

DEBATE EN EL CAAM

Juan Hidalgo

COORDINACIÓN:

CARLOS ASTIÁRRAGA Y MARÍA LUISA MARTÍN DE ARGILA

FOTOS: JAVIER CABALLERO



DEBATE: JUAN HIDALGO

Azar, tiempo y espacio en la música de Juan Hidalgo

• • •

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE

Aunque la obra instrumental de Juan Hidalgo nace en Europa y en los escenarios de la vanguardia europea, es posible que la gran transformación de su imaginario sonoro arranque de la experiencia *americana* iniciada en la relación personal con David Tudor desde 1956 y con John Cage desde 1958. El compositor canario califica su encuentro con los dos primeros de decisivo en su formación musical, aunque con frecuencia se hagan irritantes las circunstancias históricas devenidas en tópico.

La experiencia americana encauza definitivamente una vía personal que había comenzado con la música escrita sobre grafías convencionales para interesarse más tarde por las técnicas seriales, electroacústicas y concretas. El cambio comienza en 1957 con el primer trabajo de *espacialización* del sonido en *Ukanga* y el descubrimiento, con *Caurga*, del vínculo enigmático entre los sistemas cerrados y los resultados del azar y la indeterminación (que le franquean el umbral de la música abierta). 1959 es el año más fértil en creación de obra, con numerosas experiencias de *action music*: embrión estético y operativo de ZAJ y de la aproximación a las músicas electroacústicas, que, si bien alumbraría pocos títulos, verificó en el oído de Hidalgo un cambio inmediatamente transferido a la sensibilidad instrumental.

Serialismo estructural, azar e indeterminación, obra abierta y música concreta señalizan un camino que en el aspecto instrumental estricto llega a 1964 con *Aulaga 2* y se interrumpe durante la gran etapa ZAJ. Cuando reaparece diez años después, en 1974 con *Tamarán*, y prosigue en 1975 con *Rose Sélavy*, el pensamiento sonoro del compositor ya está en los resultados menos banales del minimalismo y filosofía de transfiguración de lo idéntico, así como en la gran etapa orientalista que comienza con sus estudios del chino, el japonés y la cultura oriental en Milán y Roma (1962 a 1964). La influencia orientalista es mayor en las últimas obras instrumentales de Hidalgo, *Zajrit* de 1983 y *Palpiti* de 1984, en las que recupera la notación convencional después de la escritura paramétrica de muchas de las anteriores. Esa atmósfera orientalista es igualmente la de Cage: aproximación *zen* que en Hidalgo agrega el análisis y la transcodificación de los metros y leyes poéticas.

Si la exposición antológica *De Juan Hidalgo* en el CAAM cubre cuarenta años de creación, el conjunto de música instrumental que examinamos abarca 27, con una pausa de diez en su decurso. La obra anterior a 1957 no

está catalogada por el compositor aunque incluye partituras de mucho interés referenciadas por Lothar Siemens en el catálogo. Sus valores no ocultan que se trata de muestras de una escritura de aprendizaje difícilmente vinculable al artista de los últimos cuarenta años.

1. TAUTOLOGÍA DEL ARTE COMO ARTE

Tanto en su bloque instrumental como en el no instrumental entiende Hidalgo, al igual que Cage, que la vida en su totalidad es un material, una acumulación de hechos y circunstancias a coleccionar en las formas del arte, no siendo éstas sino síntomas generales de la vida: de ahí "el consentimiento y la aceptación de la aglomeración urbana como único espacio histórico", si aceptamos describirlo con palabras de A. Bonito Oliva. Lo que nos mueve a emplazarlo en la experiencia americana es el tratamiento tautológico de los lenguajes. En Europa y en América se apoya el arte experimental en la convicción de que el lenguaje es el objeto mismo del arte, mientras que la investigación no es tanto experimentar nuevas técnicas como analizar los medios lingüísticos. América circunscribe más estrictamente el territorio artístico al del lenguaje utilizado, y el arte se define allí, tautológicamente, como *arte*. Sin agregar más conceptos.

En esa órbita adquiere Hidalgo la confianza pragmática en los medios que utiliza, y no se interroga sobre la especificidad de su trabajo sino, a lo sumo, sobre la correspondencia entre la obra y la idea del arte. La dimensión máxima de ese arte conceptual nace, sin juicio apriorístico alguno, de la adquisición fenoménica del lenguaje. Y aunque en principio el artista conceptual se propone interrogarse sobre la definición misma de arte, vive de hecho bajo el signo de la tautología o, más expresamente, de la afirmación de un lenguaje que no remite a otra cosa que a sí mismo.

Tal vez derive de esa actitud el instinto anticipador de Juan Hidalgo, no solo en el contexto español, donde es evidente que prueba antes que ningún otro las experiencias de su directo interés, sino en el mismo escenario europeo. Ello es así desde sus presencias sonadas en dos de los primeros cursos/festivales de Darmstadt, con el éxito de *Ukanga* en 1957 y el encargo que Luciano Berio le hace para el Festival Contemporáneo de Nápoles de 1958; también en el contrato de la ORTF que daría lugar a *Etude de stage* en 1961, cin-

ta de música concreta elegida por Pierre Schaffer como base para un trabajo de conjunto en el que participaban compositores de la talla de Xenakis, Luc Ferrari o François Bayle. La experimentación electroacústica era por entonces ignorada en España y sumaba escasos logros en el resto de Europa, a despecho del camino abierto por la primera obra maestra producida por Stockhausen en el Estudio de Colonia: el *Canto de los adolescentes*.

Los conciertos de esos años, y más tarde los acontecimientos, grafismos, cartones y libros *ZAJ*, adquieren notoriedad internacional como expresión conceptual alineada con las tautologías americanas, y prefiguran un capítulo específico de la modernidad. Un movimiento tan caracterizado como *Fluxus* trata en cierto momento de integrar a Juan Hidalgo. Los conciertos *ZAJ* crean independientemente su propio ámbito, que rechaza la ambigüedad de una asimilación a corrientes más abiertas y se expresa mediante acciones que tienden a la recuperación del gesto, del sonido y de los ruidos cotidianos. El gesto afirma un tipo de atención y de concentración dirigido a la esfera básica de la existencia, privilegiada en un sistema de relaciones que, como también dice Oliva, "homologa silencio y sonido, instrumento musical y ausencia de instrumento, la seriedad codificada del concierto y la ironía que valoriza lo mudo en el lugar de lo sonoro".

La radicalidad de Juan Hidalgo en la constitución de su lenguaje le convierte en el más internacional de nuestros creadores, al menos en los enclaves de renovación estética. Es, por lo mismo, el que titulariza la más neta aportación a las vanguardias. No hay compendio ni tratado sobre la creación contemporánea que omitan su nombre y obra, antes, durante y después de *ZAJ*. En tal perspectiva, el experimentalismo estético español contribuye, a través de él, a enriquecer e impulsar el pensamiento internacional en lugar de limitarse a reaccionar, con más o menos genio y originalidad, a los movimientos exteriores. Con Hidalgo, es un nombre español el que lidera un paso renovador importante para el mundo.

2. SISTEMA Y AZAR, PREMISAS TRANSGRESORAS

De él hay que tener tan en cuenta las anticipaciones que abren caminos a otros como su indiferencia a los dogmas que, más o menos dictatorialmente, pretenden regular la contemporaneidad. Es sorprendente que, habiendo nacido a la notoriedad europea en los cursos de Darmstadt, abandone enseguida el serialismo estructural que irradia de ellos desde el magisterio de Boulez, Stockhausen y Berio, y del serialismo integral impuesto por Boulez durante décadas. Hay que conocer la agobiadora influencia de esa doctrina para valorar la libertad de Hidalgo en su tendencia a la tautología de raíz americana, que le permite evolucionar constantemente desde la propia imaginación sin someterse a dictados. Esa libertad puede haberle oscurecido injustamente en el primer plano internacional y propiciado incluso la impugnación de sus obras no estrictamente instrumentales como acciones sin valor musical (subestima infligida igualmente a John Cage desde el prejuicio de la superioridad eurocéntrica).

Hidalgo ensaya con éxito en *Ukanga* el rigor matemático del serialismo. La matemática es, desde luego, la base de la música serial, nacida del sistema dodecafónico de Schönberg, que se limitaba a las alturas o frecuencias del sonido. La serialización alcanzó a las duraciones o la dimensión del tiempo en metros y ritmos que son, junto a las alturas e intensidades, los parámetros que organizan el sonido musical. Las combinaciones y permutaciones simultáneas de esas series conducen al serialismo integral.

El núcleo operativo está en la matemática, pero también el mayor riesgo. Juan Hidalgo lo descubre componiendo *Caurga*, también de 1957. Confiesa que esta obra fue, en términos seriales, "menos estricta que *Ukanga*, aunque también trabajé 'estrictamente' el material sonoro de más o menos la primera mitad de la composición. A partir de esa mitad, pensé que la fidelidad

estricta a un tabú o procedimiento técnico cualquiera no tenía razón de ser. Los dioses mueren también. Decidí entonces seguir 'a ojo' hasta el final, inventando nota por nota una estructuración del material que, terminada esa segunda mitad, resultó ser, paradójicamente, tan homogéneo como el de la primera. Nadie podrá nunca decir hasta dónde trabajé con un procedimiento y desde dónde con el otro, el de la 'inspiración'. Desde entonces, la música serial-estructural perdió para mí todo interés".

Descubrir la afinidad de la estructura hermética y la no estructura, y tomar una actitud como la de Hidalgo, era pura transgresión en el panorama de 1957 por delatar *a priori* lo que pudieron ser muchos años de creación musical europea y americana con dogmas seriales menos imperialistas. La consola operativa de la rotación serial es la matemática, pero también su abismo. Los serialistas eliminan los últimos restos del lenguaje tradicional y, coherentemente, las libertades "arbitrarias"; para ellos, la emoción del sujeto genera emoción en el lenguaje y eso es recusable. Incorporan, por tanto, al orden estricto del proceso dodecafónico de alturas, la rítmica, la intervállica, las longitudes, los grados de intensidad, los timbres autonomizados como melodía, etc.: una racionalización matemática que jamás hasta entonces se había intentado en música.

La inconsistencia de esa normativa, mera carcasa de objetividad en un sistema decretado y estricto, se hace patente en la misma inadecuación de las reglas respecto a las relaciones estructurales del decurso musical, que no son capaces de eliminar. El fundamento es una idea lineal y estática de la música: las correspondencias y equivalencias exactas que impone la racionalización total se basan en el supuesto previo de que lo igual en la música, que retorna siempre, es también igual de hecho, algo así como una representación espacial esquemática que excluye la diversidad expresiva. Nada más distante del pensamiento de Hidalgo, que, en su reacción contra la utopía maquina que conforma el automatismo de las series, entra de lleno en formas abiertas o con aspectos indeterminados, sin excluir por completo las bases electrónicas y matemáticas. En ello se identifica con la reacción de Varese y Xenakis.

El francés Edgar Varese da testimonio de cómo la experiencia de un mundo tecnificado puede ser comunicada musicalmente sin artesanía barata y sin la fe del carbonero en la cientificación del arte. Si Varese aporta a la composición sustanciales aspectos tecnológicos, no es para lograr pueriles contenidos científicos, sino para crear un espacio a la expresión de las tensiones que la nueva música está en trance de perder. Es precisamente el ingeniero Varese el primero en atreverse a una exploración metódica del territorio ignoto que abrieron la dodecafonía de Schönberg, los bruitistas y otros pioneros. Las obras revolucionarias que produce a partir de su emigración a Estados Unidos culminan con *Ionización*. Mientras trabajaba en ella concibió la idea de un laboratorio musical en que los experimentos pudiesen llevar a descubrir nuevos métodos por manipulación consciente o azarosa del material acústico. Este plan, que no sería desarrollado hasta veinte años más tarde en París, define la experimentación de Hidalgo en sus obras electroacústicas de 1961: *Etude de stage* y *Música en cinta*.

La reacción definitiva, que recontextualiza las matemáticas y la ingeniería acústica en el núcleo de la creación musical, es la aportada por el griego Iannis Xenakis. Investiga el tiempo musical y el espacio sonoro en función de la matemática, y en especial el cálculo de probabilidades. Inventor de la música estocástica, basada en los acontecimientos en serie, y de la música simbólica, fundamentada en la teoría de los conjuntos y en la lógica matemática, introduce en su obra el azar científico, capaz por sí sólo de erigirse en principio constructivo. El azar no científico sino espontáneo y provocado como principio constructivo, está en toda la obra abierta de Hidalgo y en los trabajos electroacústicos que desarrolló en relación amistosa con Xenakis y bajo las orientaciones parisinas de Pierre Schaeffer.

Es notable que este factor de indeterminación aparezca en la obra de Hidalgo en un tiempo tan preocupado por la racionalización de los procesos lógicos. El es de los precursores que advirtieron en la creciente complejidad de la micropolifonía lineal del serialismo el germen de su propia destrucción, precisamente por indiferenciarse acústicamente del discurso del azar. En obras como *Ciu-music quartett*, los dos *Offenes trio* y *Wuppertal 2 pianos*, todas ellas de 1959; *Kuutamo* del 61, *Roma 2 pianos* del 63 y los dos títulos electroacústicos citados, también de 1961, enlaza Hidalgo con Varese en los efectos de yuxtaposición de ritmos, timbres e intensidades dinámicas que producen el nivel macroscópico inalcanzable por las categorías lineales de la composición serial. La aritmética de las relaciones interválicas y tímbricas, y la geometría de la envolvente espacial producen expresión sin dar necesariamente imagen de un cálculo probabilístico a medias intuido y analizado. El oyente percibe un "suceso acústico global" antinómico de un arte de la razón pura por que incorpora la intuición y la emoción.

"Los dioses mueren también", escribía el compositor en la nota de programa de *Caurga*, aludiendo al sistema y tal vez a los popes del estructuralismo serial (más concretamente, a la gran estela del boulezismo, pues Stockhausen y Berio derivaron más tempranamente que el maestro francés en direcciones no seriales). Subrayo el valor histórico de hallarse ubicado en la primera crisis del serialismo integral, crisis derivada del hecho de que los nuevos órdenes de sonidos son demasiado extensos para ser acotados. Con la experiencia de *Caurga*, lo que Hidalgo descubre es que el compositor que prepara su material matemáticamente de antemano se priva a sí mismo de revisar la forma general y, por tanto, de controlar completamente ese material. El gesto libre y creativo no es empeñarse en conseguir el control sino sus potenciales resultados poéticos con la ruptura del método. El compositor nos habla de sus alternativas de cumplimiento y transgresión de las reglas, que le llevan a descubrir las posibilidades del azar. A fin de cuentas, la combinatoria paramétrica de frecuencia o altura, duración, intensidad, timbre o ritmo, parece ser lo propio de un ordenador. Un compositor puede y debe elegir en esa gigantesca suma de posibilidades. La selección depende, como es obvio, de su predisposición subjetiva, y en ella está la personalización de la música, su distintivo creador. La predeterminación absoluta conduce a un nuevo irracionalismo, porque el sueño de los teóricos de la ultra-precisión se cumple tan sólo en la irracionalidad.

El azar, la intuición y la suerte siempre tienen algo que ver con el trabajo de la mente humana, o mucho que ver si observamos la etapa "abierta" de Juan Hidalgo y su *action music* previa a ZA], la serie de *Armónicos* de 1959, que, de la primera a la sexta acción va haciendo desaparecer un instrumento no prefijado del conjunto de seis con que comenzó, y mantiene en duraciones idénticas (una hora y tres minutos en cada caso) la tensión visual y escénica sobre ellos; la *Carta para David Tudor*, de 1961; las cuatro *Armandias* de 1964, de duración libre salvo una fijada en 13 minutos, cuyos objetos y actuantes son uno o dos pianos de cola y de tres a ocho pianistas...

Azar, intuición y suerte son elementos constitutivos de la etapa ZA], de los *Etcéteras* y, en particular, de *Los holas* de 1966, que retoman los instrumentos sin que importe cuáles, ni su número, ni la naturaleza sonora.

3. TESIS DEL ESPACIO

Hidalgo escribió hace años el texto "Tiempo y espacio en mi proceso musical instrumental", ahora reproducido en el catálogo del CAAM. En las primeras líneas define la música como "un proceso temporal-auditivo de objetos sonoros, con un principio y un final convencionales determinados en parte por el compositor y en parte por el material sonoro que utilice. De donde se deduce que la característica de este proceso de presentación y encadenamiento (lenguaje) de objetos sonoros implica, como condición *sine qua non*, la de su temporal-

dad, siendo así el TIEMPO vehículo primordial e ineludible del material sonoro, de la gramática musical. Pero para que el sonido se expanda físicamente necesita también de otra coordinada ambiental imprescindible, el ESPACIO. Así, ampliando un poco más la definición anterior, diremos que la música es un proceso temporal-auditivo-espacial de objetos sonoros con un principio y un final convencionales determinados en parte por el compositor y en parte por el material sonoro que utilice".

Es una definición valiosa. La temporalidad de la música describe su naturaleza obvia, pero no lo es tanto su espacialidad porque la idea original del espacio está en la vista o el tacto, más que en el oído. De la oposición entre lo lleno y lo vacío nos llega desde tiempos remotos el concepto de espacio, que, en cuanto receptáculo puro, es un *continuo* sin cualidades propias. Dicho de otro modo, las cosas no están parcialmente hechas de espacio, sino que es el espacio lo que emana de ellas; por tanto, no constituye realidad en sí mismo, sino algo que definen la posición y el orden de los cuerpos, sean estos materiales o inmateriales (como el sonido). Salvo en modelos funcionales que no sustentan una ideología del sonido en el espacio (por ejemplo, la ubicación de



Balls, 1996. 20 x 30 x 30 cm.

los grupos corales e instrumentales del oratorio barroco), la dimensión espacial era irrelevante para la música. En el siglo XX comienza el desarrollo conceptual de esa dimensión y experimenta un fuerte impulso con la electroacústica. Conviene extenderse un poco en ello para comentar uno de los rasgos más prominentemente hidalguianos.

Precozmente, como todas las intuiciones o probaturas de nuestro compositor, *Ukanga* da al espacio un valor tan constituyente como el del tiempo. Escrita para cinco grupos instrumentales, la partitura prescribe la ubicación física de cada uno de ellos para que los sonidos —en palabras del compositor— "giren, hagan recorridos de un grupo a otro, se interfieran o sumen en esos recorridos o trayectorias, choquen y se potencien entre ellos". Tales movimientos, indivisibles de la idea de espacio, se inspiran, como queda dicho, en la diversificación de las fuentes sonoras de la electroacústica y empiezan a tomar cuerpo en las fuentes instrumentales. Como "continente universal" de los cuerpos físicos —y el sonido es uno de ellos— el espacio de Hidalgo rompe la barrera de la percepción visual o táctil y se hace auditivo. Los modos de distancia, capacidad, intensidad, etc. se enriquecen con nuevos contenidos operacionales, como es el del movimiento del sonido organizado en órdenes artísticos. La diferencia entre espacio matemático y espacio sensible deja de ser exclusivamente empírica pues ya no se distingue entre dos series de cosas (una

estacionaria y la otra móvil), sino entre dos posibles series de operaciones. La operación en el espacio acústico, indivisible de la operación del tiempo como duración y proceso, abre a su vez amplias perspectivas al espacio imaginario en contraposición con el espacio real. Este es finito, y tiene los límites del universo de las cosas. El imaginario se extiende más allá de las cosas presentes o es pensado como continente de muchas otras posibles. Por ello resulta potencialmente infinito. Lo musicalmente decisivo es que el *spatium* como distancia entre dos puntos –intervalo o vacío– se llena con el movimiento operacional del sonido y con su propia norma interválica, que no es sonido sino correlato puro del espacio y el tiempo.

Juan Hidalgo intuye en los años cincuenta, y lo incorpora espontáneamente a su obra, el continuo espacio-temporal de la teoría de relatividad de Einstein, quien tan sólo cuatro años antes de *Ukanga*, en 1953, había logrado integrar el campo electromagnético en el continuo cuádrimensional espacio-temporal que ya incluía materia y gravitación, redondeando así en términos empíricos una de las tesis geniales del siglo. Esta referencia histórica es pertinente para dar contexto ideológico y científico a la inquietud y el instinto de Juan Hidalgo en sus primeros años de rupturismo vanguardista, compartidos por otros compositores europeos y americanos, todos ellos de primera línea.

Sería capcioso describir el desarrollo de esa temprana asimilación del proceso espacio-temporal en el catálogo abierto de Hidalgo, en sus experiencias de indeterminación y aleatoriedad, en las incitaciones que esconden sus partituras paramétricas, en las músicas concretas ya mencionadas, en todos sus títulos de *música de acción*, y, fundamentalmente, en las comunicaciones y acontecimientos de la etapa ZAJ. No es abusivo datar también en aquellas experiencias el embrión de los lenguajes ya explícitamente visuales y espaciales que han llenado, exclusivamente o en simultaneidad con otros, varias fases creativas del artista. Acaso me domine un prejuicio de afinidad musical, pero siempre he pensado, y así lo mantengo, que el núcleo fecundante de toda la obra de Hidalgo está en sus creaciones sonoras, y que como compositor puro ha alcanzado sus mejores resultados.

El factor espacial sigue teniendo importancia en piezas instrumentales como *Ciu music quartet* y los dos *Offenes trio* (o tríos abiertos), si bien en estos casos no existe un esquema fijo del compositor sino que la ubicación de los instrumentos es indeterminada y queda expectante de las transformaciones del material según la distribución de las fuentes en cada ejecución. *Milán piano*, *Wuppertal dos pianos*, la muy interesante *Roma dos pianos* y *Aulaga 2*, escritas entre 1959 y 1964, integran elementos espaciales en su extremado pensamiento interválico, y en algunos casos, no todos, mediante la asimilación, como cogeneradores de obra, de ruidos accionados por los ejecutantes en fuentes indeterminadas (que implican por sí mismos acción visual), así como de todos los que puedan producirse en el segmento de espacio en que la ejecución transcurre.

Esas obras funden el discurso simbólico y el discurso expresivo. Aquél comunica referentes –en concreto, las notas o indicaciones de las partituras– y éste comunica emociones o actitudes de los intérpretes que son movidas por los estímulos expresos o tácitos del compositor.

En una de sus notas, concretamente la escrita sobre *Palpiti*, dice Hidalgo: “Me doy cuenta de que no he explicado nada de la trama técnica de esta música ni de su estructura, ni tampoco de cómo utilicé la base de los textos japoneses: todo eso tiene que ver con el oficio. La música es sólo para escuchar”. Esta tautología es característica de la filiación americana que atribuimos a Juan Hidalgo, pero muestra también la resistencia del compositor a un discurso descriptivo que desvirtúe la sustancia mágica o el aura misteriosa de la música. Escribe Wittgenstein que lo que *puede ser mostrado no puede ser dicho*. “Lo que se refleja en el lenguaje no puede ser representado por el lenguaje” y “no podemos expresar por medio del lenguaje lo que se expresa en el lengua-

je”. Estas fórmulas evocan la metáfora, un *metalenguaje* que en su globalización sonora refunda el misterio por el que lo concreto expresa lo abstracto. En el compositor canario, el proceso discursivo es un pensar articulado que se apoya en el pensar intuitivo. Este último proporciona el contenido de la verdad y aquél le da la forma. Si la música es solo para escuchar, su forma ha de revelar, perfectamente inteligible, la verdad del contenido: aquello que el lenguaje refleja pero no puede representar.

El experimentalismo espacial de Hidalgo se proyecta en *Intermezzo*, su obra instrumental más reciente, escrita en 1986 para cuatro grandes bandas distanciadas 20 ó 30 metros entre sí. El público ha de situarse alrededor de la primera, entre ésta y la segunda, entre la segunda y la tercera, entre la tercera y la cuarta y alrededor de la última. Las cuatro bandas tocan al unísono la misma pieza, cuya escritura, completa y cerrada, excluye toda indeterminación. Cada banda tiene un director, y en los atriles de estos hay pulsantes luminosos a manera de metrónomos. A pesar de las previsiones de rigurosa exactitud en el tiempo, la disposición espacial de las bandas y del público se erige en elemento dinámico para transformar en movilidad y desplazamiento lo que en teoría era unidad y fijismo. El desajuste de las distancias en cada punto de recepción acústica, es decir, cada persona del público, redefine el espacio a impulso del sonido en una serie operacional que enlaza agudamente con la idea de espacio como “matriz” en cuyo interior se dirimen las diversas posiciones de los cuerpos y de las relaciones entre los cuerpos.

Otra de las invenciones del siglo que nuestro autor desarrolla tempranamente es el de la escritura paramétrica. Cuando el grafismo abandona la notación tradicional puede inventar otra que adolecerá inevitablemente de las limitaciones de aquélla, o bien reducirse a uno o varios parámetros espacio-temporales que no necesitan de la engañosa plétora de la escritura simbólica. Naturalmente, las escrituras paramétricas son abiertas por definición y dejan un amplio territorio a la invención del intérprete. En el periodo anterior a ZAJ, inventa Hidalgo notación propia sobre armadura pentagrámica en títulos tan representativos como *Milán piano* y las dos *Aulagas*. Todos los parámetros están representados por signos gráficos de Hidalgo, no radicalmente diferenciados de la notación clásica. La escritura paramétrica selectiva aparece en *Etude de stage*, que especifica sonidos, silencios y tan solo cinco órdenes de duraciones de ambos; ensaya otra vertiente con *Música en cinta*, cuyas cuatro bandas magnéticas, cada una de once metros y pico, han de recoger en centímetros las alternativas de silencio y de registro de cualquier sonido. La partitura de *Roma dos pianos* establece el número de sonidos de cada piano en secuencias de minutos y segundos. La única fuente sonora es la totalidad del teclado del piano, 88 sonidos en total, secuenciados temporalmente en escalas respectivamente ascendente y descendente. En esa partitura de palabras y guarismos numerales tampoco hay una sola nota. La interperitación de cada ejecutante producirá ineludiblemente obra nueva y distinta, que es lo que se propone el autor manejando en unos casos parámetros de duración y frecuencia, que son específicamente temporales, y en otros de dimensión –como los centímetros de cinta magnética– que traducen el espacio temporalizado.

Esos años del pre-ZAJ convocan en la imaginación y la técnica expresiva de Hidalgo todos los posibles instrumentos y sistemas. En el límite del periodo situamos *Ja-U-La*, de 1964, estimulada por tres distintas lecturas del poeta chino Wang-Wei. Es, quizás, la primera obra en que el sonido hidalguiano absorbe la medida exacta y la concisión epigramática de la estética orientalista. Cuatro versos, formado cada uno por siete ideogramas chinos, suman 28 ideogramas. El número y el orden versal sugieren tres lecturas y de ellas nacen los tres movimientos de *Ja-U-La*, la más refinada, concentrada y perfecta de las músicas de cámara de Hidalgo en el periodo referido. Dedicada, o no, a John Cage, el título descompone el vocablo castellano de su apellido y hace sonar en las ráfagas entrecortadas del primer movimiento, el de la sílaba *Ja*, una lec-

tura nerviosa y sesgada que contrasta profundamente con el progresivo estatis-
mo y la creciente distancia de alturas de los dos movimientos siguientes, *U* y
La. El elemento contemplativo de estos, cuya índole espacial es incontestable
en los puntos de fuga y las inmensidades metafóricas, da contrapunto a la fu-
gacidad dinámica del primero, netamente temporal. Cinco partes de arcos,
dos de viento-madera y un pequeño tambor afrocubano llamado *tumba* son su-
ficientes para colorear admirablemente otro típico elemento espacial: el del tim-
bre en movimiento.

4. TESIS DEL TIEMPO

Pasados los años nucleares de *ZAJ*, vuelve Hidalgo a la música instrumental con
una obra por la que siento especial predilección. *Tamarán*, o *Gotas de esper-
ma para doce pianos de cola*, nace en 1974, pasada ya una década desde
Aulaga 2 y *Ja-U-La*. Un lapso prolongado, que estuvo cubierto por la recupe-
ración del gesto, la actitud, el sonido y los ruidos cotidianos de *ZAJ*, afirmati-
vos, como queda dicho, de un tipo de atención y concentración dirigido a la
esfera básica de la existencia.

Significativamente, *Tamarán* religa con la experimentación espacio-tem-
poral y la escritura paramétrica de diez o quince años antes. Sus cuarenta mi-
nutos, más los quince segundos de resonancia final de armónicos, exigen ideal-
mente doce pianistas en doce pianos de cola dispuestos en círculo, como las
horas del reloj, con el público en el interior de la esfera. La lluvia de armónicos
obtenidos de la pulsación del teclado y el apagado directo de las cuerdas, han
de bombardear al oyente y crear una trama sonora de eficacia máxima. En la
práctica es difícil ese gran aparato de generadores sonoros y Juan Hidalgo sue-
le ejecutar *Tamarán* como decimotercer pianista en vivo, con un dispositivo cir-
cular de fuentes sonoras previamente grabadas.

Esa versión mixta (grabada y en vivo) es la que pudimos verle y escu-
charle en Las Palmas en 1990. Además de su espectacular espacialidad, la
obra propone algo así como el contratipo, la imagen en negativo o la incur-
sión tras el espejo del principio acústico del gran piano romántico: la resona-
ción de armónicos. La percusión de los macillos es inmediatamente apagada
por acción manual sobre la cuerda y permanece en flotación la escala de ar-
mónicos. Se invierte así la relación causa/efecto, pasando el segundo al pla-
no de la primera. Las resonancias liberadas no dan consistencia o perspectiva
física a la nota pulsada, que se reduce a un *martellato* inductor de la melodía
de armónicos. Y la melodía se impone en alternativas de vaguedad o defini-
ción que incitan el seguimiento de líneas motivicas –por las intensidades domi-
nantes de la propia columna armónica– o atomizan indeterminadamente el es-
pectro sonoro de alturas expansivas y volúmenes que decrecen.

Ese lenguaje esotérico organiza, sin embargo, de manera casi mate-
mática, el azar aparente de la “cara oculta” del instrumento, apenas investiga-
da antes con autonomía artística. Pero hay más: la relación entre cuerda apa-
gada y encordadura libre se revela dialéctica en un territorio sonoro que se ha-
bía limitado a la relación lineal entre nota pulsada y columna armónica. Es así
como el discurso único se hace dual y antinómico. La percepción puede des-
doblarse y seguir aquello que le sea más placentero, o bien elaborar la sínte-
sis en el decurso de los cuarenta minutos en que Hidalgo, de pie, con una ma-
no en el teclado y otra en el cordaje, explica impertérrito, sin perder de vista el
cronómetro, una de las dimensiones de su pensamiento instrumental.

La partitura desarrolla a tope el parámetro temporal, que es indispen-
sable para ordenar la polifónica de armónicos de doce ejecutantes teóricos. Y
así como hemos hablado del espacio en Hidalgo, su pensamiento y experien-
cia del tiempo musical son igualmente sugerentes. En un cierto sentido, ese pen-
samiento es el escolásticamente conocido como hebraico. Los hebreos conci-
bieron el tiempo como una serie de *percepciones temporales* en forma de *lati-*

dos, interiorizando de este modo el tiempo y convirtiéndolo en lo que suele lla-
marse *duración y temporalidad*.

Latidos es, precisamente, la equivalencia castellana de una de las últi-
mas obras instrumentales de Hidalgo, *Palpiti*, de 1984. Pero la sustancia tem-
poral es igualmente determinante en *Rose Sélavy* de 1975 y en *Zajrit* de
1983, en una dimensión que, para entendernos, adjetivaremos de *griega*. Es-
tos títulos y los anteriores son los que completan el catálogo musical de nuestro
autor, que vamos desgranando con menos orden cronológico que en bloques
proyektivos de las ideas globales, presentes en algunas o en todas sus etapas
creativas.

Sin mucho esfuerzo aplicativo, quiero ver en *Rose Sélavy*, título correla-
tivo de *Tamarán*, el criterio de los griegos que vieron lo temporal desde la pre-
sencia y el *ahora*, o desde una serie repetible en ciclos e incluso desde una
eternidad superior a la mera temporalidad. Esa *poliedricidad* de la mente griega,
como dicen los italianos, es la estructura de *Rose Sélavy*, “seis piezas enmo-
hecidas para seis fuentes sonoras”, que se reducen a diferentes acciones sobre
una celesta y un piano de cola y, finalmente, un generador de sonidos *feed-
back* o de realimentación. La partitura es puramente numérica. Cinco tonos en-
teros, del do al sol, forman el único material de alturas y están representados
por números correlativos del uno al cinco. Las diversas combinaciones y repeti-
ciones de estos números forman la estructura básica de la celesta, imperturba-
blemente repetitiva durante los 42 minutos de duración de la obra. El fijismo de
la celesta es presencia y *ahora*, en tanto que los sonidos del piano, primero pul-
sados desde el teclado, después en *pizzicati* sobre el cordaje, más tarde asor-
dinados o *muted*, a continuación percutidos con baquetas sobre la madera de
la caja armónica y finalmente devueltos en *feed back* electroacústico, marcan
la repetición cíclica. Lo eterno está en una continuidad hasta el infinito, perfec-
tamente posible en la estructura de la obra. De hecho, el subtítulo de *Rose Sé-
lavy* es *Un etcétera sin fin*.

El impacto de esta música poliédrica es inseparable de una percepción
compleja del tiempo, capaz de articular coherentemente una suntuosa polifonía
de alturas, duraciones y ritmos que se yuxtaponen sin más pauta estructural que
el sentimiento del intérprete al piano. En rigor, la partitura tan solo numera
exhaustivamente la parte de celesta, dejando al piano libertad en las duracio-
nes de cada número o nota, siempre que se atenga a las octavas indicadas.

De alguna manera nos encaramos con el tiempo como imagen móvil de
la eternidad o decurso pasante de una presencia que no pasa. Tiempo y mo-
vimiento se perciben juntos en esta música y renuevan la intuición del tiempo
como movimiento o como algo relacionado íntimamente con el movimiento. La
partitura numérica de *Rose Sélavy* es un eco sorprendente de Aristóteles cuan-
do dice que el tiempo no es un número, pero es una especie de número ya que
se mide, y sólo puede medirse numéricamente. Estas referencias nos llevarían
demasiado lejos en el eslabonamiento de grafismos, sonidos y nociones filosó-
ficas. Baste sugerir que la intuición del artista localiza espontáneamente los con-
ceptos intelectuales sin necesidad de apoyarse previamente en ellos. Tal vez Hi-
dalgo no se haya interesado en ejemplificar acústicamente un determinado pen-
samiento del tiempo, pero su música lo hace y, al hacerlo, da inteligibilidad a
determinadas nociones. Ello es así porque la imagen del tiempo tiene su sede
en el alma y hasta puede concebirse como la vida del alma. “El tiempo del al-
ma surge del fondo de ella y, por tanto, de la Inteligencia” (Plotino).

5. VOLUNTAD Y AUTONOMÍA DEL MATERIAL

Procede recordar aquí las palabras ya citadas de Hidalgo en su definición de
la música: “proceso temporal-auditivo-espacial de objetos sonoros con un prin-
cipio y un final convencionales determinados en parte por el compositor y en
parte por el material sonoro que utilice”. Denota una gran agudeza el contem-

plar el doble plano en la duración, uno voluntario y controlable por el creador y otro incontrollable, que es el del material. Reconocer al material esa vida propia, que se manifiesta en su propio tiempo y en su duración, es como un actuar instintivo que deja a ciertos fines producirse sin previsión de ellos mismos y sin previo entrenamiento. No aludo a los resultados imprevisibles de la música aleatoria ni a las materializaciones innumerablemente diversas de la obra abierta, que dependen de la ejecución, sino del reconocimiento de la entidad del material sonoro como hipótesis de vida y duración autónomas. El tiempo musical (por extensión, el tiempo en abstracto) es un *fue* que ya no es, un *ahora* que tampoco es puesto que está pasando y no se puede detener, y un *será* que aún no es. El tiempo, en rigor, no existe. Todo él es una metáfora o una actitud. En las *Confesiones* de San Agustín, el pasado es lo que se recuerda, el futuro lo que se espera y el presente aquello a que se está atento; pasado, futuro y presente aparecen así como memoria, espera y atención. ¿Existe una mejor definición de la temporalidad de la música, o una fórmula más elocuente para explicar el respeto al material como memoria en su principio y espera en su final? La música de Hidalgo, en su mayor parte confiada al instante de la realización y a las potencias co-creadoras de sus ejecutantes, es puro decurso y alteridad pura: su vocación no está en convertirse en cosa distinta de lo que era y quedar congelada en el nuevo estado, sino ser incesantemente distinta. En ello reside la iluminadora intuición del respeto al material como presencia de una tercera *voluntad* , externa pero no ajena al creador y el realizador.

Los preocupados por la presunta inmovilización historiográfica de la obra de Hidalgo pueden contemplar con sosiego la durabilidad de su bloque sonoro, en virtud de la autonomía del material, su indeterminación radical y el consecuente dinamismo transformador. No puede sufrir fijismo historicista ni convertirse en *museo* ni *academia* aquello cuya duración no se congela en una sucesión de instantes idénticos. Lo que dura es lo que cesa de vivir para transformarse en cada instante, y la realidad espacio-temporal de esta música es instantánea. Si comparamos, hoy mismo, varios registros de la misma obra distanciados en el tiempo, observamos que la identidad de título no significa identidad de obra. En las últimas versiones, las diferencias de lectura y realización incorporan el instante también último de cultura, gusto y sensibilidad. Es falso y pretencioso afirmar que la música de Hidalgo, como la de Cage, respondan a un momento histórico que ha pasado. La medida de su apertura implica la de su pregnancia del espíritu del tiempo, de manera que el acceso a la condición de *clásicas* , que es tan natural como la extensión social del conocimiento complejo, no las petrifica ni limita su continua novedad. Si en el tiempo de su primera realización tuvieron que asumir la incomodidad, la aspereza y el rechazo de sus cargas revolucionarias, el premio reside en su resistencia a la nietzscheana *prueba de eternidad* , sean cuales fueren las alternativas de atención o de olvido en el diente de sierra de toda permanencia más allá de las modas.

6. LA BELLEZA COMO RESULTADO

He de referirme necesariamente a las últimas obras instrumentales, nacidas ambas de la impregnación oriental de Hidalgo. Escritas en 1983 y 1984, *Zajrit* y *Palpiti* toman estructura, respectivamente, de los cincuenta primeros y cincuenta últimos poemas breves, llamados *wakas* ó *tankas* , de una compilación atribuida a Fujiwara Teika, poeta japonés de los siglos XII y XIII, conocida por Hidalgo en una versión fonética y traducida al italiano con el título *La centuria poética* .

En estas obras recupera la escritura de notación convencional, enlazando así con el procedimiento de sus primeros títulos camerísticos aunque persisten elementos abiertos que siguen remitiendo al de realización el instante en que la obra nace de verdad.

Zajrit está escrita para un percusionista (con vibráfono, tres tom-toms

—grave, medio y alto— y un tambor redoblado). El intérprete no sólo actúa sobre los instrumentos, sino que ha de prestar su propia voz en fonaciones característicamente japonesas que añaden un acento percusivo más. Los cincuenta *tankas* del poeta se convierten en otros tantos *zajrit* del músico. Esta palabra, compuesta por *ZAJ* y *rit* (alusivo a rito o ritual), simboliza el sentido de la obra en dos grandes coordenadas hidalguianas. Cada una de las notas escritas, semitonos cromáticos a diversas octavas de tesitura, representa una de las sílabas del texto poético. Cada *zajrit* es a la vez un todo autocontenido y un instante del proceso general. El extremado refinamiento de las sonoridades, el tempo *comodo ma fermo* que el compositor indica y es traducido en valores muy lentos, y la inacabable perspectiva espacial abierta en gesto de naturaleza contemplativa, desgranar una mágica transcodificación sonora del pensamiento zen. En el plano teórico, lo más inquietante está en la combinatoria silábica del lenguaje poético mutada en articulación combinatoria de sonido musical. El poema de origen es, en cada una de estas cincuenta páginas, como una serie básica que se despliega polifónicamente o un motivo minimalista repetido en la perspectiva transfiguradora de la serie, no por desplazamiento del acento rítmico. El tiempo parece ceder sus pulsos a la vastedad horizontal del espacio. El efecto de hipnosis y la basculación entre la imagen sonora y el sueño que la multiplica cesan tan solo en el redoble del tambor, percutido como final o punto y aparte de cada uno de los poemas. No todo está escrito, pero puede decirse que todo está sugerido en la partitura. Los elementos indeterminados pierden radicalidad en el propósito de radicalizar las cargas poéticas de una de las músicas más bellas de este fin de siglo.

Palpiti exige clarinete, vibráfono, violoncello, piano y violín. Los cincuenta últimos *wakas* de la selección de Fujiwara Teika se ordenan en un código numérico con series de diez, que cada uno de los cinco instrumentos hace entrar y entona en un canon desplegado hasta llegar al poema número cien, centro absoluto de la composición. De ese centro arranca la reexposición en orden inverso de entradas y de instrumentos. El sentido poético de la gran inversión deviene del poderoso campo gravitatorio entre el centro y los extremos. Una vez más se confunden en Hidalgo el cálculo y el azar, el previo control y el misterio de los resultados casuales, parejas de falsos contrarios por cuanto tienen de acústicamente similar. Es evocar el descubrimiento de *Caurga* , casi 30 años antes. Aunque concreta indicaciones de tiempo e intensidad y escribe exactamente los valores métricos sobre pentagramas con barras de compás, el ámbito de ideación improvisatoria sigue siendo dilatado:

¿Por qué nos impactan estos *latidos* ? Primordialmente, por la seguridad de unas proporciones polifónicas que excluyen la matemática para apoyarse en un orden estructural de apariencia simple y lúdica, como casi todos los de Hidalgo. El instinto de la belleza sonora dimana tanto de la confianza en el material como de la destreza expositiva y, en este caso, la eficacia de las señales a los ejecutantes. Desde diversos puntos de vista, es *Palpiti* otra de las mejores obras de cámara del último tramo del siglo XX.

Ha de concluir este comentario con una brevísima evocación de los parámetros ideológicos que las han alentado: la radicalidad tautológica del arte musical de Hidalgo, su personal descubrimiento del paralelismo entre los sistemas cerrados y los resultados del azar, y el pensamiento del tiempo y el espacio como constituyentes de la música. *Sensoria Dei* , llamó Henry More al tiempo y el espacio: sentidos de Dios, u órganos sensoriales de la divinidad. En definitiva, entidades ideales sin clara existencia física en las que el instante tiende a ser duración y lo fijo movimiento. Si repito que los mejores valores proyectivos de la obra de Juan Hidalgo están en su música, creo saber por qué lo hago.

