

Invitación a la danza: la creación musical como paradigma

Francisco Martínez González

La creación musical es un proceso misterioso. Trabaja con una materia no plástica, invisible, intangible; exige la reflexión y el cálculo -acaso en mayor medida que las otras artes- para alcanzar una forma que sólo se revela en su sucesivo perecer, de la cual nada queda una vez acabada la interpretación (salvo la imprecisa memoria del oyente o la estela de las fluctuaciones de su ánimo). Decía Leibniz que la música era un *exercitium occultum arithmeticae animi nescientis numerare se* [ejercicio oculto de aritmética del alma que no sabe el cálculo para sí misma], mas, al mismo tiempo, sentimos que es portadora de una inercia y de un movimiento virtual que la tornan estímulo privilegiado del espíritu, imagen acabada de eso que Kant, en su *Crítica del Juicio*, consideraba exclusivo de los objetos estéticos: la "finalidad sin fin".

La creatividad musical actúa como modelo o matriz de otras creatividades, especialmente la literaria. Schiller hablaba del estado musical que debía preexistir a la creación del poema, y un pensamiento tal no era ni mucho menos extraño a Goethe, el poeta cuya obra actuó como definitivo catalizador para la vena lírica de un Schubert y de toda la gloriosa producción liederística posterior. Thomas Mann compara en más de una ocasión la lógica narrativa, la lógica en la que se concreta una determinada potencia de fabulación, con la forma musical. Jorge Guillén dedicó varios poemas a exponer el proceso de la creación poética, sin poder remediar el mencionar la música, como en el soneto titulado "Hacia el poema":

*Siento que un ritmo se me desenlaza
De este barullo en que sin meta vago,
Y entregándome todo al nuevo halago
Doy con la claridad de una terraza*

José Ángel Valente expuso toda una poética a partir de metáforas musicales, tornasoladas de referencias a la mística pitagórica del número:

"Cuando en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad." ¹

Para Valente, la labor de la escritura es constitutivamente pasiva. Es un detenerse y aprestar los sentidos, y el del oído especialmente, para una captación acústica. La "acción del poeta" parece ser más la de una suspensión de la intencionalidad, a fin de crear un claro en el que puede sobrevenir la epifanía de lo verbal:

¹ VALENTE, José Ángel. *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza, 1999, p. 12.

"Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir." ²

La naturaleza dúplice de la música, celestial e infernal a la vez, dependiente del número y de los astros, pero también del gemido y del llanto de las entrañas, está tan presente en Valente como antes lo estuvo en María Zambrano. Esa naturaleza doble hace decir a Zambrano -y a George Steiner más tarde- que la música es la más inhumana de las artes.

"El sonido se produce en "este mundo" donde los pitagóricos situaron el infierno, en el infierno terrestre. De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes." ³

La lectura religiosa de esta interpretación de Zambrano, su conexión con el dogma cristiano (con todo su trasfondo órfico, pitagórico y platónico), forma parte del sistema nervioso central de su filosofía, así como del pensamiento estético de Valente

"Gime el logos por la encarnación. El logos es la antropofilia de lo increado." ⁴

Los que no comparten necesariamente tales extremos misticistas, priman más bien la idea del trabajo artesanal sobre la materia sonora, idea que a su vez está conectada con el anhelo, teñido de aristotelismo, de la creación como búsqueda encarnizada de la forma, esencia de la obra, que resplandecerá tanto más cuanto menor sea el número de componentes espurios o sobreabundantes que la eclipsen. Es la exaltación de la austeridad:

"Donde la sobriedad te desasiste está el límite de tu inspiración. (Hölderlin, carta de la primera estancia en Homburg, 1798-1800)." ⁵

Es la persecución de la duración justa, la unidad orgánica, la cohesión, atributos de la obra que se erige más allá de los límites difusos de la inautenticidad.

"No se trata de que la obra sea breve o larga. No importa escribir poco o mucho. Importa tener la gracia o el don de la "abundancia justa", como quería Lezama Lima en la "Plegaria tomista" de *Tratados en La Habana*." ⁶

La obra se va gestando, a veces, muy despaciosamente en la matriz del creador. El ejemplo de la *Sinfonía nº 9* de Beethoven, cuyas primeras tentativas podrían retrotraerse a 1793 (el intento de poner música al poema *An die Freude* de Friedrich Schiller), pero que no se terminó hasta 1824, podría servir como imagen. Lo que Valente dice aquí del poema es plenamente transplantable a la obra musical.

"En el Tao, la gestación es ya el nacimiento del ser humano. En la tradición china, la edad de un niño se contaba no a partir de su nacimiento, sino de su concepción.

También el poema nace al comenzar una larga gestación previa a lo que cabría llamar la escritura exterior. (*Vive con tus poemas antes de escribirlos*, dice en su bella lengua Carlos Drummond de Andrade). En realidad, el poema no se escribe, se alumbra. Por eso suele aparecer como el Viejo Niño, Lao-tseu, que abandonó la matriz de la madre Li (cuyo nombre teológico es Doncella de Jade del Relámpago Oscuro) a los ochenta y un años." ⁷

² *Ibid.*

³ ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de cultura económica, 1993, p. 113.

⁴ VALENTE, José Ángel. *Obra poética 2...*, op. cit., p. 9.

⁵ VALENTE, José Ángel. *Obra poética 2...*, op. cit., p. 10.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Un cierto espíritu de danza, un espíritu lúdico son componentes muy importantes de este llamado "estado musical" que pretendemos paradigma de toda propensión creativa. Es posible encontrar aquí afinidades, más de las que algunos estarían dispuestos a aceptar, entre la creación musical y la "creación" científica. En ese sentido, el caso de algunos científicos de primer orden, como Einstein, es muy significativo.

"[Hay que tomarse] en serio algunas circunstancias de la vida de Einstein que hasta ahora no merecieron escrutinio académico. Por ejemplo, ser parte de una familia involucrada en la innovación de máquinas eléctricas, porque para él fue muy importante tener un abuelo que había trabajado con Edison y que disponía en casa de un taller de experimentación (...). Se equivoca quien crea que Einstein no fue feliz mientras trabajaba en la oficina de patentes de Berna donde, por cierto, pasaba entre diez y doce horas, seis días a la semana. Y, lo más importante, yerra mucho quien piense que su trabajo con dispositivos electromagnéticos, relojes y dinamos era una actividad con la que se ganaba la vida que no aportó nada a sus inquietudes como físico teórico." ⁸

El juego con artefactos, la experiencia táctil, el desafío de ciertos problemas técnicos planteados, aparentemente, sólo a la pequeña escala de su aplicación práctica inmediata, pueden ser resortes de un descubrimiento de resonancias impensables. Y si el caso de Einstein es muy ilustrativo, no lo es menos el del francés Poincaré, otro de los padres de la relatividad:

"(...) pues Poincaré no pasó a la historia de la relatividad a pesar de sus responsabilidades desde el Bureau de Longitudes en el cartografiado de las colonias, sino justamente por ellas. Y lo mismo puede decirse de Einstein, pues fueron sus negocios con aquellas máquinas de medir el tiempo lo que le enseñó a manejarlo como una mera excrecencia técnica." ⁹

Caer en la cuenta del componente lúdico implícito en los grandes descubrimientos científicos puede, incluso, suponer una nueva interpretación de los actores que desempeñaron un papel de prominencia en el proceso, acercándonos a la naturaleza fluente de esa realidad:

"[Recontextualizar a Einstein es] lo mismo que mostrarlo como un elemento nodal de una red de intercambios y como alguien que gozaba manipulando cables y artefactos. Pero también como alguien capaz, al igual que Poincaré, de situarse en la intersección de muchas disciplinas cuyas tradiciones, protocolos, instrumentos y fuentes de autoridad eran incommensurables. ¿Quién podía pronosticar entonces, hacia 1900, que el pujante negocio de vender electrosimultaneidad iba a liarse con el de los ferrocarriles y la empresa colonial, para entrecruzarse con los dilemas de Lorentz, los encargos de Poincaré y los dictámenes de Einstein y, entre todos, forzar el nacimiento de la relatividad?" ¹⁰

La creación interior. El genio como esa delicada máquina que trabaja a una presión altísima, como le gustaba pensar a Nietzsche, el filósofo que dedicó tantas páginas a dilucidar lo que fuera el genio artístico. Mozart, enigma psicológico donde los haya, constituye aquí un ejemplo superior de cómo se desempeña la fábrica interna del artista creador. Transcribimos aquí un fragmento de lo que Georg Nikolaus Nissen, el diplomático danés que se casó con la viuda del compositor, Constanze, escribió en su inacabada biografía sobre Mozart (la Sophie que se cita en el texto era cuñada del músico):

⁸ LAFUENTE, Antonio. "El bricolaje de la relatividad". En: *Revista de libros*, octubre de 2005, pp. 25-26.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

"Sophie, la cuñada que aún vive, confirma el incesante trabajo interior de Mozart. Dice sobre él y sobre sus últimos años: estaba siempre de buen humor, pero también siempre pensativo, hasta en los mejores momentos: fijaba en los ojos de los demás una mirada penetrante, respondiendo acerca de todo con mucha cordura, ya fuera que estuviese alegre o triste: sin embargo parecía que al mismo tiempo trabajase en algo muy distinto con profunda concentración. Hasta cuando se lavaba las manos por la mañana, se paseaba de un lado a otro por la pieza, no se quedaba quieto ni un momento, se golpeaba un talón con el otro, siempre inmerso en reflexiones. En la mesa solía tomar la punta de la servilleta, la enroscaba apretándola, se la ponía bajo la nariz y parecía que así, sumido en meditación, no se diese cuenta de nadie, haciendo continuamente muecas con la boca. Se entusiasmaba por cada nueva diversión, como andar a caballo o jugar al billar. Su mujer trataba pacientemente de hacer todo para que él evitase las malas compañías. Estaba siempre moviendo las manos y los pies; tocaba el piano, por así decirlo, en cualquier cosa, por ejemplo en el sombrero, en los bolsillos, en la cadena del reloj, en las mesas y en las sillas. Exactamente así era también su hijo menor cuando niño." ¹¹

Las famosas excentricidades de Mozart no serían sino un modo de contrapesar la tensión exigida por unos procesos internos de sublimación constante:

"La ocasión en que menos se habría podido reconocer en Mozart al gran hombre a través de sus palabras y sus actos era precisamente cuando se estaba ocupando de un trabajo importante. Entonces no sólo hablaba de modo caótico y confuso, sino que también intercalaba bromas ingeniosas, de un tipo insólito en él: se olvidaba voluntariamente de sí mismo en su comportamiento, y no parecía en absoluto que estuviese rumiando o pensando algo. Tal vez ocultase intencionalmente, por motivos inescrutables, su tensión interior tras una frivolidad exterior, o bien se deleitaba en poner en estridente contraste las ideas divinas de su música con la más chata banalidad de la vida cotidiana, y se complacía en una especie de autoironía. Comprendo que un artista tan excelso pueda justamente por su profunda veneración hacia el arte, casi escarnecer y anular su propia individualidad." ¹²

Si en Mozart la obra parecía brotar ya formada de ese interior en el que mentalmente habría sido forjada, en Beethoven la lucha se exterioriza con extraordinaria evidencia. Sus ideas en formato de tentativa, sus avances, sus arrepentimientos jalonan los manuscritos de tachaduras y borrões, hasta un extremo que hace sentir al que los lee el dolor de un proceso creativo en el que cada nota ha de ser conquistada (Berstein afirmaba que la fuerza pulsional de la música beethoveniana se debía a esta extrema depuración de la forma).

En los románticos, la creación musical aparecerá reivindicada como proceso irreflexivo e inconsciente, incluso en relación con los procedimientos aparentemente más cerebrales. Así Schumann, para quien el contrapunto es un recurso poético de primer orden (no meramente un aspecto de la técnica musical, ni, menos aún, un pretexto para exhibir la propia ciencia compositiva), afirmaba que sus motivos nacían dotados de múltiples posibilidades combinatorias, llegando a hablar, apropiándose de una idea sugerida por Friedrich Schlegel, de lo *Tiefcombinatorische* (lo "combinatorio profundo"), como una pieza clave de su particular idea de la absolutidad de la música. El Romanticismo siembra la estética de nuevas semillas pitagóricas y neoplatónicas. En uno de los números de la *Humoresque*, op. 23 de Schumann, la partitura pianística está escrita a tres pautas, en lugar de las dos habituales. La pauta central está capitalizada por una melodía interior (*Innere Stimme*) que no debe ser emitida. El oyente tan sólo percibirá sus ecos, sugeridos en la figuración de las manos derecha e izquierda del pianista. Una ocu-

¹¹ Citado por HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Madrid: Javier Vergara Editor, 1982, p. 279.

¹² Citado por HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*, op. cit., p. 282.

rrencia como ésta de Schumann en la *Humoresque* parece ilustrar las ideas de uno de sus poetas favoritos, Joseph von Eichendorff, quien, en un tono pitagorizante que se alimenta del concepto de la *Harmonia Mundi*, "hablará de una *Grundmelodie*, de una melodía fundamental, que, cual una misteriosa corriente, atraviesa el mundo y recorre, aunque no sea advertida, el corazón del hombre." ¹³

El siglo XX traerá consigo, a partir de los años 20, la aparente disipación de las brumas nórdicas del Romanticismo y, con ellas, de toda la metafísica sobre la música, cuya formulación más acabada podría ser la de Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. En el esplendor de su período neoclásico, Stravinsky escribirá como frontispicio de su *Poética musical* que:

"Inspiración, arte, artista, son palabras de sentido poco determinado que nos impiden ver con claridad en un dominio en donde todo es equilibrio y cálculo, por donde pasa el soplo del espíritu especulativo." ¹⁴

Sin embargo, ese "espíritu especulativo" del que habla Stravinsky terminará convirtiéndose, paradójicamente, en coartada para una suntuosa resurrección del irracionalismo cientificista. Al contrario de lo que sancionara Max Weber, el desarrollo de la ciencia a partir de la segunda mitad del siglo XIX no ha operado el "desencantamiento del mundo", sino su fascinante hermetización, su imantación como enigma.

Einstein, Heisenberg, Schrödinger, Feynman (este último, además de científico y genial divulgador de la ciencia, fue músico) son los responsables de la nueva imagen de la naturaleza como arcano. El proyecto schoenbergiano -sólo completamente materializado por Webern- de una *Klangfarbenmelodie*; la fetichización del número, que Adorno ridiculizará en sus ensayos; las severas exigencias del serialismo integral, que van mucho más allá de la capacidad mnemotécnica e ilativa del oído medio; la pretensión de alcanzar la universalidad del mensaje musical mediante el expediente de convertir el acto de la composición en una ilustración de teoremas provenientes del campo de la Probabilidad en Matemática (como hace Xenakis con su música estocástica); la insistencia de cierta música posterior a 1945 a definirse en términos puramente texturales -es decir, táctiles o pictóricos-; la polémica conversión en "gesto" artístico de ciertos filosofemas orientales en la música de Cage; las ingenuas aplicaciones pseudocientíficas con las que algunos compositores pretenden validar la autoproclamada impecable lógica de sus operaciones -desde la topología de Poincaré hasta la ya muy fatigada geometría fractal-; la intangible aura mística que rodea a las superestructuras tecnológicas (cibernética) que conectan su abrumadora potencia de cálculo a los diseños de un artista humano: en definitiva, la hipertrofia de un cierto irracionalismo cientificista (Stockhausen persiguiendo a Morton Feldman por Darmstadt rogándole que le rindiera su "sistema" para escribir música) son una consecuencia de ese encantamiento de la realidad cuyas consecuencias, en lo referente a la creación musical, aún no hemos llegado a comprender en toda su magnitud.

Por lo que respecta al fenómeno de la globalización, con su inédita imagen de la tradición como inmenso reservorio de técnicas y estilos incesantemente actualizados para el artista que desee hacer uso ocasional de ellos -es decir, la asombrosa constatación de que todo el pasado, en tromba, en atronadora copresencia con el instante actual, es susceptible de ser futuro-, es un agujero negro cuya salida es todavía *terra incognita* para los que se niegan a ejercer de visionarios, y de cuya complejísima contextura tal vez haya ocasión de hablar en otro momento.

Francisco Martínez González es Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Málaga

¹³ BENEDETTO, Renato di. *Historia de la música (8). El siglo XIX (primera parte)*. Madrid: Turner, 1987, p. 8.

¹⁴ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1987, p. 54.