

## Tres suposiciones

### Suponiendo que la música sea un trapo de cocina—, ¿entonces, qué?

Imagínate, por un momento, que abandonamos la idea del arte como una serie de *creaciones importantes legadas a la posteridad*, y proponemos nuestra música como uno de esos trozos de camiseta vieja que guardamos debajo de la pila para eliminar las manchas no deseadas. ¿Entonces, qué tendríamos? Algo deshilachado en los bordes, cuya forma cambia un poco cuando tiras de él aunque, siendo de punto, mantiene todavía su forma esencial. Algo capaz de absorber lo que entra en contacto con él, pero también capaz de expeler una parte de ello al escurrirlo. Algo útil, pero raramente valorado en proporción a su utilidad. Algo que puede haber perdido su color original, pero que tendrá, ahora, una serie de manchas propias que anuncian su nueva *raison d'être*. Utilizamos un trapo de cocina para eliminar, absorber o frotar, de forma que es algo que aparece cuando queremos que otra cosa se vaya. En suma, se trata de algo cuya presencia sirve para crear una ausencia, cuyo paso busca revelar, descubrir, aclarar.

Ocurre algo similar con la arquitectura. El observador poco reflexivo la verá como mera presencia: una torre, una fachada, un orgulloso cacareo de gallo plasmado en hormigón y acero. Esta pesada presencia contradice el uso real de la arquitectura, ya que sus vigas y vanos, paredes y puertas son, realmente, una manera de transformar la inmaterialidad, de apoderarse de un espacio preexistente y convertirlo en algo accesible, algo que se pueda experimentar, vivir y utilizar de una manera distinta. Imagínate un trozo de cielo, veinte metros por encima de nuestras cabezas, más alto que los árboles, trasparente, inaccesible, indistinguible de todo el cielo que lo rodea. Allí, solo vive el viento, un poco de sol, un lugar donde las golondrinas puedan cazar su cena. Un arquitecto puede convertir ese trozo del cielo en un lugar habitable por el ser humano. Con muros y ventanas, puede transformar el cielo inaccesible en morada. El espacio sigue allí, pero lo ha transformado la arquitectura, que no es tanto los muros y suelos como la parte donde no hay ninguno de los dos: el espacio en sí.

Un amigo me contó su experiencia viendo cómo un profesor intentaba explicar la música a unos niños. “Niños,” dijo él, “la música se hace con sonido. Y cuando no hay sonido, ¿que hay?” Uno de los niños contestó: “tiempo.”

La semana pasada, improvisé en trío con Radu Malfatti y Seijiro Murayama. La música era muy suave, y sobre todo, llena de silencios. El público se mostró enormemente respetuoso y atento en su escucha. Desde entonces, varias personas que estuvieron presentes, incluido algunos músicos, me han preguntado de qué se trataba esa música. Son conscientes de que era seria, pero no encuentran la manera de dar con sus conceptos subyacentes. A medida que estas personas expresaron su curiosidad, entendí que habían escuchado de la misma manera en que algunos contemplan la arquitectura. Admiran la estructura, pero no son conscientes de *qué es*, exactamente, lo que *estructura*. Ven las paredes, pero no el espacio delimitado por ellas. Igualmente, nuestro público perplejo escuchaba los sonidos, pero no el silencio—el *tiempo*—que estaba siendo estructurado por ellos. No se daban cuenta de que, como arquitectos, dábamos forma a un trozo del cielo, un espacio previamente indefinido que nuestros escasos y suaves sonidos transformaban en algo que se podía vivir, habitar, explorar y experimentar.

Ahora, esta metáfora arquitectónica también nos obliga a aceptar que, a menudo, el espacio que deseamos estructurar no está del todo disponible. Ya no queda demasiado silencio en este mundo, así que la música que hicimos Radu, Seiji y yo mismo también tenía algo de trapo de cocina, una manera de borrar la acumulación de alboroto y estrépito que llena nuestras vidas a diario y enmascara el sentido de espacio que emerge sólo cuando el silencio se convierte en tiempo. Como un trapo de cocina, esta música no sólo barre, transforma y pule; también absorbe. Así, fragmentos de conversación en la calle, coches pasando, o una lejana sirena entraron en la música, en el espacio creado por ella y por la permeabilidad del medio en sí. Ese mismo espacio, el tiempo y la escucha que ayudaron a crearlo, hicieron de esos sonidos una parte íntegra de la música, tanto o más que todo lo que pudimos añadir los músicos.

Pero, ¿y los sonidos que hicimos los músicos? ¿Por qué eran de una suavidad casi inaudible? Preguntaron mis amigos. Hay muchas respuestas, pero la más directa sería: porque *pueden* ser así de suaves. Considera los sólidos muros del palacio de Versalles, su gigantesca estructura, la *terrible simetría* de sus proporciones sobrehumanas. Este palacio *ocupa* el espacio como un ejército invasor. Como el ga(l)lo cacareante, se jacta del poder del Rey o del Estado, empleando su escala para hacer que el ser humano se sienta pequeño e impotente. Ahora, considera el palacio Katsura en Kyoto, Japón. Su estructura de madera, dispuesta alrededor de un estanque, sus delicados tabiques *shōji* y su plataforma para contemplar la luna nos hablan de otro sentido del espacio, del tiempo y de la arquitectura. Si sirve para ensalzar algo aquí, no es ni Rey ni Estado, sino el espacio en sí: la luz, una calidad del aire al anochecer o la luna reflejada en aguas quietas. Este no es un castillo, y sus paredes, en vez de barreras, son meras definiciones, sugerencias acerca del espacio que ofrecen para su contemplación y disfrute.

¿Y quién necesita más? Cada día, nos obligan a oír—el hilo musical de nuestros supermercados, el rugido del tráfico, la vociferante televisión del bar de la esquina donde nos reunimos para tomar una cerveza. Entonces, cuando podemos pararnos un momento para disfrutar de la música, ¿por qué amplificarla hasta el punto de hacer vibrar nuestras costillas? En vez de un concierto que nos obliga a oír, ¿Por qué no uno que nos *invita a escuchar*? ¿Por qué no hacer música como los deslizantes tabiques del Katsura, que se retiran para que podamos contemplar este sitio y este momento? ¿Acaso alguien prefiere mirar la pared?

A menudo, los europeos que visitan América del Norte se sorprenden del número de casas de madera. La explicación es sencilla. Cuando se instalaron allí los primeros europeos, el bosque era tan espeso que tenían que talar árboles para hacer sitio para una casa. Entonces, ¿por qué no hacer la casa directamente de los árboles que acaban de cortar? Ocurre lo mismo en un bosque de sonidos. Construimos nuestra música con lo que recogemos. Puede que estén las doce notas temperadas, pero no están solas, y ya no ostentan la corona que construyó Versalles. Los golpes y zumbidos, gruñidos y silbidos de la vida cotidiana, a escala decididamente humana, son la madera con la que construimos nuestros tabiques evanescentes, esas estructuras transparentes, traslúcidas y móviles que compartimos con nuestros oyentes como manera de experimentar el espacio que momentáneamente delimitan.

## Suponiendo que la música sea un dado—, ¿entonces, qué?

Imagínate que abandonamos, por un instante, la ya manida asociación musical de los dados con la composición aleatoria de Mozart y, sobre todo, de Cage. ¿Qué nos queda?

Primero, el gesto: el barrido del brazo y los dedos abriéndose para lanzar los cubos en tropel sobre una larga extensión de fieltro verde. El ritmo irregular y un tanto torpe de los cubos intentando perder su ímpetu al rodar. ¿No fue Piaget quien dijo que los niños pequeños, cuando juegan con una pelota, creen que es un objeto animado, que rueda y rebota por voluntad propia, alejándose o volviendo según le parezca? ¿Y no tendemos a asignar una motivación igualmente antropomórfica a la desafiante manera en que la música huye de su propia entropía? ¿No hay algo reminiscente de la música en la dialéctica entre el grácil gesto que lanza los dados y los torpes ritmos de éstos al rodar? ¿No hay algo dolorosamente metafórico en la elección de un cubo, seguramente la forma menos indicada para rodar?

Pero este *algo*, ¿qué es? Claramente, los ritmos musicales son más gráciles que el rebotar de los dados. Entonces, ¿Dónde está la dialéctica? Quizá esté más en el proceso que en el producto. El gesto inicial no es el sonido, y los dados rodantes no son los ritmos sino parte de la póiesis en sí. El brazo que lanza es la pulsión de hacer música—una idea de uno u otro tipo, una *voluntad* musical. Acerca del proceso creativo, Picasso observó que “tienes que tener una idea de lo que vas a hacer, pero debe ser una idea *vaga*”. Y quizá sea esa vaguedad la que asegura la elegancia del movimiento inicial. La torpeza llega en la segunda parte, cuanto uno se esfuerza por plasmar la idea, por *encarnarla*, como dicen, con un verbo que sitúa la creación musical a mitad de camino entre las aventuras del Doctor Frankenstein y el arte un tanto más mundano de engordar los cerdos para el mercado. La torpeza viene cuando uno descubre que el material tiene su propia identidad, específica, inalienable e ineluctablemente anterior a lo que uno, como artista, quiere hacer con él. Así, esta dialéctica, este conflicto que emerge cuando uno suplica a un cubo que ruede, es la colisión entre una voluntad artística y la inevitable entropía, la llana torpeza del objeto en sí.

¿Cómo, entonces, alcanzar la síntesis prometida por nuestra caracterización del proceso creativo como dialéctica? Quizá encontremos la respuesta en la escueta explicación que ofreció Morton Feldman de su planteamiento compositivo. Cuando Stockhausen preguntó cuál era su secreto, Feldman contesto: “Yo no trato los sonidos a empujones”. Así, es posible que la torpeza no esté en cómo ruedan los dados, sino en la voluntad que subyace en la aparente agilidad de lanzarlos. Quizá lo verdaderamente torpe no sea el movimiento físico de los dados sino el no reconocer o aceptar algo que los niños saben automáticamente: los cubos no están pensados para rodar, sino para construir, para amontonar en torres de creciente altura por el simple gusto de reírse cuando se desmoronan. Rodar, lo que se dice, rodar, es cosa de pelotas. Pero quizá no haya, si quiera, torpeza. Quizá el aspecto más grácil de todos es la vulnerabilidad del artista, su humilde confesión: *quiero crear la sensación de rodar, pero solo tengo cubos...*

Segundo, hay una cuestión de dependencia. La idea de componer con dados se ofrece, generalmente, como un ejemplo de la aleatoriedad, una manera de librar al

compositor de sus propios gustos y memoria. Pero, ¿habrá algo más deliberado, más emblemático de la intencionalidad personal que la decisión de depender de dados para componer, de erigir una concienzuda y esmerada taxonomía de parámetros musicales sujetos a ésta o aquella configuración de cubos inanimados, monedas o tallos de milenrama? El jugador depende de su fortuito rodar para obtener un seis, un siete, un once. El compositor depende de lo mismo para conseguir cualquier número, pero su dependencia es igualmente determinante, aunque lo que determine sea justamente el carácter indeterminado del resultado. Ambos lanzan los dados voluntariamente, y ambos esperan que el resultado sea un éxito, aún cuando “éxito” se defina a través de algo [los dados] empleado con la expresa voluntad de *no* reflejar la voluntad de la persona que los lanza.

Entonces, si la música fuera un dado, ¿Dónde confluirían el gesto y el rodar? ¿Cómo se manifestarían? ¿Cómo se reflejaría el gesto del músico en los volteantes sonidos que lo siguen? ¿Qué ocurrirá cuando el músico decida no tratar los sonidos a empujones, no lanzarlos al azar sino construir con ellos una torre, aceptando su balanceante ascenso, su oscilante espera del siguiente cubo y su caída final en la entropía?

### **Suponiendo que la música sea una marca—, ¿entonces, qué?**

¿Y si la música fuera una marca? ¿Una huella? ¿La evidencia, deliberada o no, de una presencia, la definición de un territorio o la prueba de una existencia? Los osos arañan los árboles para delimitar su territorio, y el canto de los pájaros tiene el mismo objetivo. Delfines y murciélagos utilizan el sonido para identificar los confines del espacio que les rodea y para ubicarse en él. Igualmente, los humanos rebotamos nuestra imagen de un espejo para confirmar nuestra continuada existencia, mientras que los excursionistas o ciclistas cruzan áreas naturales, dejando marcas duraderas, si bien involuntarias, de su fugaz presencia.

¿Y qué marca la música? ¿O es, ella misma, la marca? Cuando un músico entra en un espacio, escucha atentamente sus sonidos y su resonancia. Cuando toca sus primeras notas allí, deja una marca evanescente, rebotando su sonido de lo que le rodea como manera de *conocer*. Igual que el reflejo ofrecido por un espejo, el sonido que vuelve al músico confirma su existencia, no en sentido absoluto, sino como presencia en un lugar y momento específicos: aquí, ahora, suenas *así*. Con estos primeros sonidos, pues, el músico mide tanto a sí mismo como a su entorno. Y esto nos lo indica el idioma. En inglés, el verbo *to sound* describe el acto de hacer sonar, pero también el de sondear. Si un músico quiere marcar algo, debe saber primero dónde y qué está marcando. Debe probar las herramientas con las cuales marca, y debe decidir qué territorio va a delimitar.

¿Pero cómo puede el sonido, quizá el fenómeno más impalpable y fugaz de todos— una mera vibración de algo que no es, en sí, sonido—ser una marca? ¿No tiene que durar una marca, atestiguando la presencia del que la dejó cuando ya no esté? Quizá debamos decir que el sonido, *per se*, no puede marcar. Pero el sonido no es música, porque la música es mucho más que mero sonido. Y si la música es una marca, o si ella, en sí, es capaz de marcar, no lo hará como sonido, sino como significante, como experiencia. ¿Por qué *significante* y no, sencillamente, *significado*? Porque podemos percibir que una cosa significa algo, aún cuando no seamos capaces de desentrañar ese significado. En *La Naturaleza de la psique*, Carl Jung traza una analogía entre los

sueños y el arte, afirmando que los sueños son, para el individuo, lo que el arte para el colectivo. Así, podemos tener un sueño cuyo significado se nos escapa por completo, pero cuya intensidad nos afecta durante varios días. Un sueño que actúa sobre nuestra psique, que nos *marca*, es incuestionablemente significativo, a pesar de nuestra eventual incapacidad de desentrañarlo de manera consciente. En ese mismo sentido, una experiencia musical puede *marcarnos* de una manera que no seamos capaces de describir o articular verbalmente. Sabemos que hemos vivido algo muy intenso, algo verdaderamente significativo, pero no podemos explicitarlo con más detalle.

Así que la música puede marcarnos, y nos marca. Pero, ¿puede ser, también, una marca? Quizá sea una marca cada pieza de música que hacemos, parte de una secuencia más larga o extensa cuyo significado no captemos nunca, sencillamente porque su escala elude nuestras capacidades perceptivas. Quizá nuestras improvisaciones, composiciones o actuaciones consecutivas no sean otra cosa que las marcas que el naufrago deja en la pared de su choza, un calendario personal, rayas que indican los días que han pasado desde su naufragio, hasta que, al final, no queden días que marcar.

Wade Matthews

Madrid, 12 de noviembre de 2011