

Diferentes perspectivas de un holograma

*El tiempo vencido por la esperanza,
el amor y la belleza*

SIMON VOUET
Museo del Prado

Ángel Marro

LA MAYOR CONSECUENCIA AL PASAR DE UNA CIVILIZACIÓN teocéntrica a una antropocéntrica fue la muerte de Dios, anunciada por Nietzsche en sus lapidarias frases que aún resuenan en nuestros oídos: «*A dónde se ha ido Dios? Nosotros le hemos matado. Todos nosotros somos sus asesinos... ¿Cómo hemos sido capaces de beber el mar entero? ¿Quién nos ha dado la esponja con que hemos podido borrar el horizonte completo? ¿Qué hemos hecho cuando desprendimos la Tierra del Sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ... ¿No sentimos que va aumentando el frío? ¿No se va acercando la noche, continuamente, una noche cada vez más densa? ¡Y somos nosotros los que le hemos matado!...*» A esta muerte le siguió la muerte de la Forma y de la Melodía. Occidente quedó desorientado.

El urinario de Marcel Duchamp, y la destrucción de la armonía basada en la escala natural por parte de Schoenberg, son gestos paralelos a la sentencia de Nietzsche. Lo primero nos lleva irremediamente a la muerte del arte, y lo segundo a la de la música —ambos, espejo y lengua del Ser Supremo, según las verdades que regían al antiguo mundo teocéntrico. Calvin Tomkins en su libro *The World of Marcel Duchamp* califica de diabólico el humor de Duchamp. Ante este *horror vacui*, producido por esta secuencia de gestos algo más que simbólicos, algunos artistas trataron, quizás sin saberlo, de reemplazar el vacío que dejó la ausencia de lo divino: trataron de ordenar ese espacio-tiempo. Entre ellos está Aurelio de la Vega, quien en una serie de composiciones ha logrado captar las formas posibles de lo eterno, superponiendo la música (que escuchamos pero, como a la divinidad, no podemos ver) a la pintura (que por siglos intentó retratar al Sin Rostro)

para llegar a un meta-retrato músico-pictórico. Entre los referentes de este compositor se encuentran los suprematistas rusos, quienes intentaron crear un absoluto estético no-figurativo; el arte islámico, que creyó sustituir con geometrías la representación del profeta y con las repeticiones de estas formas a la eternidad; y asimismo el cristianismo, que ha usado las formas del triángulo y del círculo como símbolos de la Trinidad y de Dios. De todos estos referentes De la Vega se sirve en su aparente intento por delinear las posibles perspectivas de la faz de un Ser Supremo, y, al mismo tiempo, de una estructura musical abierta que permita lecturas infinitas.

La interpretación de estas partituras gráficas, compuestas entre 1974 y 1977, puede hacerse desde cualquiera de sus distintos pentagramas. Sus variadas formas geométricas, con notaciones casi pictóricas, nos recuerdan las especulaciones sobre geometría sagrada. *Corde*, por ejemplo podría insinuar las descripciones de las transformaciones de la *forma donut* hasta llegar a la *forma vésica*, que en geometría sagrada es conocida como el Ojo de Dios. Dentro de este lugar el espacio y el tiempo están alterados, y el tiempo de duración en estas piezas no está determinado con exactitud. Los complejos fragmentos musicales, estructurados pictóricamente, nos revelan una estética sugestiva de un orden ético mayor. Es una llamada a estructurar ese terrible vacío que nos dejó Nietzsche, quien esperaba una superación del orden tanto ético como estético que partiera de una nueva voluntad estructuradora: «*Nunca hubo acción alguna más grande, y todos los que nazcan después de nosotros pertenecerán a una época histórica superior a todas las que ha habido hasta ahora, gracias a esta acción... Este terrible acontecimiento está todavía en camino y marcha hacia adelante*».

Esta serie de trabajos de De la Vega termina con su *Tríptico de Cranbrook* que, como toda creación, culmina en el mayor de los silencios, en el silencio que el artista nos revela como la fértil zona donde se originan los sonidos.

En esta serie de obras el compositor ha roto los límites entre la música y la pintura —límites tan bien definidos como los que se muestran, por ejemplo, en el *Chansonnier* de Monsieur le Marquis de Laborde, que estando en un mismo plano, jamás se unían— y las ha integrado de tal manera que ha hecho de las dos una nueva forma de arte para el que quizás no existan aún los medios para desarrollarlo totalmente. Algo como le sucedió a Mozart con el gran piano para el que ya, sin saberlo, estaba componiendo. Quizás, de manera imaginaria, podemos pensar en futuros *performances* de estas piezas como hologramas proyectados en el escenario con su propio movimiento, mientras cantantes e instrumentistas interactúan con las notas o se pierden en el *Laberinto Mágico*, o en una instalación permanente en una galería de arte donde se escuchen y se produzcan todos los días nuevas interpretaciones de esta obra *ad infinitum*. La importancia de estas partituras radica precisamente en su necesidad de ser tanto vistas como escuchadas, pues es la fusión indisoluble de las dos artes, y potencializa su capacidad de revelar una manera de lo eterno.

En medio de la crisis de valores y de la Gran Desesperanza, donde vale lo mismo Beethoven que Michael Jackson, donde se culpa de genocidio a Colón y se pide comprensión para un psicópata asesino, donde vivimos la angustiada cotidianidad de la mayor de las incertidumbres sin tener el más mínimo asidero, esta serie de composiciones de Aurelio de la Vega, nos consuela, nos devuelve la posibilidad de una estructura, y nos provee de certeza al reconocer lo bello, lo bueno, lo eterno y, por ende, lo divino.

