

13/08/20026

Querido Alberto:

Tal y como prometí, solo unas breves notas y reflexiones sobre el estado de nuestro rodaje para nuestra película. ¿Qué tenemos y qué nos falta aún?

Lo que tenemos es algo así como un esqueleto temático. No en el sentido de qué narrativa debe seguir la película, sino qué aspectos temáticos debe contar.

En el fondo, se trata de los distintos aspectos del proceso compositivo que se complementan entre sí:

¿Qué materiales sonoros eliges? Cuando hablamos de ello en Madrid y durante los ensayos de las violas, surgieron dos enfoques importantes. Por un lado: no quieres excluir ningún sonido que se pueda producir con un instrumento —no solo el repertorio tradicional de técnicas y cualidades sonoras, sino, sencillamente, todo en un primer momento, aunque a veces resulte difícil de reproducir (scordatura más Heifetz más flajeol más doble pulsación más...) En el caso del saxofón, has recopilado —y sistematizado— junto con un músico todo un libro de posibles sonidos. Lo he comparado con la sistemática de Linneo, cuya intención era también registrar la totalidad de las especies de la flora y la fauna, en qué grupos se dividen y cómo están emparentadas entre sí (aunque externamente puedan diferir por completo). Esta totalidad queda entonces en segundo plano, como el espacio de todas las posibilidades sonoras alcanzables, a modo de resonancia de la selección limitada que tú realizas a partir de ella (y que, sabiendo que no representa ni simboliza el todo, te gusta denominar «fragmento»). Este sistema linneano en segundo plano probablemente te facilita la creación de transiciones fluidas, transiciones metamórficas de la calidad sonora A a la calidad sonora B; sabes dónde tienes que buscar para encontrar los sonidos intermedios o de transición.

Pero, por supuesto, en la abundancia de todo lo posible hay sonidos que prefieres frente a otros, concretamente aquellos que son «vivos» por sí mismos o en sí mismos. Para explicar qué distingue a un sonido vivo de uno que no lo es tanto, me mostraste ese álbum de fotografías de Edward Weston con imágenes de dunas, árboles muertos, una col, un pimiento y formaciones rocosas. En la conversación con Tabea Zimmermann surgen de vez en cuando comentarios sobre por qué preferirías ese sonido a otro similar —en su mayoría, espectros tímbricos que no son estáticos, sino que se mueven en sí mismos— y que suelen ser muy frágiles (a la música le cuesta mantenerlos). Probablemente, Edward Weston también se habrá enfrentado a esta pregunta: ¿qué pimiento es más bien una obra de arte (como una escultura de Henri Moore) y cuál es simplemente

una hortaliza? ¿Qué duna es aburrida y cuál es fascinante? ¿O cómo debo fotografiarla para sacar a relucir lo fascinante que hay en ella: su vitalidad?

Aunque hay matices sutiles en cuanto a si se refiere a la «vitalidad» —es decir, que un objeto parezca o se comporte como si estuviera vivo (aunque le falte esa chispa)— o si realmente está vivo, es decir: vive, independientemente de si lo parece o no.

Viene a la mente la historia de Pinocho o Pigmalión. ¿En qué consiste la diferencia entre la marioneta que talla el carpintero y Pinocho, a quien una hada buena (si no recuerdo mal) le insufla vida? Pigmalión (el misógino) se enamora de la figura femenina que ha tallado en marfil, y con la ayuda de Venus, esta mujer cobra vida e incluso da a luz a un hijo, Pafos.

En tu caso, sin embargo, la vida (¿o quizá solo la vitalidad?) reside en el propio material. Lo vivo solo hay que descubrirlo, sacarlo a la luz; y para el oyente inexperto, esta vida puede permanecer oculta. Si bien tú, como compositor, creas el entorno que se centra precisamente en esa vida —la hace audible, perceptible— y, de este modo (puesto que el material ya encierra vida en sí mismo), también infundes vida a la obra de arte que la pone de manifiesto. Una vida que respira desde sus propios componentes. El aliento divino, que en Pinocho y Pigmalión proviene en ambos casos del exterior, de los dioses, en el caso de tu música ya está presente en el propio material; solo se trata de dejar que la respiración se produzca... «Claridad que respira», así lo llamó una vez Luigi Nono; aunque tú, diría yo, prefieres menos la claridad y más la oscuridad, el misterio, la tierra. (La lucidez es un Hölderlin greco-protestante; tú tienes ese trasfondo católico español).

Todo esto son especulaciones: estoy escribiendo un ensayo. Aunque utilice una y otra vez el indicativo, mis ideas deben entenderse como un borrador —pero así es como te lo plantearía en una conversación contigo—; y entonces tendrías que responder de tal manera que, a partir de tus respuestas, pudiéramos crear, para alguien ajeno a estos contextos que no los conozca, una película que cuente una historia que sugiera esos contextos.

Y para esta historia no solo necesitamos la búsqueda de los sonidos más o menos vivos (esa sería la parte «linneana»), sino que necesitamos una segunda parte en la que compongas con esos sonidos. Y aquí utilizas a menudo modelos que imitas de las ciencias naturales, la biología y las matemáticas, la geometría; es decir, esencialmente modelos con los que la ciencia intenta describir la naturaleza. Así pues, los elementos sonoros se convierten en parte de una estructura que, a su vez, se comporta como la naturaleza; en cualquier caso, en estas estructuras existen leyes similares a las que la ciencia también ha

descubierto en la naturaleza. Y tu esperanza es que los cuerpos (cuerpos compuestos de sonidos, es decir, cuerpos sonoros que se comportan como cuerpos naturales) se transubstancien.

La transubstanciación cristiana se parece un poco a los sonidos, que ya son vivos en sí mismos o en su interior. El espíritu que sale del cuerpo de Cristo —un éxtasis hacia el cielo— ya estaba contenido anteriormente en ese cuerpo. Cristo es, precisamente, Dios y hombre: ambas cosas. No es necesario que se le insuffle lo divino. Visto así, la transubstanciación es más bien una destilación —lo divino aparece en forma pura— que una transformación de una materialidad de calidad ordinaria (el pan) en una viva (la carne de Cristo).

O, por utilizar otra imagen tuya: el resplandor oscuro de la oscuridad ya está contenido en esa oscuridad. Este resplandor no es lo contrario de la oscuridad, sino parte sustancial de ella. Brilla desde la oscuridad. No es que algo brille —y a su alrededor haya oscuridad—, sino que la oscuridad brilla. Con este oxímoron «la oscuridad brilla» se describe gran parte de tu música.

A pesar del indicativo: esto es un ensayo, ¡por favor, entiéndelo así!

Si llamamos «Linneo» a la primera parte de nuestra película (es decir, a su contenido, no a su narrativa), entonces Dilthey (Wilhelm Dilthey, 1833-1911), para quien el tema es la interrelación entre elementos vivos individuales y grandes formas o cuerpos compuestos —más famosas serían las mónadas de Leibniz—, plantearía la pregunta general subyacente: ¿Cómo surge una gran forma musical a partir de un solo sonido (o de un conjunto de sonidos que te interesan)? ¿Y a partir de qué momento la morfogénesis, la configuración de esta gran forma, desarrolla una vida propia, ya que se genera a partir de sí misma?

Quizá por eso deberíamos centrarnos en la creación de una obra concreta; en mi opinión, Florian Hölscher sería una buena opción. Así pues, lo que habíamos comenzado con Tabea Zimmermann lo retomamos (una vez más desde cero) con Florian Hölscher. Búsqueda conjunta de sonidos —concepción (en el doble sentido de la palabra: «borrador» y «concepción») de la estructura musical, del modelo integrado— imágenes, momentos durante el proceso compositivo (a esto podría sumarse entonces un segundo viaje a Piedralaves, quizá centrándonos en buscar juntos motivos al estilo de Edward Weston: nubes, agua, rocas, madera, cosas quemadas, flores...); aquí creo que podría volver a resultar fructífera la idea de mostrar la naturaleza que nos rodea tal y como la vemos, pero sin mostrarnos (o, sobre todo, sin mostrarte a ti) cómo la contemplas (lo cual pronto parece una actuación), algo que no ocurre en la colaboración con Florian.

¿Hay ensayos con Florian a partir de bocetos o pasajes a medio terminar para comprobar si funciona, si es interpretable —para luego volver a modificarlo— o escribes todo de una vez tras el primer encuentro con el intérprete y no presentas tu nueva composición hasta que esté completamente terminada?

Nuestra película termina (al menos en lo que respecta al desarrollo cronológico del rodaje) con el estreno de la nueva obra, sea cual sea el montaje final.

Esto sería, por ahora, un primer esbozo de mis ideas...

Un saludo cordial,

Uli

17/08/2026

Querido Alberto:

Más de memoria que tras leer las transcripciones, he superpuesto los distintos elementos de nuestras grabaciones hasta ahora y he reflexionado sobre cómo encajan entre sí las cosas de las que me has hablado y que me has mostrado, cómo una surge de la otra. Me ha ayudado en ello el modelo de un contemporáneo de Linneo, Leibniz, cuya «Monadología» leí hace mucho tiempo con gran fascinación (aunque no creo que la entendiera realmente; al fin y al cabo, no me he convertido en filósofo). Del mismo modo que en cada una de las células de nuestro cuerpo, en su ADN, se encuentra el plano de construcción de todo el cuerpo y, sin duda, las bases para la convivencia de varios individuos en una comunidad social, tú también consideras los sonidos especiales como semillas a partir de las cuales pueden desarrollarse formas o estructuras compositivas más amplias. Así pues, en el sonido mismo hay algo minúsculo enrollado, y eso se va desenrollando a lo largo del tiempo; también se podría decir que la función de la gran forma musical sería hacer perceptible, en primer lugar, la minúscula diminutidad de lo que está envuelto en cada sonido individual: existe una cierta isomorfía entre las cualidades de lo grande en lo pequeño y viceversa. Sin embargo, en tus descripciones no hablas de estructuras y formas, sino, en relación con los sonidos, de vitalidad —o incluso de vida—. No sé si la distinción entre vitalidad y vida es tan precisa en otros idiomas como en alemán. El estampado de un vestido puede estar vivo —o dar esa impresión—, aunque ni ese estampado ni ese vestido estén vivos. Las células de nuestro cuerpo están vivas, aunque ni siquiera con el mejor microscopio se pueda determinar qué es exactamente lo que, en una célula, convierte un sistema de reacciones químicas complejas en una célula viva. La vida es, por tanto, más bien algo metafísico que físico. (Recuerdo cómo aquí, en Zehlendorf,

reanimamos a un obrero de la construcción que había sufrido un infarto mediante respiración artificial y masaje cardíaco: un proceso maravilloso y extraño; en cualquier caso, de repente volvió a respirar, de repente su corazón volvió a latir... pero, por desgracia, falleció unos meses después. Pero esa es otra historia).

Ciertos sonidos, unos más y otros menos, no solo te parecen vivos, sino que les atribuyes vida. Y quizá deberíamos —cuando rodemos con Florian Hölscher— centrarnos con mucho más detalle en cuándo un sonido adquiere esa cualidad (esa magia) y cuándo se trata simplemente de una combinación de frecuencias y timbres.

Y esta pequeña pero sutil diferencia entre «vivo (que actúa)» y «vivo (ser)» se extiende como un hilo conductor a lo largo de todas las conversaciones que hemos mantenido en Madrid (y también antes). Durante el ensayo con Tabea, la explicación: quiero aprovechar el instrumento en todas sus posibilidades, o mejor dicho, mantener presentes todas las posibilidades por igual (espacio de resonancia de las posibilidades). Un instrumento es, de manera análoga, una mónada, al igual que un sonido; o, por seguir con la comparación anterior con la célula corporal: ¿por qué leer solo una parte del ADN que encarna un instrumento y dejar de lado todo lo demás? Sería como si solo me interesaran de mi esposa su boca y sus piernas, e ignorara simplemente todo lo demás. Puede que la boca y las piernas basten para dar una impresión de vitalidad, pero a la mujer con la que comparto mi vida debo y quiero verla y experimentarla en su totalidad (y, a veces, aguantarla). En tu estudio me mostraste las fotografías de Edward Weston, pero ya he escrito sobre ellas. Los sonidos que has creado con la pluma de acero; las explicaciones sobre cómo construyes estructuras musicales más amplias. Estas se basan en modelos con los que la ciencia actual describe los procesos de formación de formas en la naturaleza (Lindenmeyer es del siglo XIX, ¿no?). Tú penetras en estos modelos de tal manera que no solo sustentan obras musicales de media hora o una hora de duración (cada nota tiene una razón de ser; otra nota en el mismo lugar no sería simplemente otra posibilidad, sino que sería, pura y simplemente, incorrecta), sino que adaptas el modelo a las necesidades interpretativas y técnicas de tal manera que la música que surge de él suena, fluye, por una necesidad interna —como escribió Kleist sobre el teatro de marionetas: «Sigue su centro de gravedad interno». Esta música no solo parece viva, sino que vive —sea quien sea quien deba juzgarlo y sea cual sea el criterio para medir cuándo una música está muerta, viva o (más allá de eso) llena de vida—.

Pero de poco nos sirve que, en una película (independientemente de si la filmación ha sido estéticamente acertada o no), te veamos en un ensayo con

Tabea Zimmermann y su viola, luego experimentes en tu estudio con un resorte de acero y, a continuación, improvises con el saxofón en tu salón - y, como ejemplo musical, quizá veamos a Florian Hölscher al piano. Deberíamos encontrar otra forma de hacerlo —o no «nosotros», sino «yo». Es decir, deberíamos dividirnos las tareas: yo hago la película y tú eres el compositor sobre el que hago la película. No tienes por qué mirar los patrones; es una pérdida de tiempo. Un compositor sabe hacer una cosa mejor que nadie: componer; y lo que mejor se me da a mí es hacer películas.

En cambio, me pareció precioso cómo, perdido en tus pensamientos (hace unos 10 años en el Hellmühler Fließ), contemplabas un trozo de suelo del bosque — sin saber que te estaba filmando—, sino que estabas absorto en ti mismo y en el objeto que observabas. Probablemente eran hojas muertas, pero estoy seguro de que, a tus ojos, estaban vivas.

En resumen, si queremos contar esta historia más o menos así (seguramente tú formularías alguna cosa de forma muy diferente, pero creo que te gustará la idea de deducir los contextos más amplios a partir de los componentes más pequeños o «mónadas»), deberíamos asociarnos con un músico —por ejemplo, con Florian— para que, desde la investigación sonora, el modelo compositivo, los ensayos, la representación, todo en torno a una figura (contigo y Florian —es decir, dos figuras—, a lo que se sumaría también su historia)—, ya que la temática es de por sí lo suficientemente complicada... En cualquier caso, esto nos proporciona una estructura narrativa para la película que nos facilita la planificación de los próximos pasos.

18 de agosto de 2026

Querido Florian:

Como sabes, ya he grabado varias veces con Alberto; la primera vez fue hace unos 13 años, en una entrevista en Bamberg (solo audio), a partir de la cual más tarde preparé un programa de radio para la Bayerischer Rundfunk; para ello, sin embargo, mantuve algunas conversaciones más en el Wissenschaftskolleg de Berlín, con el Quatuor Diotima, y en el Hellmühler Fließ, un pequeño e idílico arroyo a unos kilómetros al norte de Berlín.

https://inpetto-filmproduktion.de/de_DE/films/das-gras-wachsen-hoeren.13847

A partir de este material y inspirado por el filósofo Jean-Luc Nancy, surgió un programa de radio en forma de ensayo que también aborda algunas peculiaridades de Alberto, pero que en realidad no gira únicamente en torno a su música; no obstante, Alberto sintió una afinidad espiritual. El motivo fue la

interpretación de «Sombras» en Witten, el ciclo de cuartetos de cuerda (+2) que tanto te había impresionado. Busqué las palabras adecuadas para expresar mis propios sentimientos durante ese concierto:

https://inpetto-filmproduktion.de/de_DE/films/72-die-verklaerung-des-koerpers.17987

Además, estuve en Madrid en la primavera de este año: rodamos con Tabea Zimmermann, en su estudio, en un parque, en una iglesia; él improvisaba con un saxofón y una pluma de acero.

Todas estas grabaciones tienen el inconveniente (o la ventaja, según se mire) de que siempre fueron, al mismo tiempo, un trabajo de investigación —es decir, aún no tenía claro cómo quedaría la película en su conjunto—, sino que me dejé llevar más bien por la intuición (en cuanto al contenido) y grabé primero todo lo que pudiera resultar interesante.

El problema de las grabaciones es que, después, uno no sabe cómo pasar de una cosa a otra. Tengo un ensayo con Tabea, pero ahora falta la continuación: el trabajo en los bocetos, posiblemente, el proceso hasta el estreno. ¿En qué contexto se enmarca este ensayo? ¿A dónde conducen las conversaciones entre la intérprete y el compositor? Es cierto que grabé una entrevista con las Diotimas, pero no filmé música con ellas. Estuve con Alberto en el bosque, pero no tengo claro cómo pasar de las imágenes de la naturaleza —en parte maravillosas— a la música. Es maravilloso ver cómo observa unas setas o las hojas en descomposición, totalmente ensimismado; al parecer, no se dio cuenta de que lo estaba filmando. Pero, ¿qué tiene que ver una cosa con la otra? En la narración cinematográfica, lo uno —es decir, el ensayo de sonidos concretos— debería derivarse de forma natural de lo otro —es decir, de la observación de detalles de la naturaleza, ahí fuera, en el bosque—. Y hasta ese momento aún no había desarrollado el esbozo de una narración cinematográfica de ese tipo.

Y el hilo conductor de dicha narración cinematográfica podría ser el desarrollo de una composición, desde los momentos iniciales (cómo se tomó la decisión de escribir ahora una obra para este instrumento), pasando por la investigación sonora, los experimentos técnicos y de interpretación, las reflexiones sobre la forma, el contenido —el porqué—; y por reflexiones no me refiero solo a conversaciones y a lo verbalizado, sino a acontecimientos, encuentros y vivencias que sugieren que esta obra debe existir ahora en esta forma y precisamente así (como, por ejemplo, en respuesta a la pregunta de cómo afrontar los incendios forestales en España). Luego vienen los bocetos y los ensayos; quizá surjan requisitos especiales para los espacios donde se va a interpretar esta obra, ya sea porque necesita un aura particular del lugar, porque

debe interpretarse al aire libre o en una sala con un tiempo de reverberación especialmente largo. Y al final de este proceso, también en la película, se encuentra la grabación, a ser posible, de la obra completa, en su versión íntegra.

Lo que me parece más interesante de una narración de este tipo —sobre todo teniendo en cuenta la forma de componer de Alberto— es que, en su caso, la forma musical de la obra en su conjunto surge de su concepción y su tratamiento del sonido individual. Por lo que he podido comprobar hasta ahora, intenta abarcar, en la medida de lo posible, todas las formas en que se pueden producir sonidos con los instrumentos con los que trabaja. No para sacarles variantes aún más exóticas que se puedan vender como «nuevas», sino porque lo que le interesa es todo el abanico de posibilidades de un instrumento. Del mismo modo que, en la educación de un niño, no se le orienta exclusivamente hacia la ingeniería eléctrica o hacia ser un virtuoso del violín, sino que se busca aprovechar y desarrollar todas sus posibilidades —para luego decidir: ¿hacia dónde quiere ir por iniciativa propia?, ¿cuáles son sus aptitudes, sus peculiaridades, su potencial? Sin embargo, dentro de este abanico de posibilidades, a Alberto sí le importan mucho las pequeñas diferencias significativas —hay, pues, sonidos que le interesan más que otros—; cuando se le pregunta al respecto, habla de «vitalidad». Con ello se refiere a que estos sonidos no solo parecen vivos, sino que viven. Así pues, cada vez que surgen esos sonidos, no nos encontramos ante objetos musicales, sino ante sujetos musicales sometidos a la voluntad propia de su materialidad sonora. (Lo que Alberto intenta describir aquí se puede denominar perfectamente con conceptos como «transfiguración» o «transubstanciación»).

Para nuestra película no solo sería interesante observar la recopilación sistemática de posibilidades sonoras para este espacio de posibilidades (se lo comparé a Alberto con la sistemática de Ferdinand Linneo en la flora y la fauna), sino que resultaría mucho más apasionante seguir cómo, a partir de esos sonidos, se convierten en obras compuestas que son más que una mera sucesión de esas posibilidades. Si ya recurrimos a Linneo, hagámoslo también a un contemporáneo suyo: Leibniz. Probablemente Alberto no me llevaría la contraria si dijera que trata los sonidos como mónadas. De forma análoga a lo dicho anteriormente, también cabría señalar que Alberto aspira a composiciones que no solo parezcan vivas, sino que lo sean —es decir, que, como estructura musical, no sean solo un objeto musical que podamos observar y contemplar con el oído real y el interior, sino que, en cierto modo, se transforma en un sujeto musical con voluntad propia, lógica interna y una espontaneidad sometida a su propia voluntad. Para poner en marcha esta génesis o mutación del objeto al sujeto (Alberto habla incluso de transubstanciación), Alberto recurre a constantes o leyes de la ciencia, o más concretamente de las matemáticas:

modelos con los que se describen fenómenos naturales como el crecimiento de las plantas, el movimiento de las partículas de polvo en el espacio o las leyes matemáticas, en la medida en que puedan trasladarse a parámetros musicales. Así pues, se podría decir que que Alberto imita a la naturaleza, pero no precisamente su superficie sonora; es decir, en sus obras no se oye el canto de los pájaros ni el murmullo del agua, sino que podrían desempeñar un papel las fórmulas de Bézier, con las que se describen los vuelos en formación de los estorninos, u otras fórmulas matemáticas que trazan la lógica interna de los remolinos de agua en un arroyo.

Los conceptos y formulaciones que utiliza Alberto suelen rozar esferas religiosas o espirituales: referirse a los sonidos como entidades vivas, aunque todo músico sepa a qué se refiere, es una idea mágica. Porque, aunque es el músico quien genera ese sonido —y quizá también su vitalidad—, el hecho de que un sonido viva no es una creación del músico, sino... surge... en un buen músico quizá surja con más frecuencia, pero lo que surge quiere ser invocado para que surja; no se puede forzar.

Del mismo modo, por supuesto, la idea de la transubstanciación (de la obra musical, su «transformación» de objeto musical a sujeto musical —como el pan en carne, con lo que no se refiere a la carne muerta, sino a la viva—) es un concepto religioso, al igual que la transfiguración, en la que Cristo el hombre se eleva hasta convertirse en Cristo el Dios.

Quizá en esta carta haya expuesto mis descripciones e interpretaciones con demasiado detalle. No estoy seguro, pero quiero dejar claro que acompañamos el proceso de composición desde el primer encuentro, desde los primeros intentos, y que así queda patente cómo incluso las cosas más pequeñas se convierten en parte indispensable de un todo, incluso cuando Alberto llama a ese todo (por supuesto) «fragmentos». Incluso en esos fragmentos se ha prestado especial atención a que nada perturbe el carácter fragmentario de ese todo.

Sí, ¿qué te parece? ¿Te apetecería algo así...? Va un paso más allá que en mi película con y sobre Helmut Lachenmann (hace 30 años), donde «solo» filmé cómo Helmut ensayaba sus técnicas sonoras ampliadas con el ensemble de cámara Neue Musik Berlin. En aquel entonces me limité a dejar claro, a lo largo de ese proceso de ensayo, que tenían que ser precisamente esos sonidos, y que por eso algunos compases se ensayaban y repetían docenas de veces hasta que el maestro quedara satisfecho (es decir, todo menos de forma arbitraria). En aquel entonces ni siquiera me planteé la cuestión de la forma musical: se hacía tal y como estaba compuesta. Ahora me gustaría dar unos pasos más allá, hasta el punto en el que apenas había empezado con Lachenmann.

https://inpetto-filmproduktion.de/de_DE/films/zwei-gefuehle-von-helmut-lachenmann.9033

Un cordial saludo,

Uli

21 de agosto de 2026

Querido Alberto:

No dejo de pensar en lo que podríamos hacer en las montañas de Piedralaves. ¿Ir allí más adelante, quizá en otoño? Estos incendios marcan un punto de inflexión en nuestra historia que, aunque se conoce con el nombre de «cambio climático», esconde algo cuyo alcance aún no conocemos ni podemos evaluar realmente. En cualquier caso, es muy probable que este tipo de incendios se repitan cada año, y que las sequías —esos largos periodos de aridez en los veranos— no vayan a acortarse. Esto tendrá repercusiones en la habitabilidad de nuestras ciudades y en el rendimiento de la agricultura. Claro, quizá muchas cosas se puedan mitigar con nuevas tecnologías. Por ejemplo, tenemos una instalación fotovoltaica en el tejado; en verano, cuando hace mucho calor, esta proporciona suficiente electricidad para hacer funcionar un aire acondicionado. Sin embargo, con ello solo aliviamos los síntomas, no eliminamos las causas de estos cambios. Nuestra contribución a las causas es que vivimos cuatro personas en un piso de 400 m², que emite a la atmósfera entre 5.000 y 10.000 litros de gasóleo de calefacción al año. Tenemos dos coches y ocho bicicletas. Tenemos cuatro cafeteras, tres frigoríficos, dos lavadoras, cuatro equipos de música —ni siquiera sé cuántos ordenadores y teléfonos—. Un piano, un violonchelo, dos violines, tres o cuatro flautas. Tres sistemas de riego para nuestro jardín. Un aire acondicionado, una instalación fotovoltaica en el tejado, una batería de 50 kWh en el sótano (¿se pueden reciclar?). Todas estas cosas tuvieron que fabricarse en algún sitio, y para ello se transportaron muchos componentes de un extremo a otro del planeta. No quiero que nos sintamos culpables por vivir bien, pero si todas las personas del mundo llevaran una vida como la mía, el cambio climático avanzaría aún más rápido. Sería aún más devastador.

Estoy muy lejos de saber qué podríamos hacer. Reducir la huella ecológica, hacerla lo más pequeña posible.

24 de agosto de 2026

En cualquier caso, sabemos que el cambio climático tiene mucho que ver con las consecuencias de lo que, en las últimas décadas y en el último siglo, hemos denominado «progreso». Ha habido grandes avances en la movilidad, la sanidad,

el nivel de las viviendas, el agua corriente caliente y fría, las telecomunicaciones, los medios de comunicación... Nunca antes tantas personas en la Tierra habían vivido tan bien como ahora; para muchísimas personas, el nivel de vida ha aumentado considerablemente en comparación con la época preindustrial, con el siglo pasado y con el siglo anterior. Pero sabemos qué precio ha tenido este progreso. Sabemos qué recursos ha consumido y sigue consumiendo este progreso. Sabemos por qué se calienta la atmósfera, sabemos por qué escasea el agua, sabemos por qué se multiplican las condiciones meteorológicas extremas: sequías en verano, lluvias torrenciales en invierno. Sabemos que también por eso estallan guerras, guerras por los recursos, por el petróleo, el gas, los cereales, el agua...

Probablemente no sirva de mucho que las personas a título individual cambien su comportamiento y dejen de conducir, de quemar petróleo o gas para calentarse en invierno, de limitar sus viajes en avión a lo estrictamente necesario... Toda la humanidad tendría que cambiar su comportamiento, y no sé cómo se podría llevar a cabo tal cambio de comportamiento. Ni quién podría desarrollar y aplicar un plan maestro de este tipo. La naturaleza es un sistema complejo, y no es seguro que una hipotética reducción repentina del consumo de carbono tenga, al principio, precisamente el efecto contrario al que esperamos. En términos sencillos, el calentamiento de los océanos puede provocar que la corriente del Golfo se detenga, lo que tendría como consecuencia que se avecinara una nueva era glacial en Europa. Así pues, el calentamiento global provocaría que en algunas partes del planeta hiciera un frío extremo.

Quizá, por el momento, no nos quede más remedio que hacer en nuestra esfera privada, en nuestro entorno más cercano, lo que consideremos sensato y adecuado, y difundir estas ideas que creemos haber adquirido, buscar aliados, intercambiar ideas... es decir, comunicarnos...

Y quizá, por el momento, no nos quede más remedio que documentar los cambios (por ejemplo, ¿qué especies vegetales y animales de nuestra infancia recordamos que ahora se han extinguido?) y lamentar esos cambios. Es cierto que se han quemado enormes extensiones de bosque en casi toda Europa, pero ¿alguien sigue prestando atención cuando los incendios dejan de ser noticia? Pero más bien solo lo hacen las personas que viven en las zonas de esos bosques (y son pocas); los demás vuelven a sus ciudades y claman que ahora el Estado debe proporcionar medios y estructuras para limitar las consecuencias del cambio climático. En realidad, se trata de subvenciones para sistemas de aire acondicionado...

Y a nosotros solo nos queda lamentarnos...

... desde que escuché tu «tenebrae» —y leí que se inspiraba en el officium tenebrae – hebdomadae sanctae, el réquiem y los responsorios de Tenebrae de Tomás Luis de Victoria—, se me han caído las escamas de los oídos. O quizá esa conexión me haya llevado por un camino equivocado. No lo sé... En cualquier caso, desde entonces también escucho la obra gracias a la cual te conocí (al igual que Florian), «Sombras», bajo una luz completamente diferente, con la música de De Victoria en mi mente. Sobre todo, creo, porque ahora creo saber de dónde me resultaba tan familiar, al escuchar «Sombras», la forma en que manejas el tiempo.

Este fenómeno también se da en otros compositores de la época de Victoria, pero en él es especialmente marcado (sin poder decir a qué se debe exactamente) que cada momento de esta música coincida con su principio y su final. Se narra la traición de Cristo por parte de Judas —hasta su muerte—, una sucesión de acontecimientos dramáticos que, sin embargo, no se cuentan como un drama, sino precisamente como sucesos que ocurrieron así porque estaban predestinados a alcanzar su verdadero objetivo: la redención de la humanidad, la anulación de la culpa humana (la caída en el pecado de Eva y Adán). Drama, sí, en cada momento concreto: dolor, horror, temor, angustia... pero todo ello en el marco de un plan de salvación, de la redención, de la resurrección —de cada individuo, de toda la humanidad, del mundo entero— y, en el contexto de esta gran trama general, que describe más bien un estado, más que una trama—, cada acontecimiento, por muy dramático que sea, de la historia de la Pasión —la traición, el dolor, la tortura, el oscurecimiento del mundo— no es más que una gota en un río grande, maravilloso y que fluye plácidamente, que vuelve a su origen, movido sin moverse —como el propio Dios (tal y como lo describió Aristóteles), un motor inmóvil.

Quizá sea precisamente esto lo que tienes en mente cuando hablas de la transfiguración de la obra musical, como idea, como objetivo que deseas alcanzar con tu creación —cuando escuchas tu música, cuando tus oyentes la escuchan— como algo que ocurre en la propia música (es decir, no solo en el oído de los oyentes, en el ojo de los espectadores): Que se transfigure de un objeto a un sujeto. ¿Se puede narrar una historia así al margen de esa otra historia de la esperanza de salvación o redención?

O, dicho de otro modo, si con todas nuestras dudas y depresiones (y enfermedades y fracasos, desesperación, abismos, etc.) no estuviéramos dotados, al mismo tiempo, de una chispa de esperanza en esa expectativa de salvación, podríamos abandonar cualquier actividad artística. A menos que nos identifiquemos y nos complazcamos en el papel del animador, cuya tarea consiste en mantener a la humanidad de buen humor ante las preocupaciones

que nos suscita la evolución del clima (y, por supuesto, no solo del clima). Eso sería entretenimiento: celebremos alegres y felices el progreso y sus logros, de los que estamos tan orgullosos y que nos han dado la sensación de soberanía, hasta que se haya quemado el último árbol que rodea nuestras ciudades y haya salido la última gota de agua de nuestros grifos. La evacuación de la humanidad a Marte ya se está preparando.

¿No puede ser eso, verdad...?

Pero si reconoces «vida» en las singularidades de cada sonido, o al menos en algunos sonidos especiales; si deseas aprovechar y desarrollar al máximo todas las posibilidades de las singularidades de (cualquier) instrumento en todas sus posibilidades, de modo que puedas moverte en tus obras por su espacio de posibilidades perfecto y maravilloso, entonces no has perdido la esperanza de que, con tu hacer, con tu existencia, crees más bien belleza y vida en lugar de dejar tras de ti un campo de escombros, siguiendo el lema: «Después de mí, el diluvio —lo importante es que yo pueda divertirme ahora—; ¿qué más me da el resto?».

Este espacio de posibilidades asume entonces el papel de marcador de posición para el «motor inmóvil —la inmovilidad en movimiento—», aunque dentro de ese espacio compongas fragmentos —o incluso ciclos completos que, sin duda, vuelven constantemente y una y otra vez a su punto de partida, como es el caso de «Sombras»—.

Traducción realizada con la versión gratuita del traductor DeepL.com