

PARDO, José Luis: *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, 483p.

*Esto no es música* es algo más que un libro sobre Los Beatles, el “pop” y la cultura de masas. A lo largo de sus 483 páginas, Jose Luis Pardo (Madrid, 1954) se ocupa de historias de muy diversa índole y de personajes de muy variada condición, sin que por ello éstas y ellos queden reducidos a pretextos para un propósito superior, el cual las convertiría —a ellas— en algo menos que historias y en secundarios —a aquéllos— de una trama que ha de andar recorriendo un personaje principal. De leer *Esto no es música* así (*als ob* —como si— hubiera una interpretación recta respecto a la cual pudiesemos determinar la curvatura e inclinación, propósito y éxito de la inclusión de todas y cada unas de las subtramas), se nos sustraería la posibilidad de disfrutar de la narración de la vida y muerte de la emperatriz Sisí y de su asesino, entre otras muchas, por sí mismas, liberadas de su “utilidad” futura; pero, al mismo tiempo (o mejor dicho, en ese *tempo*), veríamos cómo los secundarios, aun en la pequeñez que caracteriza “el orden del carácter”, desbordan y eclipsan la historia que desarrolla algún héroe en el orden del destino, en vez de ser “medios para lograr el fin (del cual es portador el protagonista)” (p. 309).

Aun siendo —como se ha dicho— cada una de las historias algo más que subtramas, el profesor Pardo se ocupa en este libro de transmitir varias enseñanzas importantes. Gracias a la oceánica labor de investigación sobre la que la obra navega y a la maginificencia de su estilo, el autor es capaz de ejercer una vez (más), otra vez, la sempiterna tarea del maestro que con historias, ejemplos, giros o retruécanos (y algo del “gracejo de tímido” que le caracteriza), es capaz de ir infundiendo en el lector el tono del pensar a través de la palabra, inculcando unos conocimientos que revisten gran dificultad y que Pardo disfraza de variadas maneras y presenta en un gran carnaval articulado que recorre numerosos camarotes de un barco solo para los locos, combinando frases largas, frases cortas y un descomunal dominio de la puntuación —ésta sí, puesta al cien por cien al servicio de lo significativo—, mostrando al final de cada una de sus explicaciones los conocimientos “al desnudo”, dando a quien le estudia la clave (de sol o de Saturno) de lo que acaba de escuchar o, por decirlo de otra manera, haciendo explícito al final de cada capítulo lo que el lector atento ya sabía implícitamente desde siempre.

---

Recibido: 04/07/2012. Aceptado: 22/11/2012.

*If God has a master plan  
that only He understands...*

Uno de los temas que podríamos decir que trenzan o enhebran *Esto no es música* es la explicación del pensamiento de F. Nietzsche. “La ‘muerte de Dios’ aparece así como emancipación de las cosas y de los individuos con respecto a ese ‘peso’ del final que hace que todo se oriente en ese sentido y que a él se sacrifiquen la vida y la felicidad” (p. 207). Pardo utilizará repetidamente la metáfora del “libro mayor”, en alusión a un hipotético documento en el que las virtudes y los vicios, las acciones en general, sean traducidas a un valor contable que permita computarlas, favorable o desfavorablemente, de acuerdo a una regla ya dada. Es el libro que “nos” pedirán aquellos que tratando de comprender el pensamiento del ya mencionado filósofo alemán nos cuestionen sobre cómo valorar, *si todo son interpretaciones*, cuáles son preferibles. Pardo, con la complicidad que puede legítimamente presumir al lector que ha alcanzado la segunda mitad del libro, sugiere que “lo más sensato es responder a quien hace esta pregunta que no ha entendido lo que Nietzsche propone. [...] Así que habría que devolver al interlocutor la interpelación con la que pretende objetar al nietzscheanismo y preguntarle cuál es el criterio que él utiliza para preferir unas ficciones a otras, no en este *fantástico* mundo nietzscheano, sino en uno ordinario en el cual se pueda distinguir sin molestias entre ficción y realidad” (p. 349s). Cualquiera que sea el mundo que pensemos, necesariamente vendrá descrito por el operar de ciertas reglas. Pero no puede haber una regla que indique cuándo han de aplicarse unas reglas y no más bien otras (pues, a su vez, requeriríamos de *otra* regla que nos indicase cuándo ha de aplicarse esa —presuntamente— primera); mucho menos puede existir una regla que indique cómo crear reglas. Del mismo modo que nuestras valoraciones sobre las ficciones tienen que partir de la autonomía de la ficción, así ha de ser también sobre las acciones.

La existencia de un “libro mayor” pondría en cuestión cualquier autonomía, liquidaría la posibilidad de enjuiciar nuestras acciones éticamente, pues al convertirlas en producción (de valor o disvalor que se contabiliza en ese “libro mayor”) las convierte en *medios* al servicio de un fin (ese al que se sacrificaban la felicidad y la vida). Éste sería el problema —denunciado por Nietzsche— de la religión (que, como dijera Kant, es la proto-poesía), pero también del hegelianismo o el marxismo o, en general, de todas aquellas filosofías que han aceptado la “estampa moderna de la historia”, esto es, que han confundido historia y poesía, lo que permite que los agentes históricos (los individuos históricos universales, sean éste un individuo o una clase) funcionen de un modo similar a como lo hacen los personajes de la ficción,

que, en definitiva, el libre albedrío sea abolido y sus actos se expliquen en relación a un fin externo a ellos: “El historiador investiga el pasado sabiendo ya cuál es el futuro de aquel pasado (a saber, el presente), sabiendo ya cómo termina la historia (el fragmento de historia que investiga), y que de ella no puede tomar en cuenta más que los *hechos* positivamente ocurridos, los resultados de las acciones, que son, por otra parte, lo único que puede contabilizarse como saldo para entrar en la suma cuyo producto final —cuya consecuencia última— será el presente. Y si esta manera de hacer historia es la cabalmente moderna, ello sucede porque mirar el pasado desde el punto de vista del presente (de sus consecuencias presentes) forma ya parte de ‘la estampa moderna de la historia’, que consiste igualmente en mirar el presente desde el punto de vista del futuro (el historiador, por así decirlo, realiza esta operación sólo retrospectivamente)” (p. 38).

La estampa moderna de la historia convierte el dolor en valor, en una especie (como pago en especie) de inversión a largo plazo, que habrá de ser repuesta y compensada, una vez se liquiden las cuentas, que no son otras que las cuentas pendientes que concibe e inculca “el bacilo de la venganza”.

*I don't want to start any blasphemous rumours*

*But I think that God's got a sick sense of humor*

*And when I die I expect to find Him laughing.*

Mas reposémonos de nuevo sobre una de los elementos melódicos más importantes de *Esto no es música*: Los Beatles. La vida en un mundo sin “libro mayor” —“una experiencia de la temporalidad *sin futuro*, sin desenlace, sin libro mayor ni cuenta de resultados, una experiencia en la cual el dolor no puede ser justificado como una inversión a largo plazo” (p. 304)—, tal como es la vida en un mundo en el que Dios ha muerto, da pie al cuestionamiento de las jerarquías, pues, como no parece difícil de ver seguido, los libros mayores —en los que anotamos, por ejemplo, calorías— implican jerarquías —de conductas alimenticias— de cara a la consecución de un fin —adelgazar— (el ejemplo de una dieta como actividad subordinada a un fin externo a ella —y por tanto *medio* y no acción, sino producción— está tomada de —y, por tanto, tergiversada desde— las páginas 100 y 101 del libro que nos ocupa). Pardo, que otorga a la *vir* de Los Beatles un papel de creadores en la genealogía de los cánones de la música *pop*, recuerda también la labor “experimental” de dicho grupo (sin por ello obviar referencias de la propia banda, como John Cage). Por un lado, la portada de “Sgt’s Peppers Lonely Hearts Club Band” (“tutti” orquestal con el que se inicia la obra sinfónica que es este libro) es un ejemplo de desjerarquización; por otro, Los Beatles tendieron a incluir *entre sus canciones* sonidos de la natu-

raleza, o de la ciudad, o incluso el resultado de la grabación de un silbato para perros —inaudible para el humano.

Que nuestra conceptualización “inmediata” sea, ante la inclusión *entre* la cuarta y la quinta canción de una grabación de pajarillos piando, hablar de los sonidos *entre* la cuarta y quinta canción implica que dichos sonidos *no* son música —¡esto no es música!: he ahí “el clamor exasperado de los auditorios educados en el lenguaje ‘clásico’” (p. 380)—. El código de la musicalidad deja *fuera* algunos sonidos —los “ruidos” o “el silencio”— como el código de la cordura deja fuera a algunos —los locos— o el código del (buen) vestir algunas prendas —los disfraces. Una vez muerto Dios, la experimentación (para nuestro caso, en el ámbito de la música) pasa por la desmusicalización del sonido (frente a una musicalización que —además de marcar una frontera— permite distinguir entre “buena” y “mala” música —y he ahí de nuevo nuestra amiga la jerarquía).

¿Qué diablos está pasando en un mundo donde un boxeador y un científico pueden aparecer *juntos* en la lámina que hace las veces de portada de un disco? Nada; o más bien, “cualquier cosa”. Pues los boxeadores y los científicos (y gentes de toda alegría) no solo están meramente yuxtapuestos en la portada de “La banda de los corazones solitarios del sargento Pimienta”, sino que lo están también en los periódicos (en cuyas páginas, “unos junto a otros”, están no solo los boxeadores y los científicos sino también los políticos y los horóscopos, la previsión del tiempo y las esquelas) y en las ciudades (donde un científico y un boxeador pueden ser, perfectamente, vecinos).

Puesto que Dios ha muerto y el dolor ha dejado de ser un valor (y por ello la vida ya no es una prueba de triatlón en la que infancia, madurez y senectud se combinan proporcionándonos una *marca* o una identidad), puesto que no hay un (único) sentido último que jerarquice la realidad y nos permita (u obligue) a realizar en un ejercicio de contabilidad cósmica (que eso es la teodicea) gracias al cual para cada *hecho* haya un albarán; gracias a que las distintas piezas del *puzzle* de la realidad ya no nos son presentadas unas a consecuencia de otras, como en la poesía (o en la historia en su concepción moderna) o en la religión; gracias o por culpa de eso, los boxeadores y los científicos pueden presentarse unos después de otros, *táde mèta táde*, “sin sugerir vínculos de consecuencia o conexiones de sentido entre ellos” (p. 108), de izquierda a derecha, como en la portada ya mencionada del disco de Los Beatles, en la quinta planta de un rascacielos en la ciudad o en el periódico.

La travesía por el valle de lágrimas (que se guardaban en la bolsa de “acciones”) ha terminado. Resuelto que ni hay sentido último ni orden del

destino, el amor del Dios que es amor había resultado ser una concatenación de endeudamientos, nuestro paso por la vida una engañosa experiencia a través de un texto con un final dado y con el tiempo de la producción (de méritos para ir al cielo) como la imagen móvil de una eternidad omnisciente capaz de justificar el dolor en razón de un fin final infinito. ¿No es eso un sentido del humor perverso, el de un Dios sardónico, muerto de aburrimiento? Ahora tocaba divertirse, “lo que las masas parecían querer era... *nada*, simplemente diversión” (p. 87), en un mundo de actores secundarios propicio a instaurar el orden de la comedia.

*No hidden catch*

*No strings attached*

*Just free love.*

Ya que los *músicos* comenzaron a experimentar, a “desmusicalizar el sonido” e incorporar frente a los –otrora– rígidos cánones *justamente* lo que aquestos hubieron dejado *fuera* (lo que *no* era música), el mundo se fue llenando de nuevos ritmos, nuevos *beat*, nuevos “pulsos”, nuevos tiempos; una vez derribado “el monopolio del pulso fundamental [...] se trataba exactamente de *dejar sonar* o de *hacer oír* eso que [...] podríamos llamar el ‘tiempo no pulsado’, un tiempo sin latido (*offbeat*) que ya no va siguiendo el trayecto de un móvil ni puede contarse gracias a los puntos de parada (los golpes de la batería, las estaciones ferroviarias, las épocas históricas o las plantas del rascacielos), que ya no es el número de movimiento alguno sino que se mueve más allá de todo número, de toda posibilidad de numeración explícita o métrica, fuera del reloj que da al únisono las horas en punto en todos los campanarios” (p. 56s). Surgieron innumerables Vietnams, presuntos *offbeat* echándole un pulso a un *beat* imperial (que curiosamente se había propuesto *vietnamizar Vietnam*): “lo más arcaico y reaccionario (el nacionalismo) era observado como la máscara de lo más novedoso y revolucionario” (p. 452). Y claro, la aspiración de tocar “*al mismo tiempo* pero en *otro tempo*, con otro ritmo, otra melodía y otra armonía” (p. 460), al verse obligada a *plasmarse* en *un* ritmo y *una* melodía-armonía, como el vagar libre está obligado a *dejar rastro* (que es el que permite que la acción sea *repetida* pero solo en calidad de imitación), acabó —“como en el Festival Newport, [en el que] el folk rechazaba al pop y le obligaba a retirarse del escenario” (p. 453)— convirtiendo todas estas revoluciones “en cuestión de *pueblo*, de *nación*, o incluso de *raza*, es decir, de identidad, y a estas alturas ya sabemos hasta qué punto la identidad está ligada al argumento de destino” (*ib.*). La revolución de los simulacros se había quedado en un simulacro de revolución, y alrededor del *totum* revoltoso en el que los corazones solitarios cantaban al mismo tiempo, pero cada cual en su *tempo*,

se sucedía un desfile de bandas que en un mismo sentido (esto es: con el mismo *tempo* —gracias a lo cual pueden ser *identificadas*) conjugaban sus himnos nacionales.

Por un lado, los experimentos “desbordaban todos los cánones de la industria, infringían todas las normas de la buena administración empresarial y contravenían las más elementales reglas del mercado” (p. 395); por otro, el orden universal de Cronos (presente *a una* en los relojes de todas las estaciones de tren), que “se *hunde* en las profundidades de un bullicio arrítmico que no puede concertar” (p. 359), es un desdibujarse (de viejas jerarquías) que no puede completarse jamás (la revolución de los simulacros es un simulacro de revolución, la utopía del amor libre se muere de excesos, sobredosis), incapaz de evitar que todas las pomeranias que en la historia han sido se dispongan a denunciar la ficción ilustrada sobre la que se ha asentado la jerarquía de la *metrópolis* —se retoma “la defensa de lo *irish* como una naturaleza auténtica que la Inglaterra victoriana había reprimido y relegado a la condición de fantasma” (p. 265)—, reconvirtiendo la producción de simulacros (la experiencia por la experiencia) en producción de identidades (“y a estas alturas ya sabemos...”) con el sentido invariable que nos *marca* el pulso telúrico (y por tanto la *verdadera identidad* de los pomeranienses), en una nueva configuración de la más antigua (y estridente) reclamación humana: la de la continuidad entre “la naturaleza” y (ahora) Smallville, la virtud y la felicidad, el fin feliz —ya que tiene que haber un final— de la acción (para lo cual la vida la convierte en producción); ruptura ésta, ¡ay!, que tanto nos cuesta asumir, y que nos hace caer en la tentación de “para *pegar* aquellos dos pedazos de una pareja rota [no encontrar] más remedio que subrayar la *costura*, ya que era imposible suturarla o disimularla” (p. 384).

Francisco Fernández Salgado