DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.52.1191

TIEMPO Y MEMORIA

JULIO ESTRADA

La gran disonancia al iniciarse el siglo no fue, como se pensara al principio, la sola estridencia de los acordes politonales en la *Consagración de la primavera,* ni la incorporación del instrumental primitivo a las sonoridades de la orquesta, como tampoco lo sería la pérdida de la identidad tonal o su desaparición entre los espacios diminutos del microtonalismo. No, subyacente a todo ello, se encuentra lo que de inmediato no parecía ser evidencia: el tiempo mismo, del ritmo a la forma, ingresa también al terreno de la disonancia, al de una proporción ajena, en la que la audición inmediata es capaz de detectarlo todo, de asumir lo oído; o sea, de entender el tiempo desde la memoria.

Reconozcamos que la audición de una disonancia exige de nuestro oído la observación detenida de los encuentros sonoros para poder comparar y establecer correspondencias que nos permitan dilucidar cuántos y cuáles son los sonidos que escuchamos. A veces, la vibración resultante —la que se produce al oír al mismo tiempo varias segundas menores, por ejemplo—, nos ayuda a detectarlas con facilidad. Es más, las detectamos como si fuesen un zumbido que proviene de escucharlas simultáneamente.

Sin tener antecedentes de lo que sucede ante la audición, nuestra percepción se sabe sin capacidad de ordenar los sonidos como antes lo hacía con otros; la modalidad es bien distinta. Si ayer escuchábamos con la ayuda de operaciones simples que podríamos comparar a las de sustraer, adicionar, o dividir y multiplicar con cifras cuyas relaciones son en general las de múltiple y submúltiple, hoy requerimos de cálculos auditivos mucho más complejos. Véase como, por ejemplo, un oído altamente entrenado; es decir, un oído ejercitado en la memorización de alturas específicas, o incluso un oído supuestamente absoluto, no llegará siempre al acierto de los contenidos de un acorde disonante —pongamos de 6 a 8 sonidos tan sólo— o a los de una superposición entre 2 ó 3 figuras rítmicas cuyos divisores no sean números armónicos —11 contra 12, ó 5 contra 3 contra 7.

En un plazo histórico bastante breve, hemos pasado de la audición de proporciones siempre armónicas —en términos musicales o en aritméticos— a la de masas o bloques, bosques o nubes sonoras y rítmicas.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.52.1191

Nuestra atención, dispersa y poli-estimulada, se encuentra frente a una música mucho más parecida a la naturaleza misma que la música de antes, en la que las márgenes entre espacio y tiempo son cada vez más difusas y donde requieren de recíproca alianza para auxiliar a la percepción en su intento de entender los nuevos universos.

Espacio y tiempo, movimiento incesante, no pueden en la experiencia ser captados por separado. Las concepciones del hombre en otras épocas habían creado el deslinde, una especie de obscuridad o una especie de luz que impedían, ambas, observar la zona del indivisible espacio temporal. Independiente de su riqueza en el pensamiento sonoro o de la calidad y refinamiento en la expresión, la música de otras épocas manifiesta una organización del espacio y del tiempo que no corresponde más a la que el hombre moderno ha alcanzado a través del acelerado desarrollo científico y tecnológico.

Es hacia los años cincuenta cuando las experiencias derivadas de la búsqueda electrónica —pobres quizá en música, pero no en lo que se refiere a ciencia—, nos conducen a la insólita observación de cómo, más allá de las frecuencias acústicas por debajo de los tonos audibles —de 16 a 16 000 ciclos por segundo— en el campo de lo infrasónico, hallamos el ritmo, que debe hoy ser entendido como parte esencial de la acústica misma, ciencia que, con ello, ensancha su territorio hacia regiones en donde el oído es inseparable del tiempo. La noción misma de acústica como ciencia de la audición, tiene que transformarse en ciencia de la *audición espacio-temporal*. En efecto, de la misma manera en la que los sordos captan las vibraciones por vía tactilósea, podemos decir que *oímos* no solamente lo sonoro, sino también lo temporal.

Si aplicamos el criterio armónimo entre ambos campos, puede decirse que el sonido es la continuación del ritmo. A lo largo de siglos, nuestra percepción se ha encargado de establecer la división entrambos, confundiendo nuestro pensamiento, que, al separarlos, los ha compuesto de modo bien diferenciado; para uno, el *sentido* del oído; para el otro, una *sensación* de tiempo. ¿Podríamos pensar de alguna forma que el sentido del oído es también el del ritmo, aun cuando al de este último le añadamos el factor contabilizante? Estando unidos, parecen poder explicar nuestra absoluta necesidad de *detenernos* a escuchar los intervalos entre los sonidos de un acorde, o la de *amplificar* la diferencia de espacio entre dos o más ritmos. Véase, si no, cómo es nece-

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.52.1191

saria la distancia entre dos ejecutantes para evitar la *fusión* que nuestra percepción entiende de la superposición de dos *tempi,* por ejemplo.

De forma parecida a la continuidad que existe entre el sonido y el ritmo, el descenso en las frecuencias rítmicas nos lleva hacia las grandes duraciones, en la que nuestra percepción se encuentra frente a dimensiones mayores que aparecen bajo la calidad de formas.

Las microestructuras piden de nuestra audición disonancias armónicas y rítmicas; las macroestructuras ponen en disonancia a la forma y por lo tanto, al orden, a la secuencia, al hilo, a la memoria.

Veamos de qué modo, en la música del siglo xx, hemos transformado la concepción de la forma, cuyo entendimiento requiere de su ampliación en dirección del concepto mismo de memoria. Los primeros años de la escuela de Viena, señalan, con Webern, una tendencia a la minimización del tiempo en la forma para condensar en él la esencia elemental de la obra. En Schöenberg, con la serie dodecafónica, la de llegar a una síntesis del impulso melódico latente en las tendencias motívicas a lo largo de una composición. A más de lo melódico, Schöenberg establece con la serie que, del orden que rige lo temporal o secuencial —melodía— ha de poder inferirse el orden espacial —armónico—, pareciendo observar con claridad que las estructuras verticales —intervalos armónicos— repiten la misma tendencia que las horizontales —intervalos melódicos—; son su memoria y van a manifestarse en igual sentido. La serie se convierte, pues, en célula generadora y sus proyecciones o translaciones —la inversión, la recurrencia y la inversión de la recurrencia de una forma inicial—* la harán convertirse en un germen de jerarquía diferente a la de la escala, hasta entonces base de todas las operaciones anteriores. Habría que buscar en la historia musical hindú un caso, como el de los *thats,* o series de escalas, y su relación con los *ragas,* o modos de articulación, para poder hallar el antecedente más refinado de asociación entre las escalas y sus modos de empleo. La serie, pues, entre *that* y *raga,* dentro de su realización en el desarrollo de una obra, intentaría denunciar perfiles, muestras de rasgos comunes o de orientaciones del autor, siempre dentro del severo dogmatismo schöenberguiano que impone los 12 sonidos bajo el precepto de la *no repetición.* Primeros ensayos de creación de una memoria que habrá de decidir sobre el tiempo.

* Formas utilizadas en el contrapunto severo y que podemos representar visualmente bajo las letras d, b, q, p.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.52.1191

A partir de esta y de experiencias posteriores bien distintas, la idea de forma irá modificándose, sufrirá adaptaciones, dejando de ser la de una música organizada a cada instante, para ser la de una memoria posible de un universo en el cual el tiempo se encuentra, ya no en la horizontal que le atribuimos, sino en una nueva diagonal, parecida, aunque sin ser la misma, a la del contrapunto.

Antípodas por excelencia, John Cage e Iannis Xenakis van a plantearse la concepción de una música que remplace la ortodoxia sin salida del dodecafonismo y del serialismo, para proponer, respectivamente, una música hecha al azar y otra por el cálculo de probabilidades. En el primero, anarquía, opuesta a todo orden que crea, sin embargo un pequeño sistema contra el sistema, en el que la forma pasa a ser una decisión del intérprete a partir de un mínimo de elementos definidos por el autor: la forma es abierta, mientras que la memoria de la obra, sus condiciones y lineamientos, van a ser los únicos fijos. El segundo, pretendiendo una música de rigor matemático, propone la probabilística como sistema para efectuar operaciones conducentes a un fin, estocásticas. Igualmente, propone las cadenas markovianas por las que observa la congruencia en las sucesiones de eventos sonoros, con lo que se permite observar de cerca algunos de los elementos que entran en juego al tomar decisiones en el componer.

A partir de estas dos concepciones, puede verse entre algunos de los compositores que se identifican con una o con la otra tendencia, una idea de desarrollo de la forma *fuera del tiempo, hors temps,* si empleamos la terminología acuñada por Xenakis, en donde el *formalizar* es más urgente que el *formar;* o sea, en la que lo composicional ocupa el antiguo sitio del componer. La tendencia, hoy día generalizada, es intentar conocer cómo operar ante la magnificación de la materia prima de la música, cuyo ámbito es, con mucho, más rico que el que alcanzara hasta el siglo pasado, por lo que se refiere a instrumental, número de sonidos —piénsese en Carrillo, que incorpora a la escala más de 700 microtonos— o a los simples modos de ejecución y a su consecuencia en el campo no para todos evidente de la tímbrica. La vastedad actual plantea, además de una combinatoria de distinto número, una nueva modalidad de ensamble. La articulación de los elementos hoy a la disposición del compositor, exige del hallazgo o de la invención de una mecánica mucho más allá que la anterior, que dé cauce a un mundo

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.52.1191

sonoro plural y diverso. La búsqueda de sistemas válidos para poder conducir lo sonoro a la manera de un fluido, pide entender el problema desde una visión macrocósmica, en donde los procesos de control puedan intentar imponer un orden basado en la perspectiva del conjunto total. Aquí habrá que explorar ya no la obra, sino las huellas de sí mismo, las tendencias mismas como ensamblador de lo sonoro, en busca de los modelos intransferibles, como si fuesen un retrato único de cada memoria, de cada manera de componer.

Ya sea de azar o de orden, de libertad o de control, de improvisación o de definición, en el componer de hoy nos encontramos ante una memoria que no es ya la reconstrucción de un tiempo original, único, como sucedía en la música europea del pasado, sino ante una memoria como tradición del propio ser, más parecida a las tradiciones de los pueblos. Antes, tiempo y memoria eran indisolubles en la forma musical. La memoria era equiparable al hilo de Ariadna que conducía al centro de un *laberinto del tiempo;* la música era el conducirse a través del hilo, de uno solo, buscando el fin. La música o el hilo eran como la cinta o el rollo que las registra en un tiempo único. Hoy, el tiempo es múltiple, simultáneo a sí mismo o a otros tiempos cercanos con los que entra en mínima diferencia, como bien puede observarse en las músicas repetitivas de Norteamérica o en las músicas de masas posbartokianas de Europa. Tiempo y memoria se encuentran separados, quizá no para siempre; pero por el momento, la memoria parecería ser el conjunto de senderos del laberinto, cuyos recorridos en el tiempo han de ser ignorados, inesperados, como hilos que pueden crearse a cada nuevo recorrido, en un deambular casi inconsciente dentro de una aventura parecida a la búsqueda en el autorretrato; es decir, en el laberinto interior.

Hemos visto cómo la disonancia ha cambiado de ubicación en nuestra época, o incluso se ha extendido —y con ello ha enriquecido nuestras leyes de equilibrio— pasando de la altura del sonido a las frecuencias del ritmo y a las de la forma. Nuestra música es hoy, con ello, distinta profundamente, y sus disonancias van, además de la altura, desde el tiempo a la memoria.

Como decía al principio, la música actual tiene un mayor parecido con la naturaleza que con la música de otros tiempos. Al igual que el artista del siglo XIX, el nuevo músico es un nuevo romántico del

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.52.1191

universo, perdido por momentos en él, sin conocer cómo entenderlo en las grandes extensiones de sus espacios y de sus tiempos, necesita olvidarse de las regiones ya conocidas para poder aventurarse, con ayuda de la filosofía o de la ciencia, en una búsqueda que aún no ha terminado.