

# De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3

“We belong to the night”  
Ellen Foley<sup>1</sup>.

**U**n movimiento que no se ve, así el ritmo. Así la música. Y, en particular, la música que en este siglo fragmentado y moribundo resolvió el panorama de la reproducción técnica musical en el silencio de lo que siempre fue. (Pero también en el ruido, como se intentará mostrar.) El silencio, que fue, en esencia, una de las notas características del pitagorismo —que le dio un carácter ontológico y religioso al silencio, y por ello también político, en relación con la música, el ritmo y los números—, que no quiso saber del ruido. Puede que anhelando escapar de los ruidos de un pueblo, el griego, el suyo propio, que pasó gran parte de su tiempo guerreando, y que seguramente, como ocurre hoy con la mayoría de los pueblos que baña el mediterráneo, se expresaba a gritos. Si esto era así, no es extraño que vinieran a darse experiencias como la de los pitagóricos que, alejadas de la vida de la polis, alejadas del ruido (aunque sólo en apariencia, pues parece que sus intereses políticos estuvieron ligados en más de una ocasión a la toma de poder en varias ciudades), ensayaron una forma de vida apartada, imbuida de religiosidad y amparada

en el secreto, el enigma y el misterio, accesibles únicamente a los iniciados.

Sólo los congregantes tenían acceso a la revelación de los misterios por medio de la palabra musical y el silencio —“acuñan aforismos, frases musicales, equivalentes a melodías o a cadencias perfectas que penetran en la memoria o la despiertan”, dice María Zambrano<sup>2</sup>—, y de los distintos ritos cultuales, que trazaban el puente a los secretos del cosmos, y que hoy, desperdicios de la historia, permanecen en el olvido. El cosmos pitagórico, red de melodías y ritmos de una armonía universal, era puesto en relación al hombre, mediando el alma, su inmediatez más propia, centro y punto de conexión con el universo. Pero la experiencia pitagórica del alma sería barrida del mundo por la *epojé* de Parménides, consistente en “poner en suspenso la existencia y sobre todo la actuación de los dioses [homéricos], y hacer caso omiso de la suerte del alma”<sup>3</sup>. La pregunta por el ser de las cosas no necesitaría, ya en su primera formulación, de la asistencia mítica. A partir de entonces, quedarán en un segundo plano los relatos de inspiración divina, que dejarán de corresponderse con la representación de la realidad, ahora avalada

<sup>1</sup> Título de una canción de su álbum *Nightout*, Epic, 1979.

<sup>2</sup> M. Zambrano, “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, en *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1991, p. 82.

<sup>3</sup> Ídem, p. 101.

por la metafísica. La historia de la filosofía occidental trazará sus vías de acceso a la verdad desde la tensión que inaugura Parménides con el descubrimiento del Ser.

En el subsuelo de lo que ha venido siendo la forma predominante de representación de lo real ha quedado, “en el fondo del ánimo, escribe María Zambrano, en eso que llamamos «sentir originario», el sentirse suspendido y flotante, a veces a pique de «naufragio», a merced de una totalidad desconocida que nos mueve.”<sup>4</sup> Música y poesía, dones del alma, vendrán a ser expresión directa de ese sentir originario, al que se refiere la filósofa. La soledad del alma, su indigencia, lo precario de su lugar en el mundo han asistido a la representación del dolor sin límites en la época de la máxima destrucción y del máximo ruido, donde el desierto es fuente de silencio en la noche y en el infierno.

“El indecible padecer del alma cuando se siente a sí misma, al encontrarse, se resolvió en el pitagorismo por la aceptación del orfismo y de su aventura protagonista: el descenso a los Infiernos, a los abismos donde lo que sucede es indecible. Y como es indecible, se resolverá en música. Y en la forma más musical de la palabra: poesía.

La música sale del infierno; no ha caído desde lo alto. Su origen antes que celeste es infernal. Más tarde aparecerá la «armonía de las esferas». Pues la armonía viene después del gemido y del encanto. Lo peculiar de Orfeo, marca y señal del alma griega, es que el gemido no es queja desesperada, imprecación, sino dulzura secreta, misteriosa dulzura que sale de las entrañas del infierno. El arte griego, aun la tragedia, es solidario de Orfeo, no le desmiente. Todo horror estará amansado, toda queja envuelta en dulzura. Y esta dulzura y esta mansedumbre permitirán a la razón, a las razones, entrar en los lugares infernales; serán el puente que el alma mediadora tiende siempre entre la

razón y la vida en su padecer infernal; entre el sufrimiento indecible y el *logos*.”<sup>5</sup>

Al horror del siglo XX no lo asistirá la dulzura. El ruido, aun bajo las máscaras más increíbles que la razón totalizante sea capaz de forjar, no dejará de producir más y más ruido. El arte será fiel al grito y al horror. La ciencia y la tecnología, maravillas de la modernidad, serán utilizadas para aumentar el horror hasta lo inimaginable... El alma se hará humana a fuerza de padecer los desgarramientos que produce la esquizofrenia de un mundo que apuesta por la glorificación de la muerte en los escenarios del espectáculo.

Ni los pitagóricos ni Platón (ni aun Aristóteles), dirá María Zambrano, pudieron dar cuenta de un alma humana<sup>6</sup>. El conjunto de mitos que inaugura el mito fundacional del alma compondrá un problema de difícil solución, que sólo con la muerte de Dios obtendrá justo pago. En el siglo XX el alma ha seguido siendo un problema, pero ya no podía permanecer apartada del ruido como si éste no existiese, como si sólo hubiera silencio, el silencio de la música del número, de la armonía universal. Huelsenbeck, un dadaísta, escribía en 1920, con la memoria encandilada por los acontecimientos de la Primera Gran Guerra:

“El problema del alma es por naturaleza volcánico. Cada movimiento produce ruido de forma natural. Mientras que el número, y consecuentemente la melodía, presuponen una facultad para la abstracción, el ruido es una llamada directa a la acción. La música de cualquier naturaleza es armoniosa, artística, una actividad de la razón..., pero el bruitismo es la vida misma, no puede ser juzgado como un libro, sino que es parte de nuestra personalidad, la cual nos ataca, nos persigue y nos hace pedazos. El bruitismo es una manera de mirar la vida que, por extraño que pueda parecer, nos compele a tomar una decisión

<sup>4</sup> Íd., p. 100.

<sup>5</sup> Íd., p. 103.

<sup>6</sup> Íd., p. 109.

absoluta. Sólo hay bruitistas, y los demás... En la Europa moderna, la misma iniciativa que en Estados Unidos hizo del ragtime la música nacional condujo a la convulsión del bruitismo. (...) El bruitismo es una especie de retorno a la naturaleza. Es la música producida por los circuitos de los átomos (...) la muerte deja de ser un escape del alma a la miseria terrenal y se convierte en un vómito, un aullido, un sofoco. Los dadaístas del Cabaret Voltaire asumían el bruitismo sin sospechar su filosofía; básicamente deseaban su opuesto: un calmante para el alma, una nana interminable, arte, arte abstracto. *Querían la válvula de seguridad moral* —«Disgustados por la carnicería de la Primera Guerra Mundial, nos dedicamos a las Bellas Artes», «Nuestro Cándido contra estos tiempos», nuestra colcha de tres capas—, pero el dadá se convirtió en una criatura a quien los demás no llegábamos ni a la suela de los zapatos. ¿Lo comprenden? Somos psiquiatras; somos alemanes; hemos leído a Nietzsche, sabemos que quedarse demasiado rato mirando a un monstruo entraña el peligro de convertirse en uno..., ¡para eso nos pagan!»

La confusión total a que conducen las palabras de Huelsenbeck delata, sin embargo, la lucidez en medio del delirio. El ruido es ya la vida, una nueva forma de vida, nacida con el siglo XX. El ruido es un monstruo, expresión de una monstruosidad mayor, que como Medusa transforma en piedra a todo el que se adentra en su mirar. La mudez sigue al ruido siempre que se le enfrenta desarmado. No en vano, el silencio y el ruido son dos oquedades de un mismo abismo insondable y enemigo de la razón discursiva y el orden, pero que hace señas continuamente a la música y la poesía, hijas del caos y de la noche.

Pero volvamos al naufragio del alma y su errar subterráneo por los meandros de la historia. Una vez vencida, el alma irá a refugiarse en la oscuridad, con el pitagorismo (y en la forma que la vio nacer, la forma que le dio Orfeo),

bajo el peso de “la tradición occidental cristiana”, arguye Zambrano. Ese centro que pone en relación, que hace corresponder al hombre con el cosmos —según el sentir de los pitagóricos—, capaz de dar forma a melodiosos cantos en el silencio más profundo, en el canto de la noche, tan caro a Orfeo, ese centro de luz endrina ya no volverá a brillar con la misma intensidad bajo la losa diurna de la representación del mundo operada por el cristianismo. El pitagorismo dejará de existir como tal, pero quedará la semilla. Sólo la fugacidad de algunas iluminaciones —como en Spinoza, tal vez, y en Leibniz, dirá Zambrano— dará cuenta de su paso por el mundo. Derrotado, el pitagorismo, habitará el silencio y la noche, los espacios de la música y el número, del tiempo cósmico, distinto del “tiempo interior” que se sufre en el acto diario de la vida atrapada en las redes de lo humano<sup>8</sup>. Quedará la semilla en el tiempo que marcan el ritmo y el número; la semilla que germinará en el ruido, en la destrucción, en los lugares comunes de la metrópoli.

Dice María Zambrano que los pitagóricos fueron capaces de descifrar la relación originaria que se da entre la música y las matemáticas, a partir del número<sup>9</sup>. Las funciones que caen bajo esa relación única mantienen a la palabra en la mudez más absoluta, cuando no es la palabra de la poesía —palabra musical. La palabra tan sólo iluminará espacios, encontrando únicamente el vacío sin alcanzar jamás la inmediatez de las notas en la red, en el tiempo nocturno que da a la armonía y al silencio. “Cantaré a la noche, rezan las palabras de Orfeo, engendradora de dioses y hombres.”<sup>10</sup>

La música era —y es— experimento, experiencia, movimiento en la oscuridad de la noche donde las correspondencias, perfectamente definidas en su infinitud ontológica,

<sup>7</sup> R. Huelsenbeck, *En abant dada: Die Geschichte des Dadaismus*, cit. en G. Marcus, *Rastros de carmén. Una historia secreta del siglo XX*, BCN, Anagrama, 1999, pp. 243-4

<sup>8</sup> M. Zambrano, *o. c.*, p. 85.

<sup>9</sup> Ídem, p. 76.

<sup>10</sup> Porfirio, *Vida de Pitágoras. Vida de Plotino*. [Orfeo], *Himnos órficos*, Madrid, Planeta-DeAgostini, 1996, p. 230.

despiertan al intérprete que se enfrenta con la música en un acto que poco o nada tiene que ver con la actividad consciente<sup>11</sup>. El ritmo, la música ya están en la vida de cada uno, en el corazón, y en su movimiento silencioso, acompañado, unas veces, desordenado o discontinuo, otras. “El Universo sería un tejido de ritmos, una armonía incorpórea, que tal debió ser la fe inicial de los pitagóricos.” María Zambrano insistirá en esta idea. “Las almas respiran en la armonía, respiran en el ritmo. La respiración de cualquier viviente ¿no es ya ritmo?”<sup>12</sup> ¿Y no era el alma además el aliento que vivifica, según dejó dicho Homero?<sup>13</sup>

Tal vez era ésta la manera como los pitagóricos experimentaban la música y las matemáticas, tomando al tiempo como el arco en tensión, la máquina que daba a respirar el arte de la música y el número; “el Tiempo primario, el Tiempo sagrado”, en palabras de María Zambrano, que desde su ocultamiento innominado e inabarcable diera nombre a “Cronos, padre del éter y de la noche eterna, del silencio”, así como de la música.<sup>14</sup> Los pitagóricos tenían plena fe en la dinámica absoluta del Número y en la belleza creadora de la armonía,

entendían el Universo como red rítmica tensada por la armonía. Y el alma estaba ya, implícita, en el “universo-armonía” de Pitágoras, pues es del tiempo de donde arranca, y el tiempo se manifiesta mediante el número y el ritmo<sup>15</sup>, es decir, mediante la música.

Mientras tanto, el silencio lo envuelve todo. Y con él se cierne sobre el mundo el ruido. “Las cosas en su conjunto son todo y no todo, idéntico y no idéntico, armónico y no armónico, lo uno nace del todo y del uno nacen todas las cosas”, sentencia el sabio Heráclito. “Tras haber oído al *logos* y no a mí es sabio convenir en que todas las cosas son una.”<sup>16</sup> “El *logos* del número descubre, en Heráclito, la armonía de los contrarios, la «no-identidad»<sup>17</sup>, pero es este un *logos* que pondrá orden a partir del caos, o mejor, que encontrará el máximo orden en el caos: “Desperdicios al azar, el más hermoso orden del mundo”<sup>18</sup>. No es un *logos* originariamente armónico, cuanto menos en el sentido de ser fiel reflejo expresivo de un orden primigenio. No, el fragmento anterior revela el carácter enigmático de un tipo de sabiduría que fue capaz de viajar a través de los *desechos* de la historia y llegar has-

<sup>11</sup> Robert Fripp, miembro fundador de King Crimson y principal motor de esta máquina de hacer música, declara en *The Essential King Crimson: Frame by Frame* (4 CD Box, Virgin, 1991, p. 57, cit. en Carlos Romeo, *King Crimson*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 193) lo siguiente: “La mayor parte de la gente asume que el músico crea la música, pero yo no lo veo de esa forma en absoluto. Yo pienso que la música crea al músico. Y es sólo en este punto cuando algo que merece la pena sucede. Cuando reconoces que la música no sólo tiene vida propia sino que la vida que tiene la música es más real que la vida misma.” Parecería como si la semilla del pitagorismo hubiera germinado en nuestro siglo, en algunas formas de entender la música y el arte en general, como es el caso de King Crimson (y de otros muchos), pero habiéndose instalado irremediamente en el límite que establecen el ruido y el silencio como formas de expresión.

<sup>12</sup> M. Zambrano, *o. c.*, p. 77.

<sup>13</sup> Dicen los versos 355 al 363 de la *Iliada*: “Ya moribundo, le dijo Héctor, el de tremolante penacho [a Aquiles]: «Bien te conozco con sólo mirarte y ya contaba con no convencerte. De hierro es el corazón que tienes en las entrañas. Cuidate ahora de que no me convierta en motivo de la cólera de los dioses contra ti el día en que Paris y Febo Apolo te hagan perecer, a pesar de tu valor, en las puertas Esceas.» Apenas hablar así el cumplimiento de la muerte lo cubrió. El aliento vital voló de la boca y marchó a la morada de Hades, llorando su hado y abandonando la virilidad y la juventud” (Homero, *Iliada*, trad. de Emilio Crespo Güemes, BCN, Planeta-DeAgostini, 1995, p. 455).

<sup>14</sup> M. Zambrano, *o. c.*, p. 80. Debe decirse —insistiendo en lo que ya algunos han señalado— que María Zambrano toma a Krohos por Xronos, el Tiempo (véase, P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, BCN, Paidós, 1994, pp. 120-1), y que entre ambos existen diferencias esenciales que no serán tratadas aquí, así como tampoco el acierto o desacierto de la elección por parte de María Zambrano de esta peculiar simbiosis divina, cuando no sagrada.

<sup>15</sup> Ídem, p. 85.

<sup>16</sup> Heráclito, frs. B 67 y B 50, resp., cit. en G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 277 y 273 resp.

<sup>17</sup> M. Zambrano, *o. c.*, p. 84.

<sup>18</sup> Heráclito, fr. B 124, cit., en *Filósofos Presocráticos*, ed. a cargo de Alberto Bernabé, BCN, Altaya, 1995, p. 144.

ta la época de la máxima destrucción, en el siglo XX, intacta y única, junto al silencio que siempre caracterizó al de Éfeso, como en una extraña y fantástica armonía productora de ruido —cabe también la posibilidad de que dicho fragmento sea tan sólo un arrebató de ironía y rabia contenidas envuelto en las palabras de un sabio, que practicaba la sana costumbre de confundir a aquellos que no sabían reír.

La armonía sería, según lo expuesto hasta aquí, un efecto de la acción del *logos* que desvela en el enigma lo que está oculto, y no tanto la expresión máxima del orden del universo. María Zambrano hace del *logos* heraclítico una extensión del saber pitagórico —aunque parece olvidar el tremendo desprecio con el que Heráclito se refiere a Pitágoras y sus acólitos.

Saber del silencio también, y del ruido: saber de la música. “Numero es medida, un género de razón.”<sup>19</sup> Así parece que Heráclito entendía el *logos*. Pero ese *logos* respondía a unas exigencias que trascendían la tensión pitagórica hacia la armonía cósmica. “La guerra es el padre y el rey de todas las cosas; a unos los muestra como dioses y a otros como hombres, a unos los hace esclavos y a otros libres.”<sup>20</sup> Y qué es la guerra sino caos, el caos en el fragor de la batalla; el caos que en la mayoría de los ciclos míticos ha ocupado el origen último: el caos, principio y final de todo; el caos, como el espacio del ruido inabarcable e indiferenciado en el silencio más profundo; el elemento sagrado, inefable y sin medida que todo lo domina. De ahí el sentir originario y los abismos que en él aguardan, de ahí también la imposibilidad de la palabra desnuda de llegar a su centro. A la palabra, si quiere adentrarse en las tinieblas a rescatar lo que pugna por dar a

luz, le hacen falta la música y la poesía —“poesía es sentir las cosas en *status nascens*”<sup>21</sup>, música es ya nacer.

Heráclito, con su enigmático silencio preñado de palabras y frases sin tiempo, coronado con las notas de una composición indecible, alcanza la imposible revelación del ruido. La alianza entre el silencio y el ruido se instala, así, en la representación del cosmos que hará posible pensar la desmesura de los oscuros espacios nocturnos. La noche será lugar de contiendas, de tensiones invisibles, de muerte y nacimiento. Porque si es verdad que la armonía lo domina todo, como contaban —y cantaban— los pitagóricos, no lo es menos que “la guerra es el padre de todas las cosas” (por eso tal vez la brutalidad caníbal de Cronos con su progenie). En el fragor de la contienda el ruido siempre se ha aliado con el silencio: unas veces, turnándose en el dominio de los espacios en el campo de batalla, otras, mezclándose en el sentir de los combatientes, hasta el punto de ser indiscernibles el uno del otro en la soledad infinita del hombre ante la muerte. “Sólo da vida lo que abre el morir”<sup>22</sup>. Para volver a nacer, para dar a la vida es necesario morir. El tiempo se agota en la tensión entre el morir y el vivir, a partir de la cual se da el ser a la vida, que es espacio más que sólo tiempo. Una nueva vida que llega con la aurora, que es ritmo en su respiración, y es, también, signo, musicalidad, ruido y silencio.

\*

El silencio ha sido, en el siglo de la destrucción, la nota predominante con el ruido, la disonancia, el *feedback* y la armonía fragmentada en el arte del espectáculo o en el espectáculo del arte. Así en la música pop, desde el fragmento encadenado a la dinámica mercan-

<sup>19</sup> M. Zambrano, *o. c.*, p. 82.

<sup>20</sup> Fr. 53, *o. c.*, p. 282.

<sup>21</sup> M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 1996, p. 121.

<sup>22</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque*, BCN, Seix Barral, 1993, p. 23.

tilista del capital. Un ejemplo: el magnífico desarrollo armónico-rítmico, plagado de discontinuidades, entre silencios y disonancias, de una pieza como *Moonchild*, perteneciente a la primera obra de King Crimson, *In the Court of Crimson King*<sup>23</sup>. Se trata de una pieza que consta de dos partes bien diferenciadas, la segunda de las cuales es una larga coda improvisada que fluye por los espacios del minimalismo y el ruido, dejándose atrapar por la representación o ilusión armónica dentro del caos: de la nocturna melodía que traza la voz en la primera parte del tema, que es casi una nana oscura y mágica, y que lleva por título *The Dream*, a la segunda parte titulada *The Illusion*, la coda en donde el minimalismo expresivo de los instrumentos, sin acompañamiento de voz, da cuerpo al silencio que se advina ya en la deliciosa invitación al sueño de la primera parte del tema. Un minimalismo que ya está en la música primera expresada en el ritmo y la monotonía —recuérdese la estrecha relación que mantenían música y danza en la Grecia arcaica. Sin embargo, en la segunda parte de *Moonchild* se suceden melodías y ritmos discontinuos, en los que la armonía, si está, viene dada no tanto por la simplicidad con que las notas se van ensamblando unas con otras, entre silencios, cuanto en la atmósfera nocturna que recorre toda la pieza en el fluir de las notas que de la guitarra, el vibráfono y la batería van surgiendo combinando prodigiosamente los ruidos, los fragmentos melódicos y el silencio. La pieza discurre en una red de melodías interpuestas y de ritmos discontinuos, que no hace posible una sucesión armónica *única* capaz de ensamblar todo el conjunto en una unidad cerrada. La armonía es más un elemento implícito —¿y rizomático?—, y se establece a partir de los espacios de silencio que vertebran toda la pieza —y que sugieren un movimiento inacabable—, así como por el efecto de las leves y casi imperceptibles disonancias que surgen al azar, tra-

zando su propio plan. Si como decía Huelsenbeck el ruido forma parte de la vida, y el bruitismo es una forma de mirar esa vida, el dadaísmo, sin ser tal vez ningún —ismo, ninguna ideología, ha tenido continuidad en la música que le ha sobrevivido en el tiempo. Como ejemplo, la coda de *Moonchild* que acabo de comentar —pero también, toda la obra de los Sex Pistols, y otros tantos músicos del siglo XX.

El silencio del ritmo de la vida se adentra de manera singular en la creación musical, que no es más que repetición de algo que está inmediatamente próximo, pero que no se oye si no se le presta la debida atención. El silencio es el *logos* del número y de la música, según María Zambrano<sup>24</sup>, porque no es la palabra la que les da forma ni tampoco su origen. En el origen de la música están el tiempo y la noche. El tiempo cósmico, exterior, pero también el tiempo interno, que ahoga al hombre en su vivir, si no se le enfrenta, y contra el que la música se rebela, y la noche, el espacio de las correspondencias y las discontinuidades que hacen posible la armonía. Pero siempre queda el ruido. ¿Por qué, una vez más, el ruido? ¿Cabe el ruido en la armonía, o viceversa? Si el silencio y la noche son formas originarias de la música, junto con el tiempo, el tiempo cósmico, ¿no será el ruido, ese ruido que nos envuelve, la manifestación más propia del caos y la destrucción en la historia más reciente de Occidente? El silencio, como ha quedado dicho *supra*, mantiene una estrecha relación con el ruido más allá de los reduccionismos al uso, que hacen converger las determinaciones de ambos términos en los dos extremos de una contradicción. Se trata más bien de una relación de interdependencia, más aún, de retroalimentación mutua, de *feedback* inacabable en el mundo de la metrópoli, el mundo del caos y la destrucción masiva de la vida dentro del orden.

<sup>23</sup> King Crimson, *In the Court of the Crimson King*, EG Records Ltd., 1969.

<sup>24</sup> M. Zambrano, *o. c.*, p. 83.

La música más experimental que se ha venido a dar en el mundo del rock, en nuestro tiempo, ha ido abriendo las hendeduras de un cuerpo que no se ve, pero que tiene su centro, pese al predominio de la visión en occidente, en el sentir, conduciendo a un uso atípico de las habilidades técnicas en la composición y la interpretación musicales —el gusto por la distorsión, por los ritmos entrecortados, por la desafinación, etc. Así la música de King Crimson, que alcanza el grado de radicalidad, ante lo que no puede decirse, que el silencio exige. La música, en este plano de representación, se acoge al dominio del aparato técnico, en todos los niveles de concreción (composición, interpretación, reproducción, etc.), atendiendo básicamente a la inmediatez de lo que surge sin necesidad de ir a buscarlo. De ahí la importancia de la improvisación, no sólo en relación con la música de King Crimson<sup>25</sup>, sino también respecto de la producción musical de buena parte de las bandas y artistas surgidos en el mundo del rock a partir, sobre todo, de la segunda mitad de los años 60 (algo que el jazz y la música electrónica hacía ya tiempo que habían aceptado y potenciado al máximo de sus posibilidades, en sus respectivos campos de actuación). El punk rock, en esa disyuntiva, se alió con el ruido (que en cierto modo es imprevisible en sus efectos y dependiente, además, de un cierto grado de improvisación relativa a la inmediatez y a la radicalidad de su respuesta vital), con bandas como The Velvet Underground, MC5 o The Stooges y, más tarde, los Sex Pistols.

No obstante, la característica fundamental de la casi totalidad de la producción musi-

cal correspondiente a la canción tradicional está basada en la repetición de secuencias o líneas armónicas formando una melodía, un todo más o menos uniforme de notas encadenadas al compás de un ritmo pre-determinado. La melodía tiene en la monotonía a su aliada más firme —no en vano, toda la música antigua, la música primera toma cuerpo a partir de la monotonía rítmica. La monotonía es ritmo originario —de la danza, de la música, del corazón, del respirar, en una palabra, del movimiento—, que interviene en lo más silencioso y esencial de la vida del hombre. Pero también es ruido, que puede llegar a ser angustiosamente monótono y delirante, y llevar al paroxismo más absoluto en el límite de lo infernal, como bien lo ha mostrado La Monte Young<sup>26</sup>.

En las obras de algunos músicos contemporáneos —sobre todo en los espacios de la experimentación, ya sea en la música electrónica, en el rock progresivo o en el punk rock— se aprecia una honda preocupación por los aspectos más difusos y que menos se adaptan a las estructuras definidas y, en ocasiones, monolíticas propias de la repetición que caracteriza el esquema común de cualquier pieza musical en el mundo del pop o del rock'n'roll, en tanto que adscrito al esquema tradicional de construir canciones. En ese sentido, las manifestaciones musicales y sociales —o sea, políticas— que más se han nutrido de la experiencia del límite, y que más se han alejado de la convencionalidad de cierta cultura pop, se han desarrollado en los espacios nocturnos del ruido y el silencio, habiendo dado lugar a variaciones importantes en la consideración

<sup>25</sup> Muchas de las grabaciones del grupo fueron y son concebidas en directo, fruto de la improvisación. Robert Fripp lo explica así: "Nosotros habíamos probado grabar en directo poniéndonos en situaciones diferentes, de tal manera que bajo la presión de diferentes influencias se produjeran cosas diversas, se trataba de obtener un resultado más vivo. Este tipo de grabaciones nos permite revelar aspectos nuevos de la personalidad de King Crimson, los cuales no habían tenido jamás la ocasión de expresarse" (cit. en Carlos Romeo, *o. c.*, p. 123). En *Frame by Frame* dice, además, que "el propósito fundamental de King Crimson es el de organizar la anarquía, utilizar el poder latente del caos y permitir que las influencias variables interaccionen y encuentren su propio equilibrio" (p. 7, cit. en Carlos Romeo, *o. c.*, p. 30).

<sup>26</sup> Así puede apreciarse en un fragmento de su trabajo de 1969, *Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Inter-vals*, que lleva por título "31 I 69 c. 12:17:33-12:24:33 PM NYC", y es un extracto de la pieza *Drift Study* "31 I 69 c. 12:17:33-12:49:58 PM NYC" (incluido en la antología dedicada a la música electrónica que lleva por título, *OHM: the early gurus of electronic music: 1948-1980*, Ellipsis Arts, 2000).

del ritmo como eje de la acción (de cualquier acción).

El ritmo —y por eso también el silencio y el ruido— ha sido siempre el elemento fundamental en la música, y es, asimismo, decisivo en la articulación del mundo contemporáneo representado por las figuras de la metrópoli devoradora de todo lo que da a luz, como un vulgar Cronos autómatas. Las técnicas audiovisuales han sido el testigo mudo de las transformaciones armónicas y disonantes de la vida del hombre en el siglo XX<sup>27</sup>. Pero lo visual, como he señalado antes, ha prevalecido por encima de todas las demás formas de experiencia. La cultura occidental ha sido, como ninguna otra, el generador del gran aparato visor que co-relaciona el mundo con el hombre, y viceversa, en un magma de *feedback* y ruido en cuyo movimiento tiene lugar la experiencia de la vida en todas sus manifestaciones.

Todos los saberes surgidos bajo el sol de occidente se han dado a sí mismos el don de la luz ligada a los espacios, pero sobre todo al tiempo, un tiempo interno, crepuscular e ilusivamente externo y con capacidad de *automovimiento*, que había de llevar a una vida mejor. Y en ellos, en los espacios del tiempo, vive el hombre, un ser que tiene la capacidad de sentir —en el sentido de oír, escuchar o entender, *i. e.*, padecer— los sonidos que se revelan al ritmo del corazón, que crea en silencio y puede derivar, más allá del ruido y la discontinuidad en la que traza sus movimientos, a vivir en el desierto, en el desamparo sin límites, entre las notas perdidas de una música imposible.



Rafael Romero

«En una línea cae el cielo y desaparece el vértigo», 1998

<sup>27</sup> En el campo de la producción audiovisual existen infinidad de películas, documentales y programas de televisión que representan el caos del mundo contemporáneo en su desnuda brutalidad. Sólo hace falta echarle un vistazo a cualquier reportaje sobre alguna de las metrópolis del planeta para darse cuenta de que la esquizofrenia individual y colectiva es la nota predominante en un mundo que carece de armonía, que es sólo ruido, ruido contra el silencio —me refiero, cómo no, a la globalización, la competitividad, la sociedad de mercado, la espectacularidad de todo lo que pasa (por televisión, por Internet, o por cualquier otro medio artefactual relativo a los *mass-media*), el monstruo que lo abarca todo, es motor del capital y ordena los espacios en la metrópoli.