

MUSICA

UN NUEVO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

Por Jesús BAL Y GAY

I

ES DE SUPONER que el lector se haya detenido alguna vez a pensar por qué una determinada música le interesa, mientras que otras lo dejan indiferente y aun le repugnan. ¿Será ello cuestión sólo de gusto y, por tanto, relegable al plano de las reacciones sensoriales, o, por el contrario, se trata de algo en que interviene la inteligencia?

Todos conocemos —creo yo— dos maneras de gozar de la música: una consiste en dejarnos envolver por ella, en una actitud totalmente pasiva por nuestra parte; la otra, en seguir conscientemente, con toda atención su desarrollo. La primera es, en realidad, un mero *oír*; la segunda, un auténtico *escuchar*. La música que suena en la fábrica mientras los obreros realizan su trabajo mecánico o manual, o la que suena en el hogar, mientras el ama de casa atiende a sus tareas domésticas, *se oye*; la que fluye del escenario en la sala de conciertos o del tocadiscos puesto a funcionar en el rincón más tranquilo de nuestra casa cada vez que sentimos necesidad de entregarnos de veras a la fruición de la música, *se escucha*. Entre *oír* y *escuchar* hay una diferencia análoga y una distancia igual a la diferencia y la distancia que se dan entre *ver* y *mirar*. El oído, al igual que el ojo, puede enfocarse a voluntad. Cuando no lo enfocamos percibe todo el campo sonoro que está a su alcance, pero su percepción resulta tan confusa e indiferente como global. En cambio, si nuestra voluntad lo enfoca sobre determinada zona del campo sonoro, ésta se destaca con toda nitidez, mientras el resto sigue tan borroso o más que antes.

Por supuesto que la forma más noble de utilizar la música es *escucharla*. Con toda nuestra atención en vilo, nuestra actividad psíquica corre entonces paralela a la del autor, y quizá en algún momento llega a identificarse con ella. La otra forma, la que se reduce a *oír* y nada más, constituye un desperdiciar, un abusar de la música, que, para quienes aman de veras este arte, tiene mucho de profanación.

En los momentos en que escuchamos verdaderamente alguna música, o al recordar alguna que así hemos escuchado, es cuando surge la cuestión de por qué nos satisface o no nos satisface. Pero con tal cuestión pasamos a un nuevo plano, en el que ya no somos meros auditores atentos, sino críticos, analistas, personas que adoptan una actitud especulativa que es digno corolario de la adoptada al escuchar aquella música. La cuestión que así se nos plantea pretendemos resolverla recurriendo a los conceptos de lógico y absurdo, profundidad y superficialidad, originalidad e imitación, etc. Pero si ahondamos un poco más en el análisis, pronto nos encontramos con una barrera infranqueable, ante la cual retrocedemos apoyados en conceptos tales como ina-

prensibilidad, imponderabilidad, inefabilidad y otros por el estilo. Aislar, pesar, medir los elementos que hacen coherente, profunda y original una obra se nos aparece como un vano intento y tan vano como el de establecer las proporciones que debe haber entre, por ejemplo, el elemento *sorpesa* y el elemento *lógica* o entre *diversidad* y *repetición*. Pero pudiera ser que en el horizonte estuviese asomando algo que haga menos imposibles esos intentos.

Con las más recientes tendencias de la música se diría que comienza a restaurarse su antigua relación con las ciencias matemáticas como parte integrante del cuádrivio. No es cosa de que nos pongamos a pensar ahora si ello puede significar un avance o un retroceso para este arte, si sólo, servirá de puerta falsa para quienes se empeñan en hacer música y carecen de toda musicalidad. A la técnica serial, por ejemplo, se alía muy naturalmente el cálculo combinatorio. Pero ya se está experimentando también con cerebros electrónicos para producir música y también se está intentando la creación de música en la que hay que tener presentes las llamadas funciones aleatorias. Y, por último, ya se está aplicando a la música la reciente *Teoría de la información*.

Como auxiliar para componer, esta teoría matemática puede ser de poca o ninguna eficacia. Tal es mi sentir personal que, por fortuna, encuentro corroborado con el de Stravinsky, en su último libro de conversaciones con Robert Craft titula *Memories and Commentaries*. Pero como instrumento de análisis quizá dé buenos resultados. Cuando menos, nos proporciona conceptos y terminología mucho más precisos que los que hasta ahora se han venido empleando en el análisis de la música. En la *Revista Musical Chilena*, N° 73, hay un extenso artículo de José Vicente Asuar que recomiendo al lector. En él se explica con bastante extensión lo que es esa nueva teoría y cómo se la está aplicando a la creación musical. Yo, por mi parte, trataré aquí de ver hasta qué punto es utilizable como instrumento de análisis y estimación de la música.

En esa nueva teoría el concepto *información* significa todo hecho o acontecimiento captable por un *receptor* —ya sea éste una máquina o un hombre—. Para lo que aquí nos interesa, la información no tiene valor si no existe otro elemento: la *expectación* del receptor. Cuando escuchamos música, ponemos a funcionar las tres potencias del alma: la memoria, el entendimiento y la voluntad. Sin la memoria no podríamos encontrarle sentido a lo que estamos escuchando, pues ese sentido depende de la relación que existe entre lo que en este preciso instante oímos y lo que en instantes anteriores hemos oído. Por el entendimiento juzgamos si esa relación es positiva o negativa, es decir, si hay coherencia o incoherencia entre lo presente y lo pasado. Y por la

voluntad, y de acuerdo con el entendimiento, queremos, esperamos que lo que va a venir inmediatamente sea algo que guarde coherencia con lo que en este instante estamos oyendo. Si la audición musical se basara solamente en la memoria, sería el nuestro un escuchar propio de la mujer de Lot, pendiente sólo de lo que dejó atrás. Tiene que ser, por el contrario, un escuchar simbolizable por el bífrente Jano, atento a lo que pasó y a lo que va a venir. De esa relación *pasado-presente-futuro* nace la *expectación*.

Si el transmisor proporciona una información que el receptor no pudo prever, se dice en esta nueva teoría que hay un máximo de información —*Contenido=1* y, por el contrario, si la información coincide con la expectación, tenemos el mínimo de aquélla —*Contenido=0*—. Y, recurriendo a la terminología de la Física, se denomina *entropía* al promedio de información proporcionada por el transmisor. Al máximo de entropía se lo denomina *dinamismo* y al mínimo, *estatismo*.

Imagine ahora el lector una música cualquiera o, mejor, póngase a escucharla, con esos conceptos bien presentes: el principio —si no conoce la obra— le dará el máximo de información, puesto que su expectación era nula; pero en seguida, una vez oídos los primeros compases, su entendimiento engendrará lógicamente una expectación con la que la nueva información coincidirá o no, y de aquí en adelante quedarán en juego, hasta el final de la obra, la expectación y la información.

El juicio que esa obra le merezca y la satisfacción o insatisfacción que le proporcione dependerán en último término de la entropía de ella. Si le pareció trivial, puede estar seguro de haberse encontrado ante un estado muy cercano al estatismo, es decir, que en cada momento esa música le proporcionó una información que él ya había previsto. Si, en cambio, le resultó absurda, incoherente, disparatada, quiere decir que hubo un máximo de entropía, esto es, dinamismo, en el cual, naturalmente, nunca la información convino con la expectación. El aburrimiento que sentimos ante alguna música se debe a una de esas dos posibilidades. Cuando nos decimos: "Ahora va a venir esto", y, efectivamente, viene tal y como nos lo habíamos imaginado, nuestro interés desciende a cero. Pero también caerá tan bajo si jamás lo que viene se acerca o coincide con lo que esperamos. Parecerá extraño que el dinamismo y el estatismo den el mismo resultado, cuando en realidad son fenómenos totalmente opuestos. Pero ello se debe a que nosotros, los receptores de una música, acabamos convirtiendo, por un proceso lógico, el dinamismo en estatismo, cuando descubrimos que aquélla va a seguir dándonos siempre el máximo de información, es decir, que va a seguir siempre por caminos totalmente imprevisibles: entonces nuestra expectación será igual a la información, podremos prever que todo será imprevisible. Y esto, fatalmente, provocará nuestro tedio, un tedio análogo al que sentiríamos oyendo un discurso en lengua ininteligible.

En principio podemos establecer que si en una obra la información es igual o menor que la expectación, no sentiremos

por ella más que indiferencia y aburrimiento; y que si la información supera a la expectación, nuestra reacción oscilará entre el interés y la indiferencia, según la entropía o proporción entre expectación e información. Y esto es lo que verdaderamente tiene importancia; porque parece haber un punto óptimo en la escala de la entropía, más acá o más allá del cual la música comienza a perder interés, por defecto o por exceso de información.

Pero, como ya dije, esa especie de ley sólo puede formularse en principio, pues está sujeta a profundas variaciones derivadas de algunas cualidades características del oyente o receptor. Así, por ejem-

plo, un hombre primitivo o —en menor grado— un aldeano de un país civilizado preferirá a toda música aquella en la que el contenido de la información sea el mínimo: su deleite consiste en que la información realice plenamente su expectación. Eso explica la regularidad, que es pura monotonía, de muchas melodías y ritmos populares. Por el contrario, el aficionado culto no se satisfará sino con músicas en las que la información supere a la expectación. Y cuanto más culto sea el aficionado, tanto más flexible tendrá que ser el juego entre expectación e información. Pero esta cuestión y algunas otras las dejaré para el próximo artículo.

SERIOZHA, película soviética de Georgui Danielya e Igor Talankin. Argumento: Vera Panova. Intérpretes: Boria Barjatov, S. Bondarchuk, Irina Skobsteva. Producida en 1960 (Mosfilm).

Las películas soviéticas que pueden ser exhibidas en los países occidentales no están dando una imagen demasiado unilateral del cine de la U.R.S.S. Hace poco tuve la suerte de ver en exhibición privada el film *Un comunista*, de Yuri Raizman que, como es fácil deducir por el mismo título, no podrá ser exhibido normalmente. En él era dado hallar ese clima de violencia y pasión que ha caracterizado siempre al mejor cine soviético. El clima que, en realidad, sólo hemos encontrado en *El último disparo*, de Chujrai, si nos referimos a las últimas películas de la U.R.S.S., estrenadas en México.

El cine soviético que normalmente vemos no tiene por qué disgustar a las personas de criterio más conservador, a los honorables padres de familia, y por ello no es difícil que muchos votantes del PAN prefieran las "limpias y decentes películas rusas" a "esas apologías de la violencia que suelen ser los films yanquis". Curiosa paradoja, que explica la actitud de algunos buenos amigos, izquierdistas convencidos, que reaccionan ante films como *Seriosha* reprochándole su sentimentalismo e invocando al gran Bertolt Brecht.

Sin embargo, *Seriosha*, pese a su premio internacional, no es sino una modesta película realizada por dos jóvenes debutantes en la dirección de cine, que han hecho con toda honradez un pequeño estudio sobre el mundo que rodea a un niño de cinco años. El tema de la infancia es tratado casi siempre protegiéndose en el chantaje sentimental que la presencia de un niño representa. Pero el chantaje se establece desde el momento en que el realizador trata de hacernos aceptar alguna idea religiosa o moral con el simple apoyo de un "conmovedor rostro infantil" o cuando disimula su torpeza cinematográfica tras las habilidades de un

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LA LEY (La loi). Película franco-italiana de Jules Dassin. Argumento: Jules Dassin, sobre la novela de Roger Vailland. Foto: Otelo Martelli. Música: Román Vlad. Intérpretes: Gina Lollobrigida, Yves Montand, Pierre Brasseur, Marcello Mastroianni, Melina Mercouri, Paolo Stoppa. Producida en 1959.

Jules Dassin abandonó Hollywood por motivos muy comprensibles: Hombre honesto y de ideas firmes, no pudo soportar los métodos inquisitoriales de Mc Carthy y la atmósfera irrespirable que provocarían. Pero lo cierto es que ninguna de las películas que ha hecho en Europa puede compararse a *La ciudad desnuda* y mucho menos a *Fuerza bruta*, su obra maestra norteamericana. En todo caso, *Rififi* vale la pena por lo que tiene de buen film de gangsters, pero *El que debe morir* y *Nunca en domingo* son obras medianas. En cuanto a *La ley* es, entre lo que he visto, la peor película del director.

Dassin, con enormes dotes para el cine violento y trágico, ha sido víctima de su propia visión de una Europa amable y pintoresca. En sus films más recientes se advierte una sincera admiración de turista ante las huellas de las viejas civilizaciones mediterráneas. Para él, la miseria de los habitantes del sur europeo resulta mucho menos siniestra que la de las grandes ciudades estadounidenses.

Tal disposición de ánimo le lleva a basarse en la novela de Vailland para reducir el estudio que el escritor hace de unas relaciones sociales y de unos tipos humanos que las ejemplarizan a los límites de lo meramente pintoresco. Todos los personajes le atraen en sus aspectos más superficiales y, por ello, Dassin se muestra incapaz de profundizar en su verdadera naturaleza. En *La ley* cabe advertir un entusiasmo, pero no una pasión; y no me cuesta trabajo imaginarme al realizador dirigiéndola con una camisa floreada y un plato de macarrones al lado.

Así, Brasseur nos da una imagen muy elemental de un personaje contradictorio, viejo liberal garibaldino y señor de horca y cuchillo a la vez. La Lollobrigida repite su eterno papel de muchacha del pueblo,

pícaro, graciosa y libre y, en el fondo, honesta, que ya conocemos desde *Pan, amor y fantasía*. Mastroianni hace de joven galán sin mayor relieve. La Mercouri, toda temperamento, sale bien librada porque su personaje es el único que se justifica en lo psicológico. Por otra parte, dos de las pocas escenas en las que interviene, la del autobús y la del cuarto de Montand, son, por mucho, las mejores del film. En cuanto al propio Montand, en su caracterización se advierte la nostalgia de Dassin (que quizá ni él mismo quiere reconocer) por los gangsters de su país (al fin y al cabo, casi todos ellos eran de origen italiano), personajes a los que debe sus mejores películas.

Por todo ello, las tesis sociales que se pretenden plantear pasan a un plano muy secundario y *La ley* resulta un film híbrido, sin fuerza, como lo demuestra esa escena inicial de los campesinos sin trabajo, mucho menos patética que "costumbrista", en el peor sentido de la palabra. Dassin debiera volver a los EE.UU., con Melina y todo.



Así se juega a la ley