

Jesús Soto, la música serial y la objetivación del proceso artístico

Mariela Brazón Hernández

La música dodecafónica y su consecuencia inmediata, la música serial, me permitieron descubrir cómo pasar de la música-ciencia a la pintura-ciencia, es decir, cómo llevar las artes plásticas a una codificación completamente objetiva.

~ Jesús Soto

A lo largo de la historia son numerosos los ejemplos de encuentros fecundos entre las artes plásticas y la música. En el extenso dominio del arte de vanguardia vale la pena recordar, entre otros, a los pintores y músicos futuristas, exaltando imágenes y ruidos de maquinarias veloces y estridentes; a los cubistas, abordando desde todos los ángulos las figuras del músico, el clarinete, la guitarra y el mandolín; a Kandinsky, improvisando colores y formas para componer sinfonías plásticas nacidas del dominio espiritual; a Klee, haciendo de la polifonía una estructura pictórica, en la que tintes y transparencias se superponen con el lirismo de una canción infantil; a Mondrian, tomando del jazz la rítmica espontánea de la vida urbana; a los expresionistas abstractos, sirviendo de referencia para las experiencias aleatorias de John Cage, y éste, a su vez, transmitiendo sus ideas musicales a Allan Kaprow...

Para Jesús Soto (Venezuela, 1923–Francia, 2005), uno de los pioneros del arte cinético, la música representó una fuente inagotable de experiencias y reflexiones, además de una vía concreta de aproximación a conceptos y procedimientos artísticos difundidos en el ámbito de posguerra. Fue gracias a la familiaridad que tuvo desde joven con el lenguaje musical y a los encuentros posteriores vividos en París, primero con maestros de la talla de Alexandre Lagoya –notable guitarrista, pupilo de Heitor Villa-Lobos– y luego con exponentes de la vanguardia francesa, como el musicólogo René Leibowitz –alumno de Arnold Schoenberg– y el

compositor Pierre Boulez, que Soto pudo servirse del pensamiento musical contemporáneo para hacer de su obra plástica una expresión menos subordinada a la sensibilidad personal y, por lo tanto, más “universal”, tal y como él mismo lo explica:

De repente estaba preocupado en encontrar cómo darle a la pintura ese nivel de lenguaje verdaderamente universal que tenía la música y las matemáticas. Si la música codificó sus valores, ¿por qué la plástica no podía hacer lo mismo?¹

Este artículo analiza cómo se efectuó esa aproximación entre Soto y el rigor estructural de las expresiones musicales de vanguardia, y cuáles fueron sus consecuencias.

Atonalismo, dodecafonismo y serialismo

A partir del siglo XVII, hasta fines del XIX, la música occidental se caracterizó por la presencia de centros tonales, es decir, notas o acordes específicos alrededor de los cuales gravitan otros elementos de la composición, como la melodía y la armonía. Vinculados a esos tonos privilegiados se manifiestan “movimientos cadenciales de tensión y reposo”² que crean expectativas en el oyente a través de sensaciones de aproximación, distanciamiento, pausa y resolución. El eje fundamental de la composición, también llamado de “tónica”, define niveles de jerarquía entre las notas, “atrayendo” las que resultan consonantes –que se repetirán con más frecuencia– y “repeliendo” las disonantes.

De las posibilidades que ofrece la *música tonal*, probablemente una de las más significativas sea el direccionamiento del discurso musical y la consecuente acentuación de su función narrativa. Por los sólidos puentes que la tonalidad fue construyendo, desde los tiempos de Beethoven hasta

¹ Marc Collet, “O domínio musical de Soto”, en *Soto* [catálogo de exposición] (Paris: Jeu de Paume, 1998).

² José Miguel Wisnik, *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989), 173.

el apogeo de la música programática, transitaron con fluidez historias, sagas y leyendas, así como también valores morales, doctrinas políticas, creencias religiosas, estados de ánimo y sentimientos particulares. El punto de vista del compositor se hizo apreciable en el manejo de ritmos, timbres, texturas y, principalmente, en la manera de trabajar las modulaciones armónicas y las inflexiones tonales. Mostrando un importante grado de individualidad, la obra musical reflejaba el gusto vigente, a la vez que le servía de soporte.

Basado en las convenciones del sistema tonal, el público podía captar con cierta facilidad la intención del autor y el "mensaje" que estaba por detrás de cada composición. Así como el observador de una escena representada según las leyes de la perspectiva lineal se subordina, implícitamente, al punto de vista del pintor, así mismo, el oyente de una obra tonal navega por la música siguiendo las direcciones privilegiadas por el compositor. De esta manera, la subjetividad se ve acentuada, sea por la exposición de un punto de vista propio (caso del autor) o por la fuerte aproximación con la obra a través de sus cualidades expresivas (caso del oyente). Como explica José Miguel Wisnik: "...la tonalidad [...] ofrece al ego dispositivos de integración que trabajan justamente entre la amenaza de descentramiento y la existencia de un centro reparador, entre la pérdida y la afirmación de un eje subjetivo."³

El *atonalismo*, desarrollado por el austriaco Arnold Schoenberg⁴, y ampliado por sus discípulos y coterráneos Anton Webern y Alban Berg⁵, fue una reacción contra las convenciones del sistema tonal, establecidas y legitimadas durante, por lo menos, tres siglos de tradición occidental. Fue también una consecuencia natural del agotamiento que padecía ese sistema, el cual se encontraba en una especie de callejón sin salida. Las variedades contrapuntísticas y complejas armonías de Johannes Brahms,

³ *ibid.*, 175.

⁴ Las primeras obras en las que Schoenberg evita los centros tonales son sus "Ocho melodías para canto y piano", Op. 6, compuestas entre 1903 y 1905. Ver: René Leibowitz, *Schoenberg* (São Paulo: Perspectiva, 1981), 61.

⁵ Schoenberg, Webern y Berg conforman el núcleo de la denominada "Segunda Escuela de Viena".

la saturación cromática de Richard Wagner, las disonancias estridentes de Richard Strauss, la tonalidad progresiva de Gustav Mahler y las suspensiones temporales de la tonalidad de Claude Debussy son hechos que condujeron progresivamente a esa disolución. Con la atonalidad, la disonancia ganó nuevo valor compositivo, confrontando el gusto establecido con el nacimiento de una nueva sensibilidad.⁶

En la pieza atonal no se manifiesta el juego de inflexiones, tensiones, distensiones y resoluciones tan característico de la música tradicional. No existen, generalmente, frases completas u otro tipo de formulación que permita establecer asociaciones de continuidad. Resulta, por lo tanto, prácticamente imposible hallar directrices que nos guíen a través de la obra. Acostumbrados como estamos a los movimientos armónicos de la música tonal, que partiendo de la tónica y siguiendo por la dominante raramente se pierden en territorios sonoros esdrújulos, la música atonal nos parece, a primera vista, inconexa y carente de dirección. Da la sensación de poder extenderse en cualquier sentido, sin gravitar alrededor de focos específicos.

Desde el momento en que el atonalismo libera el uso melódico y armónico de las notas, se hace cada vez más difícil, tanto para el compositor como para su público, establecer o reconocer algún criterio de unidad. Por motivos como éstos, un gran número de obras atonales, y después de dodecafónicas y seriales, serían piezas extremadamente cortas.⁷ El propio

⁶ Aquí vale la pena recordar un comentario hecho por Kandinsky a Schoenberg en una de las tantas cartas que intercambiaron a partir de 1911. Dicho comentario nos puede ayudar a comprender cómo eran trabajados en esa época los conceptos de "armonía" y de "disonancia" por algunos músicos y artistas plásticos: "El hecho es que la gran necesidad de los músicos de hoy es el derrocamiento de las 'leyes eternas de la armonía', lo que para los pintores es sólo un problema de importancia secundaria. Para nosotros, lo más importante es mostrar las posibilidades de composición (o construcción) y un principio general (bien general) [...] por [construcción] hasta ahora se entiende lo estrictamente geométrico (Hodler, los Cubistas, etc.). Yo mostraré, sin embargo, que la construcción también puede ser lograda por el "principio" de disonancia, (o mejor) que ella [la construcción] ahora ofrece muchas más posibilidades que deben indudablemente ser expresadas en la época que está comenzando". Ver: Vassily Kandinsky, "Carta dirigida a Arnold Schoenberg", en *Correspondenz Arnold Schönberg - Wassily Kandinsky 1911-1936*, (1912). http://www.schoenberg.at/4_exhibits/asc/Kandinsky/letters_e.htm

⁷ Varias obras de Anton Webern son un buen ejemplo: su duración no ultrapasa el minuto. Una de las que más impresiona por su brevedad tiene apenas 19 segundos de duración.

Schoenberg así lo justifica: “[En el dodecafonismo] La abstención de medios tradicionales hace imposible proyectar grandes formas, pues ellas no pueden existir sin una articulación precisa.”⁸

El *método dodecafónico* fue creado por Arnold Schoenberg hacia 1923 con el objetivo principal de dotar al *atonalismo* de un cuerpo teórico bien definido. El uso caótico de la disonancia al cual se dirigía la música atonal, pasando por alto la importancia de la unidad estructural, fue motivo suficiente para que el compositor austriaco elaborara lo que él mismo denominó: “el método de escribir con doce sonidos, relacionados apenas unos con los otros.”⁹ El deseo de Schoenberg era asegurar la unidad musical, con una base estructural que no dependiera de la tonalidad.

La entidad central de esta metodología es la *serie*: arreglo formado por las doce notas de la escala cromática, dispuestas según un orden predeterminado por el compositor y tratadas con igual jerarquía. En una serie, más significativa que las notas en sí es la relación de intervalos que esas notas definen.¹⁰ Esto significa, por ejemplo, que si la serie está formada por las notas $n_0, n_1, n_2, n_3, \dots, n_{10}, n_{11}$, lo que más interesa para fines compositivos es la distancia (i.e. número de semitonos) que hay entre n_0 y n_1 , entre n_1 y n_2 , entre n_2 y n_3, \dots y, en general, entre una nota y la siguiente. Este hecho es de particular interés, pues Soto, de manera similar a Schoenberg, reiteró en diversas ocasiones la importancia que debía ser dada a las relaciones entre los elementos plásticos –para él, mucho más significativas y ricas que los propios elementos:

Los artistas –decía Soto– están generalmente preocupados con los elementos ya situados en un espacio determinado, cuando, en realidad, los elementos deberían servir para demostrar la existencia

⁸ Arnold Schoenberg, “Carta dirigida a Vassily Kandinsky”, en *Correspondenz Arnold Schönberg – Wassily 1911-1936* (1911).

http://www.schoenberg.at/4_exhibits/asc/Kandinsky/letters_e.htm

⁹ Schoenberg insistió repetidas veces en que el método dodecafónico era una manera flexible de proceder y no un sistema cerrado. Ver: Malcom Mac Donald, *Schoenberg* (London: J.M. Dent & Sons, 1976), 88-92.

¹⁰ Wisnik, *O Som e o Sentido*, 17.

de "relaciones", no apenas en el espacio, sino también en el tiempo.¹¹

La serie dodecafónica puede ser usada en su forma primaria "P" (es decir, en el orden definido inicialmente por el autor) o en cualquiera de sus formas modificadas:

- (P_n) Serie Transpuesta: se forma tomando la serie primaria y transponiéndola n semitonos hacia arriba.
- (R) Serie Retrógrada: se forma colocando las notas de P en orden inverso.
- (I) Serie Invertida: se forma tomando la serie primaria P e invirtiendo sus intervalos; es decir, si en P, entre una nota y la siguiente, hay un intervalo de sexta creciente, en la serie invertida ese intervalo se transformará en una sexta decreciente.
- (RI) Serie Retrógrada de la Invertida: se forma tomando la serie P, invirtiendo sus intervalos y luego colocando el resultado en orden inverso.

Ejemplo:

Supongamos que P = (mi, fa, sol, do#, fa#, re#, sol#, re, si, do, la, la#).

O lo que es lo mismo, asignando un código:

do = 0	do# = 1
re = 2	re# = 3
mi = 4	fa = 5
fa# = 6	sol = 7
sol# = 8	la = 9
la# = 10 = t (<i>ten</i>)	si = 11 = e (<i>eleven</i>)

tenemos que P = (4,5,7,1,6,3,8,2,e,0,9,t) y, por lo tanto:

¹¹ Collet, *Soto*.

$P_2 = (6,7,9,3,8,5,t,4,1,2,e,0)$

$R = (t,9,0,e,2,8,3,6,1,7,5,4)$

$I = (4,3,1,7,2,5,0,6,9,8,e,t)$

$RI = (t,e,8,9,6,0,5,2,7,1,3,4)$

A partir de los tonos de la serie, pueden entonces ser desarrolladas tanto la melodía como la armonía. Y aquí es importante tener en cuenta que dicho desarrollo no consiste en trasladar la serie directamente a la pieza, sino en usarla como una especie de "matriz" que se manifestará de formas muy diversas: en acordes o en melodías, e inclusive repartida en varias voces de la orquestación.

El arreglo de 12 notas es, de hecho, la molécula de ADN de la música dodecafónica: el agente que marca cada compás, cada tema, cada acorde, como perteneciendo a un único trabajo. Casi una abstracción, él existe solamente a un nivel primordial, antes de la tonalidad, antes del ritmo, antes de la articulación que hace posible la música.¹²

El método dodecafónico nace entonces como un conjunto de principios estructurales que asegurarían la unidad musical en los niveles melódico y armónico, sin recurrir a los centros tonales. Una de las restricciones propuestas por Schoenberg en dicho método es que ninguna nota se repita hasta tanto no se hayan ejecutado las otras once. Las notas que son adyacentes en la serie pueden ser tocadas al unísono o secuencialmente. En todo caso, lo que no debe ser alterado es el orden predeterminado por el compositor. Otra limitación consiste en evitar las secuencias de notas que puedan sugerir tonalidad, como por ejemplo los intervalos perfectos. En lugar de ellos, se prefieren intervalos poco empleados por su condición disonante, como por ejemplo el tritono, la segunda menor y la séptima mayor.¹³ De esta manera, se trata de dar a todas las notas el mismo peso

¹² Mac Donald, *Schoenberg*, 86.

¹³ El tritono es un intervalo en el cual la distancia entre las notas es de seis semitonos, o lo que es lo mismo, de tres tonos completos; de allí su nombre. Está considerado el más disonante de todos los intervalos. Era conocido popularmente en la Edad Media como el diablo, por su sonido tenebroso. En la música dodecafónica ocupó un lugar de destaque: "...las dos notas se molestan sin que una prevalezca sobre la otra..." Ver: Wisnik, *O Som e o Sentido*, 185.

estructural, evitando que alguna en particular, o un grupo de ellas, se transformen en un indeseado foco de atención. Schoenberg explica:

...el énfasis colocado sobre una nota determinada, en el caso de que ella se repita antes de la hora, hace que esa nota pueda asumir, peligrosamente, la condición de tónica. La operación sistemática de una serie de doce sonidos da a cada uno de ellos la misma importancia y aleja así todo riesgo de supremacía de alguno en particular.¹⁴

En la música dodecafónica, otros aspectos compositivos, como la dinámica o el ritmo, no están sujetos a especificación, por lo que el compositor goza de libertad para trabajarlos; no obstante, son evitados patrones regulares o repetitivos que puedan inducir al oyente a trazar ejes de referencia.

Como resultado de este sistema de composición, surgen piezas difíciles de escuchar y comprender por la mayoría de los oyentes, debido, entre otros motivos, a la ausencia de patrones familiares. Varios autores han señalado, además, la existencia de una brecha entre la estructuración de la música dodecafónica y la percepción de dicha estructuración. Roberto Gerhard (alumno de Schoenberg) explica, por ejemplo, que resulta equivocado suponer que el público pueda "apreciar" mejor una pieza dodecafónica si está informado sobre el método empleado por su autor. Agrega que el acto de fruición de ese tipo de música debería prescindir de cualquier intento de análisis, pues todo examen revelaría, apenas, un conjunto de "operaciones mentales antitéticas."¹⁵

...como cualquier oyente constata en la primera audición, la música dodecafónica no se presta a la escucha lineal, melódica, temática. La memoria difícilmente es capaz de repetir lo que oyó, porque la propia música diversifica sus repeticiones de modo que ellas no sean captadas en la superficie como tales.¹⁶

Las sensaciones que experimentamos los oyentes comunes al escuchar composiciones dodecafónicas o, en general, seriales, son extrañas y difíciles de expresar con palabras. No sería desacertado afirmar que ellas

¹⁴ *ibid.*, 174.

¹⁵ Mac Donald, *Schoenberg*, 88.

¹⁶ Wisnik, *O Som e o Sentido*, 174.

transmiten, entre otros, sentimientos de incertidumbre y fragmentación provocados por la ausencia de líneas conductoras precisas.

La revolución dodecafónica estuvo inicialmente dirigida a los aspectos directamente vinculados a la tonalidad (como melodía y armonía), permaneciendo distanciada de otros factores compositivos, como el ritmo, la dinámica del sonido, el *tempo*, el juego de timbres y la forma musical. Fue después del final de la Segunda Guerra Mundial, más exactamente a partir de la década de los cincuenta, que la técnica propuesta por Schoenberg sería extendida más allá del dominio tonal, afectando la instrumentación, los ritmos, las intensidades y otros parámetros sonoros, en lo que sería denominado "serialismo integral" (para diferenciarlo del serialismo limitado a las alturas –i.e. tonos– iniciado por Schoenberg). En esa relectura del dodecafonismo –cuyo origen debemos atribuir a Anton Webern– se destacaron dos grandes corrientes: la francesa, liderada por Pierre Boulez, y la alemana, encabezada por Karlheinz Stockhausen.

Jesús Soto y la música serial: codificar, estructurar, sistematizar

Poco tiempo después de su llegada a Francia en 1950, Jesús Soto entró en contacto con las manifestaciones musicales de vanguardia, entre ellas, el serialismo francés. En 1947 había sido publicado el libro de René Leibowitz¹⁷ *Schoenberg et son École*, considerado en el medio académico como el primer estudio profundo realizado sobre la música dodecafónica divulgado en la época de posguerra.¹⁸ Dos años después, también de

¹⁷ René Leibowitz, musicólogo, compositor y director francés de origen polaco, fue alumno de Schoenberg, Webern y Ravel. Su labor pedagógica fue decisiva para la difusión del dodecafonismo en Europa, especialmente después del silenciamiento impuesto durante la guerra por el partido Nazi y el exilio de Schoenberg en los EEUU, contribuyendo así con el nacimiento de la nueva generación de músicos seriales. Uno de sus alumnos más ilustres fue Pierre Boulez.

¹⁸ La opinión de Ann Basart ayuda a comprender la esencia de dicha publicación, así como también la postura de Leibowitz ante la obra de su maestro: "[El libro de Leibowitz sobre Schoenberg] Presenta análisis superficiales (que deberían ser llamados más apropiadamente de descripciones) y muestra el punto de vista propagandístico del autor, pero durante mucho tiempo fue el único trabajo disponible sobre el tema". Ver: Ann Basart, "The Current State of Writings on Serial Music." *Notes* 18, no. 3 (1961): 397-402.

Leibowitz, fue lanzada la *Introduction à la Musique de Douze Sons*, donde se sintetiza y explica con detalle la técnica dodecafónica a través de un análisis reflexivo de las "Variaciones para Orquesta", Op. 31, de Schoenberg. Estos textos fueron una verdadera bitácora para los compositores seriales de la época, además de valiosa fuente de información para el joven pintor venezolano:

... analicé con mucho cuidado [recuerda Soto] un libro escrito por René Leibowitz, consagrado a Schönberg,¹⁹ el cual me proporcionó la clave del sistema dodecafónico: en este sistema las notas no conservan su valor tradicional sino que constituyen una red de relaciones logradas a base de valores permutables. Ese conjunto de observaciones relativas a la música me condujo a pensar en la necesidad de codificar mi propio lenguaje.²⁰

Pierre Boulez,²¹ ya para aquel entonces compositor y director de orquesta prestigioso, organizaba en París una serie de conciertos dedicados a la divulgación de la música contemporánea, conocidos inicialmente como *Concerts du Petit Marigny*, y después (a partir de 1954) como *Domaine Musical*²², actividad de la cual Soto fue un asiduo asistente:

Al llegar a París [explica Soto] comienzo a preocuparme con todo tipo de expresión musical contemporánea (más tarde asistiré a los conciertos de *Domaine Musical* animados por Pierre Boulez). Estas experiencias me revelaron que los compositores modernos estaban tratando de sistematizar el sonido con valores nuevos, independientes de la llamada "sensibilidad" del artista, armonizando entre sí los elementos de una manera aleatoria.²³

¹⁹ El libro al que se refiere Soto es *Introduction à la Musique de Douze Sons*. Ver: Collet, Soto.

²⁰ Marcel Joray y Jesús Soto, *Soto* (Néuchâtel: Griffon, 1984), 36.

²¹ Pierre Boulez es considerado el representante más importante de la Escuela Francesa de Música Serial. En los años cincuenta dio continuidad al trabajo iniciado por Webern, al extender el método serial a otros parámetros sonoros, como la duración, el timbre y la intensidad. Es interesante tener en cuenta que Boulez, antes de dedicarse a la música, había estudiado matemáticas, con la intención de cursar seguidamente estudios politécnicos. Este hecho posiblemente contribuyó para que su aproximación a la técnica dodecafónica fuera más natural. Boulez fue director fundador (1969) del Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - Centre Georges Pompidou (IRCAM), cargo que ocupó hasta 1992.

²² Jean-Louis Barrault, actor, director de teatro y compañero de Boulez en dicho emprendimiento, relata las necesidades que motivaron esa actividad: "Desde el momento en que Simone Volterra decide construir su 'Pequeño Teatro' [Teatro Marigny], [...] nos parece que debemos consagrar a la música moderna una parte de nuestra actividad. La situación de la música moderna se nos presenta, en Francia, mejor definida que en ciertos países que hemos visitado, como Alemania y América. Confiamos entonces a Boulez la tarea de organizar, para esa temporada, cuatro conciertos de música de cámara". Ver: Jean-Louis Barrault "Travailler avec Boulez." *Résonance*, no. 8 (1995).

<http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Barrault95a>

²³ Joray y Soto, *Soto*, 36.

La revolución iniciada por la Segunda Escuela de Viena, que sería la base de varios movimientos de vanguardia en la música contemporánea, marcó profundamente la obra de Jesús Soto, principalmente por ofrecerle de forma accesible –dada su familiaridad con la música– recursos estructurales que servirían como directrices de su trabajo. La influencia fue directa en las obras realizadas entre 1952 y 1953, cuyos títulos expresan el “espíritu serial” que invadía al artista en ese entonces. *Étude pour une série* (1952-53) [Fig. 1] y *Peinture Serielle* (1952-53) [Fig. 2] son dos de las obras más conocidas, entre aquellas que fueron concebidas bajo el influjo de la música serial.²⁴

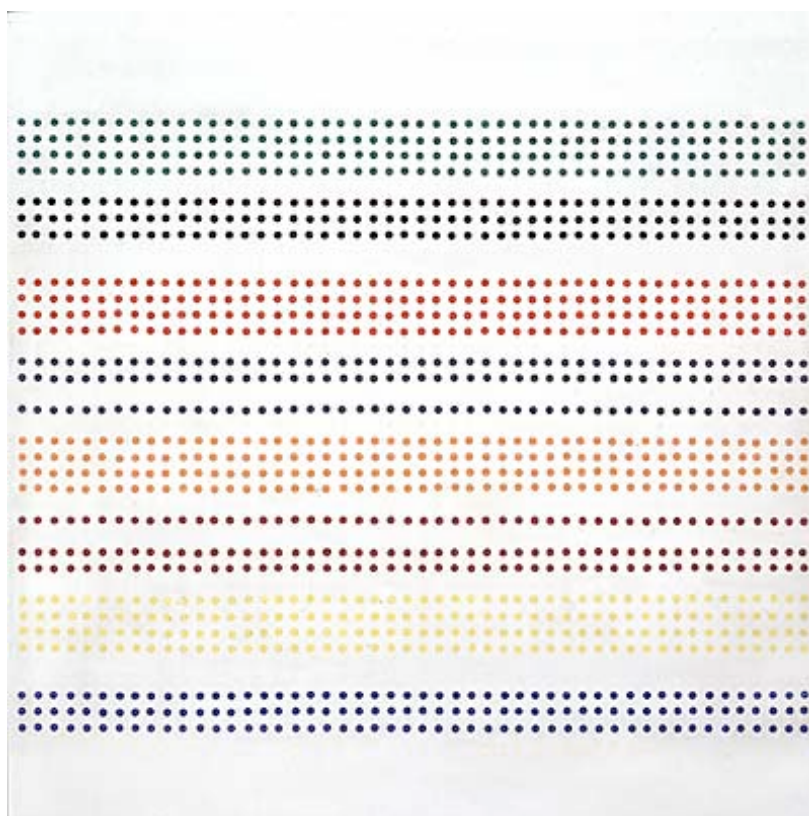


Fig. 1 *Étude pour une série* (1952-53), laca sobre madera, 100 x 100 cm.

Colección Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Venezuela. Imagen © Atelier Soto

²⁴ Sabemos que “Estudios para una Serie” hubo varios, conforme declaraciones de Soto. En una ocasión el artista venezolano explicó que desconocía el paradero de la mayoría de las obras realizadas en ese período. Ver: *ibid.*, 34.

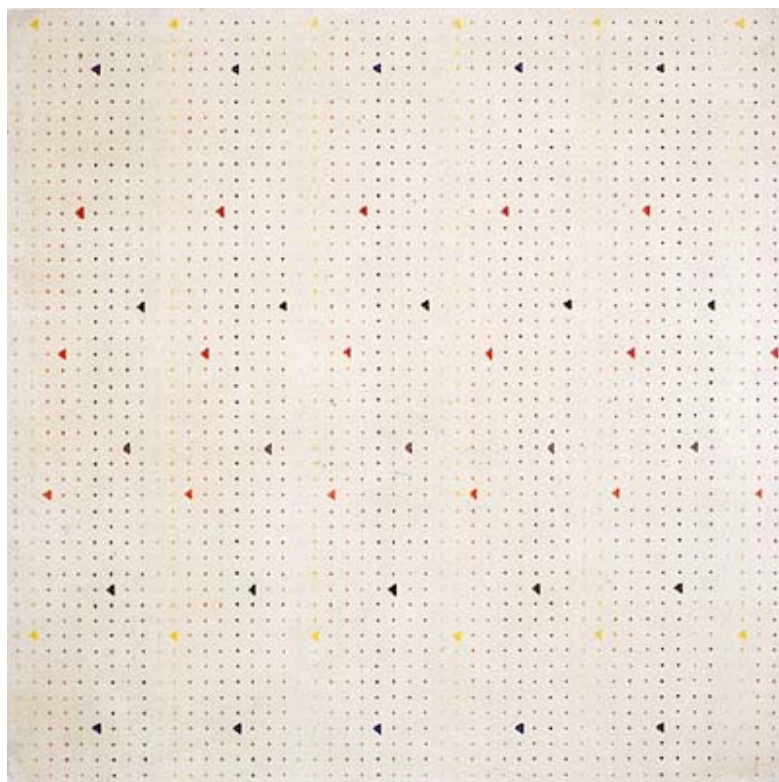


Fig. 2 *Peinture serielle* (1952-1953), esmalte sobre madera. 100 x 100 cm.
Colección Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Venezuela. Imagen © Atelier Soto

La huella del serialismo musical se manifestó en Soto en dos niveles que se cruzan constantemente: el metodológico y el conceptual. El pintor se apropia de la estructura básica del dodecafonismo: la "serie", y de uno de sus procedimientos centrales: la aplicación de variaciones entre los elementos de la misma, para alcanzar un "punto cero" en el cual estuvieran abolidas las jerarquías y los vínculos preestablecidos por la tradición plástica occidental. La traslación de las ideas musicales al dominio de las artes visuales, específicamente al de la pintura, es realizada por Soto de manera casi directa, pero con diferencias significativas. La "serie primaria", formada por las doce notas de la escala cromática, será substituida por un arreglo de ocho colores: los tres primarios, los tres secundarios, el blanco y el negro. Posteriormente será

incorporado un tono de violeta "muy ligero" que el propio Soto denominará "ultravioleta."²⁵

Quería eliminar toda subjetividad ligada al gusto personal, incluso el mío. De allí que me restringiera a colores perfectamente definidos. No era un verde oliva con acentos rojizos, ni un rosa oscuro, colores que se prestaban a confusión, sino los tres primarios, los tres secundarios, el blanco y el negro (más tarde introduzco el ultravioleta, que era considerado un color sublime; para eso preparé un violeta muy ligero [...]).²⁶

A cada color de la serie, Soto asocia un número diferente, estableciendo así una correspondencia entre "valores cromáticos" y "valores numéricos"; o dicho en otras palabras: substituyendo elementos de expresión visual, que traían consigo una carga sintáctica y semántica ya sedimentada por la tradición artística, por elementos de una notación considerada más neutra, vistos por el propio Soto como inocuos desde el punto de vista pictórico.

Cuando entendí la música serial, encontré un mundo fabuloso donde el sonido no era utilizado en función del gusto; la manera de ensamblar los valores sonoros estaba perfectamente codificada. Allí cada valor musical era como un número, y utilizando parámetros cuyas medidas no correspondían a las tradicionales, se podía producir una música completamente diferente.²⁷

Nótese que la correspondencia podría haber sido establecida, en vez de con números, con letras, por ejemplo, ya que en momento alguno Soto hace uso de operaciones aritméticas o de otro tipo de tratamiento numérico. Sin embargo, la atribución numérica resulta eficaz desde el punto de vista simbólico, pues acentúa el carácter racional que el artista desea imprimir al proceso de creación.

Tal y como nos explica Soto, la asociación entre números y colores iba desde el "1", asignado al blanco, hasta el "8", asignado al negro²⁸ -no

²⁵ Esta denominación, usada por Soto para referirse al color violeta, nos parece interesante, pues la luz ultravioleta no pertenece al espectro visible. Es probable que el artista estuviera queriendo abarcar así el concepto de luz-energía, haciendo referencia a un tipo de radiación que escapa a nuestra capacidad perceptiva.

²⁶ Ariel Jiménez, *Conversaciones con Jesús Soto* (Caracas: Fundación Cisneros, 2001), 39-40.

²⁷ *ibid.*, 39.

²⁸ Roberto Guevara, "La nueva lectura de la realidad: una conversación con el maestro Jesús Soto", en *La construcción de la mirada: XX años del Museo de Arte Moderno Jesús Soto (1973-1993)* [Catálogo de exposición] (Caracas: Ciudad Bolívar, Monte Ávila/Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto, 1993), 12.

sabemos exactamente cuáles dígitos eran asociados a los otros colores, ni tampoco si fue modificada la numeración original al ser agregado el "ultravioleta". El paso siguiente era escoger "algún tipo de relación matemática"²⁹ que produjera una redistribución de la serie primaria, para luego llevar el resultado al soporte escogido –esa relación matemática estaría cumpliendo una función similar a la ejercida por las transformaciones en el dodecafonismo.

Vale la pena detenernos un poco y examinar con atención las explicaciones dadas por Soto sobre esta fase del proceso creativo. Comencemos por la entrevista dada a Jean Clay en 1969:

Sacrifiqué mi gusto por el color, mi placer en organizar, aislé los tres tonos primarios, los tres tonos secundarios, así como el blanco y el negro. A cada uno le di un lugar determinado, coloqué un número de orden de acuerdo a una programación fijada al azar. Enseguida, apliqué sistemáticamente los colores de acuerdo a la programación, repitiendo la operación sobre toda la superficie.³⁰

El mismo proceso fue descrito por Soto a inicio de los años ochenta, según recopilación realizada por Marcel Joray, publicada en 1984:

Para aplicar la noción de lo permutable hice una serie de ocho colores a los que adjudiqué una relación matemática la cual necesariamente tenía que elegir de antemano y que luego respetaba en todos sus resultados. Más tarde agregó un nuevo color –teóricamente el ultravioleta– convirtiendo en nueve los elementos de la serie. Realizo entonces algunas obras que titulo *Études pour une Serie*: yo los enumeraba mediante una cuadrícula y colocaba los colores en los espacios que determinaba la permutación.³¹

Finalmente, veamos la explicación dada a Roberto Guevara en 1993:

Una vez que obtuve la escala numerada de colores, comienzo a permutarlos, respetando absolutamente el resultado de este proceso. Esto destruía toda posibilidad de una armonía manipulada a través del concepto tradicional.³²

²⁹ Joray y Soto, *Soto*, 34.

³⁰ Arnauld Pierre, "Cronologia", en *Soto* [Catálogo de exposición] (Paris: Jeu de Paume, 1998).

³¹ Joray y Soto, *Soto*, 34.

³² Guevara, *La construcción de la mirada...*, 12.

En estas descripciones, se destacan dos niveles de organización de la obra que nos parecen relevantes. Primeramente, tenemos la reordenación de la serie primaria, hecho que imprime una cierta temporalidad al conjunto de colores, pues determina la precedencia que "debe ser respetada" al llevarlos al plano. Al igual que en la música dodecafónica, no hay lugar para la improvisación: se necesita escoger algún tipo de procedimiento externo para definir un orden. En el caso de Soto, ese procedimiento es la *permutación*. "Desde el momento en que comprendo el funcionamiento de la música serial, decido aplicar esa noción de lo permutable a un elemento esencialmente pictórico: el color."³³

El recurso de la permutabilidad es adoptado por considerarse exento de toda subjetividad. Sabemos, sin embargo, que entre todas las maneras posibles en que "n" objetos (en este caso, 8 colores) pueden intercambiar sus posiciones, Soto escoge una en particular. Lo que no queda claro, en ninguna de las explicaciones dadas por el artista, es si esa escogencia era llevada a cabo siguiendo algún criterio específico, o si era adoptado algún mecanismo aleatorio, como el lanzamiento de dados, para generar el orden entre los elementos. Resulta curioso, por ejemplo, el comentario de Marc Mollet: "...como haría un compositor de música serial con doce tonos, él [Soto] los organiza según un orden más o menos aleatorio..."³⁴ En todo caso, lo más significativo aquí, en nuestra opinión, es la actitud racional que Soto asume ante el acto creativo y su urgencia por codificar los elementos de expresión plástica.

Además del ordenamiento temporal, está también la distribución espacial de los elementos de la serie; acción predeterminada, en gran medida, por una clara intención de uniformidad y orden. Ya hemos visto que Soto, como otros artistas modernos, toma como punto de partida la *retícula*, con el doble objetivo de homogeneizar el campo visual y de limitar su propia intervención a ciertos sectores o puntos del plano, distribuidos

³³ Joray y Soto, *Soto*, 34.

³⁴ Collet, *Soto*.

regularmente. Intenta minimizar de esta manera la huella subjetiva, al restringir *a priori* todo impulso incidental que pudiese ser interpretado como anecdótico.³⁵ Desde este punto de vista, la estructura reticular sirve como complemento a la acción codificadora iniciada por la serie, pues además de actuar como guía, cumple un papel normativo que orienta la actividad creadora. Por motivos como éstos, relacionados con una supuesta limitación de la originalidad, el dodecafonismo fue criticado por sus detractores, entre ellos los exponentes de la "música aleatoria."³⁶

En la mayoría de las obras de Soto la retícula es un elemento omnipresente. Ella puede ser reconocida con facilidad en las series de las *Progresiones*, las *Extensiones*, las *Tes* y los *Penetrables*. Inclusive, en casos como el de *Peinture Serielle* (arriba mencionado) la retícula está marcada en el soporte mediante perforaciones localizadas en los puntos de intersección de una cuadrícula imaginaria, hecho que extrapola su función estructural, otorgándole, además, identidad formal y materialidad.

Tanto *serie* como *retícula* reafirman el ideal de un arte exento de trazos personales, además de emancipado de cualquier referencia formal proveniente de la naturaleza. Un arte que desea instaurar una realidad autónoma³⁷, al alejarse del universo interior del artista, y que depende casi por completo de sistematizaciones adoptadas según criterios considerados convenientes por su "rigidez", "neutralidad" y "objetividad". Esta situación nos habla de la necesidad que tiene Soto, especialmente en la etapa serial, de recurrir a formulaciones extra-artísticas para generar relaciones inéditas entre los elementos básicos de expresión visual, que se espera resulten "inusitadas" para un espectador habituado a los parámetros tradicionales de armonía y gusto. Ahora bien, mientras en la

³⁵ Rosalind Krauss, "Retículas", en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996).

³⁶ Música Aleatoria: surgida en la década de los cincuenta, tiene como característica principal la introducción de factores aleatorios, tanto en la composición como en la ejecución de las piezas. Generalmente, no se dan lineamientos específicos, sino apenas ciertas indicaciones generales, en base a las cuales, cada intérprete define, en el instante de la ejecución, el camino a seguir. Intervienen también sonidos ambientales ocasionales. Los exponentes más reconocidos de esta línea fueron John Cage, Earle Brown y Morton Feldman.

³⁷ Hans Sedlmayr, *A revolução da arte moderna* (Lisboa: Livros do Brasil, 1955), 51.

música dodecafónica es claro el deseo de incorporar y valorizar construcciones tonales inusuales e "incómodas", como la disonancia, en la pintura serial de Soto, de modo más radical, se niegan por completo los conceptos de armonía y composición. Si el deseo de Schoenberg es extender las fronteras de la armonía, haciendo consonante lo que antes era inarmónico,³⁸ el de Soto es erradicar los valores que subyacen a los propios conceptos de armonía, equilibrio, simetría y composición, reemplazando estos últimos por algo completamente diferente: el arreglo despersonalizado de elementos en un todo, de acuerdo a criterios predeterminados. De allí sus palabras: "En las primeras obras que realizo, paralelamente a toda esta investigación teórica, hago cuadros en los cuales la utilización de elementos muy simples repetidos (líneas, cuadrados, puntos) va substituyendo a la composición por la idea de distribución."³⁹

Las restricciones espaciales impuestas por la retícula condujeron a Soto a una pérdida de posibilidades que, si bien parecían multiplicarse gracias a la permutabilidad, se veían reducidas por la inflexibilidad de la estructura reticular y por la pobreza de sus esquemas. En este punto debemos reconocer, siguiendo lo dicho por Rosalind Krauss, que la retícula, a pesar de abrirse a constantes redescubrimientos, limita considerablemente la libertad de creación. Probablemente, dicho agotamiento haya sido uno de los motivos para que Soto realizara poquísimas obras seriales y por ello fuera tan breve esa línea de pesquisa. También llama la atención, en esta fase, la insistencia del autor más en los estudios y menos en las obras conclusivas; caso semejante al del compositor vienés, que dejó inacabadas varias piezas dodecafónicas. En este sentido, parece valer para el artista venezolano la observación hecha por Leibowitz a respecto de Schoenberg: "...comenzará [...] obras que no terminará, pero que con certeza fecundarán otras obras más tardías."⁴⁰

³⁸ Al respecto, son significativas las palabras de R. Gerhard (discípulo de Schoenberg): "...la técnica de las 12 notas debe ser entendida como un nuevo principio de la tonalidad." Ver: Mac Donald, *Schoenberg*, 89.

³⁹ Joray y Soto, *Soto*, 34.

⁴⁰ Leibowitz, *Schoenberg*, 109.

Los espacios homogéneos y carentes de centro, instaurados por Schoenberg en sus piezas dodecafónicas y por Soto en sus obras seriales, están pensados para comportarse de manera isotrópica, es decir, se espera que todos los puntos de la estructura posean propiedades equivalentes. Ambos artistas quisieron destituir el acto compositivo de las valoraciones usuales, otorgando a todos los elementos el mismo peso. La imagen que se obtiene, después de estructurada la obra, es la de una serie de puntos, o notas, que conducen a “ningún lugar”, o a “todos los lugares.” Es como si al “detenernos” en un color o en un sonido, de allí pudiéramos “pasar” indiferentemente a cualquier otro. Después de un do, puede simplemente aparecer un fa#, un re, o cualquier otra nota; así mismo, antes o después de un amarillo, aparecerá el “ultravioleta”, el rojo o el negro.

En Schoenberg [...] que concibió el campo descentrado de la serie como un lugar para el establecimiento de nuevas relaciones progresivas, el movimiento de las notas parece el de los peces en el agua (que no tiene profundidad y cuya dirección es irrelevante porque están inmersos en la profundidad indiferenciada).⁴¹

En un espacio con tales características, es natural que desaparezcan (o al menos que se reduzcan) las expectativas del público, y que la atención tienda a dirigirse, fragmentadamente, a sectores puntuales.⁴² Sin embargo, es posible también que otros elementos (no-tonales) favorezcan una cierta fluidez en el conjunto. Veremos que, sobre todo en este aspecto, Soto y Schoenberg se diferencian ampliamente.

En sus “obras seriales”, el artista venezolano insiste en regularizar el ritmo visual, dimensionando y espaciando los elementos de manera homogénea. Por ese motivo, la eventual desarticulación, producto de la inexistencia de armonía cromática, se ve contrarrestada por una fuerte regularidad rítmica. Obras como *Peinture Serielle* y *Étude pour une série* parecen pulsar con la precisión de un metrónomo, lo que, sin duda, permite al espectador extrapolar ese comportamiento disciplinado de la imagen más allá de los límites del lienzo.

⁴¹ Wisnik, *O Som e o Sentido*, 184.

⁴² *ibid.*, 192.

La programación [dice Soto] me daba la posibilidad de crear una obra al infinito, una obra abierta cuyos límites podían estar en todas partes y en ninguna al mismo tiempo, ya que siendo obstinadamente repetitiva, cualquier fragmento de ella es igual al todo, el cual, a su vez, es infinito.⁴³

Si por una parte Soto acaba con la modulación tonal, por otra acentúa el orden acompasado. La imagen, poco articulada desde el punto de vista cromático, se hace completamente previsible desde el punto de vista rítmico. En este aspecto, el serialismo musical de Schoenberg y sus seguidores tuvo una actitud diferente, al evadir las simetrías y recurrencias que pudiesen remitir a dominios padronizados. El objetivo del artista venezolano, en cambio, fue diluir, en imágenes repetitivas, las huellas de su mundo interior. De allí, su explicación:

En ciertos cuadros [...] trazo una serie de paralelas que atraviesan toda la superficie sin modulación alguna, buscando obtener un resultado por la repetición de un elemento, repetición que elimina de antemano toda idea compositiva y todo impulso tradicionalmente subjetivo.⁴⁴

Ya hemos visto que la intención organizativa de la serie (organización de carácter temporal) y de la retícula (organización de carácter espacial) es estructurar la totalidad de la manera más precisa e impersonal posible. A estos dos niveles debemos agregar un tercero, en el cual también se persigue la objetivación del proceso creativo. Nos referimos a la escogencia de las formas que sirven de vehículo para los elementos de la serie, es decir, para los colores. Según Soto, ellas debían ser de extrema simplicidad, de tal manera que no interfieran con la despersonalización de la imagen. Recordemos que las formas o distribuciones irregulares, o muy complejas, eran vistas por el artista venezolano con recelo, principalmente por el riesgo que, en su opinión, se corría de interpretarlas con excesiva individualidad. Por este motivo, en sus obras seriales, y en general a lo largo de su trayectoria, Soto emplea figuras adimensionales –como el

⁴³ Joray y Soto, *Soto*, 34.

⁴⁴ *ibid.*

punto-, extremadamente regulares –como la esfera- o “inexistentes en la naturaleza” –como el cuadrado.

Las obras seriales aquí citadas nos llevan a reflexionar sobre cuáles serían los criterios usados por Soto para introducir “irregularidades” en la imagen –asunto omitido en sus comentarios sobre el método serial. En el caso de la *Peinture Serielle*, lo irregular viene dado por la localización de figuras mayores (triángulos) que se destacan entre la totalidad de figuras menores (puntos); mientras que en la obra *Étude pour une série*, la uniformidad se ve interrumpida por la omisión de ciertas líneas coloridas. Aun cuando ambas imágenes se caracterizan por ser bastante previsibles, no deja de ser apreciable, en distribuciones tan disciplinadas, el factor subjetivo que tanto cuestionaba el artista. La decisión de dónde y cómo quebrar la homogeneidad no parece estar subordinada a ningún tipo de sistematización extra-plástica, y sí a una decisión puramente personal. En este sentido, Soto coincide con los compositores dodecafónicos y seriales, al conservar un margen de participación subjetiva que otorga dimensión humana y estética a la obra. Así, resultaron asombrosos para el joven artista los “valores agregados” de esas obras seriales, incluso siendo “hijas” de codificaciones tan rigurosas:

Cuál no fue mi sorpresa cuando, partiendo de estos elementos básicos [8 colores escogidos y numerados] y respetando las permutaciones establecidas, pude introducir un grupo de obras que funcionaban desde el punto de vista plástico. En algunas obras, incluso, los puntos comenzaban a moverse y a vibrar como algo impresionista, casi puntillista.⁴⁵

Si bien Soto insiste repetidas veces en referirse al método dodecafónico como una herramienta para evitar la *expresividad*, es interesante recordar que Schoenberg no llegó a restarle importancia a este aspecto.⁴⁶ Incluso sus piezas más estrictamente dodecafónicas –que probablemente hayan sido consideradas paradigmáticas por el artista venezolano–, sorprenden por la efusividad con que son trabajados ciertos parámetros como el *tempo*, la instrumentación y los contrastes en la dinámica. En razón de

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ Leibowitz, *Schoenberg*, 115.

esta sensibilidad manifiesta, Schoenberg fue tildado por algunos contemporáneos de "romántico". Es natural que existan esas diferencias entre Soto y el compositor vienés, dado que éste –al igual que Malevich, Kandinsky y Mondrian– defiende un abstraccionismo que no niega sus vínculos con posturas religiosas, metafísicas, espirituales o místicas, ni deja de manejar conceptos como belleza, equilibrio y armonía. Mientras tanto, Soto se inscribe en una tendencia vanguardista posterior, que si bien persigue la objetividad y la universalidad anunciada por sus antecesores, lo hace privilegiando "la construcción en lugar de la expresión."⁴⁷ Debemos aclarar también que Schoenberg, contrariamente a lo que se pueda pensar, no fue inflexible a la hora de aplicar su metodología. En algunas de sus obras se entrega a la composición libre, ignorando el orden predeterminado por la serie. El rigor metodológico, que a menudo es asociado a este compositor, no fue una finalidad ciega, ni de su obra ni de su pensamiento. Así lo muestra el siguiente trecho de una carta escrita a Kandinsky, el 14 de diciembre de 1911:

Yo no concuerdo cuando escribes, si te entendí correctamente, que preferirías presentar una teoría exacta. Yo no pienso que eso sea necesario ahora. Nosotros buscamos (como tú mismo dijiste) con nuestros sentimientos. Vamos a tratar de nunca perder esos sentimientos a favor de una teoría.⁴⁸

En repetidas ocasiones, Schoenberg y Soto manifestaron su profunda admiración por Bach, resaltando, además, los vínculos que los unían a ese notable compositor. Schoenberg, en particular, afirmaba que había aprendido del maestro alemán "el arte de inventar figuras sonoras capaces de acompañarse a sí mismas."⁴⁹ Para el dodecafonismo fue especialmente importante la forma contrapuntística, brillantemente trabajada en el barroco y casi olvidada por los románticos decimonónicos.⁵⁰ Bach llevó esa forma musical a su más alta expresión, cruzando con infinita creatividad las voces altas y las bajas, intercambiando sus papeles, y explorando, como en un juego de combinatoria, sus innumerables posibilidades.

⁴⁷ George Rickey, *Construtivismo: origens e evolução* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), 58.

⁴⁸ Schoenberg, *Correspondenz...*

⁴⁹ Leibowitz, *Schoenberg*, 41.

⁵⁰ Según Leibowitz, "...el recrudescimiento del contrapunto se volverá una de las principales adquisiciones del arte de Schoenberg y del arte de siglo XX en general...". Ver: *ibid.*, 56.

Probablemente, ese entrelazamiento entre líneas melódicas, tan típico del compositor barroco, haya sido un importante punto de referencia para que Soto desdibujara en sus obras los límites entre fondo y figura: hecho que se consolida como parte de su lenguaje plástico en una etapa posterior a la de las obras seriales, a partir de los años sesenta, cuando delgadas piezas metálicas colocadas sobre un fondo listado desaparecen de nuestro campo visual, convirtiéndose en infinitos trazos de luz. A partir de entonces, la materialidad de las imágenes construidas por Soto se debatirá entre un estado ponderable, en proceso de formatividad, y uno incorpóreo, que se manifiesta a través de intensas vibraciones.

Aquí nos interesa puntualizar la preferencia de Schoenberg y Bach por estructuras definidas rigurosamente mediante relaciones matemáticas. Preferencia que también sería fundamental para Soto. Apenas para ilustrar este hecho, basta recordar las técnicas de contrapunto expuestas en *El Arte de la Fuga*⁵¹ –con sus ingeniosas voces “aumentadas” o “disminuidas” (según se extienden o abrevian las duraciones de las notas originales), y sus temas “transpuestos” (ejecutados en orden inverso) o “invertidos” (intercambiando intervalos crecientes y decrecientes)⁵²– y compararlas a las transformaciones seriales del dodecafonismo. Con una economía de medios asombrosa y un riguroso control de las estructuras, Bach dilató el universo musical polifónico. De allí la acotación de Soto: “...él era más bien un estructuralista. Su problema era conseguir el mayor espectáculo con el mínimo de elementos...”⁵³

La actitud combinatoria, que se repetirá insistentemente a lo largo de la producción de Bach, y que, más de doscientos años después, movilizará el

⁵¹ *El Arte de la Fuga*, obra inacabada de Bach, publicada en 1750, está compuesta por catorce fugas y cuatro cánones, todos basados en el mismo tema. Es considerada la obra maestra de la forma contrapuntística.

⁵² En una de sus obras, titulada “Ofrenda Musical” (1749) (originalmente: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, acróstico de *ricercar*, forma musical precursora de la fuga), Bach plantea acertijos musicales al oyente, retándolo a identificar las construcciones subyacentes. Uno de los cánones que hacen parte de esta obra se titula *Quaerendo inuenietis*, o sea, *Buscando, descubrirás*. Ver: Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* (New Cork: Basics Books, 1979), 8-9.

⁵³ Jiménez, *Conversaciones...*, 68.

serialismo de Schoenberg, fue una herramienta altamente apreciada por Jesús Soto. Tanto para Bach, Schoenberg, Webern y Berg, como para el artista venezolano, el apoyo en estructuras definidas matemáticamente significó una garantía de legibilidad, objetividad y universalidad. Existió en todos ellos una necesidad imperiosa de estructurar la materia sensible, sometiéndola al ejercicio de la racionalización.

© Mariela Brazón Hernández, 2012

Mariela Brazón Hernández es historiadora y crítica de arte. Graduada en Computación (1989) y en Artes (1998) en la Universidad Central de Venezuela, donde también fue profesora de Lógica Matemática. Cursó estudios de Maestría en Historia del Arte (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002), durante los cuales llevó a cabo un análisis crítico de la historiografía de la arquitectura colonial suramericana, y de Doctorado en Artes Visuales (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007), desarrollando el trabajo de tesis titulado "*Los diálogos entre la obra de Jesús Soto y el conocimiento científico: Percepción, Participación y Pesquisa*". Tiene experiencia en los campos de la historia y la historiografía de las artes plásticas, con enfoque en las siguientes áreas: relaciones entre el arte y la ciencia, arte cinético y arte latinoamericano. Actualmente vive en Brasil y es profesora de la Escola de Belas Artes de la Universidade Federal da Bahia en la cual dicta materias de historia del arte y de diseño. Es autora de diversos artículos en revistas académicas, tanto nacionales como internacionales, focalizados en el estudio del cinetismo y el constructivismo latinoamericano y de sus vínculos con la epistemología. Participa regularmente en eventos académicos, en los cuales expone los resultados de sus investigaciones.