

IDENTIDAD Y REDENCIÓN EN EL CUARTETO PARA EL FIN DE LOS TIEMPOS DE OLIVIER MESSIAEN

María Pizarro Díaz

Resumen:

A menudo las obras se independizan de sus autores. Las musicales no son una excepción. El *Cuarteto para el Fin de los Tiempos* tuvo un significado muy concreto para Olivier Messiaen, se propone en este artículo diferentes narrativas emancipadas y sus implicaciones identitarias tanto en quienes fueron infortunados testigos de su estreno en el Stalag VIIIA de Görlitz, como en quienes lo somos hoy en la época de la reproductibilidad técnica ilimitada, de la experiencia y del egotismo, señalándose en este sentido cómo los estereotipos acerca de esta obra son perpetuados por los medios de comunicación y por nuestro imaginario hollywoodiense edulcorado sobre la II Guerra Mundial. Asimismo, se deja entrever la cuestión sobre el compromiso moral de Olivier Messiaen.

Palabras clave: Narrativas de la identidad, experiencia musical, mistificación artística, banalización del sufrimiento, música y prisioneros, Olivier Messiaen

Abstract:

Works are often independent of their authors. Musical ones are no exception. The Quartet for the End of Times had a very concrete meaning for Olivier Messiaen, this article proposes different emancipated narratives and their identity implications both in those who were unfortunate witnesses of its premiere in the Stalag VIIIA of Görlitz, and in those who are in the era of unlimited technical reproducibility, experience and egotism today, pointing out in this sense how the stereotypes about this work are perpetuated by the media and by our Hollywoodian sweetened imaginary about the Second World War. It will also be let glimpsed the question about Olivier Messiaen's moral commitment.

Keywords: Narrative identity, musical experience, artistic mystification, the banality of suffering, music and prisoners, Olivier Messiaen

Abierta a numerosas interpretaciones la identidad en la obra literaria, en el caso de la música instrumental de nueva composición, no vinculada a ritos, festividades y sin el soporte de un diccionario, dichas interpretaciones identitarias podrían tender al infinito. Asumidas las limitaciones, se ha optado por analizar dos ejes: el de su propia materia física, es decir, los sonidos que constituyen la obra, y el del acto de escucha, por cuanto también la relación espacial en términos de voz o autonomía con respecto al hecho sonoro, fragmentarán y modularán la narratividad de sus sonidos.

El Cuarteto que vemos

Nuestra amiga melómana nos acaba de recomendar una de sus obras favoritas, pero, como le gusta música rara, no nos fiamos del todo, preferimos buscar la pieza antes en internet. Allí se dice:

El *Cuarteto para el fin de los tiempos* (*Quatuor pour la fin du temps*, pronunciación francesa: [kwatʁɔʁ puʁ la fe! dy ta!]) es una composición de música de cámara de Olivier Messiaen. Se estrenó el 15 de enero de 1.941. Está escrita para clarinete (en clave de Si bemol), violín, chelo, y piano; una típica interpretación completa dura aproximadamente 50 minutos.

Aséptico: se titula cuarteto, emplea la palabra composición, habla de música de cámara, es antigua, pero del siglo XX, se compuso en 1.941... Más o menos ya nos hacemos una idea. Será música contemporánea, compuesta en tiempos de guerra, de ruidos, 150 minutos seguidos! y complicada de escuchar.

Pero también podríamos encontrarnos con que en vez de eso se encontrara:

El *Cuarteto para el fin de los tiempos* (*Quatuor pour la fin du temps*, pronunciación francesa: [kwatʁɔʁ puʁ la fe! dy ta!]) es una composición de música de cámara de Olivier Messiaen. La obra fue creada durante la Segunda Guerra Mundial, concretamente en el campo de prisioneros de guerra alemán de Görlitz y se estrenó el 15 de enero de 1941 ante unos 5.000 reclusos del propio campo. Está escrita para clarinete (en clave de Si bemol), violín, chelo, y piano; una típica interpretación completa dura aproximadamente 50 minutos.¹²

En cuyo caso, e independientemente de si decidiéramos seguir adelante o no con la escucha, ya habríamos visto esa música.

Lo cierto es que la primera presentación de la obra es inexistente, mientras la segunda es ya una convención (incluso en el Conservatorio, más aún en los programas de concierto, las carátulas de los discos y, por supuesto, en internet).³ Son muy significativos los hipervínculos escogidos por Wikipedia: el autor, la Segunda Guerra Mundial y Görlitz. Dado el título de la obra, la guerra y el campo de prisioneros, es fácil que infiramos, casi sin darnos cuenta, que aquella composición fue un acto heroico, un grito en la barbarie. Que admiremos la tenacidad de Messiaen para componer en tan ignominiosas y atroces condiciones, así como su capacidad de concentración y de sobreponerse a tan terribles circunstancias (adviértase que no siendo iguales ni en su planteamiento estratégico-militar ni en su grado de crueldad, cuando se habla de un campo de la IIGM, la imagen interiorizada popularmente es la del campo de concentración, que tantas veces nos han mostrado los medios de comunicación de masas o el mismo cine, y no la de los otros tipos de campos que existieron. Como en el que estuvo el propio Messiaen, un campo de prisioneros de guerra, es decir, de soldados –él, miope para ser soldado, fue camillero en el ejército francés-).

Acto seguido, pensamiento seguido –mejor dicho- caeremos en la cuenta de que para que esa composición fuera llevada a cabo, se le tuvo que permitir a Messiaen escribirla. En vez de hacer trabajos forzados o de otro tipo, los oficiales nazis tuvieron que consentirlo y, sobre todo, consintieron que fuera estrenada ante el resto de prisioneros, comprenderemos que trataron a sus prisioneros como a seres humanos! –aun temporalmente-. Y éste es un gran descubrimiento: acaso no fueran tan monstruosos aquellos nazis, acaso permaneciera en ellos la cualidad de humanidad. Aterroriza pensar que en las mismas circunstancias nos hubiéramos comportado nosotros tan cobarde y vilmente como la inmensa mayoría de los alemanes en aquellos días, pero este cuarteto –se dirá uno- demuestra que acaso si nosotros mismos hubiéramos sido aquellos oficiales también hubiéramos tenido ese momento de dignidad, quién sabe si se produjeron allí otros tantos momentos similares que se desconocen. Ante el pánico nos aferramos a una posibilidad de redención, aún hay esperanza en la humanidad, el Cuarteto nos la da.

Y con todo, mientras estemos inmersos en esos pensamientos, no habremos dejado de ver el campo, a los prisioneros; llegan a nuestra mente los bombardeos, las sirenas, el olor escalofriante de los hornos, los andares cadavéricos en procesión, los rostros espectrales, las rayas, las alambradas. Y el Cuarteto se titula para el fin de los tiempos. No solo hemos visto la obra, también la hemos sentido. En palabras de Heidegger: “Un fenómeno (...) de la Época Moderna es el proceso que introduce al arte en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en

consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre.”⁴ Por haberla visto y hasta haberla sentido, habrá quien ya nunca la escuche.

No tan popular, funciona este cuarteto como El Quijote. No hace falta leer/escuchar la obra para (poder) hablar de ella. Su narrativa se acerca a lo mítico, a un mito imperfecto. No se corresponde con el arquetipo del héroe caído que se redime plenamente cuando ve o le hacen ver la luz, pero sí hay una caída y una salvación o una posibilidad de salvación; tampoco hay un héroe, podrían ser dos (Messiaen-prisionero y el carcelero), pero sí hay un tipo de heroicidad. Acaso por todo ello, *durante un tiempo*, y a pesar de haber sido compuesta en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte⁵ conserva su aura. Cuando vemos la Gioconda –en un ejercicio de imaginación en el que no estuviera parapetada por una centena de manos y palos *selfie* alzando móviles- la obra se aleja de nosotros, está con nosotros, pero pertenece a otro lugar, viene de otro tiempo, de otro espacio. Sentimos reverencia ante la autenticidad y su unicidad. En el caso del Cuarteto, quizás no se distancia la obra de nosotros, quizás somos nosotros los que nos distanciamos de ella, avergonzados de nuestra humanidad (¿es esto lo que somos?), atemorizados de que se volviera a repetir (se repite todos los días, pero no en *nuestra* Europa Occidental, lejos), admirados por la inteligencia y templanza de Messiaen, rendidos ante la posibilidad de heroicidad de los carceleros. Quizás el aura se la den los muertos, al fin y al cabo escuchamos el cuarteto *para el fin de los tiempos*.

Pero dijimos “durante un tiempo”: ¿cómo puede conservar aura hoy en día una obra que ya no es de arte, sino de realidad? Que no es de un tiempo lejano, que no tiene unicidad. Esa obra -que quizás ni hayamos escuchado- la vemos actualizada en acto cada día en el telediario (el acto aristotélico que va camino de asimilarse a la potencia, pues se multiplica como multiplicada es por definición la potencia: coexisten simultáneamente distintas guerras, terrorismos de diferente naturaleza, feminicidios masivos) o enmarcado dentro de una cabecera con la serie que será el próximo *hype*, junto a un anuncio de telefonía a la derecha y encima de una foto de Beyoncé en cualquier periódico (¿equivalente a portal serio?) digital. Es inevitable traer a estas líneas la banalidad del mal, el término que acuñó Hannah Arendt, tantos años antes, tras asistir a las sesiones del juicio a Eichmann por genocidio contra el pueblo judío. Pero entonces aquella reflexión fue un escándalo. Lo lamentable es que ahora estamos acostumbrados; son programadas todos los días series de asesinatos, cuerpos desmembrados, mesas de autopsia. Podríamos llegar todavía más lejos y hablar de la banalización de la banalidad del mal y emparentarlo al concepto de estetización del mal. En *La sociedad del espectáculo* habla Guy Debord del tiempo espectacular:

El espectáculo, como organización social establecida de la parálisis de la historia y de la memoria, del abandono de la historia erigido sobre la base del propio tiempo histórico, es *la falsa conciencia del tiempo*⁶.

Sabemos que aquello estuvo mal, que estuvo tremendamente mal. Y, sin embargo, como denunció el israelí Shahak Shapira en su controvertido trabajo *Yolocaust*, muchas personas cuando visitan el Monumento al Holocausto de Berlín se suben a las estelas, hacen asanas de yoga, malabares y, por supuesto, se toman toda clase de *selfies*. De lo que no queda constancia es de si eso ocurre antes o después de visitar el Punto de Información que se encuentra en el nivel subterráneo bajo el monumento. Allí se ha comprobado, personalmente, cómo al entrar se escucha el conversar y caminar habituales en cualquier museo, pero a medida que avanzan las salas, las imágenes, los objetos, sin necesidad de que intervenga vigilante alguno, reina una sacra mudez. Cabe preguntarse si el contraste tan fuerte entre lo subterráneo y lo superficial –nunca mejor dicho– responde a la era de la experiencia egoica, en la que lo importante no es la foto de la Alhambra, sino de mí misma, en un primer plano, con la Alhambra, decorando el fondo. Donde está tan banalizado el mal, que lo único fundamental es contar y, sobre todo, mostrar que estuve allí. Campos como atracciones turísticas, *ética de selfie*. Si en palabras de Rosa Sala Rose: "Lo que aquí se produce es la rebelión del vitalismo insustancial contra la imposición ética del dolor."⁷ Si me callo en el Lugar de Información porque es lo que se debe hacer, pero miro sin ver. ¿Debemos sufrir y sentir culpa por lo que hicieron nuestros antepasados años, siglos antes de que hubiéramos nacido como rememoran los cristianos cada Semana Santa? ¿Es esta la penitencia de (el pueblo de) Occidente en el s. XXI?, ¿una esquizofrenia en la que nos sometemos a la culpa antropológica, la rechazamos y nos volvemos a sentir culpables por haberla rechazado en un círculo *sine die*?, ¿es una forma de control?, ¿nos hemos saturado ya de tantos siglos de pecado original, primero religioso y ahora político? Acaso quizás, en un intento de –nuevamente– redención, sería que *tanto* daño nos resulta insoportable (aunque solo es una exposición, no deberíamos rasgarnos tanto las vestiduras, somos solo testigos de una reproducción, no nos corresponde ningún protagonismo), es demasiado monstruoso, nosotros nos sentimos inermes y tras haber reprimido freudianamente la tristeza, la parálisis, el espanto, cuando subimos y salimos a la luz, compensamos, exorcizamos con las poses y tratamos de olvidar lo más rápido posible con la próxima experiencia; espantamos cobardemente nuestro miedo.

Mas si no sirvieran estas excusas, en un pasadizo transtemporal, aquellos verdugos, observándonos posar en las estelas, verían en nosotros a sus cómplices. El Cuarteto, entonces, como otro monumento al Holocausto, no sería en nuestros días más que los

rescaldos de la memoria del fin de los tiempos. *La falsa conciencia del tiempo*. Habríamos perdido, en palabras de George Steiner, “el sentido del escándalo”.⁸

El Cuarteto que quiso ser, para Messiaen

Pero quien sí estuvo allí, quien vivió en aquellos días fue Olivier Messiaen. Él no tuvo que solidarizarse ni imaginarse la barbarie, la vida en aquellas condiciones infrahumanas. Y, sin embargo, estando donde estaba, viendo lo que veía, sabiendo lo que sabía: ¿cómo pudo en esas circunstancias desarrollar un ápice de creatividad?

Parece probado que –al menos intencionadamente- para Messiaen su obra no tuvo nada que ver con el fin de una era, debido a una guerra que decapitaba las aspiraciones traídas por la Modernidad, ni con su propio tiempo en cautividad. Tampoco hace referencia a lo que nosotros *vemos* cuando se nos presenta la obra. Alude, por el contrario, a otras dos grandes cuestiones.

Por una parte, al fin del tiempo musical entendido en su forma tradicional, es decir: a la abolición del pulso regular, de un tiempo con partes regularmente acentuadas y átonas (partes fuertes y partes débiles) que articulan y dan sensación de avance a la obra proporcionando una guía clara al o a la oyente; alude también al fin de un tiempo divisivo en el que un movimiento se subdividiría en frases, estas a su vez en compases, los compases en partes y así, sucesivamente, proporcionando esta división regular e interiorizada -en nuestra tradición- una certeza, una estabilidad; al fin del tiempo, en fin, que se vincula a la tonalidad dándonos la sensación de recorrido por cuanto unos sonidos, en su jerarquía, conducen –pareciera que inexorablemente- a otros y nos permiten percibir el avance del tiempo al llevarnos a diferentes lugares en su narrativa, alternando sin descanso a lo largo de toda la obra entre momentos de tensión y de calma más o menos largos hasta poder alcanzar un reposo final.

A lo que sí hace, en suma, Messiaen referencia en este primer sentido es al fin de un tiempo narrativo que habrá dejado paso, entre otros: a un nuevo tiempo de ritmos aditivos (en el que las duraciones rítmicas se construyen añadiendo valores a partir de una duración mínima, en vez de dividiéndolos), repeticiones, permutaciones; a un *tiempo congelado*, suspendido, creador de forma, que no se dirige a ningún lugar concreto, que no es predecible, que no alterna partes fuertes y débiles, *tensiones y calmas* en exposición, nudo y desenlace; a la construcción de un relato musical que ya no jerarquiza sus sonidos por medio de las armonías tonales, sino en el que coexisten centros gravitacionales que emplean, por ejemplo, el color (Messiaen era, además, sinestésico), la modalidad, el serialismo, los modos de transposición limitada, etc., y aun

fragmentos tonales. Y, por concluir este primer gran tema, alude también a una sonoridad que reinterpreta melodías basadas en los dibujos que trazan los pájaros en sus cantos. ⁹Escribe Enrique Blanco: “el canto de los pájaros es de tal naturaleza que tampoco implica un tempo narrativo (generalmente son llamadas breves repetidas un número indefinido de veces, de manera siempre modificada).”¹⁰

A la par, hay una segunda gran cuestión que aborda Messiaen en el título de la obra, el fin del tiempo en su sentido religioso, escatológico. También en la inscripción inicial de la partitura (*Y el ángel que vi de pie sobre el mar y sobre la tierra levantó su mano al cielo y juró por él que viviría por siempre... que no habría más tiempo*), donde el propio compositor indica que procede del libro del *Apocalipsis de San Juan* y, desde luego, en las descripciones y títulos de cada uno de sus ocho movimientos (*Liturgia de cristal; Vocalización, para el ángel que anuncia el fin de los tiempos; Abismo de pájaros; Interludio; Alabanza a la Eternidad de Jesús; Danza de la ira, para siete trompetas; Enredo de arcoíris, para el ángel que anuncia el fin de los tiempos; Alabanza a la inmortalidad de Jesús*). Prosigue Enrique Blanco:

[...] no percibimos el tiempo musical como un flujo de acontecimientos, sino como un ahora de una duración indeterminada. Algo así es la idea de la Eternidad para los teólogos: no es un tiempo ilimitado sino *la interrupción del flujo del tiempo*. También la naturaleza, otra fuente de inspiración para nuestro personaje, se comporta así: nada empieza ni termina verdaderamente. Simplemente es.

Cerrándose así el círculo con lo que se venía exponiendo acerca del uso del tiempo: una obra que encarna lo inmortal o bien, tiempo musical y eternidad en relación especular; mientras se entrelazan todos los elementos del relato armónicamente: los pájaros, la naturaleza, la religiosidad, la eternidad, el tiempo congelado, los colores, las metáforas, la emancipación armónica, etc. Escribe el propio Messiaen: “El abismo es el Tiempo con su tristeza, su fatiga. Los pájaros son lo opuesto al Tiempo; ellos son nuestras ganas de luz, de estrellas, de arco iris, y de canciones alegres.”¹¹

Podríamos formular entonces una posible lectura de su cuarteto en el que pareciera que en contestación a una sociedad en la que eclosionan los espectáculos de masas, el capitalismo, Messiaen responde volviéndose a una religiosidad, a una escatología de la Caída y la Salvación Eterna; a las aglomeraciones de las ciudades, a los ruidos de fábricas y coches, adentrándose en la naturaleza, el arcoíris y el canto de los pájaros; a un tiempo cada vez más acelerado, compulsivo y cuantificado en términos de beneficio, con un tiempo suspendido, con valores añadidos y sustraídos, no maquinalmente medido y sin

dirección; a la jerarquización y subalternancia de los obreros, de sus vidas, con la *desjerarquización* de las funciones armónicas y la autonomía de los sonidos.

Pudiera ser una vuelta a un pasado idealizado que se ha ido, una reacción a la Modernidad, pero, paradójicamente, construida con medios adelantados a los de la propia Modernidad. Como una sincretización de pasado y futuro, de religiosidad y naturaleza, de color y tiempo-forma.

Y desde aquí queda ya muy poca distancia a la ligazón con la guerra y los campos. No sería descabellado afirmar que la eternidad en el Cuarteto fuera también la reacción a la barbarie de las matanzas y el horror, a pesar de ser esta una afirmación contraria a la opinión del propio compositor, el cual, muchos años después (1958), ante la insistencia del periodista Antoine Goléa acerca de las “excepcionales circunstancias” en que había sido compuesta la obra, expresó en una entrevista: “En vez de eso, yo diría que compuse el cuarteto para escapar de la nieve, de la guerra, del aprisionamiento y de mí mismo. El gran beneficio que obtuve de ello fue, que entre tres mil prisioneros, yo probablemente fui el único que era libre.”¹² Sin embargo, por lo expuesto en el análisis precedente respecto al tema de la obra y los elementos elegidos y su forma de articularlos, pareciera que Messiaen no tuviera esa capacidad deseada de sustraerse y desactivar y desvincularse de su propio tiempo social y sus monstruosos acontecimientos. En la tensión entre las condiciones objetivas de existencia del sujeto y su subjetividad, entre un destino ya dado y un contarse a sí mismo el mundo, acaso la narrativa de Messiaen y la de su obra no concuerden y prevalezca la de una obra independiente de su autor.

El Cuarteto que pudo ser, para sus compañeros prisioneros

Hay -al menos- una tercera obra: la de sus compañeros presos en el día del estreno, el 15 de enero de 1.941 -ahora sí- en el campo de prisioneros de guerra Stalag VIII-A de Görlitz, en la extinta Prusia. Podríamos hablar de un acto de escucha fragmentado. Siendo atendida por todos en el mismo momento y lugar, estando constituida por los mismos sonidos, hubo una composición para el propio Messiaen, otra para sus compañeros músicos y otra –aun con diferencias- para los prisioneros y los soldados nazis.

En un principio, los únicos con voz y mando en aquel campo eran los oficiales nazis, pero cuando a Messiaen se le facilitó lápiz, papel pautado y borrador, un lugar en el que componer y un guarda apostado a la puerta para que nadie le molestara, uno de los subalternos “se estaba beneficiando” de la posibilidad de tener un relato, de poder contarse a sí mismo, recuperó la voz. Acerca del día del estreno escribiría:

El frío era brutal: el barracón estaba cubierto por la nieve. [...] El improvisado auditorio congregaba a todas las clases sociales: curas, médicos, burgueses, militares de carrera, obreros, campesinos... Aun jamás fui escuchado con tanta atención y comprensión.¹³

En aquellos 50 minutos *la única voz que se escuchó* fue la de Messiaen, no la de ningún oficial, ni la de ningún prisionero (y el único que realmente *entendió* y tuvo el control de lo que esa voz decía). De hecho, durante aquellos instantes, prisioneros y carceleros ocuparon el mismo plano de subalternancia. Sin ser muy consciente de ello, el oficial al mando había accedido a traspasarle a Messiaen la autoridad temporalmente.

Sin embargo, esa atención y comprensión con la que él percibió ser escuchado, muy bien podría haber sido solo su impresión o no haber sido la única forma posible de atención. La clarinetista y estudiosa Rebecca Rischin recogió en su libro *For the end of time: the story of the Messiaen quartet* muchos testimonios y documentos. Al respecto de la cita anterior, Henry Akoka, el clarinetista con el que Messiaen trabó amistad en el tren de camino al campo de prisioneros y que estrenó el Cuarteto, diría:

El público, según recuerdo, estaba abrumado. La gente se preguntaba qué había pasado. Todos... Nosotros también. Nos preguntábamos: “¿Qué estamos haciendo? ¿Qué estamos tocando?”¹⁴

Realmente pudieron acontecer las dos cosas. Aun hoy en día la música de Messiaen es difícil para muchas personas, pero si nos moviéramos a casi ochenta años atrás, se podría presumir que fuera aun todavía más lunar. No obstante, pudiera ser que al mismo tiempo fuera la única música –u otra compuesta en el campo con un no- lenguaje de certidumbres- a la que le fuera posible entrar en resonancia con lo incomprensible que estaban viviendo, como si hubiera sido hecha a medida (aunque Messiaen discrepara). Y dado su poder evocador, que “la música nos hace concentrarnos en nosotros mismos, recogerlos en nosotros mismos”¹⁵ y dada la falta de referencias de la música que estaban escuchando, posibilitó una clase de agencia en la construcción del discurso propio.

En los campos, no ya solo de prisioneros, sino sobre todo de exterminio, la música se utilizaba para controlarlos y causarles el mayor mal ¹⁶¹⁷, retransmitiéndola por los altavoces de noche para privarles del sueño, humillándolos, por ejemplo, obligándoles a tocar los himnos relacionados con sus ideologías políticas o las canciones propias de su credo o para engañar en las inspecciones de Cruz Roja mostrando que en su campo eran bien atendidos (si hasta tenían orquesta); mientras se elegía a quiénes se asesinaba o para despedir por las mañanas a los que se iban a los trabajos forzados y recibirlos al

volver, así como obligando a los músicos-prisioneros a tocar la música que los oficiales creían que era la adecuada para controlar a la población reclusa y, desde luego, para amenizar a los oficiales admiradores de la *cultura*. Era una forma de dominación. Así escribirá Pascal Quignard en *El odio a la música*, que “la música no tiene párpados” o que “la expresión *Odio a la Música* quiere expresar hasta qué punto la música puede volverse abominable para quien más la ama”¹⁸.

Aunque en el campo de prisioneros de guerra no fueron tan atroces las condiciones, no dejaban de estar sometidos a una música (había una orquesta, una banda de jazz, de música de baile y una troupe de teatro) que sonaba cuándo y cómo los oficiales decidían. Por eso, al estar tan cargada de referencias, memorias, recuerdos, al estar, en fin, tan indisolublemente unidas muchas de aquellas músicas a su identidad personal y a la de su grupo de pertenencia, sufrían tanto al escucharlas. Estaban prisioneros de una música también sometida, brutalizada, *indignificada*.

Se quiere en consecuencia proponer, que acaso la música de Messiaen no solo nos les cercenó su humanidad, sino que la pudo momentáneamente apuntalar, recomponer. No recibieron un trato como subalternos, asistían al estreno de una música compuesta por quien contaba ya entonces con cierto renombre, con el aura del intelectual probablemente también. Además, cabe señalar que al ser compuesta por uno de su propio grupo, uno de los suyos -aun con privilegios- y al *producir un producto* respetado por los oficiales (el oficial que ayudó a Messiaen para que pudiera componer y estrenar el Cuarteto, como a los demás músicos que intervinieron, le llegó a dibujar el programa del concierto y más tarde los ayudaría también a escapar), al realizar su igual algo digno de ser escuchado por los propios oficiales que asistieron al estreno, pudo haber supuesto para los prisioneros un espejismo de estima propia por contagio (de la de Messiaen y los otros tres músicos) y, seguramente, la obra no fuera recibida igual que si hubiera sido música elegida a medida y conveniencia de sus enemigos, los verdugos. Fue esta una música que gracias a su lenguaje pudo significarlo todo y no significar nada. Pero que les posibilitaba ser dueños de su propia experiencia, imaginar, proyectarse sobre la obra para reconstruir -aun momentáneamente- su multidimensionalidad personal, acaso en resonancia con la propia estupefacción de aquellos días de sus vidas o con un mínimo de dignidad, de orgullo de *clase* (la clase apresada) o de cierta legitimidad. Pudo ser espejo empático, narración salvadora.

Y con todo, bien es cierto, que también podríamos estarnos encontrando nuevamente con la vida propia de la obra independizada de los designios de su autor. Pues bien pudiera ser que, al no comprender aquellos códigos *sus oyentes*, hubieran buscado referentes por su parecido en lo más inminente y de mayor fisicalidad, es decir, en la

realidad de su supervivencia, que tampoco llegaron a comprender y en la que se encontraban subyugadas sus propias vidas. Y así, en un giro del destino, en vez de relacionar sus compañeros la obra con la Eternidad (Messiaen se preocupó en el estreno de leer los versos del libro del Apocalipsis que correspondían a los movimientos), la hubieran relacionado con el infierno en vida que tenían ante sus propios ojos.

Restarían, para ir concluyendo este escrito, Henri Akoka, el clarinetista, el violinista Jean le Boulaire y el chelista Étienne Pasquier, sus compañeros músicos. Desde una posición a caballo entre el propio Messiaen y el resto de los prisioneros: sin voz propia, pero con agencia, con un control temporal sobre sus propias vidas, pudiendo ejercer una actividad elevada, digna, influyendo con sus personalidades en la propia obra¹⁹, teniendo tiempos de ensayo y un lugar propio, una intimidad y una realidad por ellos mismos generada. El componente físico en la actividad de los músicos es incompatible con la preocupación u otra clase de emociones y pensamientos, porque cuando uno se distrae ya ha errado la nota o se ha ido de tiempo, en un cuarteto tan exigente como el de Messiaen, aún más.

Así que incluso en aquellas circunstancias e incluso cuando no entendieran tampoco muy bien la obra, igualmente supuso cierta reconstrucción de la imagen propia, de su contarse a sí mismos aquellos días y, con ello, de la esperanza (uno de ellos llegó a escaparse por sus propios medios y los otros dos –junto con Messiaen-, cuando el oficial les consiguió proporcionar los documentos falsos).

Por último, el propio oficial, Carl-Albert Brüll, que recorrió el camino contrario al de los cuatro músicos. Al ayudarlos, reconocía su otredad, les permitía *hablar*, puso los medios para su huida, se dejaba alterar en su individualidad, apuntalaba su trastornado cimiento moral. Para nosotros, a su vez, se habría constituido en mito del cuerpo místico²⁰, como sujeto siervo del cuerpo social y nos estaría concediendo a los demás humanos, a sus compañeros verdugos obedientes culpables y a los portadores de la culpa política original, la posibilidad de imaginar nuestra propia salvación.

Estas últimas líneas han tratado de sortear la inevitable vacuidad que se produce al relacionar música y experiencias de negatividad, en un intento de cooperar en traer a aquellos prisioneros, en representación de tantas otras víctimas, del mundo de los espectros. Así como también por acercarnos a sus necesidades humanas más sencillas, poner ahí un foco. Pues en identificar la pérdida de la mirada ajena al sí mismo, de ser obligado a escuchar, de no poder relatarse, en esos actos sin rastro reside también la humanidad. Un intento de desocultamiento de gigantes que no son imaginarios, junto con los molinos que vemos tan solo.

Bibliografía

100th birthday of Messiaen celebrated with a concert series. Stanford Report. November 5, 2008

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Blanco, Enrique. *La personalidad musical de Oliver Messiaen*, ca. 1992

Broncano, Fernando. *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. España: Editorial Herder, 2013

Cuarteto para el fin de los tiempos, artículo de Wikipedia.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Editorial Pre-Textos, 2002

Del Águila, Rafael. *Sócrates furioso*. España: Anagrama, 2004 Benjamin, Walter. *El narrador*. España: Editorial Taurus, 1991

Heidegger, Martin. *Caminos del bosque*. España: Editorial Alianza, 1996.

Los campos de concentración y Exterminio, Blog “La música y el Holocausto”

Los titanes de la composición en el siglo XX (6): Olivier Messiaen. Blog “El tema 8”, 2014

Messiaen, salvado por el carcelero melómano, El Mundo, 2017; *El estreno en un campo nazi del ‘Cuarteto para el final de los tiempos’*, Blogs 20 Minutos, 2016; *Dios y los pájaros en un campo de prisioneros: el «Cuarteto para el fin de los tiempos»*, Jotdown, 2013; *The Composer Who Preserved a Bit of Optimism While in a Nazi POW Camp*, Haaretz, 2017

Olivier Messiaen, Blog “La música y el Holocausto”

Quignard, Pascal *El odio a la música*. España: Editorial Andrés Bello, 1998

Riccoeur, Paul: *La identidad narrativa*. Conferencia, 1986. Traducción M.A. González,

Rischin, Rebecca. *For the end of time: the story of the Messiaen quartet* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2003.

Ross, Alex. *El ruido eterno*. España: Seix Barral, 2018

S. Hall y P. Du Gay: *Cuestiones de identidad cultural*. Argentina-España: Amorrortu editores, 2003. Capítulo 7 “Música e identidad” por Simon Frith

Said, Edward: *Representaciones del intelectual*. España: Editorial Debate, 2016

Sprout, Leslie A. *Messiaen, Jolivet, and the Soldier-Composers of Wartime France*,

Steiner, George. *El castillo de Barbazul*. Gedisa Editorial, 2013

Yolocaust de Shahak Shapira. *El creador de Yolocaust retira parte de las 'selfies' de turistas en el Memorial del Holocausto de Berlín*, El

¹ Cuarteto para el fin de los tiempos, artículo de Wikipedia.

² Rebecca Rischin descubrió que fueron alrededor de 300 o 400 prisioneros, no 5.000. *For the end of time: the story of the Messiaen quartet*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2003.

³ *Messiaen, salvado por el carcelero melómano*, El Mundo 2017; *El estreno en un campo nazi del 'Cuarteto para el fin de los tiempos'*, Blogs 20 Minutos, 2016; *Dios y los pájaros en un campo de prisioneros: el «Cuarteto para el fin de los tiempos»*, Jotdown, 2013; *The Composer Who Preserved a Bit of Optimism While in a Nazi POW Camp*, Haaretz, 2017

⁴ Heidegger, Martin: *Caminos del bosque*. España: Alianza Editorial, 2010

⁵ Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003

⁶ Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. España: Editorial Pre-Textos, 2002, p. 137-138.

⁷ Palabras recogidas en el artículo: *El creador de Yolocaust retira parte de las 'selfies' de turistas en el Memorial del Holocausto de Berlín*, El País, 24.01 2017

⁸ Steiner, George: *El castillo de Barbazul*. España: Gedisa Editorial, 2013, p137-138

⁹ Messiaen se consideraba a sí mismo tanto compositor como ornitólogo. Tomó clases de ornitología y a lo largo de su vida no dejó de anotar los cantos de los pájaros de los países que visitaba.

¹⁰ Blanco, Enrique: *La personalidad musical de Oliver Messiaen*, ca. 1992

¹¹ Descripción al inicio del movimiento III "Abismo de pájaros"

¹² Sprout, Leslie A.: *Messiaen, Jolivet, and the Soldier-Composers of Wartime France*. Journal Article *The Musical Quarterly* Vol. 87, No. 2. Oxford University Press, (Summer, 2004), p. 261

¹³ *Los titanes de la composición en el siglo XX (6): Olivier Messiaen*, Blog El tema 8, 2014

¹⁴ Cita mencionada en *La música y el Holocausto*, extraída del libro de Rebecca Rischin: *For the end of time: the story of the Messiaen quartet*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2003

¹⁵ Steiner, George: *El castillo de Barbazul*, España: Gedisa Editorial, 2013, p. 121

¹⁶ *Los campos de concentración y Exterminio*, Blog 'La música y el Holocausto'

¹⁷ Quignard, Pascal: *El odio a la música*. España: Editorial Andrés Bello, 1999

¹⁸ Quignard, Pascal: *El odio a la música*. España: Editorial Andrés Bello, 1999, p.109

¹⁹ Rischin, Rebecca: *For the end of time: the story of the Messiaen quartet*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Pres, 2003

²⁰ Broncano, Fernando: *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. España: Editorial Herder, 2013