

esta clave de lectura: podemos captar la visión de ese árbol aunque se nos escape el diseño particular de cada hoja. Parecida significación reviste la música de este autor, cuya riqueza de detalles se subordina a un método global.

El empleo de ese tipo de metáforas me lleva a distinguir dos actitudes musicales con relación a la naturaleza. La primera es con claridad *naïvef*, y la ha desarrollado de forma interesante Messiaen: se trata de reproducir lo que el compositor oye en el medio natural (el canto del pájaro, el ambiente donde éste habita...). La segunda postura nace con la bioacústica y persigue el análisis de determinados parámetros sonoros, sin caer en la imitación directa. Al final, la actitud que mejor llama la atención es la primera. No obstante, conviene resaltar que muchos bioacústicos han empezado a estudiar el modo en que los sonidos biológicos interactúan. Por poner un caso, en un coro de ranas, los batracios no croan de manera aislada y tampoco forman una polifonía. En realidad, cada rana procura atraer a una pareja, y por eso busca una determinada frecuencia para hacerse escuchar sin entrar en conflicto con sus congéneres. Lo mismo sucede con el canto de los pájaros: modifican sus trinos en un sistema flexible, cuya frecuencia puede variar de acuerdo con otros focos de sonido. En cierto modo, cada animal busca su nicho en una catedral sonora, creando un biosistema mucho más amplio. A partir de este análisis científico, la gran imagen que podemos descubrir es la que presenta a la música como un sistema de relaciones y no como una serie de parámetros fijos (melodía, armonía...).

Al analizar su trayectoria en anteriores oportunidades, he insistido en que el objetivo de Guerrero era conseguir algo parecido a las formas naturales. Con rigor matemático y una sensibilidad a flor de piel, diseñaba una densa articulación textural, polifónica y métrica. La suya es una obra en la cual hay pliegues, rugosidades que funcionan como un sistema<sup>2</sup>. Visto con perspectiva histórica, este fenómeno de la rugosidad en la creación contemporánea proporciona pautas para analizar de otro modo la música del pasado. Sin duda, el *bel canto* es rugoso. La melodía en sí misma es una rugosidad.

A partir de este modelo retrospectivo, podemos creer que la función del arte consiste en reactualizar metáforas preexistentes; fórmulas

<sup>2</sup> En parte, estas reflexiones tienen su raíz en dos artículos de Russomanno que salieron a colación durante la entrevista: «Zayin, el espejo vital de Francisco Guerrero» (2001) y «Guerreros de Valencia» (2005), publicados en el suplemento cultural de ABC.

acaso eternas, cercanas a los arquetipos que definieron Jung o Mircea Eliade. Hay en este campo dos paradigmas fascinantes: por un lado, el de la geometría euclidiana, cuyo valor quizá sea más acusado a partir del pitagorismo; y por otro, el de la línea no recta o zigzagueante –la rugosidad– que nos comunica, por ejemplo, con el barroco. En este proceso de reactualización, la melodía también adquiere un cariz nuevo cuando es vista como línea rugosa.

En la música de Guerrero hallamos principios procedentes de la geometría fractal (esto es, modelos matemáticos para la descripción de objetos y fenómenos naturales regulados por comportamientos caóticos y complejos) y una utilización sistemática de la microinterválica. El uso de la lógica combinatoria y de los fractales le sirvió al compositor para trasladar al dominio de los sonidos esa rugosidad característica de la materia viva: la multiplicidad de la pulsación orgánica. En su caso, este método matemático fue concertado con desenvoltura a la hora de armonizar los grosores y los flujos energéticos que son propios de la materia sonora. Con todo, pese a la fuerza que irradian esas partituras, no ha sido éste el único ejemplo de empleo de fractales en la música contemporánea. La regularidad –de orden complejo, se entiende– ha servido para diseñar numerosas propuestas, que van desde el minimalismo hasta la New Age. Un inciso antes de abandonar el asunto: es cierto que Guerrero empleó los fractales a un nivel metodológico y estructural. Así, como principio inicial de fractalidad, podía tomar una fuga de *El arte de la fuga* de Bach. En cambio, este mismo recurso, en manos de otros compositores, ofrece resultados completamente distintos. Por decirlo con sencillez, nos hallamos, una vez más, ante metáforas que remiten a un determinado modo de ver la música. Ideas, en fin, que el músico aplica con libertad imaginativa y que nos impiden concluir si el beneficio proviene de la referencia simbólica o del saber científico.

A partir de esa inspiración arquetípica, hallo casos tan singulares como el de la austriaca Olga Neuwirth, quien define un universo sonoro alucinado y más bien siniestro, coloreado con tintes de humor negro. La electrónica y los instrumentos tradicionales –distorsionados por medio de técnicas no convencionales– le sirven para plantear una fenomenología acústica de lo terrorífico. Hay en Neuwirth una actualización del ruido como elemento tenebroso, afinado en nuestra cultura. No en vano, el imaginario occidental está surcado por estas sonoridades. Cuando Hansel y Gretel se pierden en el bosque, la voz de la naturale-

za adquiere una dimensión aterradora. El chirriar de una puerta también nos parece un sonido portador de esencias maléficas. Y aún hay otros sectores de la misma pesadilla: desde el nocturno aullido del lobo hasta los efectos sonoros de la novela gótica y el cine de terror, proliferan los ejemplos que cabría citar en este sentido.

En verdad, creo que este ejercicio actualizador es lo que concederá permanencia a la música contemporánea. Dentro de este contexto, ya mencioné a Guerrero, pero también podríamos destacar la micropolifonía de György Ligeti, que actúa como una especie de niebla. Al cabo, ahí reside otra imagen arquetípica: el vapor, la nube. Desde esa intuición, podemos estar de acuerdo con Bachelard. Quizá todo el arte, y no sólo la literatura, se reduzca a un juego de imágenes que interactúan de forma polifónica y despiertan algo en nuestro interior.



Buenos Aires, 1971