



Diego Fischerman
El sonido de los sueños y otros ensayos sobre música
 Buenos Aires
 Debate
 2017
 192 páginas

El sonido de los sueños y otros ensayos sobre música

Alejandro Del Vecchio¹

El sonido de los sueños y otros ensayos sobre música (2017), de Diego Fischerman, compila cuarenta y tres ensayos breves cuyas versiones primigenias fueron publicadas en su mayoría en la revista mexicana *La tempestad* y en el suplemento Radar de *Página/12*. Son textos (o mejor, hipertextos) cuyos núcleos de indagación –ante todo compositores, intérpretes y obras, pero también sus historias y reenvíos– enlazan múltiples artefactos culturales, entramados a su vez por tensiones que importan al escritor:

especificidad musical / funcionalidad social, ritual, generacional; tráficos y préstamos entre música popular / música académica; posibles cualidades descriptivas / carácter abstracto de la música; complejidad como valor absoluto / valor musical como atributo relativo a cada cultura, entre otros dilemas.

“Intentar definir la música es un poco como definir la poesía: se trata, a saber, de una operación felizmente imposible”, recuerda Diego Fischerman que dijo alguna vez el compositor Luciano Berio. Pero si, además, “escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura”, como sugirió el pianista de jazz

¹ Ayudante graduado en la cátedra “Literatura y cultura latinoamericanas II” y miembro del grupo de investigación “Literatura y Cultura Latinoamericanas” dirigido por la Dra. Mónica

Marinone y codirigido por la Dra. Gabriela Tineo (Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS). Contacto: adelvecchio@mdp.edu.ar

Thelonious Monk (porque el lenguaje musical presenta muy pocas zonas en común con el código verbal), la pregunta inevitable es entonces “¿de qué se habla cuando se habla de música?” (2004: 21-22). Cada ensayo del libro es, además de una tentativa de asediar ese interrogante, un sutil trabajo de orfebrería y erudición cuyo sustrato teórico puede rastrearse en otro de sus estudios, *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular* (2004). La portada de aquel volumen ponía en escena, precisamente, la multiplicidad de referentes y, sobre todo, la inestabilidad de las fronteras entre la música popular y la música académica, mundos y lenguajes entre los que Fischerman transita con naturalidad para oficiar como intérprete calificado: se trata de una intervención de la famosa tapa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), de The Beatles, en la que, por ejemplo, Ástor Piazzolla ocupa ahora el lugar de George Harrison y Miles Davis el de Ringo Starr, pero en la que también hay espacio para Jorge Luis Borges, Atahualpa Yupanqui o Gilberto Gil, entre muchas otras figuras.

En “Lo que se escucha, lo que se entiende”, uno de los textos del volumen que nos ocupa, Fischerman (crítico musical, pero además teórico, docente, narrador y periodista) *linkea* tres anécdotas o escenas, evocadas a su vez por un diálogo de una *nouvelle* de León Tolstói: la literatura rusa, una charla de café, una declaración de Yo-Yo Ma en televisión, o una conversación informal en un tren hacia el Tigre (sus temas en común) resultan idóneos para pensar (y problematizar) qué significa “entender música”, “saber música” o “escuchar música”. Porque, como suele ocurrir, las preguntas que parecen más sencillas son paradójicamente

las más complejas de responder. “Una mayoría abrumadora de quienes hacen, escuchan y disfrutan la música creen que no saben música”, propone Fischerman, ya que “miden su relación con el objeto a partir de un modelo –el de la *música clásica*– que, en casi todos los casos, está absolutamente ausente de sus vidas” (2017: 144).

Si la textura del género ensayo promueve el tanteo, la apertura del interrogante, si diseña una forma en la que, como dice Beatriz Sarlo, “se cambia de dirección, se inventan atajos o se dan rodeos [...] se improvisa en un sentido musical, trabajando sobre un tema hasta alejarse por completo” (Sarlo, 2001: 18), no es extraño que en *El sonido de los sueños...* no haya espacio para definiciones monolíticas: casi todo lo que se sabe (o creemos que sabemos) sobre música, advierte Fischerman, está sujeto a permanentes revisiones. Por eso, sus textos nunca sucumben a la vanidosa pretensión de cerrar ningún debate. La relación entre los discursos sobre la música y la propia música se asume como problemática: mientras quienes escuchan música la asocian a sentimientos, al placer derivado de su poder evocativo, a elementos extramusicales o a su valor ritual, “la mayoría de los compositores asegura que la música es abstracta y que su sentido descansa, únicamente, en las relaciones internas entre sus elementos”. De allí que Pierre Boulez repitiera un mal juego de palabras estructuralista según el cual “la música es un significante que porta solo significante” (2017: 146). El famoso “oyente ideal” de Adorno (aquel que provisto solo de la escucha comprende todas las relaciones intralingüísticas del discurso), agrega Fischerman, no existe sino como ideal.

Ocurre que lo que constituye como objeto, lo que hace atractiva la música, no tiene vínculo directo con la detección en la escucha de procedimientos de composición, sino con sus efectos. Afirmación que además pone en cuestión la idea de que el disfrute de la música depende de la competencia personal para comprender aspectos formales. Fischerman detecta una paradoja en la expresión “aprender por música”, o en frases como “compuso más de quinientas canciones sin saber nada de música” (2017: 144). Si el sentido común identifica la música con el dominio de su lectoescritura, compositores sin partitura como Yupanqui, Dylan o Bola de Nieve muestran que acaso la música es otra cosa o reside en otra parte². Por eso, en los ensayos de Fischerman proliferan las locuciones adverbiales (“tal vez”, “quizá”, “es posible”) que resaltan la provisionalidad de las hipótesis:

Tal vez se trate, simplemente, de una nueva encarnación de la caverna de Platón y la verdad esté circunscripta a un mundo ideal. Quizá, cuando se escucha música, la música, inasible por naturaleza, no se escucha. Quizá, sólo sea posible escuchar, en lugar de la música, su *copia sensible*. Esa música que cada uno, con sus ideologías conscientes e inconscientes, con su historia individual y social, crea a partir de la escucha (2017: 147).

² Charlie Mingus, el músico de jazz, por ejemplo, aseguraba que sus métodos de trabajo incluían muy poco material escrito: “escribo en una partitura mental y dejo que esa composición pase, parte por parte, a los músicos” (2017: 92). En “Fuegos lentos”, a su vez, Fischerman rescata la

Si bien los ensayos de Fischerman privilegian la música académica o “clásica”, el jazz (con todas sus variantes), el tango y el rock (sobre todo aquel de los años '60 y '70), entendidos no tanto como géneros u objetos con rasgos lingüísticos intrínsecos, sino como tradiciones sustentadas por sus intérpretes, contextos de producción y modos de circulación, cada texto urde una red de enlaces interminables hacia otros artefactos semióticos: una fotografía de Claude Debussy en la que se divisa la gran ola de Kanagawa clavada en una pared de su estudio, los memorables discos de jazz aparecidos en el prolífico año 1959, la voz cincelada, martillada, recortada de Tom Waits, la cadena de genotextos de la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet, el Congo de Conrad, de Picasso, de los bailes que Duke Ellington musicalizaba con su “sonido *jungle*” y de la banda Mbongwana Star, entre muchos otros ejemplos.

Pero hay en la escritura de Fischerman, además, una pasión por narrar. Cuando se sabe escuchar, cada objeto cultural encierra un relato: “Strange Fruit”, la canción compuesta por Abel Meeropol, su letra y su música, por ejemplo, devienen *pre-textos* para recuperar pasajes de la difícil vida de Billie Holiday; la historia de Marc Blitzstein se entrelaza con la de su musical *The Cradle Will Rock* (1937) y los avatares de su controvertido estreno; el tema de oboe de la música de Morricone para la película *La misión* (1986) encierra un enigma: la

figura de Horacio Salgán para tensionar el binomio interpretación / partitura. Si la interpretación es esencial en la música de tradición popular, el campo de la tradición académica supone que la obra ya se encuentra completa en la partitura (2017: 104).

desaparición de un promisorio compositor discípulo de Scarlatti y su misteriosa reaparición en las misiones jesuíticas americanas.

Por otro lado, los discos de una colección personal, como sugiere el protagonista de *High Fidelity* (2000), película dirigida por Stephen Frears, cuentan una biografía. Biografía a la que, en este caso, no le conviene nunca el ordenamiento cronológico, sino más bien el tiempo cíclico de las obsesiones. Fischerman ha dicho en una entrevista que “el crítico de música, el ensayista de música, es un disc-jockey ampliado. Es alguien que trata de decirnos: «Che, escuchá esto»” (Gianera, 2004). De allí que la heterogeneidad y exuberancia de las referencias culturales nos inviten a transitar las páginas del libro con detenimiento (porque desautomatizan la lectura apelando a la discontinuidad, pero además –tal el anhelo de Fischerman– incitan a la escucha), y a pensar cada ensayo como parte de un hipertexto (o de una *playlist*) en perpetua expansión.

Referencias bibliográficas

- Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Gianera, P. (2004). Oíd mortales. Entrevista a Diego Fischerman. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1530-2004-07-11.html>
- Sarlo, B. (2001). Del otro lado del horizonte. *Boletín Del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 9, 16–31