X. de Oteyza. *La limonada*. Oleo sobre tela.

mas por resolver, de todos los elementos ajenos a la naturaleza última de la pintura —la anécdota, la copia exterior de figuras, de objetos, de *realidades*, en una palabra— para centrar el interés, tomar como tema simplemente *formas*, que adquieren valor plástico como tales gracias a la exacta aplicación del color, a la luz, al sistema de composición, trabajando en razón de sí mismo hasta obtener el necesario equilibrio.

De este modo el artista *crea* una nueva realidad, una realidad personal, propia, que no es mejor ni peor que la inmediata sino *otra*; la de la pintura. Alcanza finalmente la libertad; pero una libertad condicionada por la técnica indispensable para hacerla comunicable, susceptible de proporcionar goce estético a través de la comprensión —el pintor no debe estar solo; la pintura se realiza como tal, al igual que toda la poesía, en tres etapas: del creador al objeto creado y de éste al espectador que lo perciba, lo comprenda y aun lo transforme.

Las posibilidades del camino, de la ruta que parece seguir, que debe seguir Xavier de Oteyza son muy amplias; él es ahora el único responsable del uso que más adelante haga de ellas.

M U S I C A

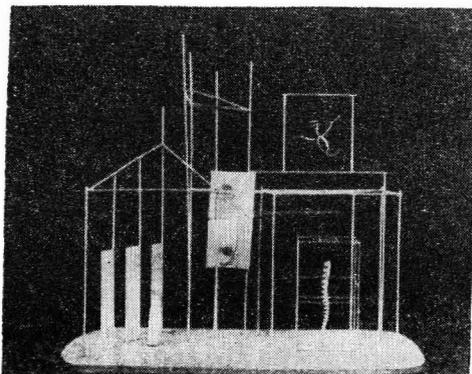
Por Jesús BAL Y GAY

NUMERO Y SONIDO

DESDE los tiempos del Génesis, el hombre, en su afán de saber, va dando tumbos entre la verdad y el error, la realidad y la ilusión, el cuerpo y la sombra. Cuando, tras mucho esfuerzo —o mucha casualidad—, descubre alguna verdad ó realidad auténtica, ésta se le transforma en seguida en humo ó sombra, en signo o espuma de otra realidad subyacente que es necesario descubrir, si su afán de saber ha de satisfacerse. Es algo así como lo que nos sucede con esas lindas cajitas japonesas o muñecas rusas que cuando las abrimos nos muestran en su interior otra, y ésta a su vez otra, y así sucesivamente, hasta la última, que ya no se puede abrir. Esto no es malo, porque nos lleva al descubrimiento de una realidad última inviolable, y con ello al reconocimiento de nuestra impotencia para analizarlo y comprenderlo todo. Lo malo es cuando al querer aprehender la esencia de algo, destruimos o dejamos escapar precisamente ese algo que tan esencialmente deseábamos poseer. La nueva certeza, al responder a nuestra pregunta, se nos convierte en esta irónica interrogación: ¿era a mí a quien buscabas? Y es que no sabemos muchas veces distinguir entre lo que deseamos y lo que necesitamos. Cada cual tiene sus necesidades peculiares, y una de sus tareas más urgentes e ineludibles es descubrirlas. ¡Pobre del enamorado que, en su afán de posesión y comprensión de la amada, se adentrase en especulaciones psico-somáticas! ¡Pobre del que, prendado de un vino, le pidiese a la química el secreto de su sabor! Uno y otro encontrarían res-

puesta cabal a sus preguntas, pero una respuesta que no podría satisfacerles, porque tanto aquella mujer como este vino habrían perdido su ser, su verdadero ser, al revelar su constitución. (Moraleja: ni el enamorado ni el gastrónomo pueden adoptar una actitud o sentir una curiosidad de índole científica ante el objeto de su apetencia.)

Porque lo que el enamorado y el gastrónomo buscan en realidad es algo que cae fuera del plano científico, racional. Es un conocimiento, una comprensión que sólo podrán alcanzar, si es posible que la alcancen, por otros caminos. Y lo mismo le acaece al artista. La satisfactoria belleza plástica de un cuadro —dejando a un lado todo posible o imposible contenido o *mensaje*— no se puede reducir a fórmulas matemáticas. Los críticos con mentalidad de sesgo científico podrán descubrir en él, por ejemplo, la sección áurea, pero que ésta no explica nada o



"no la apariencia sino la expresión de los objetos"

casi nada lo sabrá el pintor que, deseando asegurar la consistencia plástica de un cuadro, le aplique, sin más, esa proporción. También el compositor sabe, o debe saber, que la armoniosa estructura de la llamada forma-sonata o del canon no garantiza a su música una realidad viva.

Pero en esta época nuestra eso, que parece tan obvio, se olvida reiteradamente. Muchos pintores pretenden darnos por cuadros lo que no son sino estructuras de posibles cuadros, algo así como si los arquitectos pretendieran que habitásemos la pura estructura metálica de sus edificios —desgraciadamente, parece como si estuvieran a punto de lograrlo—. En la pintura y en la escultura abstractas hay mucho de eso. Pero también en la música. Desde el más modesto estudiante de composición hasta el más famoso compositor de la última hornada, el fenómeno se repite lamentablemente. El estudiante viene a uno y le dice: "Mire qué sonata acabo de escribir. Aquí está el primer tema; ahora viene el puente que nos lleva al segundo, y vea cómo a éste sigue la *codetta*. Ahora comienza el desarrollo: el motivo *A* aparece invertido, en combinación con el *B* por aumentación..." Y así sigue el bisonño compositor mostrándonos su obra como un dechado de estructura. Pero después de todo eso uno tiene que preguntarle —si caritativamente no se encoge de hombros— dónde está la música. Y entonces el muchacho comienza a pensar —eso se adivina en sus ojos— que uno es un imbécil o un pedante o que le mueve un sádico propósito de rebajar los méritos de la obra. El diálogo, así, se hace imposible. El muchacho se va, por fin, rezumando seguridad, mientras uno se queda pensando: "¡La música, la música! ¿Pero qué es la música, Señor?"

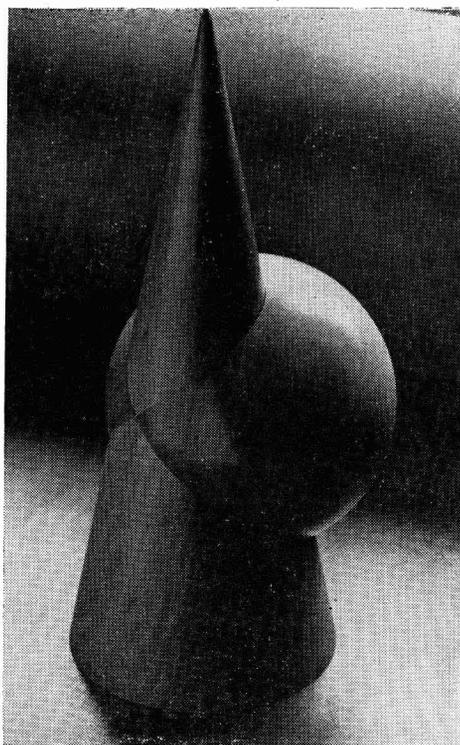
Y lo mismo le sucede a uno cuando lee los minuciosos análisis que algunos musicógrafos dedican a ciertas obras contemporáneas. En esos análisis ya no se emplean los conceptos vagos que mane-

jaban los críticos de hace cuarenta o cincuenta años; aquí sólo hay compás graduado, cartabón y números. Desde luego, tales instrumentos de análisis son los únicos que pueden convenir a la música en cuestión. Tengo a la vista, por ejemplo, un artículo de Anthony Bonner sobre las *Structures* de Boulez. No se puede pedir más en cuanto a minuciosidad de análisis, a rigor matemático. La obra de Boulez está escrita, como el lector enterado habrá averiguado ya, según la técnica serial. Pero lo serial no se reduce aquí a una cierta ordenación de los doce sonidos y su manejo según la serie así formada, sino que llega a establecer también una serie de doce valores o duraciones diferentes, una para cada uno de dichos sonidos, con resultados tan estupendos como el de que "cada nota es de distinta duración" y de que "las series empiezan todas simultáneamente y, a causa de que cada serie ha de tener necesariamente una longitud de 78 fusas (pues ésta es la suma de los números 1 a 12), todas terminan también simultáneamente, con lo que la obra queda dividida en secciones de una misma longitud". Y por si esto fuera poco, el compositor "ha organizado además de una manera serial la dinámica que abarca del *ffff* al *pppp* y los modos expresivos de la ejecución (ligado, *staccato*, *sforzando*, etc.)." Después de todo eso y muchas otras cosas que no cito, no puede sorprendernos la noticia de que "Boulez posee una sólida formación matemática, y a ese hecho se debe sin duda su facilidad en las complejas manipulaciones de las técnicas seriales".

El lector, seguramente, se estará preguntando qué tiene que ver tanta algoritmia con la música. Pensará en una cantata de Bach, en un cuarteto de Mozart, en una sinfonía de Beethoven y temerá descubrir de pronto que tanta maravilla se debe no al milagro de la intuición creadora sino a la manipulación de ciertas cantidades algebraicas. Pero no se alarme.

La verdad es que desde hace ya muchos siglos algo han tenido que ver las ciencias matemáticas con el arte de la música, en cuanto éste participa en algo de aquellas ciencias. Hace ya muchos siglos que el hombre descubrió que las relaciones de unos sonidos con otros son expresables en números. Y su duración, también. De la Grecia clásica al Barroco, los tratados de música recurren a la matemática para hablarnos de las proporciones musicales. Y recuérdese que en las universidades medievales la música era una disciplina situada en la encrucijada del *Quadrivium*: la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. El número, para aquellos hombres, regía la música, y música —"la música de las esferas"— era, para ellos, el inmutable movimiento de los astros.

Pero verdad es también que la música viva, duradera, de todos los tiempos se compuso con el oído de los músicos y no con su mayor o menor sapiencia matemática. A la hora de componer, el músico no aplicaba la materia sonora, el cartabón ni la tabla de logaritmos, sino su propio gusto, su criterio artístico, casi siempre apoyado en paradigmas ilustres. Después ya podían venir los teóricos que analizasen la obra y descubriesen en ella la consecuencia de quién sabe qué leyes matemáticas, causa primera —o que tal



"esa realidad geométrica de toda figura"

parecía— del efecto armonioso que producía su audición. Pero —esté tranquilo el lector— el reconocer en la música la vigencia de ciertas proporciones expresables numéricamente no significó nunca que tales fórmulas fuesen el punto de partida tomado por el compositor para su tarea creadora. Es un caso análogo al de todos los grandes pintores, incapaces de partir de un esquema geométrico para construir un cuadro, aunque sí ajustasen a tal esquema, para asegurar cohesión y equilibrio a su obra, la materia pictórica que bullía en su mente. Cézanne descubrió — y lo dijo— que todo en la naturaleza se puede reducir al cono, el cilindro y la esfera, pero siguió pintando paisajes y bañistas. Y, antes que él, Leonardo había descubierto algo por el estilo, pero ese cubismo suyo lo dejó bien oculto y entrañado en suaves, sensuales figuras. Tenían que ser los pintores de nuestra época extremosa los que sacasen a la superficie esa realidad geométrica de toda figura, dedicándose así a una especie de osteología de la naturaleza. No les interesó representar lo que se ve, sino lo que está por debajo o dentro de lo que se ve, no la apariencia de los objetos, sino su expresión algorítmica.

Y, a la zaga de ellos, algunos músicos de nuestros días —Boulez, por ejemplo,

$$\frac{\frac{d^2y}{dx^2}}{\left[1 + \left(\frac{dy}{dx}\right)^2\right]^{3/2}} = \frac{\frac{dy}{dt} \frac{d^2x}{dt^2}}{\left(\frac{dy}{dx}\right)^2} = \frac{\frac{dx}{dt} \frac{d^2y}{dt^2}}{\left[\left(\frac{dx}{dt}\right)^2 + \left(\frac{dy}{dt}\right)^2\right]^{3/2}}$$

"reducir la música a número y cálculo"

como vimos antes— están tratando de dar a la música un sesgo matemático, esto es, de reducirla a número y cálculo. Esto tenía, forzosamente, que ocurrir, dado el rumbo que traía esa rama de la música contemporánea que se denomina dodecafonismo. En la necesidad de organizar el caos producido por el atonalismo, se inventa la técnica serial. Y ésta, basada en la manipulación de unos cuantos sonidos —doce cuando más— ordenados de una cierta manera, tendrá que recurrir, para infundir movimiento y variedad a la música, además de lógica, pues si no, resultaría algo carente de todo sentido, a procedimientos que en su esencia nada tienen de musicales y mucho de matemáticos. Una vez establecida la serie básica de una pieza, el compositor no tiene para qué forzar su imaginación en busca de combinaciones: con un lápiz y un papel —no pautado— las obtendrá todas —sin peligro de que alguna se le quede en el tintero— con sólo hacer números. Se hace, pues, inútil el esfuerzo de imaginación y el saber de un Juan Sebastián Bach para obtener —con asombro de la posteridad— las innumerables combinaciones contrapuntísticas de *El arte de la fuga*. Todo lo que él logró, y mucho más, está al alcance hoy del compositor menos dotado, no, por supuesto, en el lenguaje tonal, pero sí en el dodecafonismo.

He ahí, pues, que la música está en trance hoy de disiparse, porque —paradójicamente— los compositores han llegado hasta su innegable realidad numérica, cumpliéndose así lo que indiqué al comienzo de este artículo. La inspiración y el azar —¡qué cosas tan vagas! ¿no?—, tienden a desaparecer y en su lugar surge un determinismo de orden matemático. El libre albedrío del compositor, y con él toda posibilidad de error, se están reduciendo al mínimo. La perfección que han de alabar los críticos ya no será la que esplenda en un hábil contrapunto, ni en una modulación bien conducida, ni en un desarrollo lleno de imaginación y lógica, sino la de una rigurosa aplicación del cálculo combinatorio. (No sabemos qué diría hoy de estas músicas recientes el Ravel que hace muchos años calificaba a Schoenberg de "músico de encerado", ni que pensaría de el Stravinsky que le llamó a él "relojero suizo" y ahora elogia la música de Boulez.) En una actitud más extremosa aún que la del estudiante que cree haber escrito una buena sonata porque en la obra se encuentran todos los elementos requeridos por esa forma, los compositores seriales y sus críticos afines tratan de justificar esta nueva música por el rigor con que sigue el curso que le determinan los números. Una actitud, la suya, análoga a la del astrónomo ante el firmamento. Pero lo maravilloso de éste, la verdadera "música de las esferas", la percibirá sólo el poeta que, reconociendo debajo de tanta belleza y misterio

... el gran concierto
de aquestos resplandores eternos,
su movimiento cierto,
sus pasos desiguales
y en proporción concorde tan iguales,

es capaz de percibir allí algo más, la "inmensa hermosura" que trasciende toda realidad física.