

Pedro Purroy Chicot

“La fuerte intuición de la existencia de algo es lo único que te puede dar el impulso para llegar a conseguirlo.”

Desde la primera vez que escuché en la Esmuc su conferencia *“Reflexivitat, simetria i globalitat en la música i el sistema tonal”* supe que aquello no podía acabar sin una buena entrevista que pudiese desvelar más cosas, no solamente sobre el sistema tonal y sus misterios, sino también sobre su autor, Pedro Purroy Chicot. Por suerte, en su segunda visita a la Escuela no dejé escapar la oportunidad de entrevistarle y, a pesar de que ya haya pasado más de un año, espero que con las entrevistas pase algo pareciendo a como pasa con el buen vino, que tiene que madurar doce meses en bodega de roble... En fin, bromas aparte, lo que Pedro nos cuenta puede ser que nos haga reconsiderar la idea que la música tonal esté tan anticuada como algunos llevan pensando desde ya hace más de un siglo. Por el contrario, parece ser que el Sistema que la sustenta esconde una estructura subyacente, cuyo orden todavía puede desvelarnos sorpresas que ni siquiera nos podíamos llegar a imaginar.

Te graduaste en guitarra, estudiaste dirección de orquesta, composición y hasta ingeniería. ¿Cómo es que acabaste dedicándote a la teoría y el análisis musical?

Bueno, uno nunca sabe como irán las cosas. En principio, estudiaba música mientras cursaba ingeniería y en un momento dado quise profundizar más en la música. Como estudiante, y posible intérprete, yo siempre pensé que esta profundización tenía que hacerla desde la razón. Yo quería saber, qué mensaje o qué información había aquí que pudiera extraerse y fuera interpretable, es decir materializable en forma de sonidos. La cuestión era esta: si interpretamos, tiene que haber algo en lo que interpretamos, algo que está allá en la música, pero entonces ¿dónde está? y, ¿qué es aquello susceptible de ser interpretado?

Es como llevar la propia curiosidad hasta el límite.

Sí, es el impulso de llegar hasta el final de donde uno puede llegar. Yo sentía que, por alguna razón, la información que recibía desde la teoría, la cual se me estaba ofreciendo como explicación de la música, no me aportaba nada para la interpretación e intuía que entonces tenía que haber en ella “algo más” para saber.

Y a estas alturas, ¿hasta dónde has llegado con tu investigación?

Ahora trato de sistematizar mis hallazgos para convertirlos en una teoría que pueda ser útil, esto es, aplicable al análisis y así contribuir a la comprensión de la música. Pero de todos modos, quiero seguir ratificando todo lo que he podido observar en el interior del sistema mediante el análisis de más y más obras. Todo lo que he ido observando hasta ahora me ha permitido entenderlas globalmente y esto, entre otras cosas, significa poder comprender por qué los sonidos actúan en momentos determinados y por qué en otros no. Pero todavía puede ser que quede mucho más para desvelar.

“No nos damos cuenta que lo que hacemos es justamente fragmentarlo todo, empezando por el mundo que nos rodea.”

¿Cómo va la divulgación de este descubrimiento?

Como profesor o divulgador, me encuentro con la dificultad de tener que deconstruir y orientar la teoría hacia una situación epistemológica adecuada y esto es muy difícil porque, entre otras cosas, esto supone concebir la obra musical como una totalidad pero, por el contrario, no nos damos cuenta que lo que hacemos es justamente fragmentarlo todo, empezando por el mundo que nos rodea, aunque sea nuestra manera de analizar la música. Además, como vemos las cosas en fragmentos, esta visión de ellas ratifica la acción de fragmentar como procedimiento válido y único,

y entonces es muy complicado cambiar esta manera de ver o de interpretar el mundo por otra que lo conciba todo de forma global, incluyendo la obra musical.

De hecho, el sistema educativo basa toda nuestra educación de forma fragmentada.

Esto para mí es un error, porque esto supone concebir la educación cuantitativamente. Es decir, es una educación basada en la simple acumulación de conocimientos fragmentados, cuando existe la opción de hacerlo cualitativamente, lo cual es lo mismo que decir que no se trata sólo de saber más cosas sino de saber lo que sabes, o aquello que creías saber, de otro modo completamente diferente. Lo que yo propongo es más complicado y requeriría tomar más tiempo con los estudiantes, pero esta enseñanza fragmentada que empieza con esta gran separación entre teoría y práctica no ayuda nada. Por otro lado, tampoco es bueno que sólo te escuchen solamente a ti, puesto que los estudiantes tendrían que poder acceder a diferentes visiones de las cosas y poderlas comparar para poder situarse por ellos mismos.

Gran reto, el “giro educativo” que propones para nuestro sistema, ojalá llegue algún día. Quizás esto tiene algo a ver con la diferencia que comentas entre describir y explicar. ¿Sugieres que hasta ahora todo el que teníamos eran tan sólo descripciones?

Sí, exacto. Y es muy importante esta diferencia porque es necesaria para tomar conciencia del nivel epistemológico en el cual se encuentran nuestras teorías. Si el conocimiento —en forma de descripciones— que está recogido en una teoría es importante, también es extraordinariamente importante preguntarnos por la razón de estas descripciones; en nuestro caso los acordes, las progresiones tonales, las tonalidades, los sujetos, las respuestas, etc... Incluso la estructura y las prolongaciones schenkerianas son todo descripciones de hechos, y es importante preguntarnos por qué estos hechos descritos son como los describe la teoría y no de otro modo. Responder a esta pregunta supondría explicarlos, lo cual conduciría a una teoría de nivel superior. Si queremos ir hacia adelante y no queremos quedarnos solamente con esto, entonces es imprescindible hacerse la pregunta sobre la razón de todas estas descripciones.

“Mi interés por el análisis nació del deseo de encontrar en la música, el lugar donde pueda encontrarse aquello que nos libere de la sujeción, casi absoluta, de nuestra subjetividad.”

¡Pues entremos en materia! ¿Qué pasa con el Sistema Tonal?

En pocas palabras, yo creo que los creadores fueron, poco a poco, capaces de encontrar fórmulas musicales que funcionaban pero sin saber por qué funcionaban. Más tarde, se dieron cuenta que estas fórmulas, que nosotros describimos ahora como acordes, progresiones tonales, etc..., además de poder ser aplicadas para construir música, eran producidas a partir de un sistema. Es decir, encontraron un sistema cuyos elementos se relacionaban entre sí a partir de ciertas propiedades, las cuales, a su vez, daban lugar a las fórmulas que los músicos utilizaban.

Dices que estas fórmulas “funcionaban” pero, si al principio no se conocía el Sistema, entonces ¿en relación a qué baremo funcionaban?

El baremo era la pura intuición de quienes las descubrieron, primero para descubrirlas y después para ratificarlas mediante su utilización en las obras a partir de un sentimiento de satisfacción. Una satisfacción que posiblemente provendría de algún tipo de relación entre la obra y la valoración no consciente del propio creador, como no consciente era su acto creativo. Nosotros hemos ratificado después esta valoración. Pero nuestras valoraciones también son puramente perceptivas y subjetivas, y lo demostramos cuando acabamos dejando el valor de la obra en manos de nuestro gusto, cuando decimos que una obra nos gusta o no. Pero, está claro que, independientemente de esto, tiene que haber algo objetivo en la obra que sustente su valor. Mi interés por el análisis nació del deseo de encontrar, en la música, el lugar donde pueda encontrarse aquello que nos libere de la sujeción, casi absoluta, de nuestra subjetividad. En resumen, a partir de estas valoraciones, que son fundamentalmente subjetivas, lo que podemos decir es que, efectivamente, el sistema tonal funciona y sus fórmulas también, pero hasta ahora no hemos podido decir por qué funcionan.

“¿Cómo es que hay personas que sienten placer por la música sin necesidad de saber nada sobre ella? [...] una de las funciones de la teoría sería tratar de encontrar las razones por las cuales esto pasa.”

La Etnomusicología tiene en cuenta otras formas de conocimiento, como por ejemplo “el sentir” del budismo zen. Entonces, ¿piensas que puede ser así como los creadores encontraron estas fórmulas?

Sí, porque yo creo que “el sentir” proviene de algún tipo de contacto que tu mente, no consciente, tiene con el objeto más allá de tu razón. No podemos llamarlo más que intuición o sensibilidad pero, indudablemente, hay algo que sucede simplemente a partir del contacto auditivo con el objeto musical. ¿Cómo es que hay personas que sienten placer por la música sin necesidad de saber nada sobre ella? En cualquier caso, está claro que sienten a partir de este contacto. Entonces, una de las funciones de la teoría sería tratar de encontrar las razones por las cuales esto pasa.

Ya entiendo. Y entonces, ¿donde entra la simetría en todo esto?

Verás, ya a lo largo del s. XVIII, los matemáticos se encontraban ante un problema muy serio en el campo de las ecuaciones. Hasta ese momento, por casualidad, o por la extraordinaria habilidad de algunos matemáticos, se habían encontrado las fórmulas para resolver las ecuaciones del segundo, tercero y cuarto grados pero había sido imposible encontrar la fórmula general para resolver las ecuaciones del quinto grado. Incluso, a lo largo de aquel s. XVIII los matemáticos se retaban públicamente para ver quién era capaz de encontrar esa fórmula. Hasta que a principios del XIX, el matemático noruego Niels Henrik Abel se planteó la posibilidad de que el hecho de encontrarse tal fórmula fuera imposible y, efectivamente, así lo acabó demostrando. De esta forma, otro extraordinario matemático, Evariste Galois, fue más allá y se preguntó porque era imposible encontrarla. La historia de Galois es muy dramática y romántica porque sus últimas notas las escribió con 21 años la noche antes de un duelo —por cuestiones amorosas— al cual no sobrevivió.

¡Vaya! Salvando las distancias, otro que también llevó su curiosidad hasta el límite... Por favor, continuemos con la simetría:

Así, con el tiempo, otros matemáticos pudieron descifrar aquellas notas y en ellas vieron que Galois no solamente demostraba las razones por las cuales no es posible encontrar la fórmula general para resolver las ecuaciones de quinto grado, sino que también demostraba por qué sí que había sido posible encontrar las otras. Y la razón tenía que ver con la simetría. Las ecuaciones hasta el cuarto grado tienen estructuras internas, las cuales puede decirse que poseen la simetría adecuada, pero las otras no. La simetría es uno de los conceptos matemáticos más importantes, dio lugar a una de las teorías matemáticas más fructíferas que se han encontrado, la teoría de grupos, que ha sido fundamental tanto para la teoría de la relatividad como también para la física cuántica. Pero lo verdaderamente curioso, es que este principio de simetría, entendido en estos mismos términos matemáticos, es fundamental también en la música y en concreto, para desvelar la estructura interna del sistema tonal. De la misma forma que estamos perfectamente autorizados a hacer un símil, podríamos decir que el sistema tonal es como una ecuación de cuarto grado, las propiedades internas del cual mantienen, de manera fundamental, una relación de simetría que, a su vez, hace que todas las posibles fórmulas que pueden surgir de él sean, digamos, útiles para construir música. Por eso, aquellas fórmulas que encontraron los músicos por casualidad, por su habilidad o, en este caso, por su capacidad creativa, funcionaban. Otra vez, se trata de la diferencia entre poder describirlas, que es lo que hemos hecho hasta ahora comprobando que funcionaban a través de la teoría tonal, y poder explicarlas para poder decir porque funcionan. Esto último es el que yo he tratado de hacer.

Reflexividad, simetría y globalidad... Pero son todo conceptos intangibles, ¿donde está realmente el sistema tonal?

Bueno, en realidad son dos cosas. En primer lugar, hay que decir que en su interior, el Sistema posee un orden, el cual podemos calificar de orden puro, donde todos los elementos tienen un lugar, diríamos, prefijado. Sin embargo, la simetría permite algo absolutamente mágico, y es que este orden puro pueda experimentar diferentes transformaciones y al mismo tiempo mantenerse invariable. Es muy extraño, pero es así, y esto es la simetría. Es como si un objeto pudiera tener varias formas externas de si mismo, y pudiera existir en estas formas pero siempre manteniendo su misma forma interna. Insisto, es extraño, pero es así. Por eso, funciona nuestro universo, y también nuestro sistema. Aunque, por supuesto, esto tiene que ser visualizado. Y es posible hacerlo.

Pero, ¿cómo?

Tú mismo lo has visto en mi conferencia. Podríamos decir que el sistema es el conjunto de objetos que poseen una misma forma interna con las innumerables formas externas que le permite la simetría. Todo esto por un lado, y por otro estaría la cuestión de cómo transferir este orden puro y extraño en el tiempo y convertirlo en algo más vivo y concreto, en una obra musical. Y esto es posible. Sin embargo, en esta conversión el orden parece desaparecer, puesto que la superficie de la obra parece realmente estar más desordenada que ordenada; unos sonidos suben, otros bajan, unos saltan en diferentes direcciones, otros se mueven en series de tres, otros de cuatro... Es decir, la irregularidad reina en esta superficie, pero sin embargo, este orden puro del Sistema está absolutamente presente aunque no sea accesible a la visión directa, y esta es precisamente la clave. Eso sí, a pesar de todo, tenemos que decir que no todas las formas irregulares que adopta una melodía son posibles, únicamente lo son aquellas que permite este orden interno del Sistema, su simetría. Así que, ante la pregunta que nos podemos plantear sobre si una melodía está ordenada o desordenada, tenemos ahora una nueva respuesta o un tipo diferente de respuesta: ahora diríamos que se trata de un desorden ordenado. Y esto, no son solamente palabras, porque ahora podemos, además, describir específicamente como es este orden, puesto que se trata del orden interno del Sistema, susceptible, como he dicho, a un gran número de transformaciones que son el propio sistema y que además, están preparadas para su conversión en una obra musical. Este es el sistema tonal, y entonces los conceptos como simetría, reflexividad o globalidad surgen como propiedades tuyas.

“La investigación es como la creación, es pura intuición, no hay nada predeterminado, porque se busca aquello que ni siquiera se sabe que existe.”

Pedro, de alguna forma, este trabajo tuyo me recuerda a estos submarinistas que bajan y bajan en apnea hasta lo más profundo del océano convencidos que conseguirán el récord. Esto que has hecho, ¿no es un poco un acto de fe?

Total, pero guiado por la intuición. La fuerte intuición de la existencia de algo es lo único que te puede dar el impulso para llegar a conseguirlo. Pero está claro, por supuesto tienes que ir encontrando satisfacciones por el camino, que te vayan ratificando que aquello que intuyes, y que te obliga a estar aquí aguantando la respiración bajo el agua como dices, vale la pena y que vas por el camino acertado. Es una lucha, pero la satisfacción es enorme cuando encuentras relaciones que ni siquiera preveías. ¿Cómo llegas a estas relaciones? Ni idea, pero están ahí y, por alguna razón, van apareciendo ante ti y las vas captando, pero tampoco sabes cómo. La investigación es como la creación, es pura intuición, no hay nada predeterminado, porque se busca aquello que ni siquiera se sabe que existe. Platón decía “¿Por qué buscar si no sabes lo que buscas? Y si sabes el que buscas, entonces ¿por qué buscar?”. Yo añadiría: Y si tropiezas con lo que buscas, ¿cómo sabes que es esto precisamente lo que tenías que encontrar? Pero, justamente esta incertidumbre, que al menos se va transformando en algún tipo de certidumbre, es la maravilla de la investigación.

Y para desarrollar esta teoría, ¿te fijaste en algún estudio o investigación previa sobre el tema?

Sí, el camino empezó cuando me encontré con la teoría schenkeriana. Me acuerdo del primer libro que leí sobre el tema, era de Felix Salzer, *Estructural hearing*, el cual llegué a traducir. Desde sus primeras páginas, ya vi que se trataba de una persona que decía algo realmente diferente de lo que me habían explicado. Sientes que es como una puerta que se te abre. Aparte del valor en sí de las aportaciones teóricas de Schenker, su gran mérito es habernos abierto la puerta a un mundo al que él mismo, por lógica, no pudo llegar. Esto pasa con las teorías más importantes. Pero a diferencia de lo que sucede en otros campos de conocimiento, en los cuales las diferentes teorías están diferenciadas claramente y situadas en diferente nivel epistemológico, esto no pasa en música. Para mí, es muy evidente que la teoría de Schenker está en un nivel superior, epistemológicamente hablando, respecto de la teoría tradicional, es decir, la teoría armónica. Y yo diría que puedo dar fe de esto por el hecho que es la única que no solamente me permitió entrar en un mundo completamente nuevo, sino porque además, me permitió dar un paso algo más allá.

Pues teniendo en cuenta su vínculo con un contexto histórico bastante oscuro y su reprochable ideología, Schenker es uno de los autores más despeinados por la crítica de ciertas corrientes musicológicas. ¿Crees que es posible aceptar su creación y descartar la persona?

Sí, por supuesto. Es cierto que a Schenker lo podemos calificar de fundamentalista cuando declara la música tonal como la única verdadera, justificándola, además, como reflejo de la existencia de Dios, una referencia divina que, según él, se manifestaba a través de los armónicos que representaban la naturaleza y, por lo tanto, a Dios. A partir de esto, rechazó Brahms y a la música que le siguió. Pero, a pesar de que fuera para justificar su creencia, seguramente su fundamentalismo ideológico fue justamente lo que le llevó a profundizar en la música más que cualquier otro en la disciplina. Efectivamente, pensó que los armónicos, representando la naturaleza, y en definitiva a Dios, podían explicar el modo mayor, y así la estructura de las obras en este modo, pero con la condición de no poder explicar el modo menor, el cual acabó pasando un poco por alto. Pero, en relación a esta paridad, aparentemente contradictoria entre fundamentalismo ideológico, de alguna forma rechazable, y la aportación al conocimiento, hay otros ejemplos como se el caso de Heidegger, el fundamentalismo del cual sí que puede ser realmente rechazable, puesto que era un nazi consumado, pero por otro lado, nadie puede negar que se trate de uno de los pensadores más importantes e influyentes del siglo XX.

“[Schenker]... nos dejó una visión única, excepcional y extraordinariamente útil de cara a la comprensión de la música tonal.”

O sea que a pesar de que Schenker no tuvo “éxito” en su fundamentalismo, ¿en su esfuerzo para conseguirlo, sí que nos aportó algo consistente?

Esto sin duda. Él encontró ciertas evidencias de las cuales ya dio suficientes pruebas, pruebas que yo mismo puedo decir que he seguido encontrando, aunque mi camino me haya llevado a pensarlas de otro modo. Porque, a pesar de que se equivocó en algunas cosas, puesto que en ciertas instancias sus conceptos pueden contradecir su propia teoría, sí que tenía razón en otras muchas y al final no hay duda que nos dejó una visión única, excepcional y extraordinariamente útil de cara a la comprensión de la música tonal.

En tu conferencia, hablas de tu participación en un congreso interdisciplinario. ¿Piensas que la interdisciplinariedad es el camino a seguir para llegar a entender y comprender en profundidad el sistema tonal?

Sí, de hecho yo me encontré con el concepto de “simetría” o con las permutaciones de Evariste Galois y sus problemas de ecuaciones sin saber ni siquiera que existían. La permutación es una de las formas en las que se manifiesta la simetría y es la forma concreta en la cual Galois la descubrió en las ecuaciones. Entonces, vi que esta era la misma forma que adoptaban las relaciones que yo había empezado a ver en la música y me di cuenta de que en mi investigación me encontraba con situaciones absolutamente nuevas para mí pero que eran fundamentales en otros campos del conocimiento donde, incluso, ya se les había dado nombres. Después, también asistí a congresos, principalmente sobre las teorías de la complejidad, donde supe de la existencia de este nuevo campo del conocimiento relacionado con el concepto de la “complejidad” y que algunas de las personas que estaban trabajando en ello también ya habían puesto nombres a situaciones que para mí eran absolutamente nuevas pero que se me estaban apareciendo en mis investigaciones sobre la música. Por eso, necesitaba conectar con ellos. Una de estas situaciones relacionadas con la complejidad tenía que ver con las paradojas.

“La música sería como estos mundos imposibles que podemos ver en los maravillosos dibujos de Escher, donde se fusionan aspectos contrarios de la realidad que para nosotros solamente pueden existir separados.”

¿O sea que el concepto de “paradoja” fue como el resorte que te hizo saltar a otras disciplinas?

Sí, fue uno de ellos. Hay un texto de Edgar Morin, que es uno de los pensadores más reconocidos del siglo XX, que se llama *El método* y tiene como subtítulo “La naturaleza de la naturaleza”. En él, critica a Descartes haciéndolo responsable de la fragmentación del pensamiento. Con esta fragmentación, los conceptos quedaron definitivamente separados por pares, tomando los caracteres de positivo y negativo, como por ejemplo “simple” y “complejo” o como “orden” y

“desorden”. Entonces, Morin propone volver a Heráclito, para pensar las cosas no desde su disyunción sino desde su conjunción, sobre todo en el caso de estos conceptos opuestos, y propone entender la coexistencia de contrarios que comporta la oposición de estos conceptos. Esto, es la forma que también adopta una paradoja, no como una imposibilidad sino, como decía antes, como una nueva forma de pensar sobre las cosas. En esta nueva forma de pensar, por ejemplo la “complejidad”, no es un concepto negativo que recoge en él la dificultad de conocer algo, sino que “complejidad” es la calidad más elevada de algo, el logro mayor de conocimiento de algo. Como dice Morín, “complejidad” proviene etimológicamente de “complexus”, que se refiere a aquello que está entretrejado conjuntamente, es decir, entretrejado a la vez o globalmente, como he dicho antes que pasa con los elementos y las relaciones que participan en una obra musical. Entonces, la música sería como estos mundos imposibles que podemos ver en los maravillosos dibujos de Escher, donde se fusionan aspectos contrarios de la realidad que para nosotros solamente pueden existir separados. Si es así, la música es un mundo imposible posible.

¡Vaya! Oye, ¿y si resulta que algún día esto se invierte y son los matemáticos y los físicos los que se acercan a los músicos para entender algo?

Efectivamente puede pasar. Por ejemplo, si desde la música somos capaces de desvelar que existen procesos mentales que funcionan de forma no consciente pero con niveles de organización y de planificación tan extraordinarios como vemos en el caso de Bach, entonces esto puede ser muy útil para los científicos que trabajan en el ámbito de la cognición o las neurociencias. Por ejemplo, Howard Gardner, que trata de estudiar los procesos mentales a partir de la creatividad, habla sobre las creaciones de la mente de Mozart como si se tratara del nivel más elevado de esta creatividad, como el lugar más apropiado donde rastrear los mecanismos internos de estos procesos mentales. Basándose en las declaraciones del propio Mozart, recogidas en algunas de sus cartas, donde dice que no concibe sus creaciones temporalmente sino globalmente, Gardner ha podido pensar que estos procesos mentales tienen la propiedad de ser globales. Pero, esto obliga a concebir la música —y los procesos mentales referidos a ella— a partir de la coexistencia de dos opuestos: la materialización de la obra musical en el tiempo y su creación, digamos, en el no-tiempo. Siendo así, la globalidad no solamente representaría este no-tiempo sino su propia coexistencia con la temporalidad. Gardner acepta esta coexistencia aunque no puede enfrentarse con ella, porque aunque demuestra tener conocimientos sobre música, no son suficientes para explicar esta situación. Es evidente que necesita otra forma de pensarla, otras herramientas analíticas que ahora podríamos proporcionarle, naturalmente desde una perspectiva teórica nueva.

Pero entonces, si Mozart no pensaba sus obras linealmente, ¿estás diciendo que su mente era capaz de gestionar la paradoja entera?

Claro, pero lo importante es que cuando esto lo convierte en un hecho, que es la obra musical, lo convierte en un hecho temporal. Él no piensa linealmente, pero el resultado de su pensamiento lo materializa linealmente en el tiempo. Es decir, tiene que poner la globalidad en una dimensión mucho más pequeña, que es la temporalidad, pero con una condición, que de alguna forma esta globalidad pueda ser perceptible. Entonces, esto te lleva a plantearte no solamente cómo es posible entrar en contacto cognitivo con estas paradojas sino, además, cómo se llega a esta forma de pensamiento creativo en que, según Gardner, se producen estas cosas. Y esto solamente es posible a partir del análisis, pero evidentemente, de otro tipo de análisis.

De acuerdo, pero entre tanta globalidad, simetría, permutación, paradoja... ¿Dónde está el ritmo?

Bueno, el pensamiento tradicional sólo concibe un tipo de ritmo, que es el que producen las diferentes duraciones locales de los elementos en la superficie de la música, pero existe otro mundo de relaciones en niveles más profundos que no son locales sino no-locales. Todos estos ritmos, incluido el de la superficie, tienen que estar coordinados globalmente de forma que, al final, podamos hablar de la existencia de un ritmo global. A Schenker, le han reprochado muchas veces que no habla del ritmo. En sus gráficos tuvo que renunciar, aparentemente, del ritmo puesto que su objeto de referencia eran las relaciones estructurales, es decir, la ubicación de todos los elementos y todas las relaciones entre diferentes niveles de acción. Esta diferenciación, en diferentes niveles ya no superficiales, suponía, en sí misma, un ritmo, porque actuaba como la diferenciación de duraciones en el nivel superficial, es decir, los elementos se relacionaban en diferentes niveles, y en cada nivel tenían su propia duración, lo cual suponía así mismo un ritmo, que incluía aquel ritmo que podía captarse directamente en la superficie.

Pues la primera inscripción que te encuentras aquí arriba, en el Museo de la Música, es: “El primer elemento de reconocimiento del sonido musical es el ritmo.”

Fíjate que esto no es más que la demostración inequívoca de nuestra concepción temporal, local, superficial y fragmentaria de la música, donde se conciben los elementos simplemente en pura sucesión, cada uno en relación única con los que tiene a sus lados en sucesión temporal. Efectivamente, esto denota un tipo de pensamiento limitado a pensar las relaciones entre los elementos solamente desde la superficie más externa de la música y deja fuera la posibilidad de pensar que también existen relaciones, incluso de duraciones como he dicho anteriormente, en otros niveles de orden global.

¿No piensas que tus hallazgos pueden resultar una verdad incómoda?

Muy incómoda! Yo siempre he sido muy incómodo [risas]. No solamente me ha pasado en relación a la música, sino también en terrenos que tienen que ver con la filosofía, porque básicamente lo que hago es poner en cuestión nuestra manera de pensar las cosas. Cuando hablamos de la complejidad o de las paradojas, para algunos, son un problema para el pensamiento y para la lógica... pero para otros, son la apertura a la posibilidad de pensar de otra forma, con otra lógica. A veces, he sentido que podía producir incomodidad, porque a pesar de que intento tener cuidado, en algún momento puede parecer que quiero dejar en evidencia otras maneras de pensar. Sin embargo, aunque este no ha sido nunca mi intención, muchos se han podido sentir así. Claro, es fácil que esto pase cuando te cuestionas las cosas, aunque con el primero que lo hagas sea contigo mismo. Por eso, en mi caso, necesito más ratificaciones, más evidencias de que el camino que transcurro es el adecuado. Y se van obteniendo.

Además, de alguna forma, ¿no estás recuperando aquella jerarquía tonal que Shoenberg veía tan anticuada? Ahora, resulta que la tonalidad, lejos de ser plana, no solamente es redonda sino que incluso tiene profundidad.

Sí, está claro! Pero lo más extraordinario, es que el Sistema también es paradójico en este sentido, porque por un lado demuestra ser jerárquico, sí, pero a la vez, también se ajerarquico. Concebir la obra globalmente significa esto. Cuando observas la superficie de manera lineal, puedes distinguir la jerarquía entre los elementos, pero si lo haces globalmente, entonces ves que cada elemento depende no solamente de los que tiene al lado sino de la totalidad que todos constituyen. Esta dependencia de la totalidad los iguala a todos, y esto es ajerarquía. Esta coexistencia entre los opuestos, jerarquía y ajerarquía, es la misma que existe entre la temporalidad de la obra y su concepción global.

“Bach es especial, él utilizó el sistema de una forma diferente al resto.”

¿Y por qué Bach?

Es pura intuición, todo el mundo dice que Bach es diferente y casi hay consenso. Para mí, intuitivamente también lo era y si había algo que encontrar, había que buscarlo en Bach. Después fue Mozart, Chopin... es decir, la información de la existencia de esta estructura interna en el Sistema como origen de la obra musical se encuentra en todos, no solamente en Bach. Pero bien, yo te diría que Bach es especial, él utilizó el sistema de una forma diferente al resto. Y no es solamente una forma fácil de hablar, sino que ahora puedo decir por qué y en qué es diferente, pues se trata de la manera diferente y extraordinaria en que Bach consiguió transferir este orden interno del Sistema, que nos desvela la simetría, para convertirlo en cada una de sus obras. Desde aquí, se puede no solamente decir que es diferente, sino que se puede describir por qué es diferente.

¿Que te planteas hacer ahora con estos resultados y cuáles crees pueden ser las siguientes líneas de investigación?

Yo seguiré buscando. Primero, quiero aumentar la consistencia de mi trabajo con más pruebas de objetividad y también quiero divulgarlo de la forma más amplia posible, porque posiblemente haya todavía mucho más por descubrir y, en mi caso, puedo decir que siempre me encuentro con algo nuevo. Además, si para mí la teoría de Schenker fue una puerta abierta a un mundo, quien sabe si todo esto podría ser una nueva puerta para empujar y abrirla no se sabe para quien, ni hacia donde. Así, yo creo que ya he cumplido con mi trabajo. Ahora quiero ratificarlo y plasmarlo en un libro que deje constancia de esto. A partir de ahí, ya se verá.

Gracias Pedro.