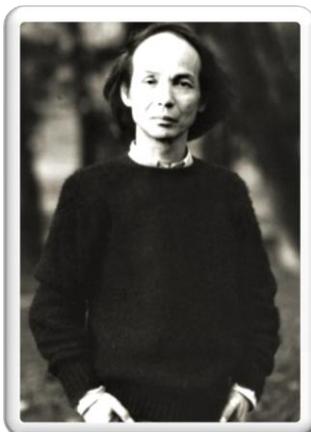


## EL MUNDO SIMBÓLICO DE TORU TAKEMITSU

por Enrique Blanco



**RESUMEN:** El compositor japonés resulta una figura fascinante por su aproximación única al mundo sinfónico clásico, dominado por lo occidental. Gran parte de su especificidad proviene del uso de un rico mundo simbólico de fecundas consecuencias creativas que —junto con algún contexto histórico para entender la situación musical singularísima de Takemitsu— intento explorar en este artículo. Se indagan también diversos usos generales de la simbología en música y otras artes, y se presenta el concepto de “espacio mítico”, como elemento de cierta importancia para entender las costumbres creativas del autor.

**Palabras clave:** Takemitsu, símbolo, composición, Japón, Occidente

### Prólogo

*Takemitsu como compositor no exótico. Historia del Japón para músicos. Formación del joven Takemitsu y conclusiones.*

### El océano sin Oeste ni Este

Peter Grilli nos cuenta que las últimas palabras de Takemitsu, escritas en tarjetas y cartas a sus amigos desde la cama del hospital, fueron:

*I will regain strength as a whale,  
And swim in the ocean that has no West and no East!<sup>1</sup>*

Es decir:

*Recobraré fuerzas como una ballena,  
¡Y nadaré en el océano que no tiene Oeste ni Este!*

De este océano metafórico es del que debemos hablar para comprender la figura de Toru Takemitsu. (En este trabajo emplearé la costumbre occidental de poner primero el nombre personal y después el familiar, aunque en Japón se haga al revés y se hable, en este caso, de Takemitsu Toru.)

Sobre este compositor se ha dicho que representa un puente entre lo oriental y lo occidental. En efecto, ha llevado a Japón una gran carga de cultura europea, no sólo musical sino de todo tipo. También ha hecho consciente a Occidente de la cultura asiática en general. Sin embargo, resultaría un poco simplista defender que Japón es representativo de todo Oriente. Y, ciertamente, la actitud de Takemitsu era la de aprender de todos los sonidos, no limitándose de forma exclusiva a lo japonés.

Veamos algunas declaraciones suyas al respecto:

I.

Por supuesto no puedo ser indiferente como compositor a la cultura tradicional de nuestro país. Pero me reconozco como un ciudadano de la escena musical mundial, más que como compositor japonés. Trato de pensar sobre problemas del hoy a través de la música como forma de representación<sup>2</sup>

II.

Es natural que tratemos de admirar y proteger la cultura única que ha desarrollado nuestro pueblo. Así que también deberíamos tener comprensión y admiración por otras culturas. Lo que más necesitamos son ojos con los que podamos ver cada cultura o tradición desde un punto de vista relativo. Y deberíamos estar orgullosos de que cada estilo de vida pueda cambiar de alguna forma el destino de este planeta.<sup>3</sup>

III.

Mi música está muy influida por la tradición japonesa, especialmente el jardín japonés, en color, espacio y forma. Al mismo tiempo está muy influida por Messiaen, Debussy y Schönberg —quizá más que por el jardín japonés— (...) Cuando uso instrumentos japoneses, la gente dice: «¡Oh, muy japonés!».

Algunas veces es muy duro para mí. En esos casos me gusta hacer otras cosas. Amo escribir mi propia música, y la música debería ser muy poderosa.<sup>4</sup>

#### IV.

En muchas de sus obras [de otros compositores japoneses] se usan instrumentos tradicionales japoneses. Entiendo su deseo de identidad firme en música a través del uso de esos instrumentos. Pero cuando me enfrento a estas actitudes me impaciento: siento como si estuviera vagando por un callejón sin salida. Es la otredad más que la identidad lo que debemos encontrar en nosotros mismos. Si no, ¿por qué usar elementos occidentales? Si observamos Japón, debemos hacerlo desde un punto de vista relativo. Debemos ver a Brahms o Wagner desde puntos de vista relativos. Por suerte, esto podemos hacerlo.<sup>5</sup>

La queja de que le consideren un compositor “muy japonés”, debería servirnos como toque de atención: es recurrente en sus escritos. ¿Cómo podemos explicarla? La respuesta se compone de tres partes:

1. Occidente no ha tenido, en general, una imagen clara de lo que es realmente la música tradicional japonesa: o será mejor decir *las músicas tradicionales japonesas*, que abarcan estilos tan dispares como el *gagaku* (música de la corte, para interpretarse con un conjunto instrumental), las canciones populares o la música para solista (y aún en éste último caso habría que diferenciar, por ejemplo, la música tradicional para *shakuhachi* de la que los monjes zen hacen para el mismo instrumento).

2. La música de nuestro autor presenta una sensibilidad y un refinamiento extremos, que son específicos de su estilo. Atribuirlos a su nacionalidad representa el mismo tipo de desprecio que, por ejemplo, explicar a Messiaen a partir de lo francés. Constituye tanto un fallo de razonamiento como una trivialización de los logros del compositor, más aún si tenemos en cuenta que nuestro concepto de lo japonés está influido por el desconocimiento (Japón no es sólo el país del *kimono*, sino también de la *katana*, y de ello nos da sobradas muestras su música popular, con ejemplos extraordinariamente enérgicos, basados más en la fuerza que en la delicadeza). Debería resultar claro que el preciosismo de Takemitsu es patrimonio exclusivo suyo, no producto de su nacionalidad, que siendo también culturalmente preciosista, lo es en otro grado.

3. Un cierto tipo de alienación cultural vivido por todo Japón a lo largo del siglo XX. Podemos examinar tantas muestras como deseemos, como vemos en cualquier obra de animación japonesa (los rasgos de los personajes son occidentales), en su industria (al menos tan buena como cualquiera de Occidente), o en cualquier documental de la vida en Japón. Para entender bien de dónde viene Takemitsu, vamos a necesitar entender los cómo y porqués de esa alienación.

## Breve historia del Japón para músicos.

### *Desde Wa a la restauración Meiji*



Samurai

El Japón antiguo recibía el nombre de Wa. Durante el periodo conocido como Kofun o Yamato (405-710 d. C.) se unifica como nación. Hacia el siglo VI d. C., aparece la institución del Mikado, también llamada Trono del Crisantemo (momento en que ya se habla de emperadores, más que de reyes). Durante esta época, es costumbre cambiar la capital del país cada vez que muere un

emperador, puesto que se consideraba que la muerte contaminaba el lugar.

En el periodo Nara (710-784), Japón recibe el actual nombre (en japonés) de Nippon. Se establece una capital en la ciudad de Nara. La influencia china es considerable en la arquitectura, pero también en literatura (algunas de las obras más valiosas de la época están escritas en chino) y en música (es en estas fechas aproximadas cuando Japón importa el *gagaku* de China). Por último, en este periodo se implanta con fuerza el budismo.

En el periodo Heian (794-1185), la capital se traslada a Heiankyo (la Kyoto de nuestros días). El emperador mantiene la soberanía de forma sólo nominal: el verdadero poder está en las manos de la familia Fujiwara —en este trabajo hablaré de familias en lugar de clanes, por las connotaciones en castellano de la palabra clan (con todo, será bueno recordar que no sólo hablamos de lazos familiares, sino también de lealtad y de lazos geográficos). La necesidad por parte de esta familia de defender sus intereses en las provincias lleva a la creación de una fuerte clase guerrera, lo que conduce a su vez a rebeliones militares. Los recursos militares se obtenían de los señores locales, que, en consecuencia, aumentaron su poder. Gradualmente, la élite de cada región se

convierte en la clase guerrera de los *bushi* (guerreros) o *samurai* (uno que sirve), regidos por el código del Bushido. Entre ellos, había cabecillas llamados *daimyo*.

En el periodo Kamakura (1185-1333), se establece el *bakufu*, que en Occidente tendemos a llamar *shogunato*. Ahora es el general (*shogun*) quien detenta el poder tras el trono. La división de clases es terriblemente dura y Japón pasa a ser un país militarizado durante una gran parte de su historia.

Durante los siguientes periodos (Muromachi y Azuchi-Momoyama) nos encontramos con continuas rebeliones de los *daimyo*. En una situación militarizada casi permanente, la familia que logra la victoria impone su *shogunato*. Es en 1542, hacia el final del periodo Muromachi, cuando se establecen los primeros contactos con Occidente, a raíz de un barco portugués extraviado. Las armas de fuego que aportaron los posteriores viajes portugueses sirvieron para lograr el cambio de *shogunato*, de los Sengoku a los Tokugawa. La afluencia occidental va siendo cada vez mayor, hasta el extremo de que se llega a conceder el rango de *samurai* honorario al marinero inglés William Adams (la novela de James Clavell, *Shogun*, está basada en su historia). Llegan también misioneros jesuitas, dominicos y franciscanos, que disputan continuamente entre ellos qué orden debe hacerse con el obispado de Japón.

En 1603 comienza el periodo Edo (1603-1807). En él los Tokugawa son los que ostentan el *bakufu*. Hacia su comienzo, las palabras desafortunadas de un capitán español a un *daimio*, en el sentido de que los españoles conseguían dominar el mundo mandando monjes a las tierras para conquistar, y luego, con la colaboración de la base religiosa hacían falta pocos soldados para retener el poder, llevaron a la más profunda desconfianza hacia los extranjeros, muy particularmente en el caso de españoles y misioneros católicos, hasta que se cerraron las fronteras de Japón totalmente en ambos sentidos, salvo unas relaciones comerciales muy restringidas con chinos y holandeses en la isla de Dejima, en el puerto de Nagasaki.

El 8 de julio de 1853, el comodoro Matthew Perry, marino estadounidense, llega a Edo (Tokyo) con cuatro barcos de guerra. Tras demostrar la terrorífica eficacia de sus armas, exige que Japón se abra al comercio exterior. Estos barcos llegan a ser conocidos como los *kurofune*, esto es, los “barcos negros”. Al año siguiente Perry vuelve a Japón con siete barcos y fuerza al shogun a firmar un tratado estableciendo relaciones diplomáticas y comerciales. En los siguientes cinco años, varios países occidentales más obtienen relaciones diplomáticas.



El comodoro Perry, visto por los japoneses

El comienzo del periodo Edo fue próspero para Japón, tanto cultural como económicamente. Las hábiles medidas de los Tokugawa limitaron el poder de los samuráis y el comercio y la agricultura se avivaron. Sin embargo, la prosperidad económica condujo a un crecimiento desmesurado de la población, lo que unido a periodos de sequía produjo varias

grandes hambrunas (unas veinte) entre 1675 y 1837. Al descontento del pueblo se unía una fuerte crítica de las familias nobles que querían derrocar a los Tokugawa. Se pretendió remediar todo esto con una política de austeridad y mayor rechazo al comercio extranjero.

La pérdida de prestigio para el *shogunato* causada por las acciones de Perry fue grande. En su deseo de recuperar el poder militar japonés, crea una academia militar completamente occidental, con armamento alemán, lo que es violentamente desaprobado por sus ministros y colaboradores. El punto que parece desencadenar los posteriores acontecimientos es la concesión de extraterritorialidad para los norteamericanos. La unión de dos familias en contra del shogun para restaurar el poder del emperador, expulsar a los extranjeros y abolir el shogunato —o esa era la excusa, pues el poder acabó en manos de una coalición de *daimyos* de las dos familias—, desemboca en primera instancia en ataques a las embarcaciones occidentales por parte de jóvenes samurais de las familias Satsuma y Choshu, sin que el shogun lograra impedirlo. La represalia a estos ataques consistió en un bombardeo a Shimonoseki. La evidencia de la superioridad militar occidental lleva a un cambio de gobierno que acaba por inaugurar la época denominada Restauración Meiji, bajo el gobierno del emperador Mutsuhito. En ella se abole el sistema feudal y se adoptan otros cambios que acaban por convertir a Japón en una potencia mundial.

Japón evitó el imperialismo occidental (al que no pudieron sustraerse otros pueblos asiáticos) por medio de una cuidadosa imitación de los más efectivos aspectos políticos, económicos, industriales y militares de occidente. Eso llevó incluso a la legalización del cristianismo en 1873 y la abolición de la clase de los samurais en 1877.

## *La restauración Meiji y la música*

La música occidental llegó a Japón por tres medios fundamentales:

1. La reintroducción de la música religiosa cristiana.

2. La occidentalización del estamento militar. Para reproducir la formación militar se requieren bandas de música, aunque sólo sea para mantener el paso en las marchas. Se comenzó con las llamadas *kotekikai* (la típica agrupación de pícolo y caja que hemos visto en tantas series americanas) hasta que la familia Satsuma consiguió que le prestasen instrumentos y que les diera instrucción el irlandés John William Fenton, con lo que se llegó a la creación de una banda convencional. Cuando la agrupación llegó a poder comprar sus propios instrumentos se convirtió la banda oficial de la marina japonesa. Su ejemplo hizo que se creasen otras. Las bandas, además de para las marchas se usan para ocasiones ceremoniales, con lo que llega rápidamente a las primeras composiciones al estilo occidental, como el himno de Japón (que apenas tiene influencia japonesa). También daban conciertos, con lo que hasta 1880, se convierten en la principal actividad musical en el imperio.

3. La educación musical. En 1872 el ministro de cultura reguló que en la escuela elemental el canto era parte del currículum, y en la escuela media, la práctica instrumental. Para conseguir estos objetivos —obviamente difíciles, sin instrumentos ni profesores—, se designó a Shuji Ozawa para que viajase a Estados Unidos y examinase sus métodos pedagógicos, además de para estudiar música él mismo. A su vuelta, redacta un documento en el que sostiene que tres tesis son posibles:

- El cultivo exclusivo de la música occidental.
- El cultivo exclusivo de la música tradicional.
- Citando literalmente: “la mezcla de ambas hasta que se consiga una nueva clase de música, apropiada para el Japón de hoy”.<sup>6</sup>

Shuji Ozawa se decanta por esta última alternativa, lo que lleva a la



Koto Japonés

compilación de *Shogaku Shoka-Shu*, una colección de canciones para escuela primaria que recoge melodías representativas de las tres posibilidades (para la última posibilidad emplea obras especialmente compuestas). El intento es, obviamente, algo ingenuo y lleva a que, por ejemplo, muchos japoneses actuales sigan pensando que Auld Lang Syne es en

realidad una melodía popular japonesa llamada Hotaru no Hikari.

Poco a poco, se va abandonando la enseñanza de la música tradicional japonesa, práctica que no se retomará hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Podemos decir, por tanto, que en el periodo de la primera mitad del siglo XX, la educación musical de los japoneses tenía muchos más elementos occidentales que autóctonos, y que aún esos dependían de la mezcla con elementos occidentales.

Es necesario darse cuenta que la música que solemos asociar con lo japonés es justamente la que acabo de describir. Lo más japonés que hay en ella es una fijación con la escala pentáfona que tampoco es excesivamente característica de la música tradicional auténtica. Esta es la música con que se crió Takemitsu. En años posteriores, hay una actitud cada vez más militarista y antioccidental por parte de cierto sector japonés, con lo que el aprecio por la música tradicional viene a equivaler, en cierto momento histórico, a una actitud regresiva y conservadora.



Intérprete de Shakuhachi

### ***Takemitsu y la música tradicional japonesa***

Nuestro autor nació en 1930, bajo un expansionismo militarista que acabó, en última instancia, por provocar la entrada de Japón en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). El gobierno, enormemente nacionalista, acabó prohibiendo la interpretación de la música “enemiga” —es decir, la occidental—, con la única excepción de la música militar. Y aún ésta, si era de creación

reciente, estaba seriamente alicortada en cuanto a requisitos formales y estilísticos.

Un mes después de su nacimiento, Takemitsu fue llevado a China, donde trabajaba su padre, Takeo Takemitsu. Fuera de Japón, Takeo podía permitirse la posesión de una gran cantidad de discos de jazz, con una especial preferencia por el Dixieland (en la obra de Takemitsu *Family Tree—Musical Verses for Young People*, podemos apreciar como la figura del padre adopta un estilo definidamente jazzístico). Takeo tocaba también el *shakuhachi*, y, al parecer ganó un concurso imitando pájaros con él. Podemos pues observar que las primeras influencias musicales del joven Toru fueron claramente occidentales.

A la edad de siete años, Takemitsu viaja a Tokyo para comenzar su escolarización. Su padre le sigue un año más tarde para ser atendido médicamente, sin gran fortuna, pues muere en 1938. Toru y su madre Raiko se alojan con su tío, cuya esposa enseñaba como tocar el koto. Es quizá la asociación del sonido del *koto* en estos años infelices la que le lleva a reaccionar de forma negativa ante la música japonesa tradicional:

Cuando era un niño, vivía en Tokyo con mi tía, una profesora de koto. Escuchaba música tradicional japonesa a mi alrededor todo el tiempo. Por alguna razón, nunca me gustó, nunca me conmovió. Más tarde, escuchar música tradicional japonesa siempre me trajo los amargos recuerdos de la época.<sup>7</sup>

En 1944 Takemitsu, con catorce años, es reclutado para construir bases militares subterráneas en las montañas. Esta experiencia, unida al hecho de que el militarismo favorecía la música japonesa —podemos establecer un paralelo con la Alemania nazi y la música de Wagner— deben haber intensificado la aversión de Takemitsu por lo japonés.

En una ocasión, un oficial recién graduado tomó en secreto a un grupo de jóvenes en un cuarto escondido, para darles un recital clandestino de música prohibida, usando un gramófono que tenía un trozo afilado de bambú en lugar de aguja. Al parecer, una de las primeras piezas que se reprodujeron en aquella ocasión fue *Parlez-moi d'amour*, interpretada por Lucienne Boyer. La experiencia fue intensa para el joven Toru, acostumbrado a un insípido régimen de canciones patrióticas:

Para mí, escuchar esa música vino como un enorme shock; estaba deslumbrado, y, por primera vez, me di cuenta de repente de la espléndida calidad de la música occidental.<sup>8</sup>

Con el cese de la guerra, Takemitsu, como muchos de sus compatriotas, rechaza violentamente todo lo japonés (no sólo en música) y admira sin reservas todo lo occidental. Muy particularmente, le llama la atención el cine, lo que sin duda explica su inmenso catálogo de partituras para este medio, y la calidad de las mismas.

El gobierno ocupante norteamericano fundó una gran biblioteca en Tokyo, a la que Takemitsu, reavivada su sensibilidad musical por la canción de Lucienne Boyer, acudía cada día para mirar partituras, todas norteamericanas, ninguna europea, puesto que no había de estas últimas disponibles. También los norteamericanos crearon una emisora de radio, en la que Toru pudo escuchar música de Gerswin, Debussy, Mahler y Messiaen. Y la de César Franck, cuyo Preludio, Coral y Fuga le hizo entender la calidad de la música instrumental de Occidente y le despertó el deseo de convertirse en compositor. A partir de ese punto empezó su formación, básicamente autodidacta. Se hizo miembro de un coro de aficionados, donde conoció a Hiroyoshi Suzuki, también compositor. Juntos, comenzaron a estudiar la biblioteca musical del director del coro, Tokuaki Hamada, que tenía una marcada preferencia por la música francesa.

A finales de 1946 Takemitsu obtuvo empleo en la cocina de una base militar estadounidense en Yokohama —su familia, que desaprobaba su idea de ser compositor, no le mantenía—. Llegó allí al acuerdo de que a cambio de ejercer de “disk-jockey” para los soldados durante la noche, se le permitiría usar un piano durante el día. Hasta entonces, había usado un teclado de papel, y, si escuchaba desde la calle un piano, llamaba a las puertas de las casas para pedir que le permitiesen usarlo —al parecer nunca se lo negaron—. Cuando acabó el trabajo, alquiló un piano Pleyel, que tuvo que devolver pronto por imposibilidad de pagarlo. El compositor Toshiro Mayuzumi al enterarse, aunque no conocía a Takemitsu, le envió su propio piano, lo que reafirmó a Toru en su determinación.

En estos años Takemitsu llega a destruir obras que le parecen tener elementos japoneses. Tal fue el caso de Kakehi. Poco después, Takemitsu junto su amigo Suzuki tuvieron un intento desafortunado de estudiar con el compositor Kishio Hiraó, y otro más provechoso con Yasuji Kiyose

Una vez, vio una grabación de su música en París. Se sintió avergonzado porque en la portada aparecían el monte Fuji y una geisha. La imagen del Fuji le recordaba no sólo la belleza de la montaña, sino la vergüenza de Japón.

No es hasta 1960 cuando se reconcilia con la música de Japón. Lo hizo al escuchar la música de un teatro de marionetas, interpretada con *shamisen*. A partir de ese punto nunca dejó de interesarse por ella y por la música de otras culturas en general.

La aproximación de Takemitsu a la música popular, suya y de otros países es sobre todo, la de un profundo interés por el sonido, más que por las técnicas propias de cada tradición. En este sentido, algunos de sus más logrados refinamientos orquestales deben su génesis a la especulación sobre estos sonidos.

Igualmente explican su simbología sobre árboles y hierba —tan presentes en sus títulos—, donde la hierba representa lo popular, por no distinguirse significativamente una hoja de hierba de otra, y los árboles la tradición occidental, cada árbol un autor que se destaca entre la hierba.



El Fuji, visto por Hokusai

Más hablaremos sobre sus influencias orientales en los casos de partituras concretas. Baste por ahora lo dicho para explicar su disgusto por que le considerasen “muy japonés”.

Antes de entrar en aspectos más técnicos, espero haber dejado sentadas las bases para demostrar que Takemitsu no es un compositor japonés que escribe música occidental, ni un compositor que emplea de forma occidental instrumentos japoneses. Es un compositor con su propia voz, matizada por muchas influencias, y con una posición única que le ha permitido una mirada límpida sobre músicas de diversas procedencias.

## Simbología musical de Takemitsu

*Preliminares. Necesidad de símbolos en el arte. Tipos de símbolos, con ejemplos no musicales. Brevísima aproximación a la simbología en música.*

A la hora de comprender la música de Takemitsu, es importante entender el papel de los símbolos. Comencemos por explorar brevemente su cometido en el arte en general.

### *Símbolos en el arte*

Todo lo que puedo hacer es trabajar los símbolos. La magia y la belleza llegarán de tu propio pasado, de tu presente, de tus esperanzas y de tus experiencias.<sup>9</sup>

Cordwainer Smith (seudónimo de Paul Linebarger)

Esta cita resume de forma muy adecuada el papel de la simbología en las artes. Dado que la comunicación exacta de qué pretende un artista es imposible, tenemos que hacer uso de elementos compartidos por la audiencia para poder alcanzar una comprensión suficiente. Cada uno de estos elementos, para cada persona que acceda a ellos, estará mediatizado por su experiencia personal del mismo.

Tomemos, con ayuda de Borges, un caso extremo: las kenningar.

El aniquilador de la prole de los gigantes  
Quebró al fuerte bisonte de la pradera de la gaviota  
Así los dioses, mientras el guardián de la campana se lamentaba,  
Destrozaron el halcón de la ribera.  
De poco le valió el rey de los griegos  
Al caballo que corre por arrecifes.<sup>10</sup>

Las kenningar son un recurso de la poesía islandesa de alrededor del año 100. En el ejemplo que acabamos de ver, es claro que se nos escapan una serie de significados, por no disponer de experiencia suficiente con la simbología implicada.

El conocimiento de que el aniquilador de la prole de los gigantes es Thor; el guardián de la campana, un sacerdote; el rey de los griegos, Jesucristo; y que el bisonte de la pradera de la gaviota, el halcón de la ribera y el caballo que corre por arrecifes, un barco, nos permiten entender el contenido:

*Thor destrozó un barco cristiano mientras un sacerdote se lamentaba.*

Casos menos extremos —o quizá simplemente menos ajenos a nuestra experiencia— los encontramos continuamente. Miles son los cuadros que se valen de la crucifixión o de figuras mitológicas para transmitir su mensaje. Miles los libros que emplean desde vampiros a señores oscuros como encarnación del mal.

Aunque el tema tiene gran interés, vamos, por el momento, a dejarlo aquí.

### ***Tipos de símbolos***

Podríamos dividir en dos los tipos de símbolos empleados en las artes:

1. Los que se relacionan con significados potencialmente en conocimiento de la audiencia. Los llamaremos universales.

2. Los que pertenecen al mundo privado del artista, que, incluso si los hace explícitos, van a depender de la complicitad del público para su comprensión.

Los llamaremos privados

Símbolos del primer tipo están presentes en todas las artes, notablemente en las visuales.

Pongamos por caso este cuadro de Jean Delville: *Orfeo*.



Orfeo, por Jean Delville

Incluso sin saber el título del cuadro, su potente simbolismo nos indica cuanto necesitamos: la lira nos indica que la cabeza pertenece a un músico. Músicos decapitados cuya cabeza fuera arrojada a las aguas, sólo conocemos uno: Orfeo tras ser desmembrado por las ménades. La serenidad del rostro tras asesinato tan violento —uno de los detalles más tristes de esa pintura— nos hablan de la paz, casi del deseo de muerte de Orfeo tras perder a Eurídice.

Símbolos del segundo tipo son también frecuentes:

Aquí vemos un fragmento del Tríptico de las delicias, del Bosco, concretamente el conocido como El infierno musical. Es obvio que se está castigando a gente y que hay una relación con la música, pero no el motivo, la razón. ¿Se castiga así a la gente que en vida escuchó música lasciva? ¿Se representa a los músicos que se han integrado tanto con su instrumento que han olvidado cuál es la razón para tocarlo —y por extensión, a la gente que se ha instrumentalizado y ha perdido de vista el objetivo—? Esas y otras interpretaciones tiene. No cabe duda de que el Bosco pretendía en gran parte —salvando los significados alquímicos que los iniciados conocerían— que el significado lo pusiéramos nosotros.

### *Símbolos en música*

La música, por su naturaleza de lenguaje que elude contenidos concretos, es quizá más rica en simbolismos privados que universales.

Algunos ejemplos de símbolos más o menos universales serían los miles de imitaciones del canto del cuco, la gallina de Rameau, todos los pájaros de la obra de Messiaen, Los gritos de París, de Janequin, las innumerables referencias al agua por medio de arpeggios...



*El infierno musical, de El Bosco*

Mucho más frecuentes son los del segundo tipo: los cabalismos numéricos de todo tipo en la obra de Bach, la asociación mozartiana de Mi bemol mayor y La mayor con la trinidad (ambas tonalidades tienen tres alteraciones), el minueto sobre el nombre de Haydn de Ravel, toda equivalencia de letras con notas y/o duraciones, los leit-motivs...

## *Más acerca de los símbolos*

*Comentarios sobre la diferencia entre símbolo y significado. El símbolo para los autores. Miscelánea.*

### **Símbolo y significado: el público**

A veces se supone que el símbolo debe tener un significado concreto. No es así. Tal como decía la cita de Cordwainer Smith, el símbolo debe despertar significados que dependen de la experiencia vital propia.

Me vais a permitir que lo ejemplifique empleando uno de los tres poemas de amor más hermosos que conozco.

Had I the heavens' embroidered cloths,  
Enwrought with golden and silver light,  
The blue and the dim and the dark cloths  
Of night and light and the half light,  
I would spread the cloths under your feet:  
But I, being poor, have only my dreams;  
I have spread my dreams under your feet;  
Tread softly because you tread on my dreams<sup>11</sup>

Traducido

Si tuviera los bordados tapices del cielo,  
Tramados con luz dorada y plateada,  
El azul y lo tenue y los oscuros tapices  
De noche, luz y penumbra,  
Extendería los tapices bajo tus pies:  
Pero yo, que soy pobre, sólo tengo mis sueños;  
He extendido mis sueños bajo tus pies;  
Camina con cuidado porque caminas sobre mis sueños  
William Butler Yeats: Él [el poeta] desea los tapices del cielo.

Explicar significados de un texto siempre me pareció reducir su contenido. Vamos a ver qué se puede hacer para evitarlo.

¿Qué son los tapices del cielo? Algo, parece, inconmensurablemente rico, variado y deseable. Algo además, que por aquello de ser una metáfora, no puede tenerse.

**El enamoradoísimo:** ¿Habéis amado? ¿Recordáis esa sensación de querer todo para la otra persona? ¿De desear poder modificar la realidad, el pasado y las leyes de la física para bien de la otra persona? Eso son los tapices del cielo.

**El enamorado casual:** ¿Habéis amado? ¿Habéis considerado la posibilidad de cambiar vuestro domicilio por la otra persona? ¿De dejar, incluso, de comer fabada sólo por amor? Eso son los tapices del cielo.

**El informático recalcitrante:** ¿Habéis amado? ¿Recordáis esos momentos en que uno accedería incluso a programar en BASIC? ¿O, incluso, a cambiar de sistema operativo y tener una máquina menos potente? Eso son los tapices del cielo.

**El que nunca amó:** Posiblemente, si la otra persona lo mereciese, algún sacrificio acordado de mutuo acuerdo estaría bien. Eso deben ser los tapices del cielo.

Qué cosa representen los tapices del cielo depende por completo de la persona que reciba el poema, de su experiencia e imaginación. Yeats, simplemente, construye un símbolo al que da suficiente énfasis como para poder despertar vívidas asociaciones en el oyente. Son un símbolo, y están por ello salvos de necesitar significado concreto, que, por otro lado, destruiría el poema.

### **Símbolo y significado: el autor**

Por otra parte, hay símbolos que son propios del autor, que sólo a él despiertan asociaciones y que sirve simplemente (¡simplemente!) para centrar la expresión deseada para la obra. Podría poner como ejemplo la Dama Oscura de los sonetos de Shakespeare (o la no tan desconocida Belle Dame sans Merci, de Keats y tantos otros), pero vamos a buscar en esta ocasión un ejemplo de otra disciplina. Curiosamente, la música, claro.

Los mejores ejemplos —o al menos los que tengo más próximos— son de Takemitsu, pero es preferible reservarlos para un próximo artículo, así que hablemos un poco del *Jardín del sueño de amor*, de Messiaen, en su sinfonía *Turungalîla*.

Turungalîla es una de las escasas tres obras de Messiaen que celebran el amor humano en contraposición al divino, llamadas normalmente el ciclo de Tristán e Isolda. La idea que subyace tras este sexto movimiento es que amado y amada duermen abrazados en el jardín, tan compenetrados que, por momentos, no saben quién es él ni quién es ella. Messiaen emplea para ello muchos de los símbolos que le son propios —los tecnicismos musicales que siguen no van a ser indispensables para entender el argumento—: una armadura de clave de seis sostenidos para los instrumentos que representan a Tristán e Isolda trascendidos, armadura sin alteraciones y cantidades ingentes de pájaros para representar la

naturaleza (el jardín), y todo tipo de los recursos rítmicos más amados por el maestro. El resultado es una de las músicas más maravillosas imaginables.

Los símbolos aludidos no son perceptibles en la escucha —al menos no la mayoría—. De hecho, la armadura de clave de seis sostenidos es ineficiente: de forma constante Messiaen necesita introducir cancelaciones de alteración, así como introducir gran cantidad de alteraciones en la parte de la naturaleza. Eso, si tomamos como única consideración la facilidad de lectura. Sin embargo, el extraordinario efecto de la obra revela que el uso de esos símbolos ha sido inspirador para la composición. Resulta, por lo mismo, más que adecuado, necesario.

Este tipo de símbolos son no ya privados, sino por completo alógicos. Cada autor tiene las asociaciones privadas que le han deparado su experiencia y emociones. En este sentido, el significado del símbolo es arbitrario. Sin embargo, asumiendo que el autor sea bueno, este tipo de simbolización siempre funciona. La clave está en que despierta en el autor las resonancias adecuadas, y por ello encuentra los medios para la expresión. Ningún arte, minimalismo y pintura abstracta incluidos escapa al uso de símbolos. Cosa diferente es que escapen al uso de significados o relatos. Por lo mismo, es atinado el comentar que expresividad y simbología son cosas diferentes.

### ***Espacio mítico***

*Presentación del concepto de “espacio mítico” como una de las características de muchas obras recientes, sea como producción o como estímulo a la misma. Levísima —y algo frustrante— alusión a cómo se aplica a Takemitsu.*

El simbolismo musical en Takemitsu me parece mucho más necesario para comprender su obra y personalidad que en el caso de otros autores. El último paso que debemos dar antes de que una enumeración de sus símbolos tengan sentido es el hablar de un concepto al que voy a denominar *espacios míticos*.

Durante el siglo XX se ha producido un fenómeno en todas las artes, y en todos los niveles de las mismas consistente en la pérdida de la unicidad como característica deseable para la obra.

Uno de los comentarios más frecuentes sobre las obras recientes es que cada una intenta ser distinta de las otras, en búsqueda de originalidad. Quizá sea cierto en algunos casos —muchos menos de los que se cree—. Sin embargo, una de las cosas más ciertas en las artes es que lo que se puede usar para una

finalidad, se puede automáticamente emplear para la contraria —sabiendo cómo—. Resulta pues inevitable que junto a este impulso se haya producido el inverso: el de obras que apuntan a un trasfondo de mayor amplitud. Voy a realizar un pequeño recorrido en algunas artes de este fenómeno, aludiendo lo menos posible a obras concretas salvo cuando resulte preciso por claridad: no intento una valoración de casos específicos.

Comencemos por un ejemplo archiconocido: la obra de Tolkien. No encontramos aquí que cada libro esté ambientado en sitio y época diferentes, ni que los personajes sean únicos para cada libro. Encontramos, muy al contrario, que Tolkien crea un universo de rango muy superior, en amplitud y profundidad, al que podría recorrerse en un solo libro, aunque fuera largo. Incluso su empeño



Rada y Krishna

sobrepasa los límites de lo literario e ilustra su mundo gráficamente. Incluso explora cómo podría darse una lingüística creíble en ese cosmos. Lejos de intentar una obra única, lo que crea es un espacio en que muchas puedan tener cabida. La obra como tal pierde su carácter único para convertirse en una mirada desde un ángulo concreto a un objeto que, observado desde diferente enfoque en otro momento, dará una obra diferente.

No es caso único. Joyce elaboró también para sus obras algo de estas características. Es además evidente como las estanterías de las librerías están cada vez más llenas de trilogías, cómo cada vez los libros son más largos. Quizá empieza a darse la necesidad no de que a uno le

cuenten una historia, sino de que le lleven a experimentar un mundo.

En el campo de lo audiovisual, es claro que las interminables telenovelas carecen por completo de realidad. Son más bien un espacio del mismo tipo, en que interactúan entes de acuerdo con las leyes inherentes a ese espacio. En el campo cinematográfico, está de más decir que la creciente proliferación de trilogías, dobles trilogías, segundas y terceras partes de películas que nunca se pensó en que tuvieran continuidad, obedecen al mismo tipo de impulso.

En las artes plásticas, es cada vez más común no realizar obras únicas, sino series de obras relacionadas.

Bien puede argumentarse que el fenómeno no es de nuevo cuño: a lo largo de la historia cualquier manifestación que haya hecho uso de elementos

mitológicos se mueve en un espacio de este tipo. Ninguna narración de las desventuras de Edipo acabará de darnos la verdad del personaje. Jamás se contarán todos los amores de Rada y Krishna, favorecidos por las gopis. Entre historias que por sí solas han alcanzado a llegar a lo mítico, las consecuencias de los pactos de Fausto serán tan interesantes en manos de Marlowe como en las de Goethe o Mann.

Que es lo que me ha llevado a elegir el nombre de espacio mítico para este fenómeno. Bien podría haberlo llamado arquetípico, conceptual o contextual, pero puestos a elegir, prefiero relacionarlo con sus manifestaciones más antiguas. Además, una característica inherente al mito es que descienda de varias fuentes, causando que en diversas obras los mismos elementos puedan tener características diferentes —lo que resulta necesario para poder contar más historias o versiones distintas—. Así el zascandil Zeus, atormentado por su lujuria y los celos de su esposa, es también el poderosísimo dios capaz de vencer a todo el resto del panteón olímpico con una sola mano. Odín, señor de la horca, cuyo caballo de ocho patas representa las piernas de los cuatro portadores del cadáver del ahorcado, resulta también ser el señor de los que se oponen al Ragnarok —el fin del mundo—. Lanzarote —el mejor caballero del mundo— será vencido una y otra vez, pues la cualidad de ser el mejor caballero no siempre le acompaña.

La utilización en los últimos tiempos de espacios míticos presenta dos cualidades interesantes. La primera es que tales espacios se entremezclan. Narraciones en que Sherlock Holmes investiga los crímenes de Drácula son tan frecuentes como historias de Jack el destripador viajando en nave espacial. Esta situación no es completamente nueva: es afín a lo que sabemos de la Roma antigua, donde el culto al pabellón olímpico no excluía, por ejemplo, a Isis.

La segunda y más interesante es que ahora esos espacios míticos son obra de autores únicos, en lugar de producto colectivo. Algo hay en lo mitológico que atrae la autoría compartida, sin embargo, lo que posiblemente explique el auge del “fanfic” (ficciones sobre universos de este tipo creadas por sus fans) o de las peticiones a escritores para que desarrollen obras en marcos creados por otros autores.

Habría cosas que concretar como que ningún espacio mítico alcanza el éxito sin resonar con actitudes profundas, y que precisamente esa resonancia es lo que hace que lo mítico no necesite relacionarse con lo religioso, pero no es este el espacio adecuado para ello.

Lo es en cambio para decir que esos espacios pueden, a veces, ser sólo el motivador para la composición de obras, sin que el autor considere necesario hacerlos explícitos.

### ***El mar en Takemitsu: primera aproximación***

Durante toda su vida, con especial énfasis en sus últimos años, Takemitsu vive —metafóricamente— en uno de estos espacios. Símbolos, a veces con reflejo musical explícito, otras sirviendo tan sólo de impulso motivador, recorren una y otra vez diversas obras. No es tanto un gusto por la autocita como una muy reconocible sensación de que se desea reexplorar un paisaje conocido. E incluso comparte la idea de poder emplear con eficacia citas ajenas (Debussy y Bach, por ejemplo).

En el prólogo os contaba como entre las últimas palabras del compositor estuvieron:

Reganaré fuerzas como una ballena,  
¡Y nadaré en el océano que no tiene Oeste ni Este!

El simbolismo del mar como un espacio entre el Oriente y Occidente, no algo que les une, no algo que está en medio, sino un lugar independiente, es el más complejo de todos los que vamos a explorar, por lo que lo dejaremos entre los últimos. Sin embargo lo cito aquí porque sólo a la luz de la idea de que casi todo lo que vamos a explorar tiene que ver con este concepto, cobrarán todos los otros su correcto sentido.

Takemitsu explora su identidad como un autor que no pretende ser ni occidental ni oriental dentro de este mar. Sus símbolos le sirven de referencia para ello, tal como —otro símbolo del que hablaremos— los números le sirven de guía entre sus sueños.

### ***Japón, occidente y otras culturas***

*Sobre la distancia entre lo occidental y lo oriental como símbolos inspiradores para el compositor.*

Según pudimos ver, el comienzo de la vida musical del autor estuvo marcado por la influencia occidental y el rechazo de lo japonés. Sólo este extrañamiento de su propia tradición le hace en su momento poder valorarla apropiadamente. Y el conocimiento de ambas influencias le hace consciente de la

existencia del mundo exterior y de muchas más otras. Occidente y Japón se convierten así en símbolos de maneras de hacer y plantear la música, como vamos a ver inmediatamente.

Esta polaridad entre lo oriental y lo occidental es ejemplo típico de muchos de los símbolos takemitsianos: una dicotomía de la que él escapa no optando por uno u otro extremo, sino buscando algo diferente.

Así, por ejemplo, si examinamos música de otros autores japoneses de la época, podemos observar que, en gran medida, lo que hacen es música occidental, a veces con instrumentos japoneses (no hay gran diferencia profunda entre un concierto para piano y orquesta y uno para koto y orquesta), lo que supone una desnaturalización de los mismos y poco avance en la tradición occidental.

Takemitsu hace exactamente lo contrario: indaga en la naturaleza del instrumento japonés —que no en la tradición del mismo— y la opone a lo occidental. Busca un sentido de extrañamiento mutuo del que pueda salir algo nuevo. Ejemplos excelentes de ello los tenemos en la obra *November steps*, donde shakuhachi y biwa se oponen con éxito a una orquesta occidental.

Hablando de esta obra, llegamos a otra de las ideas que subyacen a mucha música del autor. Se estrenó en Estados Unidos. Los intérpretes de shakuhachi y biwa, tras el viaje, vieron como el cambio de temperatura y ambiente afectaba a sus instrumentos, hasta el punto de intentar salvarlos envolviéndolos en hojas de lechuga. Esto le dio a Takemitsu la idea de que, al igual que con los instrumentos, existen músicas transportables y no transportables. Las últimas serían aquellas que requieren de la pertenencia a una cultura concreta para ser apreciadas y disfrutadas. Las primeras, aquellas que en alguna forma se han universalizado, no adaptándose a un patrón externo —lo occidental— sino logrando de alguna manera autoexplicarse.

Estoy fascinado por la distribución sobre la tierra de la flora, especialmente los árboles, La distribución del eucaliptus australiano, por ejemplo, es interesante. Mi interés comenzó cuando, para mi sorpresa, me enteré de que una especie sólo puede crecer en un área limitada. Fuera de esa área, cruzando el mar desarrolla subespecies y eventualmente toma una forma y patrón de crecimiento diferentes de los originales. La historia resulta similar a la de la Diáspora de los judíos. En general, el tema de la aculturación me interesa realmente.<sup>12</sup>

Por idénticas razones, el autor establece una dicotomía —muy presente en los títulos de sus obras— entre árboles y hierba. Los primeros representan al compositor de tipo occidental, que se destaca entre lo que le rodea como figura única. La hierba representa la música tradicional, transmitida oralmente y donde no encontramos autores que sobresalgan unos sobre otros. Esto se entremezcla con el concepto de naturaleza, del que hablaremos en el próximo artículo.

### *Simbologías naturales: la idea del jardín japonés.*

Uno de los símbolos mas presentes en Takemitsu es el del jardín japonés. Para el compositor, se distingue del occidental en que no rechaza la presencia humana, como sí lo hace por ejemplo la perfección geométrica de los jardines occidentales. El simbolismo se va a plantear a múltiples niveles. Por un lado es una instancia de la idea del autor de que una vida humana debe estar integrada en la naturaleza. La vida urbana, frenética y ebullente rechaza lo natural. Habría que buscar pues una forma de vida en que nuestra integración con la naturaleza fuera mayor.



Jardín japonés

Musicalmente eso le lleva a mostrar una desconfianza profunda por las estructuras formales predeterminadas y por las fórmulas funcionales de toda índole. Siendo constructos artificiales, no responden a la naturaleza del sonido, no son flexibles a las necesidades del momento.

Cuando una escucha el canto de un pájaro en una circunstancia natural, escucha otros ruidos naturales como teniendo la misma importancia. En un entorno natural, los ruidos no interfieren el acto de la escucha. Más bien, innumerables sonidos le ayudan a uno a escuchar realmente.

Establecer muchos puntos focales auditivos es una cara de la composición, y tratar de escuchar una voz en muchos sonidos es otra.

Primero entrégate a un simple acto de escucha. Sólo entonces entenderás el propósito de la música.<sup>13</sup>

De aquí la increíble riqueza de la orquestación del autor. Cada sonido es único, formado por la acumulación de una serie de timbres individuales. También de aquí la nada infrecuente evolución de sonidos únicos que van modificando su timbre o intensidad. Y, por último, también por estas causas nos encontramos

con que en muchas de sus obras Takemitsu superponga varios acontecimientos que suceden al mismo tiempo.

Otro aspecto en que la idea del jardín japonés influye al autor es en la forma musical. La tradición occidental está prácticamente siempre formada por obras de tipo narrativo y funcional, donde un acontecimiento es siempre consecuencia del anterior y causa del siguiente. Nuestro compositor prefiere la idea del paseo. Al igual que cuando una persona camina va viendo distintas cosas que no tienen por qué estar relacionadas entre sí, Takemitsu va creando momentos musicales, no necesariamente ligados, que vamos experimentando en nuestra escucha.

Esta idea aparece en muchas de sus obras, pero quizá la más clara sea Arco para piano y orquesta, donde lleva la metáfora hasta el extremo de que el piano solista representa al paseante y la orquesta, en diferentes agrupaciones, a la tierra, las rocas, la hierba y los árboles.

*Mas simbologías naturales. Sonido y silencio. Árboles. Estrellas y constelaciones.*

### **Sonido y silencio**

Otros de los símbolos más notables para Takemitsu son el silencio, como expresión de la muerte y el sonido, que, como opuesto tiene que intentar igualar la profundidad de la vida —otra razón por la que el compositor no gusta de reglas prefijadas—. La música se convierte en la prueba de la propia existencia —de manera bastante literal en el caso de Takemitsu—. Cada sonido expresa la realidad, y, en esa medida, del mismo modo en que no podemos planificar la vida, no podemos planificar la música.

No es casual que uno de los libros en que se recopilan varios artículos del compositor se llame Confrontando el silencio.

### **Árboles**

La significación de los árboles para nuestro compositor es múltiple: por un lado, como él mismo expresa hermosamente “los árboles transforman el tiempo en espacio”<sup>14</sup>, como queda implícito en los anillos anuales que podemos ver en un tronco. Las propias irregularidades sutiles de estos anillos resultan representativas del concepto del tiempo —siempre una obsesión para un músico— propio de su obra.



Árbol de lluvia, imagen muy presente en las obras de Takemitsu

También resultan capaces de expresar el idealismo humano: se mantienen en pie impertérritos contra los estragos del tiempo, sin queja alguna.

Como alguna vez ya se ha dicho por aquí, los árboles representan además el individualismo occidental, en oposición a la música no occidental, que crece y se extiende como la hierba.

La individualidad propia de cada árbol, en piezas como Tree Line queda reflejada en perfiles melódicos siempre semejantes y siempre cambiantes. La voluntaria falta de temas contrastantes en estas piezas separa a Takemitsu claramente del punto de vista occidental.

### *Estrellas y constelaciones*

Relacionadas con el ya comentado interés por la pluralidad de focos de sonido, nos encontramos con piezas basadas en constelaciones: Orion and Pleiades, Star-Isle, Cassiopeia... En ellas, normalmente, el sonido individual es menos importante que la urdimbre de los distintos elementos empleados. A este resultado conjunto Takemitsu lo denomina alturas armónicas.

## **El mito australiano del Tiempo del Sueño. El Sueño y el Número en Takemitsu.**

### *El Tiempo del Sueño*

Los nativos australianos tienen un sorprendente mito: el del Tiempo del Sueño —también conocido como Alcheringa—. Correspondería a un periodo previo a la creación, en que los diversos dioses y espíritus enseñaron a humanos, animales y criaturas inanimadas cuáles deberían ser sus hábitos y comportamientos. Lo más sorprendente del mito es la idea de que ese tiempo no ha acabado, sino que de alguna forma transcurre en paralelo con nuestra existencia actual.

Muchas y hermosas leyendas transcurren en el Tiempo del Sueño.

Los aborígenes australianos también creen que cualquier objeto tocado por los espíritus muestra una traza residual de ese contacto. A esa traza se refieren como el Sueño. En la práctica, el Sueño puede acabar siendo toda la filosofía e ideología de una persona, animal o cosa.

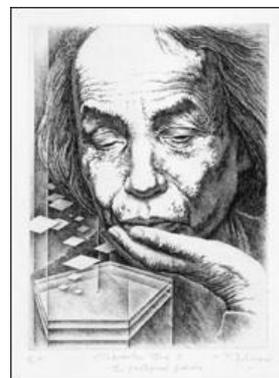
Takemitsu, encantado por la idea, escribió una obra con el título de Dreamtime.

## *El sueño y el número*

Mi interés en manipular números no está dirigido hacia la creación de teoría musical. Por el contrario, usando números quiero integrar la música con el mundo, real y cambiante. Por medio de los números quiero ver más claramente estas impredecibles, informes imágenes dentro de mí que, quizás preparadas por largo tiempo emergen súbitamente en un sueño. A través de la absoluta simplicidad de los números quiero clarificar las complejidades del sueño. Puesto que no soy matemático reacciono a los números de forma bastante instintiva, y siento que cuando se encarán instintivamente, los números se hacen más cosmológicos. Digo esto porque recientemente visité el Palacio Independiente Katsura en Kyoto. Allí se ven elementos numéricos. Por ejemplo, el tatami y el shoji estaban claramente planeados y construidos de acuerdo a un plan numérico. Es más, el plan se aprehende de una forma bastante instintiva. Quedé muy impresionado.

Esas relaciones se encuentran también en la música asiática. El ketchak indonesio y los tala indios son considerados por los foráneos como complejas estructuras numéricas, pero para los músicos nativos se practican instintivamente como ideas musicales universales. Para mí los números representan el color y la luz.<sup>15</sup>

(Toru Takemitsu en su artículo “Dream and Number”)



El mundo simbólico de Takemitsu, su espacio mítico, está pletórico de dualidades; oriente y occidente, los árboles y la hierba, sonido y silencio. La manera del compositor de confrontarlas no es elegir entre una y otra. Tampoco establecer una síntesis. Por el contrario las hace interactuar en formas complejas buscando un espacio diferente al de la dicotomía.

Una de estas dualidades es la establecida entre Sueño y Número. El Sueño vendría a equivaler a lo informe —muy adecuadamente representado por el mito del Tiempo del Sueño, aunque Toru-san ya empleaba este simbolismo antes de conocer el mito—. El Número representaría lo definido, la creación de la forma. Los números serían los puntos cardinales de la brújula con la que el compositor navegaba el sueño.

Las utilizaciones de números elegidas para tal fin pueden relacionarse con los cabalismos más sencillos, tales como en Quatrain, donde el número 4 gobierna todo: cuatro instrumentos, frases de cuatro compases, intervalos de cuarta..., sin contar con que Takemitsu asocia además las cuatro estaciones, la rosa de los vientos y los cuadrados. Del mismo modo, en Orion and Pleiades, el

tres representa las tres estrellas del cinturón de Orion, y el siete, la cantidad de estrellas en las Pléyades.

En otras ocasiones, la utilización será mucho más compleja. Quizá el caso más paradigmático sea el de la obra *A Flock Descends into the Pentagonal Garden*.

El retrato de arriba es el primero de los tres del Tríptico Takemitsu, de Pierre Delvincourt. es un artista representado por



Connectworks, que permite el uso de la imagen mientras se les reconozcan todos los derechos. Reconocidos quedan. El artista se basó fuertemente en la obra de la que hablamos para su grabado.

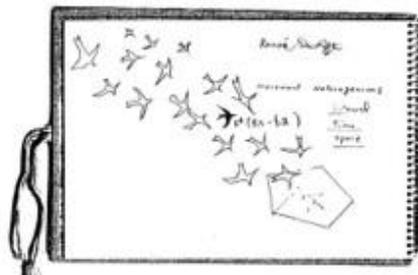
Esta fotografía de Duchamp, realizada por Man Ray fue la causa de la obra en que nos vamos a centrar: *A Flock Descends into the Pentagonal Garden*.

La noche después de que Takemitsu viera esta fotografía en el centro Pompidou de París, tuvo un sueño: un jardín pentagonal. Incontables pájaros blancos volaban en él, guiados por una pájaro negro.

Cuando desperté, sentí que era un paisaje muy musical. Por un largo tiempo reviví la impresión del sueño, tomando notas precisas de los recuerdos que evocaba. Este dibujo infantiloides de pájaros es mi impresión del sueño.

Mientras dibujaba esto recordaba esa vieja canción de jazz “Bye Bye Blackbird”. Cerca del pájaro negro en el centro está la nota fa sostenido. Este pájaro conduciendo a la bandada empezó a tomar un rol importante en mi pensamiento. La nota fa sostenido iba a convertirse en un núcleo en la música.

Decidí usar un título inglés, ya que la obra era encargo de una orquesta americana. La idea general era describir pájaros volando a un jardín en forma de estrella, pero para el título busqué el consejo de mi amigo americano, Roger Reynolds. Su primera sugerencia “A Flock Settles into a Pentagonal Garden” (Una bandada se posa en un jardín pentagonal) no enfatizaba ni a los pájaros ni al jardín. Entre las posibilidades finalmente elegí “A Flock Descends...”, que enfatizaba la acción de los pájaros.<sup>16</sup>



Movido por el sueño, Toru decide explotar el número cinco (lados del pentágono). Ello le lleva a pensar en la escala pentáfona, que tiene cinco sonidos, y que se produce, por ejemplo, en las teclas negras del piano, relacionándose así

con el color del pájaro guía. De esas notas selecciona fa sostenido, que en alemán se pronuncia fis. El sonido de fis, a su vez, se pronuncia similar al inglés fix (en este contexto, fijar). Decide, por ese juego de palabras, usar fa sostenido como una nota pedal (algo así como una nota fija).

La interválica de la escala pentáfona, medida en semitonos, es [2, 3, 2, 2, 3]. Takemitsu decide formar con ella un cuadrado mágico, a partir del que genera una serie de acordes, a cada uno de los cuales asocia a su vez otra escala pentáfona, consiguiendo así los campos armónicos y dominios de los que extrae su música.

Hemos visto con esto un ejemplo de cómo los números ayudan a Takemitsu a encauzar la vaguedad del sueño hasta alcanzar un sistema bastante riguroso.

### ***El agua***

Un último símbolo asociado que queda por ver es el del agua. Como el sueño, el agua no tiene forma, salvo la que le proporcione la vasija que la contenga. En este sentido, refleja mucho la actitud del autor de exploración en el continuo del sonido, buscando ponerle márgenes que expresen su propia identidad.

De particular significado para Takemitsu parece haber sido el símbolo del árbol de lluvia, sacado de un relato del premio Nobel Kenzaburo Oe. Éste árbol parece tener las hojas extremadamente pequeñas, de forma que las gotas de lluvia quedan atrapadas entre ellas, por lo que incluso bastante después de que la lluvia cese, en el espacio interior de la árbol sigue cayendo agua. Takemitsu dedica no menos de tres obras a este árbol.

Queda así presentado el rico mundo simbólico del autor, y es quizá posible gracias a él notar como los pensamientos extramusicales pueden encender la imaginación de un autor.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

- BURT, PETER (2003) *The music of Toru Takemitsu*, Cambridge University Press, Londres.
- SIDONS, JAMES (2001) *Toru Takemitsu, a Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Londres.
- OHTAKE, NORIKO (1998) *Creative sources for the music of Toru Takemitsu*, Ashgate, Londres.
- TAKEMITSU, TORU (1995) *Confronting Silence*, Fallen Leaf Press, Berkeley.

## NOTAS A PIE DE PÁGINA:

---

<sup>1</sup> BURT, PETER (2003) *The music of Toru Takemitsu*, Cambridge University Press, Londres.

<sup>2</sup> TAKEMITSU, TORU (1995) *Confronting Silence*, Fallen Leaf Press, Berkeley.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid*

<sup>5</sup> *Ibid*

<sup>6</sup> BURT, PETER (2003) *Op. Cit.*

<sup>7</sup> TAKEMITSU, TORU (1995) *Op. Cit.*

<sup>8</sup> *Ibid*

<sup>9</sup> SMITH, CORDWAINER (1993) *Los señores de la Instrumentalidad III*, Ediciones B. S. A., Barcelona.

<sup>10</sup> BORGES, JORGE LUIS. (1976) *Historia de la Eternidad*. Alianza Editorial, Buenos Aires.

<sup>11</sup> YEATS, WILLIAM BUTLER. (1996) *The collected poems*. Richard J. Finneran, London

<sup>12</sup> TAKEMITSU, TORU (1995) *Op. Cit.*

<sup>13</sup> *Ibid*

<sup>14</sup> *Ibid*

<sup>15</sup> *Ibid*

<sup>16</sup> *Ibid*