

"VA, PENSIERO, S'ULL' ALI DORATI"

Allegro Assai

*"Vuela, pensamiento,
en alas doradas".*

Giuseppe Verdi en Nabucco.

Por: Juan Guillermo López F.





Occidente, a diferencia de las culturas orientales, produjo un dispositivo maquínico al que dio el nombre de música y que congrega elementos heteróclitos donde prevalecen, por un asunto meramente expresivo, los materiales auditivos. Convoca, dicho dispositivo, regímenes de signos heterogéneos, que se leen, se interpretan —con otros dispositivos instrumentales— y a través de los cuales se lee el mundo, considerado éste como agenciamiento colectivo de enunciación.¹

Puede señalarse como un núcleo temático del ensayo la evolución de la tonalidad en Occidente, considerada como uno de los grandes relatos de la modernidad: un sistema que se busca, se configura, tiene su momento climático y suspende sus máximos, sin salirse de su ámbito, ya en los albores del Siglo XX. El final en Wagner no es conclusivo: es una suspensión, unos máximos a punto de explotar; es un final en tensión, una cadencia que no resuelve. Va... Vuela... Va, pensiero, sull'Alti dorati.

La fe, esa pasión medieval a ser defendida, precisaba de la reiteración, de la fijación de las

¹ El texto que aquí se configura no pretende ser un relato histórico exhaustivo, ni siquiera argumentativo; pretende, solamente, poner en palabras unas líneas que emergen de la combinación aleatoria de unas lecturas de textos mixtos y dentro de los cuales es necesario señalar: de *Mil Mesetas*, de G. Deleuze y F. Guattari, el capítulo *Del Ritornelo*; y con él toda la maquinaria deleuziana. De Eugenio Triás, su texto: *Lo Bello y lo siniestro*; *El libro post-serie-de-televisión*: *La música del hombre* de Yehudi Menuhin, como testimonio de un artista que padece los efectos y los afectos de la música. Además los textos: *Del canto gregoriano: Tercera Misa para el día de Navidad*. De Perotin: *Sederunt principes* (Siglo XIII). De Guillaume de Machaut: *Je suis trop bien* (siglo XIV). De Josquin Desprez: *Pange Lingua* (Siglo XV). De Claudio Monteverdi: *Acto IV de Orfeo*. De Vivaldi: *Sonatas para cello*. De Bach: *El clave bien temperado*. De Mozart: *La flauta mágica*. De Beethoven: *Sonata Apassionata*, *Sinfonías tercera y novena*. De Schubert: *Lieder*. De Berlioz: *Sinfonía fantástica* y *Harold en Italia*. De Paganini: *Caprichos para viola*. De Brahms: *Cuarta sinfonía*. De Chopin: *estudios y nocturnos*. De Verdi: *Va, Pensiero...* De Wagner: *Obertura de los maestros cantores*.

materias expresivas de unos cantos que se repiten, que actúan como un cercado, que devienen máximos de expresión que prometen escaparse en la búsqueda de un absoluto que se insinúa divino.

Un territorio demarcado: comarca medieval donde se esculpen las trazas de los ritmos en el pupitre del monje. Surgen textos que reproducen el cosmos,

el caos ordenado, que representan la intermitencia del hábito de vida: las neumas fosilizadas en el manuscrito explotan y se desdoblán en el acto de lectura cuando la máquina de canto —fuelle diafragma, activación de los resonadores óseos, cabezas tonsuradas, el silencio— padece la reverberación de las catedrales y nuevos desdoblamientos devienen otros textos más volátiles que se siguen expandiendo como coloide traslúcido a los cristales de la ojiva. Relaciones geométricas que se reproducen tangencialmente hasta un límite impuesto por la normativa resultante del entramado. *"La fe dotó a la música de escritura y de reglas armónicas ampliamente aceptadas"*.²

La música ocurre cuando se ha establecido una ronda infantil y los gatos y los ratones se esgrimen de lo múltiple y devienen unos en otros en la permeabilidad de la frontera: las paredes, formadas por los cuerpos frágiles de los niños, resultan porosas. Los maullidos y los chillidos se resumen en un aliento, en un soplo, batir de fuelles, vibración sutil, frecuencias imbricadas, resonancia, huesos, líquidos... Es la voz, el agenciamiento fuelles-resonadores, en fuga permanente y, en ese afán de límite, expande y fabrica las posibilidades de instrumentación.

Las comunidades configuradas en torno a la fe con los cánticos en ritornelo, mantenían un hábitat seguro para una llama en asenso³ contenida en las moradas: moradas fabricadas con paredes de cantos judaicos, de responsorios hebreos que traían consigo la severidad —necesaria a la disciplina civilmente protectora— del Dios único. Materiales heteróclitos acudían en la conformación del territorio. El canto llano, máquina de identidades que unifica un vasto territorio donde se derrumba el panteón romano, "el culto cristiano es el lento flujo de muchas voces al unísono".

La máquina: textos escritos para ser leídos por medio de instalaciones instrumentales, donde priman los materiales auditivos. Funciona, durante la prevalencia del canto llano, de la siguiente manera: una fórmula idiomática, una consigna, un marcaje de territorio, inflexiones de voces desterritorializadas que se congregan y, al unísono, se articulan al suceder cadencioso de la respiración humana.

La Schola Cantorum, año 600, Gregorio el Magno, taller que persigue un sistema de notación musical mientras ejerce la actividad misionera: proceso de selección de un conjunto de cantos que controlen la norma, que se expanda lo que se instituye, períodos de homologación, de valores de igualdad y confraternidad. Europa es entera una comunidad cristiana y las amenazas vienen en el 622 por la intromisión al territorio de materiales de guerra mahometanos, que enarbolaban la bandera de Alá y su afán conquistador.

² Este y los demás entrecomillados son citas de algunos de los textos referidos en la bibliografía.

³ Efecto y acción de asentir más que de elevar.

Llegaron hasta el centro de Francia. La máquina lubrica sus bielas y en 200 años produce un rey coronado por Su Santidad León III y apodado Carlomagno.

La magnanimidad es entonces transportada al ámbito de la civilidad; las comunidades configuradas en torno a la fe expulsan de las moradas las llamas que a su vez son recogidas por las cortes que pululan, mientras surgen juglares y saltimbanquis que combinan la música con la cocina y que viajan en las comitivas de nobles y de príncipes. Todo esto es narrado por la habilidad caligráfica del monje de pupitre, quien ha seguido trazando las afecciones de su aliento.

El nuevo milenio prometía la devastación, la fragmentación que dejaría en ruinas la cuidadosa selección de los saberes que había conjurado las prácticas musicales en sentido amplio y había legitimado sólo aquellas susceptibles de escritura. El Apocalipsis profetizado no desató los acontecimientos esperados y una fe renovada emprendió las Cruzadas. Y volvemos al comienzo. La máquina auscultada desde la ampliación del rango. Nuevas voces son convocadas tras los choques producidos por el sondear de las Cruzadas: en esta lectura, de rango ampliado, los intersticios de la univocidad —la única voz de la multiplicidad— se muestran, las voces superpuestas trazan andamiajes de yuxtaposición: la univocidad se puede lograr pero tras la norma de relación entre los elementos de la yuxtaposición; son las voces, las bases de la armonía, el nuevo territorio de civilidad occidental contado, o cantado, por la preponderancia de materiales auditivos en un proceso de lectura y escritura.

El nuevo milenio prometía la devastación, la fragmentación que dejaría en ruinas la cuidadosa selección de los saberes que había conjurado las prácticas musicales en sentido amplio y había legitimado sólo aquellas susceptibles de escritura.

El unísono, y, como efecto de suspensión en el tiempo, parece abrirse a, para volverse a cerrar, y mientras tanto unas partículas fijadas con la ayuda del sistema incipiente de notación crean concordanancias, normativas para un nuevo andamiaje musical: es el órgano, la protoescritura, un desconocido, una fuga al infinito negativo medieval, siniestro y diabólico, que aparecía tras los cristales apartados de la catedral de Notre Dame.

Los grupos humanos transportaban sus creencias en hábitats protegidos por cantos, unísonos que provienen y devienen en polifonías: unos ejes topológicos trazaban las cartografías con líneas definidas de saberes oficiales: Roma, Jerusalén y Santiago de Compostela, deberían ser visitadas para adiestrarse en los habitares de la eternidad; pero los caminos siempre resultaron confusos: los cánticos de los cristianos se entremezclaban y conjugaban las más heterogéneas temporalidades. “La catedral de Santiago se construyó, fue destruida y reconstruida”.

Las voces aparecen como hilos que se superponen, imbricando a su vez territorialidades y temporalidades que acontecen y que la voz, el hilo, sólo transporta como una disposición lineal de sus complejidades; hay, sin embargo, una voz cantante en la cúspide de la pirámide: es una voz extraída de un continuum de vestigios asignificantes que toman sentido en la composición del texto musical. Esa voz conducente es el cantus firmus que se actualiza tras al reiteración. Las voces concuerdan legítimamente con el cantus firmus: no es necesario que concuerden entre sí. Es el ritomelo platónico que se canta con instrumentos.

Pero mientras el diafragma retiene el aliento en las catedrales góticas y el aire puro pone en vibración las cuerdas vocales que resuenan en una atmósfera etérea, las voces agregadas por yuxtaposición encuentran su código y son recogidas en los procedimientos nómadas de los goliardos que danzan las melodías obscenas y cantan baladas irreverentes. Las fronteras nacionales intentan su territorialización, acuñándose en los moldes de las fronteras culturales estrictamente delimitadas. La música texto puesta en notación está en capacidad de registrar la máquina civilizatoria que se desata. Una avalancha del adherente social que se derrite caldea las verdades petrificadas en los monolitos de catedrales y manuscritos.

El cantus firmus desterritorializado provoca en las estepas medievales los cantos sensuales, con los que los caballeros cortejan a sus damas: es el código caballeresco que ha instaurado un territorio desde las ruinas del canto llano, el latín banalizado, puesto al servicio de las huestes de bárbaros que amenazan el derrumbe de las estructuras feudales y anuncian con voces de metales en fanfarria el triunfo del hombre, de los burgos, de la modernidad.

Los poemas de Petrarca a la Laura divina son reterritorializaciones que se obran en los albores del Renacimiento. Un cantus firmus devenido una lectura diáfana, protegida por una reflexión geométrica que se abre paso en Occidente, una cantiga de amor cortés que abandona lo terreno para instalarse en volátiles escenas enmarcadas en relaciones precisas de armonía con marcos límites de un cielo azul mediático, entre dos mares tenebrosos, mediterráneo. Un sonido fundamental que genera unos armó-

nicos en perspectiva y que son aceptados como consonantes. La pirámide social desterritorializada, devenida temporalidad, complejidad de escenarios ideales con una tierra devastada por la peste.

El hedor de los cuerpos insepultos ha convertido los cantos cortesanos en una "ronda de las rosas", creación necesaria para otorgar valor estético a las heridas abiertas de los enfermos y fundar un lenguaje de simulacros con aromas que desvíen los olores de un pasado reciente y putrefacto. La fe, esparcida por el territorio, puede ahora devenir una fuerza arrolladora: el progreso, el motor de la máquina moderna. Los cantos adquieren su consistencia desde los bulliciosos estertores de los moribundos: la muerte tematizada, en y a través del arte, de la música, de las cadencias, de los textos, como antes lo fuera el amor, el cortésano.

La música —parte de la maquinaria y debido a su naturaleza leve, volátil, etérea— está otra vez dispuesta a ampliar el rango; hecho que se manifiesta y se registra por notación, gracias a lo cual ahora lo leemos: una nueva relación armónica es aceptada como consonancia: el intervalo de tercera. Un armónico más se suma al sistema de perspectiva numérica: el andamiaje armónico que va a sustentar toda la construcción de la tonalidad está ahora trazado. Se aceptan como consonantes —el oído lo hace por ser parte del sistema de la naturaleza— los intervalos de octava, quinta, cuarta, ya aceptados desde el medioevo y ahora el de tercera. Estos sonidos confluyen en los tiempos acentuados, en los tiempos fuertes, en el dar, en la tesis, en la expiración. Las disonancias se encuentran en los tiempos débiles, en

Los cantos adquieren su consistencia desde los bulliciosos estertores de los moribundos: la muerte tematizada, en y a través del arte, de la música, de las cadencias, de los textos, como antes lo fuera el amor, el cortésano.

el alzar, en el arsis, en la inspiración. Una disonancia puede penetrar el territorio de la expiración pero ahora no será nominada como diabolos sino que tenderá a resolverse, retardando algo que debe ocurrir, retardo del acontecimiento que se llena con lo contingente. La música occidental es un invento, una maquinaria de modernidad, un gesto, alzar y dar, enmarcado en relaciones cósmicas de perfecta simetría.

La música occidental es un texto que se escribe y que, mientras se produce, genera un sistema de escritura que hace posible el reconocimiento de otras temporalidades, de otras territorialidades, de otros devenires; la música escrita jalónó la construcción de la máquina Gutenberg, como cualquier otro tipo de texto que desata procesos de democratización de los saberes, del encuentro con el otro a través de sus creaciones. Es el Renacimiento, es el primer tiempo del pensamiento moderno, que define un punto de partida y otro de llegada y que con escritura de por medio busca la instauración de dos puntos referenciales: uno objetual y otro subjetivo: la carrera hacia la consolidación del sujeto se ha iniciado.

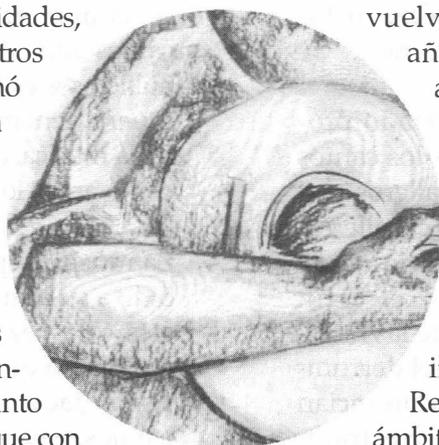
La máquina música que se había puesto en movimiento empezó a transformar los sonidos en lo que se dio en llamar música humana y natural y para ese procedimiento se arriesgaban métodos de tanteo que agudizaban el sentido analítico y, una vez consumida su intención, dejaba moldes a ser reutilizados tras una transmutación de las leyes del valor, ahora discutidas por las nuevas y siempre renovadas mentes racionalistas que acuñaran en dichos moldes las concepciones sobre el mundo;

y esa agudeza de análisis, ese proceder metafórico y esas nuevas metodologías, sugirieron el advenimiento de un pensamiento unificado y unificador, basado en principios naturalistas y racionalistas fuertemente amalgamados, que constituiría el discurso, retórica de la ciencia.

El desafío a lo establecido vino por medio de la misma Iglesia: Martín Lutero, 1517. Una reforma expandida por los himnos devueltos al pueblo, a la formación guerrera. La innovación pertinaz amenaza con el vacío de morada. Lo antiguo remoto como posibilidad: lo griego que devuelve el crisol extraviado en los años de oscurantismo, donde se alean los simulacros de la representación. Tanteos que buscan una forma precedente que se busca, *ricercare*: forma musical que convoca elementos lejanos y surge desde los espacios dejados por la dinámica de la interacción. Los músicos del Renacimiento se adelantan —el ámbito de modernidad incipiente permite el uso de la palabra—, con su tema con variaciones, a la profusión de formas que se desatará en ese estado de cosas que hemos llamado Barroco.

Música y palabra propenden por unas nuevas nupcias que permitan el goce de la música desterritorializada que late en los planos convocados por la lectura de los trágicos griegos. El *ricercare* territorial permite las alternativas, anticipa la ópera; el *cantus firmus* ha devenido tema de la variación del tema con variaciones.

Roma responde a las amenazas de la escisión. Los cantos luteranos se enfrentan a la pluma-espada de Palestrina contrata-



da por el Vaticano. La Reforma desplaza hacia Venecia el poder que exhibe sus caras, política y artística, conjugadas. La confluencia de ritornelos facilitó nuevas configuraciones. Las voces se unían no para formar el andamiaje: el territorio estaba plenamente demarcado, el ritornelo era ahora colorístico, las intensidades se insinuaban por la conjunción de armónicos añadidos, no consonantes, accidentales, conjugados y que eran producidos por los instrumentos. Los temas, atribuidos a un instrumento, proliferación de las máquinas instrumentos que representaban, como en un escenario, los temas. Venecia inicia la impresión de partituras en 1501. El camino, al final del XVI, estaba despejado para la aparición de Monteverdi, de Vivaldi, del Barroco.

De cada acorde plácido y místico de Palestrina surgió, arrebatadamente, una profusión de voces retenidas y que resonaban estrepitosamente para buscar la salida pasional de Carlo Gesualdo, príncipe de la Venosa, y sus madrigales de muerte que expandían los límites de la armonía a territorios inusitados que hacían tambalear los mismos límites: cosmos dispuesto a explotar, a diluirse en el caos desordenado: lanzarse en la búsqueda ciega de un absoluto positivo. Por encima de la tierra flota un mundo que ha violentado sus asideros, los ha hecho huir y ahora los persigue configurando sistemas numéricos que doten de coherencia al centro lanzado al infinito.

La regularidad leída desde el sol y las estrellas cede su prevalencia a la máquina reloj, que determina las nuevas relaciones cósmicas con proyección al infinito. La disolución en el caos es inminente y surge la necesidad de un ritornelo de norma que imponga la mé-

trica arbitraria de la medida, la homologación: los tribunales resuelven las discordancias entre los humanos, las disonancias se resuelven como la vida en la muerte; son las disonancias las que se resumen en los acordes, en la consonancia que pierde, ante el proceso que la posibilita, todo interés.

Los otrora poderosos estados italianos han quedado grabados en material auditivo-sonoro, tras un agenciamiento poderoso llamado ópera: fiasco ventajoso al tratar de "reinventar" la tragedia griega. Los estados debilitados conformaban maquinarias de ficción que arrastraban escenarios y ponían en escena la vida como teatro y los seres humanos como personajes en el desarrollo de un papel. El mito de Orfeo actualizado en la ópera de Monteverdi desterritorializa un espacio del arte; las diferentes temporalidades humanas convergen en escena, sin inmiscuirse las unas en las otras, sin estorbarse: el autor de la obra dirige los hilos desde un infinito acotado. La escritura música precisa de un sistema de moradas para cada una de las temporalidades: los múltiples territorios interactuando bajo un sistema de cadencia postergada: se insinúa ya la tonalidad como sistema.

La máquina ópera puebla de teatros, de compañías, de cameratas protorquesta, de divas y de primadonas, de la muchedumbre representada, de los decorados y los textos, la producción del espectáculo, que desbordaba ya el ámbito de los principados e insinuaba la aparición de una nueva forma de Estado. Monteverdi al mismo tiempo componía una obra teórica donde daba cuenta de ese otro territorio flotante que fundaba un sistema. La ópera insinuaba otro escenario del afuera, donde se exhibían unos actores sociales con sus adecuados vestua-

rios: la morada había devenido pública, la urbe inspiraba los pensamientos. La ópera establecía las consonancias y las disonancias de temporalidades humanas superpuestas en los dominios urbanos: la tonalidad permite los trasvases.

Desde el foso surgen las voces de los instrumentos que van configurando la orquesta moderna. De los acontecimientos operísticos surgen los personajes que enseñan ya la subjetividad construida. La sonata y el concierto enmarcan las voces que se erigen desde la multiplicidad. Un infinito organizado, un todo concertado. Las trompas y clarines afirman sus recursos técnicos y las válvulas aparecen ampliando los mecanismos que van a permitir el tránsito entre tonalidades. La Tierra, al mismo tiempo, perdía su estatuto de fijeza y emprendía, con todas las consecuencias de la herejía, un estado en movimiento permanente: el infinito existe positivamente y sólo es necesario el telescopio para auscultarlo.

Las ciudades estado entran en ebullición y sus materias expresivas emprenden el viaje en busca de órbitas estables y permutables alrededor del Sol: la Tierra, descentrada del universo, inspira los círculos, y la música de las esferas es otra vez audible. El torbellino de músicos ambulantes demarca las órbitas que va a necesitar Luis XIV, el rey sol, para implementar su sistema teledirigido: la música de la época racionaliza un sistema de centros tonales intercambiables y que forman como moradas, de donde se puede salir y entrar con un proceso llamado modulación. El sistema solar resuena en las primeras partituras tonales. El

Lulli italiano, al entrar en órbita en la corte del sol, se transforma en el francés Lully y la ópera incluye los jardines, los murmullos y los acontecimientos sociales que se intercambian en los jardines de Versalles.

El sistema orbitante, fundamentado en el desplazamiento, dirigido desde un telos lejano pero posible, legitima las empresas de colonización y las empresas misioneras que, junto con la Biblia, las modas y las concepciones de mundo reeditadas, movilizaban los moldes de pensamiento a través de un sistema de elementos del ámbito auditivo que permitía la comprensión a escala de todos los modelos aceptados. Los órganos devienen armonios portátiles y el habitar construido por desterritorialización de la catedral gótica reproduce su estructura de circunstancias, de entramado: un foso ambulante de donde surgen las nuevas voces tras los agenciamientos con los ritornelos encontrados en ultramar.

El mundo, una vez conquistado y colonizado, exigía una nueva etapa de consolidación de los conocimientos adquiridos y de las batallas ganadas. Venecia entrega al norte el último de sus paladines: Antonio Vivaldi, cuya música traduce sin mediaciones la emoción a la melodía. El violín viajero de las sonatas y los conciertos van cediendo su lugar de primacía al teclado, que se perfilaba como un instrumento de síntesis, un instrumento laboratorio, donde se ensayaba el pensamiento y los temas eran ya ideas musicales dispuestos a fugarse: la construcción de una fuga de Bach combina la absoluta rigurosidad y el más atrevido de los ingenios: un tema se pasea

por diferentes registros y tonalidades metamorfoseando su naturaleza de acuerdo a los nuevos entramados; episodios, verdaderos acontecimientos, aparecen como mesetas en el amplio devenir de los contrapuntos que convocan estratos lejanos pero cohesionados por el infinito subyacente, ahora positivizado. La cadencia, siempre postergada, promete la resolución de las disonancias en el más allá: es el vivir muriendo de los místicos españoles. La fuga registra los procesos de pensamiento: comparaciones, analogías, retornos, inversiones, reversibilidades y paralelismos, comparaciones, ángulos y velocidades. Los temas perdían importancia ante el procedimiento magnánimo de construir una forma predeterminada.

"El clave bien temperado" es la obra que sella definitivamente el proceso de búsqueda iniciado a conciencia desde el Renacimiento; es la resolución del *ricercare*, el establecimiento definitivo, el acta de nacimiento del sistema tonal que había venido preparándose, procesándose, a través de siglos. La inteligencia humana estaba entonces preparada para contradecir lo considerado natural, por medio del artificio. Y es el recurso técnico, artificioso, del temperamento igual, lo que facilitó la ampliación del rango de pensamiento. El teclado moderno es la máquina de la escala temperada. Una escala es la sucesión de notas que se contienen entre un sonido fundamental y el sonido producido como su primer armónico —una octava— y que, según dicen los físicos, tiene exactamente el doble de frecuencia del primero y presenta las mismas características. En el teclado, en una octava, entre un do y el otro, hay siete

teclas blancas y cinco negras: doce sonidos a una distancia entre unos y otros de medio tono, distancia igualada y que antes era diferente. Temperar el clave consistió en igualar esos semitonos y permitir así a los temas su desplazamiento entre las tonalidades, libre, pero tras el riguroso proceso de la modulación.

La máquina Bach se instala entre lo eterno y lo cotidiano; entro lo sagrado y lo temporal: es un punto medio artificioso que horadó los sistemas numéricos del límite y lanzó la sonda al infinito, a la posibilidad de un cosmos comprendido por entendimiento, a la necesidad de mediaciones por el concepto y por la norma. Las melodías del clave bien temperado están matizando las diferencias para promulgar las nupcias entre significado y forma. Los corales de Bach en el seno de la iglesia luterana abogan por la tolerancia, por una humanidad "bien temperada".

Todo el Barroco rebulle en el clasicismo. Un nuevo territorio se ha levantado por encima de la auscultada tierra griega. De

De las laderas de lava de los volcanes en erupción emergen las estepas mozartianas que colorean paisajes demarcados entre las barras de compás determinantes: la música, un asunto de determinación que emprende vuelo por entre los territorios volátiles.

las laderas de lava de los volcanes en erupción emergen las estepas mozartianas que colorean paisajes demarcados entre las barras de compás determinantes: la música, un asunto de determinación que emprende vuelo por entre los territorios volátiles. Pero Mozart vive en el lodo y en la luz; lanza al mundo el grito de creación mediante el cual el caos se organiza; el artista asume el lugar del Dios desterritorializado, aplica las formas a la materia bruta para provocar la epifanía de las sustancias.



Una flauta milenaria es capaz de restablecer el orden en el caos y, al mismo tiempo, de crear un mundo caótico del cual hay que escapar permanentemente: es la Reina de la Noche, un asunto de tramoya que se derrumba en escena al triunfo inevitable de la luz, del saber ilustrado, de la masonería frente a los oscuros manejos de María Teresa de Austria. Son los últimos bastiones del poder musulmán que se diluyen en las serenatas a la turca del genio de Salzburgo. La máquina Mozart se instala a medio camino entre la luz y las tinieblas; garantiza la coordinación dentro de la complejidad.

El vértigo de la creación se fue instalando en los vericuetos del recorrido, vaciando de significación los temas insuflados. La habilidad del compositor era recorrer trayectos inusitados y habitarlos, pero siempre regresar por caminos diferentes: el sistema se asume como natural, como algo de lo cual se puede hacer abstracción para emprender los vuelos de absoluta libertad, pero que subyace, que impone territorios de determinación. Termina el siglo XVIII, las colonias inglesas se independizan y el discurso por los derechos humanos derriba la monarquía francesa. Papá Haydn es aún un músico de corte, pero debajo de sus pelucas empolvadas se fraguan las semillas de devenir expresivo que habrían de actualizar el arte de lo sonoro; mientras, al mismo tiempo, desde Koenisberg, se levanta el acta al estatuto de lo romántico, a la era del individuo.

La sordera de Beethoven se instala definitivamente en ese otro mundo donde se crean mundos con lo audible sin ser condición la posibilidad de oírlos. Las imáge-

nes auditivas surgen y se plasman desde un mundo interior, donde sólo se necesitan la mano y la visión: es un asunto de escritura; la sordera como peñasco del Cáucaso donde se regenera el héroe prometeico. El grito romántico clama por la tierra, el territorio y la tierra. El caos organizado ha dejado espacio para lo subterráneo, para el timbal que reproduce los poderes ctónicos. El héroe que funda: Fausto desafiando a Dios. No se trata ya de imponer una forma, sino de hacerla surgir del material más recalcitrante. La máquina Beethoven transmuta la insignificancia de la pluma que piensa en la magnanimidad del hombre que es capaz de surgir de las deyecciones de la misantropía, a las elevadas cumbres del Elíseo, en un poema de Schiller, en lo sublime kantiano.

Las imágenes auditivas surgen y se plasman desde un mundo interior, donde sólo se necesitan la mano y la visión: es un asunto de escritura; la sordera como peñasco del Cáucaso donde se regenera el héroe prometeico.

La sordera de Beethoven sirve para legitimar la escisión del artista y su mundo. El artista romántico vive el territorio, pero vive en él como extraviado, exiliado, rechazado por los medios habitados por el artista del clasicismo. La forma musical del romanticismo

es el intermezzo, el entre dos, la máquina romántica instalada en el abismo, en el desfase entre la tierra y el territorio, entre la muchedumbre y el individuo, entre dos temporalidades. La forma no se descompone en sus partes: es una forma siempre en desarrollo, la materia en variaciones continuas. La materia de contenido ha devenido materia expresiva. Una nueva relación con el peligro, con la locura, con los límites.

La máquina Schubert produce diariamente una docena de lieder. Cada lied es en sí mismo un ritornelo: convoca las formas

devenidas fuerzas de la tierra y funda un territorio donde las circunstancias adversas configuran lo heroico en un entramado que carece de pueblo. Es la unión música palabra perseguida por la ópera y que se logra en la soledad, en el aislamiento de un corazón sensible que compone con sorprendente facilidad y se hace sospechoso de ser visitado por las musas que se disponen a salir del reino de Hades por los vericuetos del infierno. Lentamente, se va preparando la escena de los bohemios, que habría de brillar con los destellos de la época victoriana, que amoblaban acontecimientos lejanos a la realidad; de donde bullían los espectros que adornarían las muñecas animadas de Hoffman y servirían de modelos a los futuros enfermos del diván. El trino del ave se había convertido en plegaria.

El Siglo XIX, tormenta y tensión, levantamientos políticos, transformaciones culturales y liberación personal. En una calca por las vías imposibles, ante la mirada de una dama aristocrática, un loco se atreve a descender las cortinas para armonizar con lo intrincado del camino los arborescencias doradas de un cielo apocalíptico. El alma del loco se impresiona con la ayuda de los fantasmas de Helicón y la experiencia termina representada en los lienzos de Turner que anticipan el cine. Una locomotora arrastra sus vagones de madera mientras dos funcionarios alimentan la caldera: el vapor, bomba de tiempo, motor de la modernidad; la orquesta es ahora un campo de batalla donde las fuerzas se ponen a prueba; microcosmos magmático de donde surge la voz de sujeto resaltada por el instrumento de la melodía.

Con Berlioz, las ideas se tornan fijas: fijas a las circunstancias; los artistas inspirados, alucinados con opio, convocan las

fuerzas de la tierra y los vales imposibles son danzados por los espectros de una sinfonía fantástica. El Dies Irae de la misa de difuntos, con toda su solemnidad, hace contrapunto con los murmullos de los demonios en aquellarre en un escenario subterráneo. La guillotina se insinúa, ruedan las cabezas, en un ambiente sombrío de místico recogimiento. La orquesta desborda los límites impuestos y se prepara ya la escena a los banquetes wagnerianos y a la filosofía de Mahler. La viola, relegada a un relleno de armonía, emerge en su papel solista en el Harold en Italia, sinfonía concertante dedicada a Paganini.

Paganini, que seduce los nuevos públicos con su aspecto cadavérico, es una máquina publicitaria con el eslogan del demonio encarnado. El pacto infernal delineaba en su rostro las tonalidades de la tragedia. La suya era una imaginación técnica que no tenía precedentes: de los sonidos reales hacía emerger otros artificiales, resultado de su pacto con el diablo, y que reproducían orquestas enteras con sonidos sibilantes y ensanchaban el marco de lo sonoro a configuraciones inusitadas que amenazaban con la pérdida del centro tonal que estaba aún por venir. Y su cuerpo, deshecho, se arrastraba por entre los arrabales empeñando su Guarnerius para pagar las deudas de juego en las casas de lenocinio. Es el héroe romántico que deslumbraba a los auditorios con efectos imposibles y se reservaba sus Beethoven para las horas de soledad, de aislamiento.

La máquina de vapor ha desatado la producción industrial; el subsuelo de carbón

dominio de la nostalgia. La cultura urbana palpita en unas sinfonías depuradas tras un proceso de construcción impecable. La orquesta se asemeja a los talleres industriales donde se producen los suntuosos pianos, verdaderas máquinas de modulación enarmónica: notas separadas de sus contextos originales y transportadas a otros, anticipando la pérdida del centro tonal. Chopin, mecanismo metafórico que modifica los significados, mientras Liszt enloquece a los auditorios de París homologando con el piano al Paganini del violín.

Las huestes napoleónicas encendieron en la Europa del Siglo XIX la llama nacionalista. Dos naciones luchaban desafortunadamente por nacer: Alemania e Italia, cuyas trazas eran dominio de los imaginarios nacionalistas y eran valores intercambiables desde que circularon las dos versiones de ópera que hoy conocemos como la ópera italiana y la ópera alemana. La primera sabía crear la muchedumbre para el solaz de la aristocracia, que se congraciaba con los dolores a que sometía al pueblo. La segunda prescindió del pueblo fundando un territorio,

asediado por la voz solitaria, que no se abre sobre el pueblo sino que se entreabre al amigo ausente o a la amada muerta. Las luchas por la nacionalidad fueron luchas musicales y los personajes de vanguardia, en cada uno de los ejércitos, fueron Verdi y Wagner.

Nabucco, ópera de juventud de Verdi, trae a escena el pueblo hebreo en el exilio en busca de patria y, mientras el coro cantaba el *Va, pensiero, sull'ali dorati*, el público devenía manifestación que se devoraba el escenario y se tomaba la plaza. Mientras tanto la Alemania de Wagner clamaba por la unificación. En el exilio, en el viaje iniciático desde el taller de los maestros cantores de Nuremberg, contacta los mitos germánicos y sella el compromiso de liberar a su raza de la influencia extranjera y ser coronado de laureles ante el altar de la honra y el honor. Ya poco importaba la cohesión centrada del sistema tonal. La coherencia venía dada por las temporalidades heterogéneas que se enfrentaban, los leitmotiv que arrastraban contextos heteróclitos y que estaban dispuestos a desdoblarse tras el desvanecimiento del centro gravitatorio iniciado por Chopin y sus procedimientos enarmónicos.

BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas*. Barcelona: Pre-Textos, 1994.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis. *La música del hombre*. Bogotá: Fondo Educativo Interamericano, 1982.

Datos biográficos del autor

Juan Guillermo López Fernández

Licenciado en Educación (Español-Inglés) de la Universidad Pontificia Bolivariana. Con estudios en: Música Teórica y Música Aplicada (Viola) en la Universidad de Antioquia. Pedagogía Musical en la Universidad del Cauca. Candidato al título de Magíster en Estética: Cultura de la Metrópolis Latinoamericana de la Universidad Nacional de Colombia. Viola de la Orquesta Filarmónica de Medellín, entre 1983 y 1996. Directivo docente y autor de proyectos pedagógicos. Profesor interno de la Facultad de Educación de la U.P.B.