

# ORFEO EN LOS INFIERNOS

**Patxi J. Larrañaga**

*"La tradición de todas las generaciones desaparecidas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos precisamente cuando éstos parecen trabajar para transformarse a sí mismos y a las cosas, para crear lo que no ha existido nunca; en tales épocas de crisis revolucionaria se evocan angustiosamente los espíritus del pasado para ponerlos a su servicio; se toman prestados sus nombres, sus consignas, sus costumbres, para representar con este viejo y venerable disfraz y con este parlamento tomado en préstamo la nueva escena de la historia".*

Karl Marx  
**"18 Brumario de Luis Bonaparte"**

**E**n momentos de crisis la cultura occidental se vuelve sistemáticamente a la tradición clásica y la reinterpreta. "En la espalda de toda civilización moribunda hay clavada una maldita columna dórica" (1). Estemos en la agonía de una vieja civilización o en las contradicciones de parto de una nueva, la labor de reinterpretación/descontextualización se va colocando en el eje de la actividad cultural, frente al progreso entronizado hasta ayer.

Algo habrá sin duda del conservador "no hacer mudanza" de Loyola. Del miedo al cambio turbulento. Ahora que el ambiente parece propiciar el conformismo -o la anestesia- aplicarse en ese trabajo de analizar desde la nueva óptica se revela como la única posibilidad de sentar las bases para seguir adelante. Haber perdido de vista el lugar al que nos dirigíamos -el Futuro, el Ideal, la Utopía- nos obliga a fijar la vista en el suelo para no resbalar a cada paso. Incluso hablar de "seguir adelante" puede parecer en algún aspecto, propio de una época pasada. Es preciso por tanto ver qué queremos decir en lo sucesivo cuando empleemos tal idea. Definir su alcance nos parece el paso previo e inevitable para no quedar empantanados en lo que se ha dado en llamar el fracaso de la modernidad.

Empleando el simil de J. Gabilondo diremos que Occidente ha desistido ya de edificar la torre de Babel, una vez comprobado que los constructores no se entienden (2). Hemos asumido ahora la multiplicidad de lenguas y nuestra labor fundamental es la de traducir. La de revertir la tradición -las tradiciones- en el molde -los moldes- de la actualidad. Una vez abandonada la elevada tarea de erigir la torre, tarea gloriosa pero ingrata donde las hubiera, se nos aparece inevitable la tentación que asaltará a los obreros ociosos y les incitará a abrir un bar en la planta baja ya construida. Algunos parroquianos se dedicarán a añorar los tiempos activos, otros construirán maquetas pintadas de purpurina (maquetas de encargo, seguramente) y no faltará quien simplemente se dedique a la molicie. La única actividad con posibilidad de futuro será sin duda la de traductor.

Vamos a asignarnos la función de traducir por enésima vez un mito que tiene por protagonista a un músico: el mito de Orfeo. La historia ha tenido siempre, lógicamente, un especial atractivo para los compositores; al menos Monteverdi, Lully, J. Ch. Bach, Gluck, Haydn, Liszt, Godart, Offenbach, Malipiero, Milhaud y Stravinsky, por no citar más que a los más renombrados, la han empleado como base para su música a lo largo de cuatro siglos.

El relato es bien simple: Orfeo se distingue del resto de los héroes griegos porque el acento de su fama no recae en sus hazañas sino en su talento musical (3). Hijo para unos de Apolo y para otros del rey tracio Eagro, cantaba acompañándose de la lira. Embarcado con los argonautas, realizó diversos prodigios gracias a su talento: consiguió que la nave "Argo" varada en la playa llegara al mar por sus propios medios; fijó en el fondo del mar las Simplégades antes de que destrozaran el barco; adormeció al dragón que custodiaba el Vello de Oro y venció a las Sirenas. Pero la aventura que consagró su valor se llevó a cabo a su regreso a Tracia, donde desposó a Eurídice.

Un día, Eurídice es requerida de amor por Aristeo y huye a la espesura, donde es mordida por una serpiente y muere. Gracias a su habilidad musical, Orfeo "vence al infierno por sus plegarias" (4) - a Hades, Perséfone, Cerbero y los tres Jueces de los Infiernos (5)- y obtiene permiso para descender al Tártaro y rescatarla. Sólo se le impone una condición: en todo lo que dure el camino de regreso no debe volverse para dirigir la palabra a Eurídice. Se esfuerza en cumplir la condición pero ella -que nada sabe del acuerdo- interpreta su mutismo como intencionadamente ofensivo y le requiere una y otra vez para que se explique. Orfeo no puede soportar la presión, se vuelve y ve a Eurídice definitivamente arrebatada a los infiernos. (\*)

*(\*) En alguna versión moderna es Eurídice quien se vuelve. Ello puede obedecer a la influencia de la historia bíblica de la mujer de Lot o, simplemente, a la irrefrenable necesidad de culparla a ella y no al héroe.*

Es el de Orfeo un ejemplo que contrasta vivamente con la tesis acerca del creador ante el par vida/obra que Félix de Azúa expone a propósito de los escritores (6). Con el término "candaulismo" designa el efecto de alejamiento de la "vida" de aquellos condenados a dar fe de ella a través de la "literatura". "... aquel que determina el valor de la vida (su significado, su sema) no puede pertenecer al mundo de los vivos; vive vicariamente, lleva la vida de un muerto. Por el contrario, los realmente vivos (...) carecen de capacidad para dar valor y significado a las cosas de la vida, aunque son los dueños de la vida." Orfeo por contra, inserta su don fundamental en el mismo centro de su discurrir vital. La música lo ata a la vida, en felices circunstancias en un principio y en el transcurso de la tempestad después. Su arte le procura el permiso que, de existir, daría al traste con toda la historia y dejaría al personaje sin argumento.

Hay dos rasgos de nuestro relato que lo alejan de los ejemplos tomados por Azúa y que favorecen la traducción que proponemos. El primero, esencial, Orfeo es músico y no escritor, y por tanto la relación de su arte con lo que llamamos realidad es bastante más difusa.

Aunque es evidente que esta relación es arbitraria y contingente en cualquier arte, es también comúnmente aceptado que la música se sitúa de partida un poco - y perdónese la expresión- más cerca de la abstracción que el resto por el simple pero importantísimo hecho de carecer de referente natural. Si hablamos en el lenguaje de las artes plásticas y asimilamos el empleo de una tonalidad con la figuración, no se nos escapará que *Mi bemol mayor* es bastante menos figurativo que una manzana o una señorita desnuda.

Esto es, la figuración en música -exceptuando los poco frecuentes recursos descriptivos realistas- hace referencia no a un objeto natural, sino a un artefacto abstracto; es figuración de segundo orden. Este alejamiento esencial respecto de la "vida" disminuye sin duda el efecto de enraizamiento en la relación vida/obra.

De otra parte, Orfeo se sitúa en la Antigüedad, mientras que los escritores citados por Azúa son todos modernos. También esto nos hace suponer que Orfeo -más cerca de todo lo originario- tenía con su especialidad una relación más primaria y menos patológica que la que Gide, Proust o Strindberg disfrutaban (?) con la literatura.

Pero vayamos al grano.

## PRIMERA LECTURA

Tomemos la historia al pie de la letra. Eurídice es efectivamente una mujer amada por Orfeo. Se trata de una de esas parejas felices que no se convierten en objeto del arte hasta que la tragedia las visita. Esta llega en forma de seductor: Aristeo, que frente a la adscripción artística y elevada de nuestro héroe, representa los aspectos más prosaicos de la vida. Es divinidad protectora de los cultivos y quien enseña a los humanos el arte de la apicultura. La muerte de Eurídice no es más que eso: el ridículo final de una mujer mordida por una serpiente.

*"Eurídice, en el blanco pie mordida  
de la pequeña sierpe ponzoñosa  
entre la yerba y flores escondida" (7)*

Orfeo lamenta la pérdida de la amada (¡Y cómo! Véase el "Che faro senza Euridice" de Gluck o el "Tu se'mta ed io respiro" de Monteverdi). Lo primero que se le ocurre, como a cualquier mortal, es intentar reparar el mal con las fuerzas de que dispone. Lo que le diferencia de los casos más corrientes es que no desiste a los pocos instantes, sino que fiado de lo que mejor hace -cantar- emprende la tarea. El libreto que Striggio escribió para Monteverdi coloca en boca de un coro de ánimas el espíritu idealista que lo anima:

"Nulla impresa per uom si tenta in vano"

La subordinación de la música a la vida del músico es evidente. La música, el don de Orfeo, se instrumentaliza en función de la recuperación de Eurídice.

¿Cómo termina todo? Decepcionantemente. La desconfianza que ella demuestra nos hace ver claramente que no está a la altura ni del amor que ha suscitado, ni de los medios puestos en juego para sacarla de tan incómodo lugar. Como la mujer de Lot, es incapaz de dominarse en una situación forzada. Esta perderá lo máspreciado en su cultura: la propia condición de persona. Aquella, en lo que debía de ser un castigo espantoso para un heleno, permanecerá condenada a no gozar de los placeres terrenos.

**Moraleja:** las mujeres no merecen que el artista abandone su obra y les preste atención. Nos parezca bien o mal, en nuestra tradición cultural y en tal contexto la mujer simboliza la carne y, por extensión, lo terreno, lo opuesto a las actividades espirituales y elevadas. Así, entendemos que subordinar la "obra" a la "vida" no conduce a nada. La "vida" decepciona, el arte no. *Ars long, vita brevis*. Es la moraleja más obvia, y la más estéril.

La lectura se revela romántica e idealista; moderna, en suma. Además de ser obsoleta no nos aporta ninguna luz en lo que atañe a nuestros problemas.

## SEGUNDA LECTURA

Orfeo ama a Eurídice sobre todas las cosas. Convengamos en que ella sea la personificación de la Música. Algún problema en el laborioso y complejo mundo de la creación hace que Eurídice "muera", se coloque fuera del alcance del compositor. En pocas palabras: aquella pristina unión

entre el artista y su obra se ha quebrado en algún punto. Nuestro hombre queda tan alterado que llega a bajar a los Infiernos para remediar tal situación. Esto que después de siglos de fabulación escrita nos suena tan natural como conquistar Andrómeda o fabricar un monstruo con un cadáver debió de tener en origen una carga dramática intensísima. O sea, se nos quiere transmitir la idea de que Orfeo estaba ciertamente desesperado.

La expresión "bajar a los infiernos" guarda además un valor metafórico considerable, abonado por el tenebrismo que sobre "la creación" han venido sembrando biógrafos, guionistas de cine, periodistas, críticos y otros profesionales igualmente respetables. Durante un par de siglos, cualquier artista que pasara por sus manos ha quedado convertido en un gigantesco Prometeo sacrificado a la mayor gloria de la humanidad y sometido constantemente a dolores de parto. Vamos a asimilar el tétrico viaje de nuestro héroe a estas angustias relacionadas con la inspiración. Las tinieblas que visita están en su interior y no son más que los recovecos más difícilmente accesibles de su relación con el arte.

En este punto, y para asegurar la continuidad de la traducción, vamos a desviarnos un poco del camino seguido hasta aquí.

## **DEL TIEMPO Y DE LA MUSICA**

Prestaremos atención a un conocido ensayo de Octavio Paz en el que, bajo el título de **Los hijos del limo**, se intenta una aproximación a la poesía moderna colocándola entre dos constantes tentaciones, la religiosa y la política. Nosotros, no obstante, nos ocuparemos solamente de la primera parte del trabajo, en la que se esboza un esquema de la evolución del concepto del tiempo altamente ilustrativo para nuestra reflexión.

Esta evolución queda dividida en tres etapas, en lo que se refiere a nuestro entorno cultural. En primer lugar, las sociedades antiguas -y las que



hoy consideramos aún primitivas- entendieron el tiempo como un ciclo constante desde y hacia el pasado, mas no al pasado que engloba lo sucedido hasta el momento sino a un pasado remoto y originario. Son las sociedades que viven en la tradición pero sin su conciencia, precisamente por carecer de nuestra idea de pasado.

El cristianismo habría sustituido este molde cíclico transformándolo en un tiempo finito y personal. El presente eterno de los antiguos acaba con la caída de Adán que significa "el comienzo de la sucesión". La posterior eternidad supone la superación de la heterogeneidad del tiempo terreno.

Todas las concepciones del tiempo anteriores a la modernidad son para Octavio Paz "tentativas por anular, o al menos minimizar, los cambios". En tal espectro cabe situar los dos esquemas ya citados, u otros ajenos a nosotros tales como el tiempo vacío de los budistas o la anulación hinduista de los contrarios.

Por el contrario, la modernidad "exalta el cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser" (8).

La modernidad no coloca la perfección en lo que es, sino en lo que será. La misma autodesignación de esta época como "moderna" ilustra este continuo perseguir de lo que vendrá que es característica esencial de esta manera de concebir el tiempo.

Titular este párrafo pomposamente "Del tiempo y de la música" obedece a que deberemos ahora hacer notar algo absolutamente obvio: la música de cada período está profundamente informada por la idea que sobre el fluir temporal maneja la sociedad que la produce. Esto sucede en

dos ámbitos, ya que al decir que la música transcurre en el tiempo hacemos alusión a dos cosas bien diversas. De una parte, cada obra musical se desarrolla en un ámbito temporal concreto. De otra, el corpus genérico de la música producida por una civilización alberga una dimensión histórica. No nos ocuparemos aquí de la primera de estas dimensiones, nos limitaremos a señalarla y a recordar que las divergencias en la comprensión del tiempo explican, por ejemplo, la radical diferencia entre el fluir de la música occidental y el de la oriental.

La dimensión histórica del hecho musical se ve evidentemente afectada por estas cuestiones al igual que el discurrir de todos los fenómenos culturales. Basta observar la música perpetuamente tradicional de los pueblos primitivos, la música medieval europea o la música correspondiente a la modernidad. Las tres ilustran ejemplarmente la concreción musical de los conceptos a que venimos haciendo referencia. La primera es inmutable como la sociedad misma que lo alberga: practica la anulación del devenir.

La música medieval, de la misma forma, se instala en un tiempo inmóvil, pero se articula con mucha mayor sofisticación en un esquema temporal rígido y ligado a la teoría del relato de la salvación. La música queda estrechamente ligada al año litúrgico inmutable. La petrificación abarca no sólo a un aspecto tan directamente derivado de lo que tratamos como es el calendario sino a todos los parámetros: se fija estrictamente el repertorio, se unifica el canto de la Iglesia -tarea que no debió de resultar precisamente fácil- a partir de los antiguos cantos nacionales. La propia estructura básica sufre también el rodillo aplanador cuando se establece la ordenación modal que reduce a un esquema teórico sin fisuras la amplia variedad que presumiblemente le antecedió. Tampoco ésta debió de ser tarea fácil (9).

Vemos así que la Edad Media no escatimó esfuerzos especulativos para llegar al bloque homogéneo y, lo que es más significativo, inmutable, que constituye el canto gregoriano como lo entendemos en la actualidad.

¿Qué sucede con la modernidad? Hay un primer problema que nos bloquea el camino y que consiste en la dificultad de establecer un paralelismo claro, y sujeto a los mismos períodos de tiempo, entre la música y el resto de las disciplinas.

La filosofía moderna tiene su preámbulo en el Renacimiento, en lo que se ha dado en llamar la reivindicación del método experimental por parte de Galileo, Keplery otros. Pero es con el advenimiento del racionalismo cuando podemos hablar propiamente de modernidad. Será Descartes quien inaugure la etapa. Si escuchamos a Hegel: ". . . filosofía (la de Descartes) propia e independiente, que sabe que procede sustantivamente de la razón y que la conciencia de sí es un momento esencial de la verdad. Esta filosofía erigida sobre bases propias y peculiares abandona totalmente el terreno de la teología filosofante, por lo menos en cuanto al principio, para situarse del otro lado . . . Este pensamiento que es para sí, esta cúspide más pura de la interioridad, se afirma y se hace fuerte como tal, relegando a segundo plano y rechazando como ilegítima la exterioridad muerta de la autoridad" (10).

Si traemos a colación una cita tan extensa es por la precisión con que muestra lo que es el nudo central de la modernidad: la autonomía de la razón y su conciencia de sí misma; la definición del individuo pensante, autónomo y sabedor de sí y del mecanismo racional que emplea.

Nunca había podido una época definirse a sí misma con tal clarividencia hasta que el propio conocimiento pasó al primer plano de la actividad especulativa.

En cualquier orden de actuación, es en el momento en el que el individuo asume su conciencia y se distancia por tanto de su obra donde podemos situar el comienzo de la modernidad. La especulación se desdobra; además de la labor primaria de creación nos encontramos con una especulación secundaria que se da no en la obra, sino sobre ella, superponiéndose.

En la práctica, la gradación entre lo premoderno y lo moderno se presenta como un continuo en el que no resulta fácil establecer una divisoria. Sin embargo, y en lo que se refiere a las artes plásticas, la decisión de tomar al siglo XVIII como límite es unánime. En este siglo, el nacimiento de la estética consagra el desdoblamiento de la actividad artística al que hacíamos referencia.

A la hora de establecer tal límite el concepto de "revival" se manifiesta muy útil. La mirada crítica al pasado que tal actitud supone, alejada de las invocaciones a la autoridad de lo antiguo, denota invariablemente un espíritu moderno. El punto en que se quiebra la tradición histórica y se recurre al "revival" marca el tránsito a lo moderno porque manifiesta esa "conciencia de sí mismo" distinta de la relación con la obra. "El revival de la arquitectura romana en la arquitectura de un Trissino, un Barbaro o un Palladio es un hecho innegable pero supone un significado de revival en unos términos tan frágiles y complejos que nos alejan fatalmente de toda comprensión precisa de sus características reales. Estas últimas, por el contrario, se presentan de una forma original y definida en el período de tiempo que va de 1750 hasta el final del siglo XIX . . ." (11). Tal afirmación, que con el inicio de la modernidad arquitectónica en torno a 1750, es extrapolable al resto de las artes plásticas.

Al igual que el pensamiento, también las artes plásticas conocerán una amplia etapa premoderna que se inicia con el Renacimiento. En este proceso inicial la constante invocación a la autoridad literal de lo antiguo nos imposibilita para considerar sus planteamientos ya modernos. Lo que se inaugura es, fundamentalmente, el proceso de aceleración en la evolución de las formas. Esta será la característica más moderna del Renacimiento. La superación del prejuicio respecto de la autoridad de la tradición se producirá en la primera etapa clásico-romántica del arte moderno a través del concepto de estilo.

El paralelismo entre la música y el resto de las disciplinas se presenta más que problemático. La evolución seguida desde la aparición de la

polifonía hasta nuestro mismo siglo está tan sujeta al desarrollo de las posibilidades inherentes al material sonoro más básico que es difícil establecer una línea que separe lo moderno de lo que no lo es.

En el discurrir de nuestra música desde los siglos XII-XIII hasta ahora mismo sólo podemos señalar tres hitos que diferencien sustancialmente lo que antecede de lo posterior. El primero se ubica en el nacimiento del canto polifónico, cuestión angular en la historia de la música. El desarrollo ininterrumpido de la música polifónica vocal o instrumental hasta el siglo XVIII y el proceso simultáneo de imbricación de sus reglas gramaticales en el todo musical impiden considerar puntos singulares en su ámbito estilístico.

No obstante, sí que encontramos uno de esos momentos que parecen puntuar la historia, dentro del ámbito temporal de ese desarrollo. En torno al 1600 un grupo de intelectuales florentinos recurre a la historia (como siempre) y se empeña en resucitar el estilo representativo del teatro de la Antigüedad clásica. Por supuesto -no podía ser de otra forma- el resultado está tan alejado como se puede estar de un modelo; modelo, además desconocido. Pero lo que cuenta en este caso es la intención. He aquí el primer ejemplo de alejamiento de la obra, de conciencia de sí mismo, que un compositor demuestra. Quien es capaz de alterar tan radicalmente sus coordenadas artísticas por imperativos intelectuales practica ya con habilidad el desdoblamiento especulativo al que aludíamos.

¿Tendremos que colocar por ello en este "invento" de la melodía acompañada el inicio de la modernidad en música? Es preciso remarcar que ésta será la única discontinuidad formal digna de tener en cuenta en lo que queda hasta nuestro siglo, y que inaugura una evolución tan decididamente cerrada como la polifónica ... Ambas coexistirán pacíficamente y acabarán hermanadas como las dos maneras de hacer por excelencia. Esto es: el único cambio de primer orden introducido en lo formal desde postulados estéticos (más amplios que los propiamente musicales) no llega a sustituir el esquema previo sino que propicia un desarrollo de integración.

No se ajusta, desde luego, al tipo de revolución formal a que nos tienen acostumbrados las artes plásticas. (El hecho confirma que categorías estéticas como "barroco" o "clásico" tienen en música un significado muy particular y que deben usarse con mucha prudencia).

¿Habremos por ello de concluir que la modernidad no es un concepto aplicable a la música? Lo es sin duda, ya que ninguna disciplina puede escapar a una *weltanschauung* universalmente asumida por espacio de dos siglos. El ingreso de la música en la modernidad es, no obstante, propio y particular.

El episodio de los florentinos -con su reverente referencia a la Antigüedad- nos parece más cercano a la premodernidad de un Brunelleschi o un Massaccio que a la razón pura de Descartes, cercano, quizás más propiamente, a Palladio en el sentido en que lo alude Patetta. No habría de llegar la modernidad a nuestro arte a través de una revolución de las formas.

Es evidente que el carácter esencialmente abstracto de la música al que hacíamos referencia más arriba ha imposibilitado durante siglos las reformas radicales. Efectivamente, lograr la percepción universal de estructuras musicales complejas fue tan trabajoso que el arte no se podía permitir un abandono de los esquemas conocidos que hubiera exigido la casi completa reeducación del oído. No al menos, y esto es lo importante, mientras estos esquemas ofrecieran posibilidad de desarrollo.

Esa es la razón fundamental de que la música evolucione de manera radicalmente distinta al resto de las artes. Nada hay de ese pretendido discurrir más lento, o del alejamiento de los músicos respecto de la actualidad del pensamiento. Los compositores han estado siempre atentos al espíritu de su época como lo han podido estar sus compañeros artistas. La cuestión central es que siempre tuvieron muy claro que era lo que podían abandonar y en qué punto se arriesgaban a dejar desarbolada su disciplina.

Todo esto se manifiesta con claridad al menos en dos puntos del devenir histórico. En primer lugar, en el momento en que la polifonía estuvo tentada de primar el desarrollo horizontal sobre la armonía vertical aún no formulada. La elección que entonces hubo de realizarse marcó decisivamente toda la música posterior. No especularemos sobre qué hubiera podido ocurrir con la decisión contraria, pero señalaremos que la tomada no estuvo mal. Dio cuerda para unos seis siglos.

En segundo lugar, y cuando el sistema tonal iba alcanzando la mayoría de edad en el siglo XVII, los compositores se toparon de nuevo con lo que Carmen Rodríguez Suso denomina "el vértigo del límite" (12). La cantidad de música cromática producida en este período acabó situando al músico ante la abierta perspectiva de la atonalidad. El análisis ha precisado de conceptos como el de "tonalidad flotante" (13) para abordar obras de la época, conceptos que hasta hace poco creíamos reservada para música mucho más reciente.

El sorprendente punto al que se llegó por este camino (véase la **Toccata VII** de M.A. Rossi reproducida por Rodríguez Suso) fue pronto abandonado, sin duda de forma consciente y por las razones ya citadas.

Hemos de concluir que la modernidad no supuso en música ninguna revolución formal, no por ignorancia o desidia sino como fruto de una elección consciente. El acceso a la misma se produjo fundamentalmente por una alteración de los contenidos simbólicos; esto es, por una evolución semántica que colocaría el acento en la expresión individual del compositor. Esta evolución se daría sobre todo a partir del **Sturm und Drang** - aunque es evidente que se inició antes- y tendría como resultado la conocida alteración de la función de compositor, y del concepto en que éste se tenía a sí mismo. En apenas el transcurso de una generación al funcionario de corte que producía música de consumo le sucede, bien el artista que subsiste gracias a los teatros de la burguesía, bien el compositor romántico encargado de transmitirnos poco menos que verdades reveladas. La tríada Haydn-Mozart-Beethoven, con sus respectivos avatares, ejemplifica la evolución.

A esta evolución semántica hay que sumarle otro de los rasgos característicos de la modernidad que la música asumiría: el progreso.

La misma característica que, como hemos visto, impidió los cambios radicales, había impulsado tradicionalmente la evolución ininterrumpida. En este punto tenemos que enunciar una evidencia tan simple que a menudo pasa inadvertida en su justa importancia, y que se asienta de nuevo en la ausencia de referente "real" en música: dos obras del mismo tipo y del mismo período son, para un auditor no especializado, mucho más parecidas entre sí que dos cuadros o dos obras literarias. En el caso de la obra musical sólo se aprecia la forma abstracta que, por ejemplo, en dos fugas del mismo autor puede ser casi idéntica. En dos bodegones flamencos muy parecidos, además de la forma abstracta -la luz, la composición, etc.- al ojo siempre le queda el recurso de apreciar no la representación, sino lo representado.

Esto ha obligado a la música a presentar novedades a una velocidad casi siempre superior a la de las artes plásticas. Ahí está por ejemplo la enorme evolución de los siglos XII al XV frente a la cual el resto de las artes nos parecen casi estancadas. O el siglo XVIII, en el que el resto de las disciplinas barnizaron lo abrupto de sus cambios cimentándolos en la sucesión de "revivals" mientras la música se veía obligada a seguir tirando del hilo de una dialéctica interna mucho más cercana a la idea de progreso y mejora evolutiva.

Resumiendo: la modernidad encuentra a nuestro arte con el material técnico no dispuesto para una revolución formal, pero con el material humano absolutamente "à la page". Perfectamente codificado el primero y progresivamente individualista y convencido de su misión el segundo. El cambio no se iniciará con una convulsión clásico-romántica pero sufrirá la progresiva aceleración que todo el saber europeo -desde la ciencia hasta el arte- estaba condenado a sufrir.

Para encontrar un abandono de códigos asumidos parangonable, por



ejemplo, a la superación de la arquitectura barroca, habremos de esperar al tercero de los momentos decisivos a que hacíamos referencia más arriba. Este no llegará hasta nuestro siglo. De eso nos ocuparemos ahora.

## RETORNO A LOS INFIERNOS

Habíamos abandonado a Orfeo perplejo, viendo a Eurídice desaparecer tragada por la sima que hasta un momento antes era su camino de salvación. Completeemos la traducción. Hagamos de Orfeo un compositor moderno. Como tal, Orfeo se sabe individuo pensante y considera una de sus primeras obligaciones reflexionar sobre su obra, sobre la música, sobre Eurídice, en suma.

El progreso se ha convertido en una de sus obsesiones. A la remota oposición entre los antiguos y los modernos le ha venido sustituyendo, en primer lugar, la dialéctica entre las generaciones porque la antigua división en edades es ya enorme para el nuevo ritmo que llevan las cosas. Posteriormente el progreso se sustenta sobre la oposición entre estilos, tendencias, escuelas. La unidad no puede ser la generación porque ésta puede abarcar -y usualmente, abarca- una infinidad de posibilidades diversas. La evolución se concreta al final sobre la unidad básica, sobre el átomo: el individuo.

A medida que la función especulativa ha ido cobrando importancia, Orfeo se ha visto obligado a ilustrar el concepto de progreso con su propia trayectoria personal. Si antes le bastó pertenecer al siglo, tuvo que ir ciñendo la definición de la unidad estética que lo englobaba pasando por la generación y la tendencia, hasta quedar completamente desnudo; soy representante de una estética cuyo único miembro soy yo mismo. Una estética quieta es una estética muerta, por tanto la mía- yo mismo- habrá de moverse.

Orfeo se encontró a sí mismo condenado a no parar nunca. En el extremo, obligado a encontrar un nuevo Universo en cada nueva obra si no quería verse despedazado por quienes le acusarían inmediatamente de conformismo o, lo que es peor, de manierismo.

Paralelamente, el pasado ha hecho aparición en la vida de Orfeo. Imposible realizar el cambio si no sabemos qué es lo que hay que cambiar. La idea más que difusa que de las generaciones anteriores tenían los músicos, y los artistas en general, ha ido concretándose forzosamente hasta que Orfeo se ha visto obligado a poseer unos conocimientos dignos de un historiador del arte si no quería verse abocado al ridículo.

Tal proceso de aceleración del movimiento, de deglución de la historia, de estar al minuto, se fue intensificando hasta comienzos del siglo XX. Todas las características reseñadas enloquecen y llega al paroxismo con la eclosión de las vanguardias.

Este es al fin el momento de la revolución, el del gran paso; los compositores se atreven a atravesar el umbral. Ejerciendo la modernidad hasta sus últimas consecuencias se acomete la ruptura. Una ruptura más marcada que en otras artes debido precisamente a la continuidad más marcada que se había dado en música.

Los invariantes rítmicos, armónico-melódicos, formales y los referidos a los códigos de connotación se abandonan drásticamente y se apuesta decididamente por la aventura. La ruptura, sin embargo, se refiere sólo al aspecto externo de la música. El discurso de fondo -de progreso, de modernidad- no sólo se mantiene, sino que sale reforzado. Incluso componentes estéticos más primarios quedan intactos en un primer momento (como por ejemplo el expresionismo en el caso Mahler-Schoenberg).

Si seguimos suponiendo que Orfeo es un compositor situado en estas

coordinadas ¿a qué podemos achacar la pérdida de Eurídice? Esta pérdida simbolizará en nuestra traducción el fracaso del proyecto moderno. El fracaso que abocó a las vanguardias a un callejón sin salida, al silencio, a la muerte del arte.

La relación de posición entre Orfeo y Eurídice -el hecho de que él vaya por delante- coloca al héroe ante una dolorosa disyuntiva. O deja de mirarla (esto es, rechaza la relación y le da la espalda, caso bastante frecuente en nuestro siglo) o bien se vuelve e incurre en la maldición. Podemos vincular el hecho de volverse a la mirada angustiada que el compositor de nuestro siglo ha venido lanzando a su espalda, temeroso de encontrar algo excesivamente parecido, de no correr lo suficiente. Eso, y no otra cosa, hace precipitarse a Eurídice en el Infierno. Aquella especulación paralela que la modernidad instaura acaba ocupando un lugar preeminente. Orfeo el pensante no va de la mano de Eurídice la música. La lleva detrás. Esta falsa relación es la que produce el desenlace.

"Tengo la sospecha de que la música de nuestro tiempo (. . .) ha prestado mucha atención, acaso casi toda, a todo lo que suena, y poca -a mí me parece poca- a lo que se oye. Y no es lo mismo: porque no se oye todo lo que suena, ni como suena. Ni tampoco suena todo lo que se oye: tampoco" (14).

Lo anterior ilustra bastante bien el núcleo de lo que queremos transmitir. Al permitirse prescindir de códigos firmemente anclados en el oyente -más firmemente de lo que en principio se pensó- las vanguardias se vieron obligadas a recurrir a estructuras de nuevo cuño. Este proceso era inevitable y Schoenberg lo acometió en cuanto comprobó que componer sin sistema era imposible. Es evidente que todo arte precisa de reglas.

Los nuevos códigos no eran más artificiosos que el anterior, pero pronto se revelaron más ineficaces. La tonalidad necesitó siglos para desarrollarse y llegar a la madurez. La sucesión de nuevos sistemas, en

cambio, no dejó a ninguno el espacio suficiente para crecer y fue acelerándose progresivamente. En esta situación, el problema que sintéticamente describe J. Arnau comienza a brillar con toda su intensidad. La composición acabó asentada en un orden, siempre extramusical y absolutamente inapreciable por el oído en la mayoría de los casos. La riquísima estructura semántica anterior se vio reducida a oposiciones primarias del tipo fuerte-suave, agudo-grave, ligero-denso.

El serialismo es quizá el único intento serio de ordenación del material sonoro que nuestro siglo ha aportado. A partir de él, comienza a generalizarse la peregrina idea de que cada creador debe generar su propio código -cuando un código es, por definición, cuestión que atañe a más de uno- y se produce la previsible consecuencia: Babel, nadie se entiende. Asombrosamente, aún hay quien se extraña del alejamiento del público. Orfeo, tristemente solo y constituido en tendencia estética unipersonal, no puede ya ni quejarse a nadie, porque es el único hablante de su lengua.

Los herederos directos de las primeras vanguardias insistieron en andar el camino por delante de Euridice, sin darle respiro. Su nerviosa mirada hacia atrás era la más inconveniente y neurótica visión del tiempo que la historia ha albergado. A lo que parece, la Euridice que al despuntar la modernidad amaba Orfeo, no era ya la misma en el camino de vuelta. Al menos, eso pensaría cualquiera a juzgar por el empeño en mantenerla detrás.

Si la primera vanguardia respondía, como nos hemos esforzado en poner de manifiesto, al carácter general de su época, no podemos decir lo mismo de las generaciones de epígonos que le sucedieron. Invirtiendo el proceso que ilustrábamos con el par Mahler/Schoenberg, mantuvieron los principios técnicos -de forma general- por encima de los cambios en el pensamiento y en nuestra forma de entender el mundo.

Aquel concepto del tiempo lineal e ilimitado había perdido ya toda su

vigencia cuando en los años cincuenta y sesenta se daba el empeño de seguir aplicando los principios derivados del mismo: progreso, cambio.

El salto cualitativo logrado por la física de comienzos de siglo había comenzado la tarea de demoler a golpe de piqueta el edificio de la modernidad poniendo en entredicho sus mismos cimientos: el espacio euclídeo-cartesiano, el tiempo lineal y la física newtoniana.

La visión compacta y monolítica del mundo que la ciencia había pulido hasta finales del siglo XIX saltaría por los aires a partir de la investigación sobre el electromagnetismo, Planck, Bohr, Schrodinger, Einstein, Heisenberg, desearían en poco más de veinte años la visión de la realidad que la modernidad había hecho suya y, por extensión, desbaratarían no sólo la idea del tiempo lineal sino el propio concepto de individuo.

La música no pareció darse cuenta. En este momento aún se prima entre los compositores la vieja idea de lo nuevo. Nadie parece darse cuenta del cambio evidente de coordenadas. Gianni Vattimo lo expresa con absoluta claridad: "Presas del juego fantasmagórico (...) de la sociedad de mercado y de los medios tecnológicos, las artes vivieron ya sin enmascaramiento metafísico alguno (la busca de un presunto auténtico fondo de la existencia) la experiencia del valor de lo nuevo como tal de una manera más pura y visible que las ciencias y las técnicas en cierta medida todavía vinculadas con el valor de verdad o el valor de uso; en semejante experiencia, el valor de lo nuevo, radicalmente revelado, perdió todo fundamento y posibilidad de valer todavía." (15)

Debemos desechar cuanto antes una ideología que, por estar en franco desacuerdo con nuestra época, sólo puede servirnos de lastre. Estamos forzados a revisar nuestra relación con el pasado para olvidar definitivamente esas miradas neuróticas a Eurídice, para llevar a Eurídice a nuestro lado. La cita de Marx que encabeza estas líneas nos da pie a considerar que no vamos a ser, ni mucho menos, los primeros que ante una

situación radicalmente distinta de la anterior, deban comenzar por "evocar angustiosamente los espíritus del pasado" y ponerlos a nuestro lado.

La tarea de discernir lo que es preciso salvar y lo que es preciso descartar del legado de las vanguardias debe ir forzosamente acompañada de la reconsideración de la tradición anterior. Todo debe ser reinterpretado, comenzando por el espinoso debate tonalidad-atonalidad. Quienes esbozan una sonrisa irónica al oír hablar de tonalidad -"superada"- no tienen más que una visión plana del devenir histórico, contaminada por esquemas que se revelaron insuficientes hace tiempo y que han producido cantidades ingentes de música insufrible.

Pero debe quedar muy claro que cualquier simplismo a la hora de abordar la situación sólo propiciará abortos. Si seguimos empleando como ejemplo la tonalidad, tan estéril es empeñarse en una atonalidad estricta y ortodoxa como escribir sonatinas en Do mayor. El debate que reclamamos debería ocuparse, por contra, de aquellos aspectos que en el sistema tonal -entendido de la forma más amplia- constituyeron la base de un código universalmente asumido: la macroforma normalizada, la repetición, el tema, la tonalidad -en sentido estricto-, las fórmulas cadenciales. Todo ello debe ser revisado. Como dice Octavio Paz: "Los poetas de la Edad Moderna buscaron el principio del cambio: los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio invariante que es el fundamento de los cambios" (16).

Después de perder definitivamente a Eurídice, Orfeo tuvo un final bastante desgraciado. Según una de las versiones, Orfeo siguió fiel a la desaparecida y las mujeres de Tracia, llevadas por el despecho y los celos hacia la muerta, lo descuartizaron. La cabeza llegó hasta Lesbos - adecuada alegoría de la esterilidad- donde emitió oráculos hasta que Apolo se lo prohibió. La traducción aquí es casi obvia. No podemos entregarnos al recuerdo si no queremos acabar desautorizados por el propio custodio de las artes. Nuestra relación con el pasado ha de ser de análisis, no de devoción exclusiva. "... entendido de esta manera, el "post-" de postmoderno

no significa un movimiento de come back, de flash back, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de ana-, un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de anamorfosis, que elabora un olvido inicial" (17).

Si obramos con acierto, recuperaremos a Eurídice y la podremos mostrar a nuestro lado. Rilke lo dirá mejor:

¡Quiero evocarte una vez más ahora! ¡A ti que conocía como una  
flor  
temprana cuyo nombre no tengo en la memoria!  
Y mostrarte una vez ante los otros, a ti ¡La arrebatada!  
Hermosa compañera de infancia, del grito insuperable."(18).

San Sebastián - España

## NOTAS

- (1) Herbert Read, citado por Charles Jencks en **El lenguaje de la arquitectura posmoderna**. Ed. Gustavo Gili.
- (2) Josefa Gabilondo. **Arbola**, verano 1987. Bizkaiko Foru Aldundia.
- (3) F. Guirand. **Mitología General**. Ed. Labor.
- (4) De la versión revisada por D'indy del **Orfeo** de Monteverdi.
- (5) Robert Graves. **Los mitos griegos**. Ed. Ariel.
- (6) Félix de Azúa. **El sexo y los escritores**. Diario **El País**, 20 de Noviembre de 1986.
- (7) Garcilaso de la Vega. **Égloga III**.
- (8) Octavio Paz. **Los hijos del limo**. Ed. Seix Barral.
- (9) Ver una exposición muy clara en: Giulio Cattini, **El Medievalo**. Vol. 2 de la **Historia de la Música Turner**.
- (10) G.W.F. Hegel. **Lecciones sobre la historia de la filosofía III**. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- (11) Luciano Paletta. **Los revivals en Arquitectura**, en **El pasado en el presente**. Ed. Gustavo Gili.
- (12) Carmen Rodríguez Suso. **En las fronteras de la tonalidad**. Cuaderno de la sección de música nº 2, 1985. Eusko Ikaskuntza.
- (13) E. Lowinsky. **Tonality and atonality in Sixteenth Century Music**. University of California Press. Citado por C. Rodríguez Suso.
- (14) Joaquín Arnau. **La materia de la composición en Primer encuentro sobre composición musical. Textos y ponencias**. Area de música del Instituto Valenciano de las artes escénicas, la cinematografía y la música.
- (15) Gianni Vattimo. **El fin de la modernidad**. Ed. Gedisa.
- (16) Octavio Paz, **op. cit**
- (17) Jean Francois Lyotard. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Ed. Gedisa.
- (18) Reiner Maria von Rilke. Soneto XXV en **Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo**. Ed. Assandri.