

TRIBUNA DE LA VANGUARDIA

MINUTOS DE SILENCIO

PONGAMOS por ejemplo lo que su propio «inventor» llamó «música no-intencional». Un buen día, en un concierto más o menos público, John Cage puso en programa su pieza «4'33"». Se encargaba de ejecutarla el pianista David Tudor. Y, en efecto, este individuo salió a escena, se sentó ante el mueble, y durante cuatro minutos y treinta y tres segundos exactamente —como indicaba el título de la obra— se dedicó a mover las manos por encima del teclado pero sin hacerlo sonar. La partitura de Cage consistía en eso: en el silencio del instrumento... Ignoro cómo encajó la cosa en el auditorio. Por lo general, los ejercicios estéticos de «vanguardia» suelen prepararse con vistas a una clientela, si no propicia, al menos un poco dispuesta a aceptar lo que le den. Quizá los asistentes al acto, en el caso a que aludo, aguantaron impávidos la manobra. O quizá no, si nadie se había molestado en ponerlos sobre aviso. Al fin y al cabo, música, en el vocabulario usual de las multitudes, e incluso en el de las élites, significa esencialmente un tipo u otro de hecho sonoro: un cuarteto de Beethoven, un tam-tam, «Doña Francisquita», el «hit-parade» de turno, una serliación cualquiera de ruidos, los profiera un rulseñor, una máquina o un señor que expectora. La perplejidad frente al plano «mudo» pudo ser total, incómoda, descorazonante: se esperaba un sonsonete, no importa cuál, tal vez chirriante, o cacofónico, y se encontraron con el vacío más taciturno.

¿Una obra? No, por supuesto. Los artistas no acostumbran a gastar bromas con su arte. Por muy chocantes que lleguen a parecer los resultados de su operación —y sólo son «chocantes» porque olvidan o conculcan las convenciones establecidas—, nunca carecen de un designio severo y justificable en el fondo. Y están en su perfecto derecho el ponerlo en práctica, sea el que fuere. El artista siempre tiene razón cuando escoge sus premisas, sus medios, sus propósitos. Naturalmente, ellos se la niegan recíprocamente, y cada cual se considera —digámoslo con palabras irrisoriamente vulgares, por el sarcasmo implícito sirve de algo— «en posesión de la verdad». De ahí que anden enzarzados en llos «teóricos», a menudo Incomprendibles, que ni ellos mismos, o ellos mismos menos que nadie, consiguen aclarar. En tanto que «arte», desde luego, y en principio —me gustaría poner cursiva en esto: «en principio»—, tanto vale lo uno como lo otro, si algo valen lo uno y lo otro, lo cual ya es otra historia. El asunto, claro está, tiene planteamientos ya muy distintos, en cuanto el jornal anda de por medio, y en cuanto se pretenda (o no se pretenda) una eficacia social determinada. Y hasta cabe admitir la duda de que nada valga nada, y que todo se reduce a una actividad objetivamente inane, para matar el rato con gimnasias de ingenio: aunque alguien «paga», de todos modos... Estaba en su derecho John Cage. Y en su razón.

Y lo explicó, no sé al antes o después del concierto. Si lo hizo antes... Bueno: tan arriesgado era hacerlo antes como después. Según deduzco de las informaciones de que dispongo, «4'33"» respondía a una concepción de la música digna de los

LA EXPERIMENTACION Y SUS FINES

mayores respetos: reunidos una cantidad de vecinos a escuchar «música», se les sitúa, de pronto, no ante los sonidos que emita el piano —el piano calla—, sino ante sus propios «sonidos», su propia música. Mientras el virtuoso aparentaba tocar, lo único que se oía era la espuma de rumores procedentes de la sala. Cage opina —u opinaba— que la mejor música posible, o la atractiva, es la que escuchamos cuando nadie nos proporciona «intencionadamente» una música... La idea, repito, es sería. ¿Sus consecuencias? Hay una primera desconfianza a notar, anecdótica: queda insinuada. ¿Qué ocurrió en el recital de marrás? Si los oyentes no habían sido advertidos de antemano, probablemente reaccionaron con malhumor o con ironía, y ello pudo traducirse en eventuales borborismos de chacota. Cierto: era uno de los acontecimientos «musicales» previsibles. En la medida en que John Cage se propuso una provocación, tuvo que recoger la cosecha lógica. Quizá «4'33"» era, «Inpector», una sinfonía de protestas. Y si, por el contrario, el público estaba al corriente del proyecto, ¿qué «música» pudieron improvisar? Cohibidos por el ritmo del concierto, ¿calleaban? ¿Tosían, se rascaban, movían los pies, controlaban su respiración, charlaban con el habitante de la butaca de al lado...?

Ni entro ni salgo en el juicio que admita el episodio. No es éste mi tema. Lo que ahora trato de examinar, y precisamente a través de una situación tajante, es la posibilidad de vigencia que conllevan estas tentativas. Sin embargos: mister Cage, distinguido compositor yanqui, podrá colocar en un programa —y quizá sólo una vez— su curioso y aleccionador «Cuatro minutos, treinta y tres segundos»; pero no podría montar el programa entero con otras obras de la misma especie: el aburrimiento sería irresistible, o, peor aún, idiota. A lo sumo, equivaldría a unos «ejercicios espirituales» acústicos, tan áridamente ascéticos, que no los aguantaría ni el mismísimo padre de la criatura. Pero tampoco pretendo insistir sobre la concreta diversión de John Cage: en definitiva, ni es insólita ni carece de precedentes. Ni de paralelos. Y ahí voy. Una parte del arte llamado «de vanguardia» aspira a ser experimental. Con frecuencia se queda con las ganas de serlo, y todo se reduce a descubrir mediterráneos. «Todo lo que no es tradición es plagio», afirmaba don Eugenio. Bien mirado, todo lo que no es la tradición fija y central, es tradición lateral y francotiradora, pero también tradición. Cuando ni siquiera es tradición marginal, y puede pasar por originalidad taxativa y salvaje, será «experimentación». Y entonces...

La noción de «experimento», en arte, constituye un préstamo de la ciencia. En los laboratorios, el «experimento» es una prueba, una exploración, una hipótesis a medio verificar, y hasta, si se quiere, un estirar más el brazo que la manga. El trámite, habiendo suerte, acaba en realizaciones positivas y disfrutables: una grajea terapéutica, un artefacto para el transporte o la contabilidad, mecanismos prodigiosos, sabidurías técnicamente futurizadas. La «experimentación», en las artes y

las letras, no es lo mismo. Ni mucho menos. Las letras y las artes son actividades medianamente intelectuales, como todo el mundo sabe, y funcionan a su modo, en un caldo de autosuficiencia familiar, que da mucho de sí: autónomo, paritario y gratuito, dicho sea sin ánimo de ofender. El nivel de la «ideología» tiene sus implicaciones; es obvio, y por obvio lo dejo de lado. Sin embargo, la «autonomía», el «parasitarismo» y la «gratuidad» no son menos claros. Y que no me venga ningún marxiano-amateur con reticencias: que aprendan los clásicos... «Experimentar» con el pincel y con la pluma es una cosa, y otra, notoriamente distinta, hacerlo con el microscopio, con el bisturí, con las probetas, y con los demás artilugios materiales y mentales que se aplican a entender y a resolver los problemas de esa agobiante realidad que es la «naturaleza». No son equiparables los «experimentos» con la naturaleza y con la cultura. Pongamos mayúsculas: Naturaleza y Cultura.

No me engaño, y doy por descontado que, a estas alturas, la Naturaleza, en buena parte, es Cultura: colonizada por el hombre, explotada por el hombre —¿no nos pasamos de rosca?—, literalmente hominizada. Pero con la Cultura se entromete o desencadena otro proceso, con sus leyes específicas, más exclusivas, porque son modestamente humanas. ¿«Experimentar» en arte? Es una opción. Incluso una necesidad. Rectífico, y suprimo eso de «Incluso». Es una necesidad. Pero a condición de que el saldo sea acumulativo y útil. Como en Física o en Medicina. Los experimentadores, en artes y letras, o son «asimilables» en una digestión histórica dialécticamente disparada hacia el mañana. Los «experimentos» aberrantes se diluyen en su automática versatilidad. Digase lo que se diga, nada es válido si no es «tradicional», y dispénsenme ustedes el neologismo, si lo es. No toleramos un segundo «Ulises», ni otro Kafka, y Robbe-Grillet se agotó en su estupidez intrínseca. De todos modos, estos tres «modelos» de experimentación narrativa son, se han demostrado notablemente enriquecedores: un novelista «de después» los puede aprovechar. Saco a colación la novela porque me parece un modelo didáctico apreciable. Si hemos de seguir leyendo novelas, ha de ser Balzac y Stendhal, con las añadiduras que convengan. Si ha de haber pintura, será una superficie y unos aditamentos de color. Y si música, unos ruidos: los que sean. Pero cada vez, nuevos. Y no pueden ser nuevos si no son coherentes con la fuerza o el soporte de lo anterior. Se puede pasar, y hay que pasar, de Altamira al románico, del románico a Velázquez, de Velázquez a Joan Miró, de Miró a lo que sea... Los marcos que encuadran su propio hueco, ¿que son?... «Experimentar» es la ventaja del arte burgués. Como burguesa es la ciencia: la Ciencia... Me temo que «experimentar», en las letras y las artes, sea, a menudo, una confusión semántica: tomar el rábano por las hojas.

Joan FUSTER

LOS ORDENADORES EN FILOSOFIA

COMO lo prometido es deuda, vengo de asistir, en Roma, a la presentación de una de las labores más grandes que se han llevado a cabo con ordenadores: el «Index Thomisticus», del que prometí hablarles. Aquí, los ordenadores no se han aplicado a la Ingeniería. No han servido para ir a la Luna, ni para planear aviones o misiles; han tenido una aplicación más insólita a la filosofía, a la semántica y a la sintaxis.

A ello me refería no ha mucho en un artículo en que les hablaba de la interconexión de disciplinas, que se lleva a cabo en la Academia de Bielefeld. Allí, la aplicación se hacía en el campo de la semántica relacionándolo con la lógica y el álgebra simbólicas, en el terreno que hoy se llama ya de la semántica matemática. Pero los recopiladores del citado «index» les llevaban ya veinticinco años de ventaja en un paciente y monumental tarea, que ahora se ha dado a la publicidad y que ha sido llevada a cabo por los filósofos escolásticos, naturalmente dentro del terreno tomista. A mí no me ha extrañado; por el contrario, lo he encontrado muy lógico: es típicamente escolástica, de regambre aristotélica, la representación geométrica de conceptos por círculos, lo que permite una apreciación visual rápida de las relaciones entre los conceptos según las posiciones respectivas de los círculos. Así, en elementales ejemplos, los círculos «animal» y «vegetal» son interiores al círculo mayor «seres vivos». Es curioso que esta representación pasó tanto más allá de la escolástica que la utilizaron incluso Kant y Schopenhauer. Pero esta idea semántica de «concepto» es equivalente a la matemática de «conjunto» y aquí está, para mí, la raíz de un tratamiento similar, de un transcu-

rrir paralelo, de la lógica y del álgebra simbólicas.

Pero dejemos estas apreciaciones particulares, en las que también podría estar equivocado, al intentar darles a ustedes una idea de lo que es el índice tomístico, que ha sido presentado como una aportación al próximo séptimo centenario de la muerte de Santo Tomás y es un estudio vasto y profundo, no tan sólo de todas las obras del de Aquino, sino también de algunas otras de filósofos contemporáneos suyos. En total ciento setenta y nueve libros latinos escritos entre el siglo IX y el XVI, cien de ellos obra de Santo Tomás, dieciocho de dudosa autenticidad, y los restantes de autores diversos, conocidos o desconocidos, que estuvieron ligados, por distintas razones, con el pensamiento tomista.

En total, la recensión comprende 1.700.000 líneas que representan 10.600.000 palabras, examinadas y analizadas. Los textos han sido enumerados y reagrupados según las indicaciones de la Comisión llamada Leonina (por ser obra del papa León XIII, que la creó en 1880) y que es responsable de la edición crítica de las obras de Santo Tomás de Aquino, actualmente en preparación y para la que este índice servirá de base.

El iniciador y principal realizador de la obra ha sido el padre Roberto Busa S. I., quien tuvo la idea en 1946, apenas doctorado en filosofía escolástica. Afortunadamente, en 1949 entró en contacto con Thomas Watson Sr., fundador de I.B.M., que decidió ayudar el proyecto con la contribución técnica y científica de su sociedad. Los primeros ensayos de análisis de los textos con máquinas de automación se hicieron con tarjetas perforadas hasta 1966. Después se continuaron en Pisa hasta 1969, en que se empezó

el registro magnético en el Centro Nacional Universitario de Cálculo Electrónico y en seguida en el laboratorio I.B.M. de Boulder (Colorado) y, desde enero de 1971, en Venecia en el Centro de Investigación Italiano de I.B.M., donde todavía se prosigue la tarea.

Cada una de las citadas 10.600.000 palabras ha sido individualmente analizada para poder, con el ordenador, conocer sus frecuencias y sus contextos. Téngase en cuenta que, naturalmente, muchísimas de estas palabras son muy repetidas pero se indica, en cada empleo, su contexto y se reducen muchas de ellas a lo que podríamos llamar palabras específicas o «lemas» (que se reducen a 20.165), de las que constituyen una forma. Así las distintas construcciones verbales como «erat», «est», «fui», «sunt» han sido todas vinculadas al lema «sum» (yo soy), es decir, al verbo; igualmente se ha hecho una tarea que podríamos llamar Inversa con las palabras homógrafas, es decir, las que con una escritura idéntica, derivan de temas distintos, como por ejemplo «facies», a la vez verbo y sustantivo, o «caro», que puede ser sustantivo, verbo o adjetivo. Ha habido también una tarea de eliminación de «redundancias». El «index» comporta dos partes principales, los índices y las concordancias; los primeros divididos en dos grupos, los recapitulativos y los particulares de cada obra.

El alcance del «Index Thomisticus» va más allá de la obra de Santo Tomás y no tan sólo interesa al experto en filosofía tomista, o en teología, sino también al especialista de la Edad Media, sobre todo por lo que se refiere a la lingüística. Hasta ahora, puede decirse que no existía un diccionario histórico de latín medieval para el período posterior al siglo XII, donde se crea el latín erudito que fue la lengua cien-

tífica Internacional del siglo XIII al XX. A este efecto viene a ser algo así como lo que es para el latín clásico el «Lexicon Totius Latinitatis» de Forcellini, cuyos 90.000 lemas han sido, por lo demás, registrados en banda magnética para auxilio del «Index». Así se ha creado un «Lexicon Electronicum Latinum», diccionario automatizado para permitir la comparación de todas las palabras que se encuentran en los textos estudiados con sus lemas respectivos. El «Index» consta de dos partes principales: los índices y las concordancias, los primeros divididos en dos grupos: los recapitulativos de distribución, de vocabulario y de frecuencia y los índices particulares de cada obra. La labor ha sido tan improbable que representa el fruto de alrededor de un millón de horas-hombre de trabajo.

Después de veinticinco años, la tarea se ha llevado a buen fin y ahora no falta más que la edición, en fotocomposición, de la que cuida la casa Fromman y que constará de 40 gruesos volúmenes. Será de 500 ejemplares, lo que podrá parecer una cifra exigua, pero no lo es si se tiene en cuenta su elevado precio y el que, probablemente, tan sólo será adquirida por centros especializados de trabajo.

Sé que con estos datos no se puede dar más que una idea muy aproximada del alcance de esta obra, y por esto aproveché mi asistencia a la sesión de presentación, que tuvo lugar en la Cancillería de la Ciudad del Vaticano, en conferencia de prensa internacional, para pedir varias aclaraciones al citado padre Busa que ha sido el alma de la obra. Pero de lo que pregunté y de lo que amable y extensamente me contestó, vale la pena que hable en el próximo artículo.

Miguel MASRIERA

Moratín, 18 - T. 21.22.47 - VALÈNCIA • Avda. J. Antonio, 82 - T. 249.27.48 - 247.27.55 - MADRID • Méndez Núñez, 1-8 - T. 22.82.94 - SEVILLA • Diputación

25 años de existencia dedicados solamente al tratamiento del cabello

Nuestro éxito ininterrumpido nos permite asegurarle que para nuestros científicos la conservación de su cabello ya no es problema.

El nuevo método Akera-I.C. Internacional combinado nos garantiza procedimientos eficaces CONTRA LAS CAUSAS DE LA CALVICIE (caspa, seborrea, insuficiencia de nutrientes...) con fórmulas® originales y exclusivas.

Bajo control médico. Consultémos hoy mismo (de las 11 a las 20 horas) C. P. S. 181

INSTITUTO CAPILAR INTERNACIONAL METODO AKERAS

Avda. J. Antonio, 634, 10.º - Tel. 231.67.32 - BARCELONA

634 - T. 231.67.32 - BARCELONA • MEN LIS • PALOS • 20 - T. 21.35.33 - HUÉLVA • SUZ A. FRANCIA-ALMANIA-INGLATERRA

CANARIAS

1 SEMANA

DESDE 6.125 Pts.

VIAJES CONDE VERGARA, 3 TEL. 221 80 74

MUY IMPORTANTE: Les agradeceremos visiten el Instituto Capilar Internacional, sin previa llamada, durante las averías de la Compañía Telefónica.