En busca de una estética musical: la creación de José Manuel López López, la *profondeur du temps* de Maurice Merleau-Ponty*

Pedro Ordóñez Eslava
Musicólogo
Dpto. Historia del Arte y Música
Universidad de Granada

Resumen: El objetivo esencial de este artículo es relacionar la creación del compositor José Manuel López López (Madrid, 1956) con la esfera conceptual del filósofo Maurice Merleau-Ponty, de cuyo pensamiento interesan esencialmente dos ideas: el tiempo –en su descripción fenomenológica– y la confrontación de lo visible y lo invisible.

Según Merleau-Ponty, el tiempo juega un papel esencial en la filosofía de la experiencia: el *instante* adquiere una dimensión conceptual ontológica más amplia. Asimismo, la idea musical, más allá de su *topos* temporal ineludible, alcanza magnitud estética en su pensamiento al ser considerada habitante de ese espacio que trasciende el ámbito estrictamente sonoro de la nota, un espacio 'derrière le sons ou entre eux', acercando a nuestro entorno perceptivo aquello que quedaba 'invisible'.

López López presenta, desde un punto de vista poético y estructural, una preocupación constante por el tiempo, tanto en la esfera simbólica, donde alcanza una lectura trascendente, como en la estrictamente técnica, en la que interviene la conocida como modulación métrica. Asimismo, se encuentra también en su música una conciencia precisa de aquel lugar aparentemente inaudible que se encuentra 'tras los sonidos o entre ellos'.

En este ejercicio se mostrará el estrecho vínculo conceptual que puede establecerse entre la posición de López López y la definición estética de Merleau-Ponty, vínculo que amplía las posibilidades hermenéuticas de la creación del compositor hacia la conformación de su corpus estético.

Palabras clave: música contemporánea, estética, José Manuel López-López, fenomenología, tiempo, Maurice Merleau-Ponty.

Abstract: The main objective of this article is to relate the creations of Composer José Manuel López-López (Madrid, 1956) with the conceptual sphere of Philosopher Maurice Merleau-Ponty, of whose thoughts we are essentially interested in two ideas: time – as per its phenomenological description - and the battle between the visible and the invisible.

According to Merleau-Ponty, time plays an essential role in the philosophy of experience: the *instant* acquires a broader conceptual ontological dimension. Also, the musical idea, the inevitable temporal *topos*, reaches aesthetic magnitude in their thoughts once considered an inhabitant of that space which goes beyond the sound of the note, a space *"derrière le sons ou entre eux"*, bringing to our perception what was left invisible.

López-López presents, from a poetic and structural, point of view, a constant concern for time, both in the symbolic sphere, where he reaches a transcendent reading, as in the strictly technical point of view, that involves the so-called metric modulation. You can also find in his music a precise awareness of that place, apparently inaudible, which is located behind the sounds or in between them.

This exercise will show the narrow conceptual link that can be established between López-López's position and the aesthetic definition of Merleau-Ponty; a link that increases the hermeneutic possibilities of the composer's creation towards the conformation of its aesthetic corpus.

Keywords: contemporary music, aesthetics, José Manuel López-López, phenomenology, Maurice Merleau-Ponty.

La figura del compositor José Manuel López López (Madrid, 1956) ha alcanzado una solidez notable en la escena musical contemporánea. Su posición como creador, con una trayectoria ampliamente reconocida y reafirmada por la concesión del Premio Nacional de Música en 2000, docente –ha sido profesor en el Máster de Composición del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y en el Máster de Musique et Musicologie del Département de Musique de la Université Paris VIII–Vincennes-Saint Denis, entre otros– y gestor, a través de su labor como Director del Auditorio Nacional de Música de Madrid, lo sitúan como una de las voces más significativas en la producción artística de hoy.

En el presente artículo me he propuesto relacionar la creación de este compositor con la esfera conceptual de Maurice Merleau-Ponty, filósofo esencial en el pensamiento de la segunda mitad del siglo pasado; esta perspectiva, posiblemente distinta a la habitual en cuanto al punto de partida y la metodología empleada para su definición, surge sin embargo del convencimiento de su pertinencia para afrontar el estudio de un planteamiento, el de López López, que integra de forma constante la reflexión estética –y técnica, obviamente– como parte del quehacer compositivo y artístico cotidiano.

En tal ejercicio comparativo se mostrará el estrecho vínculo conceptual que puede establecerse entre la posición de López López y la definición estética de Merleau-Ponty; este vínculo ampliaría las posibilidades hermenéuticas en el estudio de la creación del compositor hacia la ordenación de un vasto corpus estético conocido aunque aún poco analizado y aportaría una aplicación cuando menos diversa del pensamiento pontyniano, que sólo recientemente ha comenzado a ser considerado como un aparato estético sólido no sólo en cuanto a las artes plásticas se refiere sino también en lo que incumbe al arte sonoro.

La trayectoria biográfica de López López, por su parte, ofrece ciertos datos esenciales para la configuración de este artículo: nacido en Madrid en 1956 y tras una etapa de formación inicial en el Real Conservatorio Superior de Música de la misma ciudad, donde recibe lecciones de maestros como Luis de Pablo, y de otros compositores ya a través de cursos y seminarios de diversa índole, tanto en España como en Italia[1], José Manuel López

---

* Este artículo se integra en el trabajo doctoral que el autor se encuentra realizando en el Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad de Granada bajo la dirección de la Prof. Gemma Pérez Zalduondo de esta misma Universidad y del Prof. Germán Gan Quesada de la Universitat Autònoma de Barcelona.

[1] Son múltiples los cursos de composición a los que asiste López López; entre ellos pueden destacarse los de Granada con

López se establece en Francia en 1986: primero accede al Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, donde se introducirá de forma más especializada en el estudio de la producción y técnica electroacústicas –allí continuará durante dos años–; más tarde al Département de Musique de la Universidad Paris VIII–Vincennes-Saint Denis, donde, tras la consecución de su Maîtrise en Música y Tecnología con una investigación dedicada a Karlheinz Stockhausen, bajo la dirección de Horacio Vaggione, por un lado, y del DEA (Diploma de Estudios Avanzados) en Música y Musicología del siglo XX en el programa doctoral de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS, Paris) y el Institute de Recherche et Coordination Acoustique-Musique (IRCAM, Paris), será profesor desde 1990. Desde este momento dirige el Curso de Composición en el Master en Música y Musicología del Departamento de Música de la Universidad Paris VIII–Vincennes-Saint Denis[2].

De esta amplia experiencia personal y profesional con una manera de hacer y concebir el hecho musical vinculada ineludiblemente a las audacias de la escuela espectral francesa –técnica cuyo inicio histórico se sitúa una década antes de la llegada de López López a París[3] y de una influencia determinante en su pensamiento– el compositor extrae ciertas actitudes: un interés decisivo en primer lugar por una consideración del hecho musical que concierne precisamente a la definición técnica del espectralismo, es decir, la atención detenida a las cualidades acústicas del sonido como germen y material sobre el que construir el discurso musical, de aquí la indagación constante en la denominada por él mismo como "materia interna" del sonido; en segundo lugar, por los recursos tímbricos y técnicos que ofrece el ámbito sonoro electrónico[4], a partir del que López López se ha acercado a procesos relacionados con la síntesis instrumental, desde el momento creativo –como en su primer *Concierto para violín y orquesta* (1995), entre otras obras–, y con la espacialización del sonido, en el momento interpretativo –como en *Sottovoce* (1995), para cuarteto vocal y dispositivo de difusión cuadrafónica–. Subyace en todas ellas una descripción integradora del hecho musical en la que cohabitan el sonido instrumental convencional y un medio tímbrico cuyas implicaciones estéticas serán revisadas más adelante.

Asimismo, se ha considerado esencial este estrecho contacto con el medio musical y cultural parisino para vincular la creación de López López precisamente con el pensamiento pontyniano: en primer lugar y desde la óptica estrictamente compositiva, el planteamiento espectral integra naturalmente la reflexión en torno al tiempo y su construcción en el discurrir musical –podemos detenernos como ejemplo en la producción de Tristan Murail durante la década de los años setenta: *Au-delà du mur du son* (1972), *Mémoires/Érosion* (1976),

---

Luis de Pablo y Luigi Nono (1981-1982) y el realizado en la Accademia Chigiana de Siena con Franco Donatoni (1986).

[2] La figura de José Manuel López López se encuentra aún poco analizada aunque debe destacarse la referencia más reciente: Téllez, José Luis; Ford, Andrew: *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*, SGAE-Fundación Autor, Madrid, 2006.

[3] Los Ensembles L'Itinéraire y Intercontemporain fueron creados en 1973 y 1976 respectivamente; las primeras piezas de *Espaces Acoustiques*, de Gérard Grisey, son escritas en 1974 –aunque el Ciclo completo no será concluido hasta 1985–; *Treize couleurs du soleil couchant*, de Tristan Murail es compuesta cuatro años después; todas ellas son fechas decisivas en el camino inicial del espectralismo como poética y técnica compositiva.

[4] Tan ligado históricamente a la capital francesa desde los primeros ejercicios sonoros de Pierre Schaeffer en el estudio de música concreta de la Radiotelevision Française, creado en 1943, y más tarde en el Groupe de Recherche de Musique Concrète de Bourges –desde 1951, siendo denominado algunos años después Groupe de Recherches Musicales–, y de Pierre Henry, vinculado muy pronto, en 1949, al estudio radiofónico de Schaeffer.

Territoires de l'oubli (1977)[5]–: López López por su parte asume como propia esta reflexión, como veremos más adelante; en segundo lugar y desde una perspectiva conceptual, la fenomenología surge como instrumento hermenéutico ineludible con el que afrontar algunos de los procesos musicales propios del espectralismo –la construcción temporal, entre ellos–: el planteamiento pontyniano, inserto en esta corriente fenomenológica, afronta concretamente la descripción del evento musical como decisivo para su definición, tal y como observaremos. De un lado y de otro, se ha considerado oportuno relacionar a ambos autores para la definición de una esfera estética posiblemente compartida, aunque la pertinencia de este ejercicio será revisada en las conclusiones de este trabajo.

Resulta conveniente en este instante delimitar dos aspectos preliminares, concernientes a la figura de Maurice Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer, 1908 – Paris, 1961), que han resultado decisivos en la construcción del contenido de este artículo.

El primero de ellos es la definición de la esfera conceptual de este filósofo, ineludible en el pensamiento francés de la segunda mitad del siglo XX[6]; para ello ha sido obviamente esencial el estudio de su corpus teórico, con una atención precisa a varios de sus textos más significativos, tal ha ocurrido con *Phénoménologie de la Perception* y *Le visible et l'invisible*[7]. No es objeto de estos párrafos analizar la relevancia de la producción filosófica de Merleau-Ponty y la amplitud de su pensamiento en cuanto a las posibilidades hermenéuticas que ofrece para la filosofía contemporánea, desde el ámbito de la filosofía política hasta el de la psicología del comportamiento o la estética, entre otros muchos[8]; sin embargo, sí podría subrayarse su ineludible posición en la corriente fenomenológica, en la que halla el medio conceptual para su teoría de la percepción, teoría que redefine y trasciende hacia una ontología del conocimiento: el filósofo francés concibe efectivamente un giro en la conciencia temporal e ideal del individuo, en su naturaleza y en su relación con el objeto –y por extensión noética, con el mundo–.

Son múltiples las formas de acercamiento que pueden realizarse al pensamiento de Merleau-Ponty, como ha quedado dicho; me detendré en aquellos textos que inciden precisamente en esa nueva noción temporal recién aludida; su definición y posterior comentario servirán para delimitar la esfera en la que ubicar el planteamiento poético y la creación del compositor José Manuel López López y, en consecuencia, para fijar los motivos que han conducido al vínculo propuesto entre ambos autores; con ello podrán observarse, además, las posibilidades que ofrece el pensamiento del filósofo francés en cuanto a la estética y la experiencia musicales se refiere.

---

[5] Véase GARANT, Dominic: *Tristan Murail: Une expression musicale modélisée*, L'Harmattan, Paris, 2001.

[6] Aunque nace a principios de siglo su primera publicación de peso, *La structure du comportement*, no llegó hasta 1942, por lo que el rastro de su producción obtiene una mayor relevancia desde finales de los años cuarenta en adelante.

[7] Este último vio la luz en 1964 como texto establecido por el filósofo Claude LEFORT y ha sido consultado en su edición parisina de Gallimard de 2007; el primero, publicado por primera vez en 1945, ha sido consultado en edición también de Gallimard pero de 2008.

[8] Puede consultarse al respecto la ya dilatada trayectoria de la Revista *Chiasmi International*: instrumento de interpretación y difusión del pensamiento de Merleau-Ponty desde 1999; se trata de una publicación trilingüe dirigida por Renaud Barbaras (Université de Paris I, Francia), Mauro Carbone (Universitá degli Studi di Milano, Italia) y Leonard Lawlor (Pennsylvania State University) y editada en colaboración con la Società Italiana di Studi su Maurice Merleau-Ponty.

Antes de mostrar y comentar aquellos fragmentos de la producción de Merleau-Ponty que han servido para proponer el contenido de este artículo, es preciso definir el segundo de los dos puntos de los que se parte para la confección del mismo; este segundo punto no es otro que una línea hermenéutica dibujada desde la amplia bibliografía secundaria que existe en torno a la figura pontyniana y que atiende a la estética artística[9] y, de forma más precisa aún, a la poética musical que destila su pensamiento –poética entendida como la existencia en él de una noción sólida acerca de la creación, interpretación y experiencia musicales–. En esta línea debo destacar, en primer lugar, lo expuesto por Enrica Lisciani-Petrini en su artículo "Moduler 'L'insaisissable dans l'immanence". Autour de quelques 'notes' de Merleau-Ponty sur la musique"[10], en el que glosa y estudia dos breves comentarios del pensador francés en torno a la música y algunas de sus cualidades estéticas; en segundo lugar, lo afirmado por Jessica Wiskus en "L'esthétique musicale et l'ouverture au présent selon Merleau-Ponty"[11], donde acomete de forma decisiva el análisis de una posible poética musical en el pensamiento del filósofo francés y, para terminar, varias de las contribuciones al Coloquio Internacional *Merleau-Ponty. L'Espace et le Temps*. Centenaire de Maurice Merleau-Ponty[12], fundamentalmente aquéllas que se detienen en las consideraciones en torno a la noción de instante y tiempo, su devenir y avenir, un asunto recurrente en el corpus pontyniano.

Estas aportaciones bibliográficas y su forma de aproximación al texto de Merleau-Ponty han servido de herramientas determinantes para construir el contenido de este texto. Así, y desde una metodología de amplio espectro, se ha asumido la aproximación a algunos de los conceptos sobre los que el autor francés construye su percepción del hecho musical –como *idea, instante, tiempo*–.

Al tratarse de un estudio comparativo intentaré avanzar en el pensamiento pontyniano y aportar lo que supone su aplicación efectiva en la creación de López López. Para ello y con el fin de no exagerar la cantidad de ejemplos ofrecidos, me he centrado en un número reducido de piezas que por otro lado reúnen algunas de las inquietudes más significativas de este compositor.

Vers l'*idée*

A lo largo de la producción de Merleau-Ponty, la atención al 'monde sonore', como él mismo lo denomina, es constante aunque fluctúa según la línea temática del libro en la que se integre: entre otros ejemplos iniciales puede destacarse "Le corps comme expression et la parole", sexto capítulo de la primera parte de *Phénoménologie de la Perception* (1945), donde de forma análoga a la 'operación' expresiva del lenguaje y su *signification gestuelle*,

---

[9] Jonson, Galen A.: *The Merleau-Ponty aesthetics reader. Philosophy and painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993.

[10] Véase *Chiasmi International*, 3/2001, pp. 21-47.

[11] Arbo, Alessandro (dir.): *Perspectives de l'esthétique musicale: entre théorie et histoire*, L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 205-214.

[12] Organizado por los Archivos Husserl de París y celebrado entre los días 5 y 7 de junio de 2008 en la École Normale Supérieure de la capital francesa. Las Actas de este Coloquio se encuentran publicadas en el número de mayo de 2009 de *Alter. Revue de Phénoménologie*, editada por Vrin en París desde la propia Association Alter. Groupe d'Investigation en Phénoménologie.

afirma: "La signification musicale de la sonate est inseparable des sons qui la portent: avant que nous l'ayons entendue, aucune analyse ne nous permet de la deviner; une fois terminée l'exécution, nous ne pourrons plus, dans nos analyses intellectuelles de la musique, que nous reporter au moment de l'expérience; pendant l'exécution, les sons ne sont pas seulement les 'signes' de la sonate, mais elle est là à travers eux, elle descend en eux"[13].

Este texto ofrece, entre otras muchas, dos lecturas que interesan especialmente: la primera es aquella que alude al valor ineludible de la experiencia musical en sí. Es obvio que en la corriente de pensamiento fenomenológico en la que se adscribe el autor se subraye esta calidad perceptiva, que además reafirma su dimensión temporal, el 'momento de la experiencia' que en una creación musical necesita irremediablemente de tiempo; sin embargo, la alusión a la 'significación musical' que nos trae esta experiencia, es decir, a la analogía con un lenguaje pre-establecido y compartido de signos que comportan la expresión de un significado –no es éste el momento para discutir qué podría entenderse acerca de la función semántica de la música[14]– amplía las posibilidades de su estudio y la coloca en un nivel de mayor complejidad analítica[15].

La segunda lectura hace referencia a la consideración del signo musical[16], en este caso la nota, y su vinculación con la sonata asumida como estructura ideal de desarrollo: "ella [la sonata] está ahí a través de ellos, ella desciende sobre ellos". Puede entenderse ya en esta afirmación la estrecha relación que Merleau-Ponty establece entre lo visible, en este caso la sensación del sonido musical, y la idea que éste oculta, lo invisible.

Una tercera lectura de esta definición del comportamiento musical de la forma *sonata*, y consecuencia de la segunda recién expuesta, aludiría a la dualidad conceptual, por otro lado evidente, tradicionalmente adscrita al pensamiento platónico: el descenso de la idea desde el mundo inteligible a un mundo sensible, éste de los sonidos musicales, a través de los que se encarna efectivamente, y por medio de los que podemos, en calidad de oyentes –'être écoutant'– tomar contacto con ella, lo que conformaría la conocida teoría del conocimiento construida sobre la *anamnesis*; sin embargo, el espacio de mediación entre estos dos mundos es más amplio en el pensamiento pontyniano y podemos situarnos en él a través de la posibilidad perceptiva.

---

[13] *Phénoménologie de la Perception* (PP), p. 223. Merleau-Ponty extrae esta afirmación, obviamente, de un fragmento de *Du Côté de chez Swann*, II, p. 192. Desde este momento, el filósofo francés muestra la inspiración decisiva que las consideraciones que Proust ofrece en su búsqueda del tiempo perdido, acerca del hecho musical, suponen para la construcción y definición de su propia teoría.

[14] Podemos remitir en esta cuestión a la conocida y muy refrendada línea dibujada por Leonard B. Meyer y J.-J. Nattiez, cuya última referencia podría ser el Seminario impartido por éste último en el marco de las actividades del Observatoire Musical Français adscrito a la Universidad Sorbonne-Paris IV, entre octubre y diciembre de 2008, titulado *Principes, concepts et méthodes d'une musicologie générale dans le cadre de la sémiologie*, al que el autor del presente texto pudo asistir.

[15] Término obviamente utilizado en la línea de su definición otorgada por Edgar Morin; puede consultarse la documentación existente sobre *Musique et Complexité. Colloque autour d'Edgar Morin et Jean-Claude Risset*, celebrado en diciembre de 2008 en el Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique_complexite, consultada a fecha 1 de diciembre de 2009), o, más reciente, el Colloque *La complexité dans les arts et la science*, realizado en junio de 2009 en el marco del Festival *Agora* que se organiza desde el IRCAM parisino, a los que el autor pudo asistir (http://agora.ircam.fr/symposium.html?&L=1, consultada a fecha 1 de diciembre de 2009).

[16] *Op. Cit.* nota al pie. nº 16.

Así, es en *Le visible et l'invisible* donde Merleau-Ponty se detiene de una manera más concisa en la noción de *idea*.

Conocidas son las circunstancias en las que *Le visible* fue confeccionado –como texto establecido por Claude Lefort y publicado tras la muerte del autor–; con todo, este libro reune las consideraciones más significativas para la elaboración del trabajo que se presenta y algunas de las afirmaciones más audaces de la tesis pontyniana. En este sentido, es la *idea*, inspirada por el eterno Swann de Marcel Proust, cuya definición supone, ya en un momento final de la producción de Merleau-Ponty, la llegada a una estación de destino: "On touche ici au point le plus difficile, c'est-à-dire au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache. Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur"[17].

La forma más acertada en la que la *idea* toma *carnalidad* es precisamente a través de la música, una *idea* que alcanza su medio natural en este 'monde sonore'; situados en un punto ya conclusivo de la producción pontyniana, la reflexión conceptual sobre el hecho musical adquiere una relevancia absoluta.

Esta *idea* mantiene un juego constante en su percepción, se manifiesta y oculta a la vez en lo visible: " l'idée de la lumière ou l'idée musicale doublent par en dessous les lumières et les sons, en sont l'autre côté ou la profondeur. Leur texture charnelle nous présent l'absente de toute chair; c'est un sillage qui se trace magiquement sous nos yeux, sans aucun traceur, un certain creux, un certain dedans, une certaine absence, une negativité qui n'est pas rien. Nous ne voyons pas, n'entendons pas les idées, et pas même avec l'œil de l'esprit ou avec la troisième oreille: et pourtant, elles sont là, derrière le sons ou entre eux"[18].

La idea, ya concebida en lo musical más allá de su *topos* temporal ineludible, alcanza una magnitud sensible al ser considerada habitante de ese espacio que trasciende el ámbito estrictamente sonoro de la nota –sin dejar nunca de pertenecer a él–, un espacio "detrás de los sonidos o entre ellos", un espacio de mediación que acerca a nuestro entorno perceptivo la experiencia de aquello que quedaba 'invisible'.

Al observar la composición de José Manuel López López delimitada para este estudio concretamente a un arco temporal elevado sobre los primeros cinco años de la década de los noventa –etapa destacada en la trayectoria del compositor puesto que dibuja la línea descrita hasta el *Concierto para violín y orquesta* de 1995, obra fundamental en su catálogo– se observa, en primer lugar, el germen de una reflexión constante en su corpus estético en torno al concepto de *tiempo*, su construcción en el devenir musical y su dimensión analítica y perceptiva; en segundo lugar, la experimentación en el medio electrónico consecuencia directa de su formación en el IRCAM parisino y a través de la cual podrá no sólo indagar aún más en esta especulación temporal sino también establecer un estrecho vínculo entre el sonido instrumental convencional y la abstracción sonora electrónica, algo que ampliará sus posibilidades compositivas hacia la "combinación de lo posible y lo imposible"[19], como

---

[17] *Le visible et l'invisible (VI)*, p. 193.

[18] *VI*, p. 195. Subrayado propio.

[19] En palabras del compositor. Rodríguez Cerdán, David y López López, José Manuel: "José Manuel López López. He transformado el piano en un mega-instrumento a partir de sí mismo", en *Diverdi*, 172/Julio-Agosto (2008), p. 55.

afirma el propio autor al hablar concretamente de *Lo fijo y lo volátil*, obra compuesta en 1994 para piano y *échantillonneur* –electrónica, según traduce el compositor– y estrenada a finales del año siguiente.

Esta alusión a diversos planos reales-posibles e irreales-imposibles se circunscribe en palabras de López López y de forma específica a la superposición de distintos *tempi*: "En obras como *Lo fijo y lo volátil* (...) me he servido de un material exclusivamente acústico manipulado electrónicamente, he destilado sonoridades irreconocibles. (...) Hay secciones donde algunas notas graves se prolongan durante minutos (imposible de realizar por un intérprete) o donde la velocidad de texturas compuestas por minúsculas partículas de sonido en el registro agudo es tan rápida que ningún intérprete sería capaz de llegar a un *tempo* semejante"[20].

Sin embargo, debemos detenernos en esta confrontación de planos diversos aunque estrechamente relacionados entre sí: en primer lugar es el germen tímbrico del piano el principio acústico a partir del que se proyecta el objeto electrónico; éste conduce al primero hacia una dimensión 'irreconocible', como afirma el propio autor, una dimensión en la que sólo puede percibirse una abstracción sonora que a pesar de todo mantiene un sustento tímbrico que sí reconocemos: la 'sillage' pontyniana –'estela que se traza mágicamente'–, alcanza representación simbólica en el medio electrónico, situado así en aquel espacio de mediación entre la *idea* y su encarnación en el sonido musical[21]; en segundo lugar porque esta dualidad es una aplicación posible del propio título de la pieza, *Lo fijo y lo volátil* que alude inmediatamente al proceso de conocimiento de la Alquimia: "¡Qué admirable es la naturaleza, que tiene la potestad de convertir los cuerpos en espíritus! Lo cual no podría hacerse si primero el espíritu no hubiera sido incorporado al cuerpo y si el cuerpo no hubiera sido reunificado con el espíritu volátil y después vuelto fijo y constante"[22].

Más allá de las implicaciones filosóficas que sin duda se alojan en esta cita, interesa incidir en la dicotomía fijo/cuerpo–volátil/espíritu, que se asume como materia –*idea* sonoras. Un ejemplo de esta concepción musical lo tenemos en el pasaje final de la página octava y el comienzo de la novena de la partitura editada por Ricordi: aquí el piano repite el *do* central en un septillo en *tempo* negra igual a 60. Este gesto oculta en sí mismo un 'cálculo secreto', como expresa el título de una pieza para vibráfono del propio López López escrita en 1993: la repetición de la nota entendida como el pulso de una vibración sonora inaudible, una altura imperceptible distinta a la oída que se encontraría 'detrás de ella'; por otro lado, este mismo gesto trasciende el ámbito acústico del piano y alcanza ese espacio de mediación en el que se instala el sonido electrónico a través de la repetición exhaustiva y cada vez más aguda de aquel *do* inicial; el objeto tímbrico pianístico se sitúa en una suerte de 'intersticio fronterizo' –como afirma Eugenio Trías en su definición de la música[23]–, límite en el que podría instalarse la *idealidad* sonora antes comentada, hacia la construcción de un 'metainstrumento'[24].

---

[20] *Op. Cit.* Subrayado propio.

[21] Igual podría ocurrir con *Lituus*, pieza escrita tres años antes, en la que también se advierte esta relación poética entre el objeto acústico germinal y su proyección electrónica, y que sin embargo será analizada más adelante como ejemplo de una segunda forma de aplicación del pensamiento pontyniano a la creación de López López.

[22] Fragmento del texto anónimo *Instructio patris ad filium de Arbore Solari* citado en Arola, Raimon: *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*, Siruela, Madrid, 2008, p. 52.

[23] En su *Lógica del límite*, publicado en Barcelona por Destino en 1991, p. 45.

[24] Así se expresa el propio autor al hablar de las posibilidades de esta pieza en *Sibila, Revista de Artes, Música y Lite-*

En esta misma dirección se alinea una pieza poco posterior en la que también interviene el medio electrónico a través del que se intenta: "reconstituer une sorte de synthèse vocal créé par la superposition des différents voix chantées ou enregistrées. On reconstitue ainsi certaines zones d'une série harmonique, en fait un modèle physique idéalement considéré dans lequel on ne peut pas opérer des transformations intimes"[25].

En *Sottovoce* –composición realizada en 1995 para cuarteto vocal y dispositivo de difusión cuadrafónica, sobre el texto *De Silentio* de Petrus Alphonsus[26]–, el objeto electrónico, constituido a partir de la grabación de las voces del cuarteto (soprano, alto, tenor y bajo), sirve al autor para reconstruir un 'modelo físico' ideal que se aleja de las propias posibilidades tímbricas de los intérpretes, lo que establece de nuevo una relación dual entre la percepción de lo real-posible, por un lado, y por otro, una materia sonora que se define *ideal*, una materia oculta, por la imposibilidad técnica de su realización efectiva, aunque latente y constituyente del hecho sonoro, traída a la luz finalmente: "L'idée est ce niveau, cette dimension, non pas donc un invisible de fair, comme un objet caché derrière un autre, et non pas un invisible absolu, qui n'aurait rien à faire avec le visible, mais l'invisible de ce monde, celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant (...) Les idées musicales ou sensibles, précisément parce qu'elles sont négativité ou absence circonscrite, nous ne les possedons pas, elles nous possèdent"[27].

Así entendida, la idea se encuentra efectivamente en este mundo, es 'lo invisible' de él y, a la vez, "aquéllo que lo habita, lo sostiene y lo hace visible", su 'posibilidad interior'; podría decirse que es presencia latente que 'nos posee' y forma parte de nuestra conciencia, conforma y define nuestra percepción; una representación visual de esta posición la hallamos por ejemplo en algunos pasajes del libro *Le cittá invisibili*, que precisamente será utilizado por López López para la confección de un proyecto audiovisual en colaboración con el videoartista parisino Pascal Auger: "al llegar [a la ciudad de Valdrada] el viajero ve dos ciudades: una directa sobre el lago y una de reflejo, invertida. No existe o sucede nada en una Valdrada que la otra Valdrada no repita, porque la ciudad fue construida de manera que cada uno de sus puntos se reflejara en su espejo, y la Valdrada del agua, abajo, contiene no sólo todas las canaladuras y relieves de las fachadas que se elevan sobre el lago, sino también el interior de las habitaciones con sus techos y sus pavimentos, las perspectivas de sus corredores, los espejos de sus armarios"[28].

---

ratura, 24, Sevilla, 2007, p. 52.

[25] López López, José Manuel: *Notes du programme de la création* [de Sottovoce], *Cahiers d'exploitation*, Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Paris, 1998, pp. 11 y ss. Subrayado propio.

[26] Escritor español activo durante el primer tercio del siglo XII, conocido por su *Disciplina Clericalis*, entre otros trabajos y en cuyo capítulo segundo se integra la sección *De Silentio*.

[27] *VI*, p. 196.

[28] "Las ciudades y los ojos. 1", Calvino, Italo: *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1998, pp. 67-68. La obra a la que se hace referencia es *Cálculo secreto*, escrita en 1995 para vibráfono solo, que formará parte del material musical propuesto por López López para la creación e interpretación de *La Céleste* (2004) con videocreación de Pascal Auger (París, 1955). Asimismo, esta pieza se sitúa en un estado preliminar para la construcción de una ópera titulada *Les villes invisibles*, sobre el texto de Calvino y también con videocreación de Auger. Véase el artículo del autor del presente texto "Creación en los pliegues de la ciudad invisible: síntesis sonora y visual en *La Céleste* (2004), de Pascal Auger y José Manuel López López", Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte *Art i Memòria*, celebrado en Barcelona entre el 22 y el 26 de septiembre de 2008.

El platonismo que sin duda acude como referencia esencial en esta dualidad de mundos, sensible e inteligible, tanto en la cita anterior de Merleau-Ponty como en esta recreación, debe sin embargo quedarse a un lado en el pensamiento del filósofo objeto de este estudio, puesto que como él mismo afirma: "On a dit platonisme, mais ces idées sont sans soleil intelligible, et apparentées à la lumière visible"[29]. La *idea* musical, en este sentido, encarna la condición de *interstare* –estar entre– lo visible y lo invisible; se define a la luz de la percepción –*l'écoute*– y, aunque permanece oculta tras el objeto –*la mélodie*[30] –, finalmente se da, precisamente como extensión del propio *être voyant*: "L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l''autre côté' de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi (...), donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir"[31].

Este juego entre el ser y su proyección perceptiva acerca la idealidad a la experiencia sensible, visual, táctil y, aunque no aparezca de forma explícita en este fragmento, también sonora, teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta el momento. Así, la dualidad platónica antes comentada suaviza sus límites a favor de una nueva esfera en la que se proyecta nuestra experiencia perceptiva y a través de la que efectivamente podemos aproximarnos a ese 'otro lado', que no se encuentra más allá de la línea de nuestro propio ser.

Vers le *temps*

Esta noción de *idea* se describe en lo musical, según J. Wiskkus, también como la "ouverture d'une dimension qui ne pourra plus ètre refermée"[32]; esta dimensión no es sólo conceptual: la *idea* –en 'le monde sonore'– se proyecta hacia lo sensible en una dimensión temporal ineludible, una 'profundeur du temps' sin la cual no se da: su identidad dinámica incita a una idealidad, en definitiva, 'qui [a] besoin du temps'.

La constatación del parámetro *tiempo* en la descripción de la *idea*, no por ser obvia, deja de tener una relevancia absoluta puesto que se abre así al devenir del 'flujo' temporal, algo que a su vez provoca la consideración y el análisis del instante y de la relación del oyente con su pasado, su memoria musical, y la apertura a la expectativa del avenir sonoro.

Algo por otro lado que nos sirve para volver a la figura de López López y observar la constatación temporal en su creación: "El tiempo, categoría esencial en el arte del sonido, siempre ha tenido una estrecha relación con el devenir de la música. Así, el tiempo lineal se relaciona con el contrapunto, las líneas melódicas y la horizontalidad en música; el tiempo circular con la verticalidad, con la armonía y con los procesos cadenciales donde siempre hay un retorno"[33].

---

[29] En *Notes de cours 1958-1959 et 1960-1961* (*NC*), Gallimard, Paris, 1996, p. 194.

[30] Aunque puede resultar un término confuso por su uso histórico relacionado con el género *lied* alemán, Merleau-Ponty hace referencia aquí a su definición teórica más aséptica y tradicional.

[31] Texto concluido en agosto de 1960, publicado en 1964, en edición de Claude Lefort para Gallimard y consultado en edición de 2007, pp. 18-19.

[32] *VI*, p. 196, referencia aludida en Wisskus: "L'esthétique musical et...", p. 207.

[33] López López, José Manuel: "El reencuentro de lo armonioso, lo sensible y lo expresivo", en *Boletín de la Academia de España en Roma*, Academia de España en Roma, Roma 1997, pp. 31-33, p. 31.

Como arte dinámico[34], la música precisa de forma ineludible del crecimiento en el valor de este parámetro temporal; la reflexión en torno a él y sus modos de experiencia y percepción, alcanzan una magnitud ecuménica[35] en el pensamiento y la filosofía del pasado y de hoy, desde el *panta rei* heraclitiano hasta consideraciones más recientes que introducen el concepto en corrientes filosóficas más amplias, relacionadas de una u otra forma con el valor de la experiencia y la percepción, como ocurre con el pensamiento fenomenológico, donde se aloja la figura de Merleau-Ponty[36].

Asimismo, y obviamente, esta reflexión temporal adquiere una relevancia absoluta en el pensamiento musical contemporáneo a través de una conciencia instalada en una dimensión tanto poética como estructural y perceptiva, donde se asume como vehículo esencial de la experiencia sonora, dando lugar a análisis de muy diversa índole[37].

Así, el planteamiento musical de López López, desde un punto de vista poético y estructural, presenta una preocupación constante por el tiempo, su construcción y su percepción, tanto en la esfera simbólica, donde alcanza una lectura trascendente, como en la estrictamente técnica, en la que interviene la conocida como modulación métrica, a través de la que el músico puede moldear el paso del tiempo y controlar su devenir: hacer efectivo en el *ahora* un "reencuentro armonioso, sensible y expresivo"[38].

El propio compositor define su discurso acerca de este parámetro temporal desde la figura del reloj de arena como ejemplo gráfico: en su parte superior deben advertirse distintas franjas en descenso gradual, desde el tiempo en su magnitud cósmica y humana como macroforma –que en su aplicación musical alcanzaría a la forma y la estructura, el gesto o la duración[39]– hasta la nota musical como microforma, situada precisamente en el cuello que une ambos espacios del reloj. En la parte inferior se hallarían las zonas del tiempo 'inaccesibles', espacio en el que López López desarrolla gran parte de su indagación estética y musical: las partículas sonoras de expresión menor que la nota, su 'materia interna'[40]: "frecuencia, espectro, timbre, parciales, etc..."[41]. Este discurso remite de forma ineludible al pensamiento espectral francés, de significación decisiva en

---

[34] Uso este adjetivo concretamente en la línea que define Dewey, John: "En toda experiencia integral hay una forma porque hay una organización dinámica. Llamo dinámica a la organización porque emplea tiempo para completarse, porque es un crecimiento", en *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 64. Subrayado propio.

[35] Como referencia general puede consultarse Ricœur, Paul et alt: *Time and the philosophies. At the crossroads of cultures*, Unesco, London, 1977.

[36] Véase Husserl, Edmund: *Lecciones de Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo*. Traducción, Introducción y notas de Agustín Serrano de Haro, Trotta, Madrid 2002.

[37] Véase en la bibliografía en castellano Vega Rodríguez, Margarita; Villar Taboada, Carlos (eds.): *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Colección *Música y Pensamiento*, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical (SITEM), Valladolid, 2001.

[38] Como él mismo afirma en "El reencuentro...", p. 33.

[39] Así se expresa el compositor en "Lituus. Notas al programa", Concierto del Ensemble Court-Circuit, Pierre-André Valade (dir.), Ciclo de Música Contemporánea, Teatro Central, Sevilla, 3 de abril de 1998.

[40] Expresiones utilizadas en el Taller de Composición que López López ha impartido durante el año lectivo 2008-2009 en el Departamento de Música de la Universidad Paris VIII – Vincennes-Saint Denis; Notas de Curso recogidas por el autor.

[41] *Op. Cit.*, nº 39.

el discurso teórico y compositivo de López López, y supera en su aplicación directa el arco cronológico definido al principio: desde el comienzo de su catálogo con *Aquilea* (1986) para diez instrumentos, donde el autor desarrolla la superposición de 'capas sonoras independientes', y *Les Temps multiples* (1987) para cinta magnética, en la que se expresa de forma evidente la convergencia de una multiplicidad de pulsos temporales y *tempi*, hasta *Un instante anterior al tiempo* (2006) para piano, donde como el propio título indica y sobre un sonido sordo del piano que sirve de material sonoro inicial, nos situamos en un plano previo al propio discurrir temporal, el autor efectúa un detenimiento consciente en el valor de este parámetro, detenimiento al que podemos aproximarnos desde dos vías analíticas estrechamente relacionadas y aplicadas en ambos casos a *Lituus*, pieza para cuarteto de metales y dispositivo informático, estrenada en enero de 1992 en el espacio de proyección del IRCAM como parte del curso de formación que en ese momento realizaba López López en este mismo centro.

En la primera de estas vías analíticas nos detenemos en la construcción del devenir temporal que desarrolla el compositor, desde aquellos macrotiempos antes definidos hasta el trabajo más íntimo con la materia musical interna: "On pourra donc entendre dans la pièce l'évolution d'univers placés notamment dans le domaine du MACRO-TEMPS (longues durées avec lasquelles on construit des sections 'synthèse instrumentale') vers des univers proches de l'articulation instrumentale (figures, phrases, gestes, etc.) et vers des univers placés dans le domaine des événements MICRO-TEMPORELS. C'est le cas de la dernière partie de la pièce oú les structures sonores sont le résultat d'un travail microscopique des spectres morphologiques propres à chacun des instruments utilisés"[42].

Este trabajo desde magnitudes de duración extendida hasta el ejercicio inmerso en la materia interna de la nota, en el espacio íntimo de la morfología sonora, anuncia lo que más tarde será uno de los rasgos característicos en la creación de López López, la denominada 'modulación métrica', proceso a través del que construir de manera precisa el devenir de la pieza en cuanto se refiere al *tempo* en el que se desenvuelve. Esta técnica tendrá un reflejo absoluto ya en piezas más recientes desde su *Étude sur la modulation métrique* (2003), para cuatro percusionistas.

La segunda de estas vías tiene que ver con la primera en cuanto a que también afecta al decurso temporal de la pieza; interviene en él lo que denomina el autor como 'multiplicidad de tiempos': una confluencia absoluta de múltiples *tempi* en diversas capas sonoras, desde las conformadas por los instrumentos convencionales hasta las que se inscriben en la secuencia electrónica pregrabada como ocurre en la sección final de la pieza (cc. 155 y ss.). Esta modelización o conducción del tiempo se traduce en el cruce de distintas pulsaciones rítmicas, una suerte de 'tiempos múltiples' –como reza el título de una pieza escrita tan pronto como en 1987 para cinta magnética, antes citada–, lo que confirma la constante preocupación acerca del devenir temporal que caracteriza el catálogo de este compositor.

---

[42] Notas al programa del estreno de la pieza, *Collège IRCAM, Atelier Pédagogie, Présentation des travaux des élèves du Cursus de Composition et Informatique Musicale (91/92)*, IRCAM, Espace de Projection, Paris, 13 de enero de 1992.

Vers la fin

Al aproximarnos a la creación de José Manuel López López desde la perspectiva filosófica definida por el pensador Maurice Merleau-Ponty he intentado delimitar dos posibles aplicaciones:

a) Un pensamiento tímbrico en el que el medio electrónico proyecta el objeto sonoro acústico inicial hacia un espacio de mediación, una dimensión en la que aparece una posible aplicación de la *idea* musical pontyniana que permanecía latente, oculta "detrás de los sonidos o entre ellos". En este espacio que trasciende las posibilidades reales del instrumento –desde el piano a la propia voz humana– se inscribe un ejercicio sonoro en el que convergen el plano 'visible' e 'invisible', el 'posible' y el 'imposible', en la conformación de un resultado musical complejo en cuanto a los niveles de lectura que ofrece.

b) Esta idea '[a] besoin du temps', necesita de tiempo para encarnarse: la construcción consciente del devenir incide de forma decisiva en su captación y López López atiende de manera muy precisa a este devenir: "La question importante c'est (...) arriver a manipuler d'une manière perceptible l'evolution du temps, la circulation du temps. Évidemment, aussi, quand j'ai parlé (...) de perception philosophique du temps, on peut penser à des moments dans la pièce q'appartiennent au passé, on peut imaginer qu'est-ce qui va se passer dans le future (...), des étapes, des moments temporaux qui font que la musique c'est un art où le movement ou la circulation qu'on appelle temps c'est l'élément fondamentale"[43].

La reflexión en torno al tiempo y su aplicación técnica en la creación musical alcanza en el pensamiento de López López una relevancia absoluta: se trata de una 'modelización temporal de la idea musical', en una adaptación de lo afirmado por Dominic Garant sobre la creación de Tristan Murail, compositor muy cercano al planteamiento del autor español.

Asimismo, la aplicación concreta del planteamiento de Merleau-Ponty a un proceso creativo que integra decisivamente esta reflexión en torno al tiempo apoya el ejercicio comparativo realizado y aporta una faceta hermenéutica más al prisma conceptual del filósofo francés.

Sin embargo, este trabajo deja un vacío notable en primer lugar en cuanto a la necesidad de un estudio más detenido precisamente sobre la 'modulación métrica' de relevancia tan notable y con una implicación poética tan profunda en la creación de López López.

En segundo lugar, en cuanto a la propia aplicación del pensamiento pontyniano a la composición del autor madrileño; ésta se encuentra integrada en una forma de pensar el hecho y la experienca musicales muy cercana a la fenomenología, por lo que sería posible ampliar el marco conceptual establecido para este estudio hacia otros autores esenciales en esta corriente filosófica tan decisiva durante el siglo pasado –vid. Husserl, Bergson, et alt.–.

Estas consideraciones fortalecen y debilitan a la vez la pertinencia del estudio realizado: si resulta oportuna la adopción de la herramienta fenomenológica al afrontar el análisis de ciertos procesos compositivos del espectralismo puesto que es una constante en ambos la descripción del objeto artístico inserto en una sólida reflexión en torno al *tiempo*,

---

[43] Transcripción literal propia realizada de un fragmento de una entrevista inédita dirigida en verano de 2007 por el realizador Pascal Auger, quien la facilitó al autor del presente texto en octubre de 2009.

son igualmente múltiples las vías analíticas que pueden transitarse, desde una consideración crítica más amplia del catálogo de López López hasta la construcción de un corpus conceptual más dilatado con el que afrontar este mismo catálogo.