

## DE MOZART EN BEETHOVEN DE ERIC ROHMER, ENSAYO Y POÉTICA

Loreto Casado  
*Universidad del País Vasco*

Si hay un rasgo que caracteriza la literatura del final del siglo veinte y la entrada en el siglo veintiuno, es la transferencia y a vez la superación de los géneros literarios. Resultado de la evolución de los procedimientos de la escritura por una parte, y de los hábitos de la lectura por otra, dicho trasvase de géneros es paralelo a un cuestionamiento de la literatura como forma de expresión y disciplina artística. “Literatura” se confunde hoy con “escritura” y engloba toda producción en letra impresa que se presenta al entendimiento, comunicación o imaginación, ya sea en soporte de papel o en soporte informático. Quizás ya por esto, la preocupación mayor de la crítica literaria, disciplina también a integrar dentro de lo que se entiende por “literatura”, mucho más que atender a la clasificación tradicional de la actividad literaria en los géneros conocidos de “novela”, “poesía” y “teatro”, sea reflexionar sobre lo que define la “escritura” en sí, determinar su “materia” o su “esencia”. Ya que uno de los rasgos característicos de la escritura de hoy es la pérdida de dicha materia o sustancia de las formas, en el discurso lingüístico y literario.

No voy a recorrer aquí los meandros por los que ha circulado el estudio de las humanidades y en ellas particularmente la literatura, ni recoger los planteamientos postestructuralistas, postmodernistas o derivados de las tesis deconstructivistas. Quiero situarme exactamente en el polo contrario de lo que la teoría de la literatura por la literatura pretende al querer equipararla a “ciencia”. Considero que nos encontramos en un momento crítico en lo que a la orientación del estudio de las letras y la organización de los sistemas educativos se refiere, que puede tener consecuencias funestas, de no conocer urgentemente un cambio de perspectivas. El subrayar el carácter “científico” de la literatura es limitarla al discurso universitario y académico del especialista, es condenarla a su propia muerte en un momento de nuestra civilización occidental y sociedad de consumo que sólo se proyecta en el bienestar económico y en la fascinación tecnológica, ignorando dos valores tan esenciales de la cultura como son el tiempo y el espacio, las dos constantes que, de forma simbólica, sitúan desde la primera página, una de las obras literarias mayores y referencia indispensable de nuestra cultura: *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

Dichas consideraciones llevan al escritor de nuestra época a optar por una forma de expresión escurridiza que difícilmente llega a catalogarse en un género literario. Por citar algunos ejemplos aludiré a uno de los grandes autores de la literatura francesa actual, Julien Gracq, cuyos últimos libros *En lisant en écrivant* (1981) o *Carnets du Grand Chemin* (1992) marcan el abandono definitivo de la ficción mediante el repliegue a otras formas de escritura que van del ensayo al poema en prosa. Fijándonos en la literatura actual en nuestro país, pienso en libros como *El cazador de instantes* (1996) de Rafael Argullol, donde confluyen poesía, filosofía y narrativa, desbordando toda clasificación genérica, en cuanto muestra de lo que el autor denomina una escritura “transversal”, o bien el simpático y a la vez profundo libro de José María Parreño *Viajes de un antipático* (1999), particularmente recomendable a profesores universitarios, especie de collage de ideas y anotaciones poéticas, estéticas y sociológicas, que invita a leerse a su vez como una autobiografía; o también la reunión de textos recientemente publicada bajo el título *Vivir sin ser visto* de César Antonio Molina, recorridos geográficos y literarios, viajes, encuentros, lecturas, donde la vida y la literatura, a través de la memoria, circulan como en un sistema de vasos comunicantes. Podrían multiplicarse los casos de este tipo de escritura, que es, definitivamente, la propia de nuestra época y sensibilidad. Quiero resaltar el rasgo común en todos ellos. Adoptando la forma del itinerario, convergen en ella la experiencia vivida, el pensamiento y la poesía.

El libro en el que voy a centrarme tiene mucho en común con los anteriormente citados: se trata de un ensayo, el género literario más libre, como lo reconoce Jean Starobinski<sup>1</sup> al situar dicha forma de expresión bajo la advocación del lema de Montaigne (“Voy indagando e ignorando”), con lo que ello implica de riesgo, insubordinación y carácter peligrosamente personal: el verdadero sentido del “ensayo” lo encontramos en la etimología de la palabra, *exagium*, peso, “ensayar” deriva de *exagiare*, “pesar”, y como voces próximas están *examen*, “fiel a la balanza”, “acción de pesar”, y *enjambre* del latín *examen* “muchedumbre de abejas que salen a formar una nueva colonia”. Con lo cual el ensayo es “peso exigente”, “examen atento”, pero también el enjambre verbal que se libera. Esto último determina su carácter literario y su posible forma de expresión lírica.

El ensayo sobre la noción de profundidad en la música, obra del cineasta Eric Rohmer, y que lleva por título *De Mozart en Beethoven*, es un texto híbrido y fragmentario, que integra el análisis filosófico, el discurso crítico cinematográfico y musical, el tratado de estética y la reflexión literaria sobre la *forma* en el proceso creativo.

---

[1] Jean Starobinski (1999) *Razones del cuerpo*, Valladolid, Cuatro; sigo aquí el epílogo del Julián Mateo Ballorca “J. Starobinsky, una poesía de lo exacto”.

También el autor, y desde las primeras páginas, recuerda el valor de esta palabra y se atiene a su definición, para precisar su actitud y su método:

Prefiero la palabra “forma” a la de “estructura”, pues mi reflexión no se apoya sobre bases lingüísticas: se inscribe, más bien, en la tradición de una filosofía de las Ideas o de las Esencias. Por consiguiente, no dejo nunca el juicio estético entre paréntesis, como lo hacen, por lo menos en un primer momento, los semiólogos. Intento, de entrada, poner al lector ante la belleza pura de las formas en su unicidad esencial, conservando en el término de forma todo lo que debe a su etimología: *forma* = *belleza*<sup>2</sup>.

Guiado por la necesidad de un discurso interdisciplinar que supere el hermetismo del especialista cantonado en su actividad específica, Eric Rohmer solicita la circulación entre las artes cuestionando el cine, la literatura, la pintura, la arquitectura y el pensamiento del lenguaje. Esta “apertura” a las diferentes disciplinas es producto del ejercicio, durante años, de la crítica cinematográfica, al frente de la mítica y también discutida revista *Cahiers de Cinéma*. En los años cincuenta y sesenta hablar de cine era indisociable de hablar de pintura, arquitectura, música o literatura, pues sólo pueden decirse cosas interesantes sobre un determinado arte si se tiene conocimiento de las demás, y separarlos, dice Rohmer, es pura pedantería y desconsideración. Hoy en día, la crítica cinematográfica se reduce a un comentario de los procedimientos técnicos, lo mismo que sucede con la crítica literaria que se pretende “científica” y a la que aludía antes; es por lo cual, en la actualidad, Rohmer afirma detestar la cinefilia y la cultura cinefílica:

hay gente hoy que sólo tiene cultura cinematográfica, que sólo piensan por el cine, y cuando hacen películas, son películas que sólo existen por el cine (...). Pienso que en el mundo hay otras cosas además del cine y que, encima, el cine se nutre precisamente de lo que existe a su alrededor. El cine, incluso, es el arte que menos puede nutrirse de sí mismo. En las otras artes, es menos peligroso<sup>3</sup>.

He aquí la lucidez del que no solamente ha reflexionado sobre la teoría del cine sino del que lleva a la práctica las capacidades creativas de este arte y conoce perfectamente su materia.

[2] Eric Rohmer (2000) *De Mozart en Beethoven*, Madrid, Ardora, p. 29.

[3] Eric Rohmer (1989) *Le goût de la beauté*, Paris, Flammarion, p. 30.

Conviene al mismo tiempo recordar en la personalidad de Eric Rohmer no sólo la faceta de crítico cinematográfico, sino su formación filosófica, su tarea docente durante años y su dedicación pedagógica como realizador de documentales literarios para la televisión. Algunas de sus películas son adaptaciones, como *Perceval le Gallois* o *La Marquise d'O*, y todas sus obras de ficción se inspiran en el género del cuento. "Cuentos morales" las titula el autor o "Comedias y proverbios", dentro de una tradición de la literatura francesa más clásica que se remonta a las *Fábulas* de la Fontaine, *Los Caracteres* de La Bruyère o *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette. El tono ligero de sus películas no es sin embargo el de un Marivaux, como se ha señalado a menudo, sino que hereda mucho más de la dimensión perspicaz y profunda de la *Comedia Humana* de Balzac o de la visión clínica del alma, propia de un Marcel Proust. En todo ello se revela la faceta de Rohmer escritor. Y hasta tal punto domina el cineasta la fluidez del lenguaje cotidiano, que los guiones de sus filmes se publican como textos literarios, de la misma forma que extractos de sus diálogos se recogen en grabaciones y se comercializan como material didáctico de la enseñanza de la lengua y la civilización.

Con la misma falta de pretensiones, con la misma ausencia de engreimiento que se observa en su cine, se lanza a este ensayo sobre la música de Mozart y Beethoven, cuya primera frase "Todo el mundo puede hablar de música" hace pensar en un primer momento que se trata de una obra de carácter divulgativo. Rohmer se presenta como aficionado. Sin embargo no es así, y el análisis que practica sorprende por su alto nivel de conocimiento de la técnica musical. Sin duda una manera, por parte del autor, de demostrar que conoce la materia de la que habla. Pero el estudio es ante todo una invitación a escuchar la música de Mozart y Beethoven, así como el relato de una aventura personal de la que se quiere hacer partícipe también al lector.

Lo que en todo momento se hace patente, es su densidad. De acuerdo con el tema tratado, el escritor recurre a los presupuestos necesarios para fundamentar sus ideas. No olvidemos tampoco la base de toda su concepción cinematográfica y artística en general: lo esencial no es del orden del lenguaje sino de la ontología. De ahí su distanciamiento, ya desde los años sesenta, de las tesis estructuralistas y lingüistas y su reafirmación, hoy en día, en el cuestionamiento de las formas.

La densidad, sinónimo aquí de la profundidad de la música, es tema y discurso en este ensayo.

Un ejemplo de esta coincidencia de fondo y forma en la organización verbal del ensayo lo da el propio título *De Mozart en Beethoven*, y no "De Mozart a Beethoven". La construcción de las dos preposiciones sugiere la idea espacial, temporal y musical del intervalo, así como la relación en profundidad que existe entre la

música de los dos compositores: lo que hay de Mozart en Beethoven y lo que Mozart anticipa de Beethoven. Mientras que la construcción “de...a” indica un espacio limitado, “de...en” indica una progresión (ir de ciudad en ciudad); la idea del recorrido queda claramente marcada en esta segunda construcción que sugiere a la vez no un simple “pasar” por un lugar sino cierta demora en busca de algo; por otra parte “de...en” indica el intervalo tanto espacial como temporal (de plaza en plaza, de diez en diez, de tiempo en tiempo). Pero sabemos que en el campo semántico de la música el intervalo es la relación entre dos notas. No será arbitrario afirmar que la metáfora musical está implícita también en el título del libro, sobre todo cuando se tiene en cuenta la importancia que dicha relación entre las notas tiene para Rohmer, especialmente en Beethoven. En su búsqueda de formas originales, no duda en afirmar: “La belleza de una música comienza ante todo con la de sus intervalos, y los de Beethoven se llevan realmente la palma. Crean el color. Color inimitable”<sup>4</sup>.

Rohmer no es el primero, en el estudio de las artes, en practicar el sistema baudelairiano de las correspondencias. Dicha estimación del color traduce la sensibilidad del cineasta y del aficionado a la pintura que es Rohmer. Y esta apreciación de la relación de una nota aislada con la siguiente, o con todo el conjunto melódico y armónico que revelan los “intervalos”, la compara con el detalle de la pared amarilla del cuadro de Vermeer o la sonata de Vinteuil en la obra de Proust, reveladoras del sentido de la creación artística.

En dicho paralelismo se observa también la modernidad del autor, coincidiendo con otros grandes artistas de nuestra época, en situar la verdad del arte en los entresijos, intervalos, huecos y silencios del lenguaje, ya sea poético, cinematográfico o musical. Samuel Beckett, Robert Bresson, o John Cage, pueden figurar como ejemplos. Todos ellos son poetas, y en la poesía, entendida como actividad que desborda los límites de la escritura y del propio lenguaje, se reconocen todos ellos.

Por eso el ensayo de Rohmer puede considerarse también una “Poética”.

El término de “Poética” procede de Aristóteles, pero no se utiliza solamente para designar el estudio técnico de un hecho poético. Aristóteles, en su *Poética*, analizó el lenguaje poético en sí, distinguiendo géneros y formas, pero en realidad es un caso único en el estudio de la poesía, pues después de él y durante mucho tiempo, la “Poética” se convirtió en “arte poética”, en el sentido etimológico de la palabra, conjunto de técnicas y consejos para “hacer poesía”. La mayoría estaban compuestas por poetas y recogían sus procedimientos y tentativas, presentando formas elaboradas

---

[4] Eric Rohmer, *De Mozart a Beethoven*, op. cit., p. 204.

del verso, la rima, la estrofa o el poema. Todo cambia sin embargo a partir de la crisis del verso, cuando las formas en poesía pasan a depender solamente de la elección individual del poeta. Se entiende entonces por “Poética” no sólo el arte de componer poemas, sino también el arte de recibirlos. Consistirá entonces en reconocer procesos y rasgos que hacen posible el “efecto” de poesía, lo que supone reducir la versificación a uno de ellos entre otros.

A Roman Jakobson debemos la definición de la función poética del lenguaje; sin embargo ésta se integra en una teoría lingüística general que lleva dos malentendidos en el estudio de la poesía: por una parte extiende la noción de “poética” a toda “literalidad”, rasgo que hace de la literatura un arte con respecto a otros tipos de mensajes verbales, y por otra reduce la “poética” a un puro formalismo que escapa totalmente a la poesía.

Henri Meschonnic reprocha dicho formalismo y estatismo, al constatar que la “poética” se diluye en el análisis lingüístico, perdiendo la poesía toda su especificidad. Pues la poesía, y es lo que nos interesa subrayar aquí, no es sólo lingüística. Contra dicho formalismo propone Meschonnic en *Pour la poétique*<sup>5</sup> considerar la obra como una forma única, sistema orientado, resultado de la creación por un sujeto y objeto de una lectura por otro sujeto. Se tratará así pues de buscar las leyes que rigen dicho sistema.

Dicha “poética” se construye en torno a las dos nociones fundamentales de dinamismo y relación, y requiere apoyarse en otras disciplinas que la teoría literaria de enfoque científico. La poética del imaginario<sup>6</sup> de Jean Burgos, por ejemplo, en la línea de la investigación filosófica de Gaston Bachelard y antropológica de Gilbert Durand, concibe una poética de la imagen que se opone totalmente a una teoría de la literatura, más preocupada de su propio discurso que de la creación de otra realidad en la escritura, proponiendo observar cómo se produce la densificación de la palabra/imagen y de examinar las relaciones que esta nueva realidad del lenguaje mantiene con la realidad del mundo y de las cosas.

Es exactamente el punto de partida en que se sitúa Rohmer en el campo de la música, lo que permite reconocer un acercamiento poético a la materia tratada y utilizar parámetros similares en el análisis de una u otra de las artes, si de lo que se trata es de abordar lo “esencial”. Y lo esencial, recordemos, no es del orden del lenguaje. Es, en el fondo, la idea fundamental de este ensayo.

[5] Henri Meschonnic (1970) *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard.

[6] Jean Burgos (1982) *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.

Lejos de presupuestos semiológicos, Rohmer insiste en la inutilidad de buscar el significado de la música fuera de ella misma, de su forma y de su belleza, y fuera de nosotros mismos que la escuchamos. ¿Es tan vital saber y definir si la música es un lenguaje o no –se pregunta el compositor André Boucourechliev– y en consecuencia relacionar los dos sistemas, el sistema del lenguaje hablado y el musical? Nuestro pensamiento racional acepta con dificultad que no se puedan atribuir significados a la música y que su verdadero sentido sea inmanente a ella:

En estos momentos en que queremos analizar todo, someterlo todo a la razón y ordenarlo en categorías, dejemos que el proceso de creación –quiero decir los miles de procesos individuales de creación– mantengan su secreto inviolable, aunque sólo fuera por su diversidad<sup>7</sup>.

Y el compositor facilita una imagen que permite captar dicho problema: hay que imaginar el sentido que gravita alrededor de la forma musical, como esas nubes de algodón de la feria, gravitando en torno al palito que las sostiene. Lo interesante en este modelo es que deja un lugar al destinatario, a su imaginación y apetitos personales, y viene a decir que el sentido somos nosotros mismos. Comprender el sentido de esta música en concreto u otra, no significa extrapolarlo fuera de ella misma o traducirlo, sino ser nosotros al mismo tiempo y con él.

El ensayo de Eric Rohmer comparte dicho sentido de la música e intenta ser, a pesar de ciertas digresiones teóricas, de las que el propio autor se excusa, una invitación al conocimiento y al placer de la música, a la vez que una experiencia personal de la misma, a partir de su trayectoria vital, cultural y profesional. Un ensayo, así pues, que se inspira de la *Poética musical* de Stravinsky, al no pretender explicar la música enmarañándose en sus raíces, sino probándola en sus frutos, una escritura sobre la experiencia estética de una recepción, lejos de la superficialidad y abstracción que esta tendencia de la crítica artística demuestra con frecuencia, un ejercicio literario fiel a un discurso que renuncia a forzar el misterio de la obra de arte y prefiere dar voz a nuestra propia sensibilidad ante ella, una reflexión, en definitiva, que se aparta de la conceptualización de la lingüística en el pensamiento del lenguaje, por negarse igualmente a considerar la lengua y el arte separados del imaginario individual y colectivo que los genera.

El discurso de Rohmer, voluntariamente subjetivo y arbitrario, es un desafío al criterio de objetividad científica, determinante en los estudios humanísticos y en la

---

[7] André Boucourechliev (1993) *Le langage musical*, Paris, Fayard, p. 13.

crítica artística de nuestros días. La objetividad de dicho discurso subjetivo y arbitrario es, sin embargo, indiscutible, desde el momento en que —como dice Stravinsky— se trata del resultado de una experiencia y de observaciones personales, que se apoyan, no obstante, en la realidad concreta de la música.

Identificar la profundidad de la música con la esencia de ésta última, plantea sin embargo un problema espinoso: integrar el proyecto estético de Mozart y Beethoven en el ámbito de la interrogación filosófica.

La “generalidad concreta” de la música, tal como Rohmer la presenta, se confunde con un cuestionamiento general de la propia música y el mundo. Cuestionamiento e invitación tan esencial y tan natural como para el cuerpo lo es el acto de respirar, cuestionamiento que se opera desde el sentimiento inmediato, sin intermediarios conceptuales, sentimiento de disponibilidad total y de maravilla por parte de nuestro espíritu, ante tal invitación.

El análisis llevado a cabo por Rohmer, ya he insistido en ello, remite más a una poética que a una teorización abstracta, y supera el ámbito filosófico. Enuncia una experiencia de carácter poético, si se entiende por poesía no la poesía escrita, sino aquella inmanente al mundo y a la vida. Es así como en varias ocasiones se recuerda en este ensayo la absoluta modernidad de Rimbaud, se articula el discurso filosófico con citas del poeta, reconociéndose el autor en dicha modernidad que concilia tradición y novedad, pero sobre todo reclamando el arte de Rimbaud en cuanto poeta de la apertura al mundo y afirmación del mundo, más allá de las palabras, con el gesto del que avanza consciente de su libertad y voluntad. Detrás de ese gesto Rohmer evoca al “hombre con suelas de viento”, el poeta de la desposesión más absoluta, gesto que le llevará hasta renunciar a su propia obra. Poeta del movimiento, Rimbaud es la encarnación de la juventud con todas sus energías, poeta que asciende a los cielos y desciende a los infiernos, para volver a la tierra y estrechar la rugosa realidad. Rimbaud es el mito del proyecto creador ligado a la imaginación y la juventud que inspiran toda una vida. Es inevitable ver reflejado en dicho gesto el propio de la música de Mozart y Beethoven a la vez que reconocer el arte del cine de Rohmer:

La prolongada convivencia con el arte nos hace más sensibles a la belleza rugosa de las cosas; sentimos un deseo irresistible de mirar el mundo con los ojos de todos los días y conservar para nosotros ese árbol, ese agua que corre o ese rostro alterado por la risa o por la angustia, tal como son, fuera de nosotros mismos<sup>8</sup>.

[8] *Cine de poesía contra cine de prosa, Rohmer contra Pasolini*, Anagrama, 1970.



La profundidad del cine de Rohmer, aparentemente tan sencillo, como la profundidad de Rimbaud, como la profundidad de Mozart y Beethoven, radica en una afirmación del mundo mediante una afirmación de la propia música o de la propia poesía, detrás de la cual el autor desaparece. Las obras de Mozart y Beethoven — señala Rohmer— no precisan de la firma que garantiza el producto, como ocurre en el arte y diseño actual. Cada nota está firmada, como en un edificio cada ladrillo es necesario para su construcción, como cada frase de la obra que sirve de referencia a este ensayo y a la que ya he aludido en múltiples ocasiones, *En búsqueda del tiempo perdido*, lleva la huella proustiana y sin embargo el libro se compara a una catedral, la obra de arte anónima por excelencia, y al mismo tiempo de toda la condición del hombre occidental.

El ensayo de Rohmer no es sólo un libro sobre música. De sus reflexiones se desprende una visión sobre el panorama cultural y artístico del mundo en que vivimos. Y lo mismo que en sus películas, aunque siempre en segundo plano, los estragos de nuestra sociedad tecnificada se reflejan en la vida de los hombres y se integran en su decorado vital, en este libro, tal secuencia que describe la música en el metro parisino registra, de pasada, la miseria instalada en nuestras grandes ciudades o sugiere la cuestión de las identidades en el seno de una cultura europea. Al hacer de Mozart un apátrida, un emigrante que se instala en Viena, como Modigliani o Picasso lo hicieron en París, Rohmer recuerda también la necesidad de pensar e incluir en el proyecto artístico el cuestionamiento del espacio natural y cultural que constituye el marco de nuestra vida.

*De Mozart en Beethoven* es la afirmación de una cultura, de un momento de nuestra cultura occidental de los más álgidos. También Jean Luc Godard lo hacía en su film y en su libro *For ever Mozart*. Pero mientras que este último cineasta ofrece un panorama desolador para el futuro de la cultura en una sociedad de barbarie como la que se está generando en Europa, el libro de Rohmer sigue celebrando las posibilidades del séptimo arte, recordando uno de sus elementos esenciales, su musicalidad, e invitando a reconocer su verdadera filiación: la Música, antes que el cine, arte del Tiempo.

Decir la música sólo es posible siguiendo su movimiento, describiendo sus líneas. Rohmer es consciente de ello y lo adopta en el tono de su escritura. A medida que avanzamos en la lectura del texto las asociaciones se hacen más rápidas, pasando de un fragmento de una composición a otra, de un adagio a un allegro o a un andante, hasta apenas poderlo seguir en una especie de “fuga alegre y febril” que también evoca la poesía de Rimbaud a la vez que está describiendo la música de Mozart y Beethoven. Esta ligereza, esta rapidez, esta capacidad asociativa que Rohmer adopta imitando el propio movimiento musical, definen una forma de expresión de nuestra

época. Es aquí donde su discurso, en armonía con el de nuestra sensibilidad pero conectando con el de los dos grandes músicos, subraya el clasicismo y la modernidad de estos dos últimos, al mismo tiempo que revela el clasicismo y la modernidad del propio Rohmer.

La profundidad de Mozart y Beethoven reside en la capacidad de adecuar la vibración a una Idea del mundo. Pero también –precisa Rohmer– por conseguirlo dentro de un sistema musical concreto, el propio de la época, y a la vez el que salvaguarda los propios valores musicales y los valores morales del arte. ¿En qué consisten dichos valores? ¿Puede hablarse de una “bondad” de la música, como plantea con el mismo sentido que Lévinas hace de la bondad la esencia del lenguaje?

La “bondad” que Rohmer atribuye a la música se plasma en una invitación a salir de nosotros mismos. Consiste en mostrarnos que profundidad y sencillez van a la par. Detrás de la cual, se lee, de nuevo, la lección de Rimbaud: no confundir un sueño de alturas con la realidad, sino que, tras lanzarse a las alturas, sin ningún dramatismo, sin ningún sentimentalismo, volver saludablemente al “aquí y ahora”. Sólo entonces se hace comprensible la última palabra del poeta, concluyendo su poema del “Adios”: “*y me estará permitido poseer la verdad en un cuerpo y en un alma*”.

Afirmar la existencia del cuerpo es, en definitiva, la idea que persigue este ensayo, en la música o en la poesía. Es algo que también plasma Rohmer en una obra de teatro titulada *Le Trio en mi bémol*, en la que uno de los personajes afirma que Beethoven es más “físico” que el rock, que su cuerpo se siente más arrastrado por la música de Beethoven que por el rock, incluso sin bailar.

También los Quintetos de Mozart nos llevan físicamente. En esta fuerza sitúa Rohmer sobre todo su profundidad y le da todo su sentido, lejos de toda abstracción. Es una música que avanza con paso decidido, actitud soberana, despreocupada, segura ante los obstáculos y con una flexibilidad que Beethoven conseguirá también, aunque por otros medios, a base de voluntad.

Y es aquí donde se precisa el sentido de esta “bondad” de la música. Buena, en cuanto saludable para el cuerpo, buena, menos en el sentido de “buena voluntad” y resignación sino en el sentido más afirmativo y de aceptación que le da el “*Es muss sein*” del *Cuarteto 16* de Beethoven: “*Tiene que ser*”, con otras palabras, “Es posible”, en el sentido más amplio que el lector quiera dar a esta frase.

Lección de voluntad, apertura y libertad, libertad y valor de expresarse desde una disciplina que no es la suya, este ensayo revela al pensador y reclama la necesidad de pensar el arte, desde la desposesión más absoluta y lejos del mito de la obra y

el artista. Lección de optimismo y de solidez, que se agradece particularmente en un momento de nuestra civilización donde la realidad virtual se va convirtiendo en nuestra única realidad. Que la literatura, la música, el cine y la pintura puedan seguir restituyéndonos el espacio y el tiempo imaginarios de que precisamos para respirar.