



### **Hacer música en la Alhambra...**

...una frase tan enigmática como la tarea que describe. Las únicas dos palabras claras son "en la", pero quizá las demás sirvan, cada una, para aclarar las otras.

Hacer música: uno es creador de música, y ha elegido la vía más directa, la que supone un contacto íntimo con el medio, la que involucra no solo la capacidad de reflexión, sino también al cuerpo y al entorno físico, emocional, sonoro y temporal: la improvisación musical.

Improvisar es estar musicalmente. Al igual que el que mejor dibuja es el que realmente sabe mirar, el improvisador no solo escucha, sino que aprende a oír. Estar musicalmente nace en la consciencia no solo de uno mismo, sino del entorno, del *estar en*. Y la música empieza cuando el entorno que moldea esa estancia también es modulado por ella, cuando la presencia es activa, porque la música es más que simple sonido, tiene rumbo, vida y trayectoria propios. Tiene dimensiones, duración. Tiene historia y olvido. Como los azulejos de la Alhambra, tiene líneas y formas, colores y texturas. Y como los complejos diseños geométricos de estos azulejos, instruye al que la contempla con atención y tranquilidad.

### **Leer los azulejos**

Elegimos aparentemente al azar una de sus líneas, siguiendo con el ojo el complejo recorrido en el que se dobla, pasando por encima o por debajo de otras rayas o de otra parte de su propia trayectoria. Atravesamos áreas de distintos colores, tamaños y formas antes de encontrarnos de vuelta al punto de partida o, alcanzando el extremo del azulejo, continuar nuestro viaje en el de al lado. O contemplamos la forma geométrica generada por la trayectoria total de la línea, viéndola sobre el fondo de colores que constituyen su entorno. Lo que no está realmente claro es que esta forma geométrica total subsuma de alguna manera la primera experiencia de seguir la línea por sus múltiples evoluciones. Pero estos azulejos también tienen otra lectura, o más exactamente, otra función: son mapas.

## **La topografía de los sentidos**

Un mapa, dibujo de alguna forma analógico a un terreno, puede servir también para definir uno o más posibles recorridos por él. Suele definir un espacio cuya totalidad no es lo suficiente aprehensible in situ como para permitir la localización de un destino o la previsión de obstáculos sin una ayuda gráfica. Pero un mapa no es inocente, ni universal; ofrece un tipo u otro de información según el tipo de trayectoria, el medio de transporte, y lo que se suponen las demás necesidades de sus lectores. Un mapa de carreteras diseñado para automovilistas no tiene por qué indicar las interminables colinas que pueden causar auténtico malestar en un ciclista, por ejemplo.

El cartógrafo incluye o excluye información según lo que considera puedan ser las necesidades del futuro lector, intenta prever la experiencia del lector en el terreno cartografiado. Su mapa refleja una hipótesis cartográfica acerca de lo que podría ser esa experiencia, y para un ojo experimentado, ésta es legible en él. Su doble acometida,— la de retratar analógicamente una topología, y la de mostrar las formas más comunes de recorrerla—, también podría aplicarse no solo a la topología en sí, sino a la experiencia de ella. Además de retratar la experiencia de un terreno, podrá también proponer o plasmar distintos recorridos experienciales.

En este sentido me refiero a los azulejos geométricos de la Alhambra como mapas. Son mapas experienciales. Retratan y proponen, por analogía, recorridos sensoriales por una topología inabarcable sin algún tipo de guía. Pero esta analogía, como cabía esperar de un mapa de sensaciones, es más elástica, más abstracta que el comparativamente fácil y enormemente más concreto lenguaje topográfico de los mapas de carretera.

Para personas como nosotros, de una cultura mayoritariamente cristiana, acostumbrada a la representación figurativa, es difícilmente aprehensible el poder expresivo y significativo de formas nominalmente concretas como son estos diseños geométricos. En cambio, para una cultura que rechaza, incluso prohíbe, la mayor parte de la representación directa, los diseños geométricos pueden llegar a poseer una carga no solo significativa, sino enormemente matizada en sus funciones expresivas y sociales.

## **Somos la medida**

Pero ¿porqué hemos de necesitar un mapa de este tipo en la Alhambra? La respuesta radica en la curiosa relación entre escala y tamaño que distingue ciertos palacios y jardines orientales como la Alhambra o la Katsura japonesa de sus equivalentes europeos, como Versailles, Fontainebleau, etc. Todos son grandes, si solamente a tamaño y/o extensión se refiere, pero este tamaño se manifiesta de maneras muy distintas y con funciones casi opuestas en Oriente y Occidente.

En el palacio de Versailles la enormidad de todo no es solo una cuestión de extensión geográfica, sino de escala. Lo grande asume una función significativa, implica todos los aspectos no físicos de la grandeza de la Corona. La cultura occidental, que utiliza esta sobreescala para plasmar una sensación de grandeza, asocia poder con espacio, con la posesión de una enorme extensión de tierra donde instalar un jardín y un castillo. Sus grandes salones de baile, sus enormes jardines expresan ciertamente una grandeza,

pero lo consiguen empujando al individuo, imponiendo una escala incómoda, unas dimensiones que dejan al visitante exhausto.

El espacio tiene otro significado para un pueblo acostumbrado al desierto. Contemplar grandes extensiones, por no decir atravesarlas, no es sinónimo de poder para ellos: lo hace a diario el más humilde beduino. El auténtico lujo está en librarse de ellos, crear espacios íntimos donde el individuo se siente cómodo, hasta grande. Edificios y jardines donde la terrible luz del sol se ve tamizada por las celosías de las ventanas, la copa de innumerables árboles, donde el aire seco y caliente del desierto cede ante los dulces olores de mil y una flores diferentes, las húmedas sombras que rodean cada fuente. Son espacios donde el implacable silencio del desierto es reemplazado por el murmullo de las fuentes, las distantes voces que resuenan pausadamente en salas repletas de mármol y escayola, puntuadas tan solo por el agudo y punzante chillido de las golondrinas. En estos espacios la grandeza no se revela; no se pueden abarcar las grandes extensiones con una simple mirada. El tamaño es grande, pero la escala no. Aquí no es cuestión de atravesar, sino de errar, y he ahí la razón de ser del mapa.

### **Errar por la Alhambra**

Errar por la Alhambra es pasar de una intimidad a otra. En cada momento uno está rodeado por texturas, sonidos, olores, colores y sensaciones que constituyen su propio mundo, proporcionado, cómodo y propicio para la contemplación y la reflexión. Y cuando uno prosigue, el paso al siguiente espacio es fluido, coherente. Aquí el cambio no está de ninguna manera reñido con la continuidad. Hay sorpresas, claro está, pero no la sorpresa del choque, sino la del feliz descubrimiento: un nuevo olor o color, la higuera que aparece a través de una ventana, los adornos del techo, un momento de silencio... Y al igual que las rayas del azulejo se doblan, solapándose, atravesando áreas primero de un color, luego de otro, el paseo también vuelve sobre si mismo. Las sensaciones progresan, doblando y desdoblándose, iguales pero diferentes: el ruido de una fuente, fuerte y resonante, vuelve dos salas más tarde, pero ahora es un rumor, no tanto un sonido como una cualidad del aire. Pasando por delante de una celosía uno cede a la tentación y, escudriñando, ve la sala donde escasos minutos antes paseaba. Pero ya no es esa sala donde uno se fijaba en la perfecta luz difusa, la curiosa forma hexagonal, ahora es un juego de formas y luces, vislumbrado tras la celosía de diseño geométrico. Otro mapa, otro color del azulejo.

Entré en este mundo una tarde de verano poco después de comer, y creo que el vino y la modorra, el calor meridional, esa tranquilidad "en la cintura del verano," como decía Neruda, fue determinante para mi entendimiento de la Alhambra como un viaje de los sentidos. Puede que algunos me acusen de excesivamente fantasioso, de abandonar cualquier intento de objetividad a favor de un sospechosamente cómodo solipsismo. Pero he ahí la clave: está en el individuo, en su propia (re)construcción sensorial. Cada uno cuenta la feria según le va, dice el refrán, pero en este caso el "cuento según.." constituye el propósito fundamental, la causa primigenia si se quiere, de la Alhambra.

No solo definiendo su interpretación subjetiva, me recreo en ella como razón de ser de esta insigne creación. Porque el sujeto, tu o yo, es el elemento central de la Alhambra como nunca podría serlo en Versailles. Es ese factor sin el cual el sonido no es sonido,

la luz no es luz, sin el cual la intimidad no se conoce. Como el curioso dibujo del hombre,—un brazo alzado en busca, que no en saludo—, que racionaliza el *Modulo* de Le Corbusier, la persona, el individuo, constituye el baremo de escala en la Alhambra. Pero esa persona, ese tu o yo, no es un dibujo lineal, un perfil corporal trazado con pluma de arquitecto, por muy visionario que fuera... es algo más.

Somos seres sensibles, y si nuestras proporciones pueden servir de baremo, no tienen por qué ser solamente las proporciones físicas. También está la medida de nuestros sentidos: cómo oímos, cómo vemos la luz, la sombra, cómo sentimos las temperaturas, los espacios, las presencias y las ausencias. Al igual que para Le Corbusier, el individuo es el baremo, la razón de ser de la escala y las proporciones, pero esta escala no se limita a lo puramente volumétrico, está en todos los sentidos. Y nosotros somos simultáneamente el baremo de escala y el factor de medición. Medir aquí no es pasear con la cinta métrica, la cadena y el teodolito. Aquí se mide con el ojo, la piel, el oído, con el aire y el recuerdo. Medimos porque somos la medida.

### **El sentido de sentir, el sentido del sentir**

Si el individuo es la clave, el vino o la modorra tras una fuerte comida veraniega, son la llave, o por lo menos una de ellas. Un remanso no lo es para una fiera, y no hay nada más feroz que la capacidad de racionalizar. La razón, que algunos proponen como seña de distinción del ser humano, la pérdida de una inocencia, nuestro divorcio de la Naturaleza, el destierro del Edén... Esa razón, digo, puede ser inevitable, nuestra mayor dote, nuestro más terrorífico fatum. Pero cómo conseguir que el razonar no actúe para divorciarnos,—incluso, para los más tímidos, protegerse—de nuestra propia sensualidad? Surcar los mares está bien, pero para entender el mar, la mar, ¿no habría, por lo menos una vez, que dejarse llevar por sus corrientes, abandonando momentáneamente esa pulsación tan masculina de surcar? ¿Pero cómo soltar ese férreo control del timón, dejarse llevar por el movimiento del medio, ese océano de sensaciones que tan a menudo navegamos con el ojo en la brújula y no en las estrellas? Esa modorra, esa ligera ebriedad son el remanso, la liberación del timonel. El rumbo lo discuten suavemente la brisa y las corrientes, el destino será seguramente la reflexión,—estos breves párrafos y otros que no llegamos a escribir—, pero el viaje atraviesa un encalmado Mar de los Sargazos de contemplación, de estímulos que llevan, no a la excitación, sino a la calma.

### **Ante el espejo sonoro**

La música occidental suele buscar un entorno pasivo, silencioso, poco estimulante. No solo se trata de un espacio que entregue el sonido a la audiencia—que tenga una "buena acústica"— sino también de un lugar que no presente otros estímulos que puedan "distraer" al público. Esto es porque en Occidente la permeabilidad no se reconoce como un aspecto de la música. El lenguaje de la música es considerado como algo independiente de su entorno, concebible exclusivamente como fruto de la intencionalidad del músico. Cualquier sonido que ocurre sin el deseo del músico se considera externo, y el silencio de la sala de conciertos, la pasividad sonora del público, el ritual del concierto, sirven para reforzar esta distinción entre la música, o sea el sonido intencionado, y el ruido. Y sin embargo, el ruido persiste.

Primero están los ruidos no intencionados de los músicos: los curiosos zumbidos que

hacen las cuerdas de la guitarra española cuando el músico cambia la mano izquierda de posición, los pequeños ruidos de los pedales del piano, etc. Estos sonidos son inevitables, pero el público los excluye de su atención, ayudado por una familiaridad con la música y por una lectura visual de los gestos del músico, que dan a ciertos sonidos más peso que a otros.

Luego están los ruidos del público, el cuchicheo de los que consideran un concierto un evento social, el crujir del plástico de los caramelos, el roncar del marido fatigado por una semana en la oficina, y todo salpimentado por una fascinante variedad de explosivas aficciones respiratorias. Últimamente, ha entrado en el augusto dominio de la sala de conciertos un nuevo ruido, el "bip bip" del reloj digital. Contra toda evidencia al contrario, todavía hay personas que consideran estos ruidos evitables, y pierden gran parte del concierto dirigiendo miradas sulfuradas a los desdichados golosos y tosedores, tan melómanos como ellos— o tan poco... Solo puedo decirles: "achís".

En otras partes del mundo la música es más fuerte, no requiere la curiosa cuarentena sonora de la sala de conciertos para asegurar su pureza. No es que se toque tan fuerte que no se oye nada más,—como en nuestros conciertos al aire libre donde la amplificación es tanta que los técnicos hablan no de volumen, sino de "presión" sonora— es simplemente que, al ser la música una parte más de la vida, a menudo íntimamente ligada a otras actividades cotidianas, coexiste con los demás ruidos, llegando incluso a incorporarlos en su discurso. Esta música funciona como un lenguaje permeable, constituido por sonidos generados con una intencionalidad musical, y otros que corresponden a otra, o ninguna intencionalidad: el llanto de un niño, el rumor de un distante martillo, una pareja hablando, los pájaros, el viento...

En la Alhambra no hay silencios, pero la frontera entre sonido y silencio es tan elástica como esa otra frontera, que sí es, no es un muro,—casi más conceptual que física— y que no llega realmente a separar las salas de los patios, los patios de los jardines, la luz de la sombra... Hacer música allí es como situarse ante un espejo: hacer simultáneamente acto de presencia y comprobación de ella. Hay que partir de lo que ya está allí activamente— el ruido de las fuentes, el chillido de las golondrinas, la conversación de los lugareños— y también de lo pasivo, lo que modula nuestro discurso una vez audible: la resonancia, los ecos, la intimidad.

En esta coexistencia se explora el umbral entre lo intencionado y lo propio del lugar. En un extremo está la imposible tarea de "acompañar" los sonidos ya inmanentes en la Alhambra, en el otro la burda opción de arrollarlos, surcando el ambiente sonoro con un nivel de sonido que neutraliza el entorno, una especie de esterilización sonora, una cuarentena impuesta, fútil, evanescente. El marinero dice que surca el mar, ¿pero donde está el surco? No mide más que la nave y desaparece con ella, el único surco está en el marinero. El mar no recuerda. El mar continua.

El músico, entonces, busca un punto medio entre estos dos extremos. Pero no es tanto un punto como un área; un dar y recibir en el que los protagonismos se intercambian, se comparten, desaparecen. A veces la fuente, los pájaros, las voces ocupan el primer plano, otras es la flauta, el chelo, la percusión. Como ante el espejo, el músico está allí, y comprueba su estancia... es un estar sensual, una comprobación de, por y con los sentidos. El barco, navegando por sonar no se orienta por el ruido del sonar, sino por

su eco, cómo suena su sonido en ese entorno, y esto cambia en cada instante. El músico también navega por oído, pero su sonido no es el punzante "ping" del sonar, es todo su discurso. Es a la vez su plumaje y su camuflaje, lo que potencia y puebla el juego entre destacar y desaparecer en una totalidad sonora más grande. El músico no surca, ignora la brújula, se guía por las estrellas. No es que carezca de rumbo, la corriente es el rumbo, la deriva es la intencionalidad, el mar es la música. ¿ Y cuál es el espejo? ¿El músico o la Alhambra?

Wade Matthews, 1998



