

Star Trail: escuchas deleuzianas

Un ejercicio de interpretación

Luis Jaime Cortez

José Luis Hurtado nos ofrece acceso a sus últimas obras en una grabación que motiva reflexiones complejas, no en un sentido conceptual, sino sensible (¿debería decir, de percepción?). La escuché con atención y me fue revelando sus claves de un modo orgánico y extrañamente natural. Intentaré describirlas.

José Luis es bueno con los sonidos, pero también con los colores y trazos pictóricos: tiene un Dr. Hyde paralelo que hace exposiciones de arte: una vez fui a verlo, y descubrí que se parece mucho al José Luis de verdad que yo conocía. Ahora descubro que es también bueno con las palabras, deducción que alcanzo al leer las notas del disco, que son de su autoría. Voy a, simplemente, glosarlo, porque me parece muy estimulante lo que propone.

Diré para empezar que son ya tantos años los que ha vivido Hurtado en Estados Unidos, que de algún modo es ya tan de allá como de acá. Podría jugar en la selección gringa con los mismos méritos que en la mexicana, pero ha decidido divertirse con ambas. Es profesor de composición en la Universidad de Nuevo México, pero mantiene su ancestral casa moreliana a la que viene con la frecuencia necesaria para atajar la nostalgia.

Le conocí cuando él era muy joven, y desde entonces le recuerdo infatigable, creativo, eléctrico (de corriente alterna, no de corriente continua). Por entonces destacaban sus habilidades de pianista, y de ahí fue surgiendo, como si el intérprete fuera un boceto, el compositor. Del compositor a su vez se desprendió el bocetista y luego el pintor, como si los ímpetus de escribir notas se hubieran salido de cauce. No quedó claro, a partir de cierto momento, cuándo el lienzo era una partitura o, por quiasmo, la partitura un lienzo. Estoy seguro que alguna vez, cuando preparaba una exposición, se llevó sin pensarlo algunos pentagramas manchados de tintas energéticas.

Hay que decir también que conoce en profundidad las técnicas compositivas tradicionales, de la armonía cromática a los sets combinatoriales de Schoenberg y su escuela. Les juro que es uno de los teóricos más exactos que conozco (y es que hay también teóricos ambiguos, prescindibles e inútiles).

Podría haber seguido cómodo ahí. Pero eligió, como Ulises, la aventura (como Ulises, es también astuto, hay que decirlo, aunque este Ulises anda siempre con su Penélope). Su aventura es sonora, escucha las sirenas, pero pidió que lo amarraran sólo de los chamorros: quería tener libres las manos para escribir, o componer o pintar, que todo eso se entrecruza. Los fantásticos (y fantasiosos)

miembros del Laboratorio de Música Nueva (que han hecho un trabajo increíble), podrían un día simplemente tocar desde un óleo expresionista de José Luis, sin más explicaciones. Se ve una misma mente trabajando en todos esos mundos, cargados con tensión de flujos y trayectorias, más allá del sonido escolarizado de algunas vanguardias a las que se les descompusieron los relojes.

Encuentro en esos mundos una especie de suave expresionismo. Un expresionismo que no busca la saturación dramática sino la emoción sutil y transparente. Los sonidos que surgen de estas obras no luchan entre sí: se entrelazan, se responden, se complementan en una especie de danza.

—Es la música que me gusta escribir —dice Hurtado. ¿De qué va esa música?

No es sencilla la respuesta, pero José Luis nos ayuda. Ha creado el concepto de *contrapunto paramétrico*. Asusta un poco su aura, pero en realidad es algo fluidamente natural. Se trata de que los parámetros musicales desplieguen trayectorias y flujos independientes en el espacio y en el tiempo. Un sonido no es sólo su timbre, sino también su cercanía o su lejanía, si va o viene, si está en lo profundo o en la superficie, vertical o sesgadamente. Puede surgir cercano y en pianísimo o lejano en forte, a la izquierda o desde dentro, desde un interior que no sabemos si es del sonido o de nosotros mismos. El sonido nunca se está quieto.

La textura es otro parámetro autonomizado, texturas que son densidad, y flujo, y lisura o granulosidad, o espesura negra o ligereza transparente.

Y luego está el registro, la naturaleza fenoménica de los tam tam enredándose con el contrabajo preparado, el registro como un espacio dentro del espacio. Todo eso moviéndose por su cuenta desde un azar sin ache que tiende sin aspavientos a una sintropía fluida de deseos de estabilidad sistemática que se transforma sin cesar. Ligeti imaginó sistemas que van desordenándose por los contagios de la entropía. José Luis nos propone de alguna manera el camino inverso: desde un caos paramétrico los hilos se cruzan hacia un orden sintrópico imposible. Eso requiere de músicos que vayan haciendo lo suyo, cosa que ocurre felizmente en estas obras. Los músicos contribuyen a ese orden desde una improvisación que no es improvisación sino creatividad desencadenada en tiempo real. A partir de un hilo que es la obra, que siempre es otra obra.

Parte del juego consiste en no saber qué sonido sale de dónde, en una acusmática de mago que requiere del gesto para entender. Los músicos escenifican el sonido, no sólo lo despliegan,

Polvos eléctricos que se desprenden del contrabajo serruchado o del tam tam adulterado con abalorios que le provocan cosquillas en los costados. Trémolos de quarks, leptones y bosones que suenan como estrellas triturándose en un molino.

Se trata de una especie de fenomenología del sonido hecha sin palabras.

Por eso José Luis concibe sus obras como objetos sonoros. Nos deslizamos entre las tramas arañosas del subconsciente de Schaeffer y Cage.

Las estéticas hechas de sonidos extremos (técnicas extendidas, espectralismo, entre otras) son en muchos casos meras colecciones de recursos catalogizados de utilitarismo instrumental. Eso no ocurre aquí. Los instrumentos se renuevan gozosamente, acusmáticamente, con una naturalidad intrínseca. Se percibe en ellos un goce del sonido.

Hay que agregar los estímulos imaginativos de las palabras. El disco se titula *Star Trail*, que yo traduciría en plural: rastros estelares. Una obra se llama polvos eléctricos. Hay en la propuesta, como cédula de museo, un imaginario de ciencia ficción cósmica, a partir de una química de sustancias galácticas. Los sonidos juegan a ser esas materias. Y yo, con frecuencia, me lo creo.

Gravedad recíproca, se llama otra.

Música compacta, de sólida densidad que se construye en numerosas capas y dimensiones que se cruzan, se doblan y hasta se hacen agujeritos en pizzicatos, semifusas y garrapateas.

Flujos multicoloridos, multitexturizados, multitrayectorizados, multimatizados y múltiples de esencia.

Ensamblajes repentinos y efímeros. Diálogos que se pierden. Afinidades que se reconocen entre sí con pasmo.

Decía Bergson en su metafísica que hay dos modos de conocer un objeto: uno, dándole la vuelta, rodeándolo; otro, entrando en él. José Luis hace con el sonido las dos cosas al mismo tiempo.

Música efervescente, del latín *effervescens*, que empieza a hervir, de frío, de nostalgia, de fuerza imitativa, de acción reactiva. Porque los parámetros, ya sueltos, se vuelven locos, pero hacen de las suyas amorosamente, porque los intérpretes son amorosos: es parte del plan de la obra la posibilidad de otros intérpretes, violentos y malhumorados, que tejerían una obra por completo distinta. Y esa obra seguiría siendo, sin embargo, la misma obra.

En suma, una música orgánica, una música que quiere imitar la lógica vital de organismo vivo, una música que construye un sistema en el que el todo y las partes ejercen su interdependencia, en el que la estructura surge de dentro hacia fuera por necesidad interna, y en la que la forma y el

contenido son absolutamente inseparables. Un expresionismo formalista. Un formalismo de la expresión.

La calidad de las obras es indudable, pero también la calidad fuera de serie de los intérpretes, y la muy extraordinaria (permítanme el pleonismo) grabación. Indispensable mencionar, por el prodigio matemático tecnológico sensual de la grabación, a Pablo García y Cristóbal Arriagada.

José Luis es multifuncional: tiene en el disco papeles de compositor, de intérprete, de ingeniero de grabación, de autor del óleo de la portada, de gestor, quizás de diseñador. Y seguro también apagaba las luces al salir.

Apostillas

En la multiparametría hay un lugar para el oyente, que también crea sonidos, oyéndolos. Es un oyente móvil que se inserta en el contrapunto de multiplicidades de las texturas y dinámicas. ¿Qué es un sonido? El oyente busca, se desplaza (nunca está quieto, aunque lo esté), decide. Pero en el instante siguiente cambia de opinión. Entra en un bosque de pájaros intergalácticos que, a su modo, imaginan una melodía. No cantan con aire: cantan con polvos de silicio. Su respiración está hecha de metaloides. Metaloides que van del fortísimo a lo inaudible en fracciones de segundo. Metaloides histéricos, casi todos, aunque también los hay pacíficos, en bosques de quietud asordinaada.

Así se prioriza la percepción del espacio sobre el tiempo. Arriba, abajo o en el fondo son más importantes, por un momento, que el antes o el después. Algo como una instalación sonora, matérica. Una instalación sonora que a su vez se mueve.

Hay números: números atómicos. Colores que son una paleta de gestos.

The Untitled 3S utiliza módulos autónomos que se despliegan en los bordes de la improvisación, sin soltarse en ella. Las alturas son relativas, no sólo a la frecuencia, sino a las proporciones del espacio. El piano y las cuerdas dialogan traduciéndose en *In the Space of Time*. El espacio del tiempo. Dialogan sus alturas, sus espacios, sus gestos, sus texturas, sus frotaciones. El arco frota la cuerda enfatizando las erres, alargándolas como timbre.

De ahí que sean necesarios instrumentos *preparados*. Un papel vibra cosquilleante entre las cuerdas del piano. Unas pinzas de tendedero se aferran al puente del contrabajo, para secar el sonido. Así se logran fondos granulares, polvos de silicio y carbono, que a su vez van traduciendo sus movimientos.

El acero al carbono templado de las cuerdas del piano, con un poco de cobre, tremola las moléculas del papel. Pero también puede ocurrir lo inverso, si el papel se activa con las yemas de los dedos, en forma de caricia rítmica.

El tam tam se prepara con un colguijo de abalorios. Algo tan simple destantea y destempla las estructuras vibracionales.

La pinza del contrabajo logra chillidos de agudeza inverosímil, sólo explicable por el apretujamiento allá abajo, en el puente.

En breve, dejamos de saber qué sonido surge de dónde, ni en qué vericuetos se esconde cuando deja de sonar.

Idealmente, un oyente podría acercarse tanto como para poner su oreja directamente sobre la pinza, pero sin rozarla. Su propia sinfonía, como puede deducirse, sería distinta. Lo cierto es que casi nunca se llega a esos extremos, pero el hecho es que cada oyente se mueve, aunque siga sentado en su silla.

Ocurre una dialéctica de trayectorias. Al mismo tiempo que una fenomenología de la absorción.

A menudo el oyente entiende las cosas sólo cuando ya han pasado, pero aún en esos casos ignora si pasaron en el pasado del tiempo o del espacio.

La obra, como cosa fija, deja de existir, excepto porque sus formulaciones posibles, pasadas y futuras, permanecen idénticas a sí mismas, pero filtradas por un algoritmo esquizofrénico que en buena medida se condensa en la forma de una partitura, que sin embargo no es una partitura.

La composición no se separa de la interpretación, constituyendo un sólo objeto ontológico. Es el producto de un montaje, en sentido cinematográfico: los personajes son átomos de timbre, fragmentos de densidad...

La grabación, ciertamente, miente. En su perspectiva, las cosas se ven fijas, como fijas parecen las estrellas. Aunque el audio intenta imitar el universo posible de la obra en una escala pequeña.

La grabación es también montaje de capas de sonido, capas que son superposiciones paramétricas de laboratorio.