psicología Social de Grupos e Instituciones, UAM-Xochimilco.
- Freud, S. (1921), “Psicología de las masas y análisis del yo”, *Obras completas*, Amorrortu, Argentina, 1979.
- (1904-1905), “La interpretación de los sueños”, *Obras completas*, Amorrortu, Argentina, 1979.
- (1915), “Lo inconsciente”, *Obras completas*, Amorrortu, Argentina, 1979.
- Hallbwachs, M. (1997), *La mémoire collective*, Albin Michel.
- Hildesheimer, W. (1982), *MOZART. La música y los músicos*, Javier Vergara Editor, Argentina.
- Lacan, J. (1972), “Función y campo de la palabra”, en *Escritos I*, Siglo XXI Editores, México.
- Pérez, M. (2000), *Diccionario de la música y los músicos*, Istmo, España.
- Piazzolla, A. (2007), *The Next Tango* en conversación y en concierto. Un film de José Montes-Baquer, Deutsche Grammophon, Hamburgo.