



ESPEJISMOS *DE ELIANE RADIGUE*

Reinaldo Laddaga

En febrero de este año murió, a los 94 años, Eliane Radigue, quien tras décadas de trabajo casi clandestino y en el último tramo de su vida se convirtió en uno de los puntos de referencia cardinales en el universo de la música contemporánea, objeto de una súbita atención que tal vez la desconcertara. En las entrevistas que concedió en esos años, la compositora solía mencionar la atracción que ejercían sobre ella los móviles reflejos que el embate del sol causa en la superficie del mar, signos momentáneos del vasto movimiento del gran cuerpo líquido que late. Estos resplandores son una metáfora adecuada para describir la parte audible de su obra; en cuanto a la parte inaudible, solamente podemos presentirla más allá de la

napa de sonidos que escuchamos.

Eliane Radigue consiguió esa rareza: inventar un universo artístico absolutamente personal. La música que compuso, a solas y parsimoniosamente durante décadas y al final torrencialmente, requiere de nosotros un ejercicio de la escucha que va a contracorriente con el que practicamos en la vida cotidiana: nos demanda una atención minuciosa y sostenida destinada a capturar los más sutiles cambios en la textura sonora que producen uno, dos, tres o veinte instrumentistas que fabrican un rumor que mancha el silencio inicial y va creciendo hasta formar una franja de sonido en suspensión cuya caravana se refugia, al final, en el mismo silencio, que ahora es diferente.

En cuanto a la vida, su arco es simple. Nació en 1932 en París, donde realizó sus primeros estudios musicales con un profesor de piano y asistió a los primeros conciertos de la tradición clásica europea a la que siempre profesó la mayor fidelidad (le gustaba jurar su amor eterno por los movimientos lentos de Mahler y Ravel). De muy joven se mudó a Niza, donde conoció al artista Armand Rodriguez, que la crónica conoce como Arman; con él tuvo tres hijos. En los años '50, descubrió la música llamada "concreta", cuyas figuras principales (Pierre Schaeffer y Pierre Henry) construían sus obras con grabaciones de campo que procesaban en el rudimentario estudio en el que Radigue, que se convertiría en asistente de los dos, desarrolló las técnicas que empleó en sus primeros trabajos maduros: un puñado de piezas que exploraban diversas variedades del feedback producido por la proximidad entre parlantes y micrófonos. Estos experimentos eran más próximas al trabajo de algunos compositores americanos de ese entonces (Robert Ashley, Alvin Lucier, Steve Reich) que al de sus contemporáneos europeos: la magra atención que la obra inicial de Radigue recibió entre los años '60 y el

principio del siglo XXI, la recibió en los Estados Unidos (cuyo universo musical era menos fiel a la ortodoxia de la música serial y post-serial que dominaba la escena europea y, al parecer, menos machista). Allí Radigue descubrió el instrumento que emplearía durante las siguientes tres décadas (un sintetizador ARP 2500) y el budismo del cual se convirtió en devota practicante. En tres décadas de trabajo solitario realizó una decena de piezas de larga duración concebidas para ser mostradas no en salas de conciertos sino en aulas, salones o galerías, donde disponía los parlantes de modo tal que la fuente del sonido fuera imperceptible y la textura del conjunto cambiara según la posición de quien escucha en el auditorio que la compositora comparaba con la caja de los instrumentos de cuerda o las conchas marinas que nos llevamos, en la playa, al oído para ver si podemos recibir la remota resonancia que producen.

En 2000 realizó su última obra electrónica (*L'île-resonante*) y poco después sucedió algo que nadie esperaba: se puso a colaborar con instrumentistas. La ocasión se dio cuando un violoncellista le pidió que compusiera una obra para él, y ella, reticente al principio, acabó por descubrir el método con el que realizó una vasta colección de piezas que constituían la constelación que llamó *Occam Ocean*. Occam, por el filósofo medieval que recomendaba practicar la mayor austeridad en los métodos y medios, y “océano”, porque el mar es el modelo y la inspiración. Las más de noventa piezas que conforman este canon emergían, en cada caso, del encuentro entre la compositora y un/a intérprete cuyas habilidades personales constituían la base de la composición. Una violinista —digamos— le pedía una pieza, y si Radigue aceptaba la oferta de colaboración, se encontraban durante algunos días en el departamento de la compositora en París. Radigue le pedía a su colaboradora

que identificara una imagen del océano o de tal o cual corriente de agua que fuera especialmente significativa para ella, y que —pensando en aquella imagen— propusiera sonoridades que el instrumento es capaz de producir, privilegiando sonidos inusuales y complejos, a veces turbios, tambaleantes, carcomidos, y capaces de ser sostenidos durante largo tiempo. Del diálogo de tres o cuatro días en París emergía una secuencia definida de procesos y gestos cuyo registro se confiaba no al papel sino a la memoria de la instrumentista, donde seguiría sufriendo las inevitables mutaciones que produce el olvido involuntario.

Al referirse a su obra instrumental, Radigue la describía como un regreso a casa y, a la vez, como la culminación de las exploraciones que había realizado con su ARP 2500. Las obras, en un medio y en el otro, adoptan la misma forma general. Al principio, un sonido producido por filtros y osciladores o cuerdas y metales se manifiesta gradualmente y tarda varios minutos en definirse en su persistente vaguedad. La experiencia del que escucha es análoga a la de quien, en el desierto, descubre una presencia que parece aproximarse desde la distancia deslumbrante, y, tras un momento en que le viene a la punta de la lengua el nombre de la criatura que va manifestándose, la observa mientras se pierde, modificada por la cambiante densidad del aire y por la luz, sin haberle confesado su secreto. El sonido es continuo y tenso como el que produce un motor en marcha (Radigue sostenía que una de las inspiraciones de su obra era el rumor que producen los aviones cuando cruzan el cielo cerca de nosotros). Y tal como puede sucedernos cuando, para matar el tedio de un largo viaje en tren o en autobús, reconocemos o inventamos melodías o ritmos engendrados por el ruido de las máquinas, al escuchar estas composiciones distinguimos en la masa sónica en

evolución figuras apenas susurradas y tan volátiles como los espejismos, ondulaciones de fantasmas sonoros que montan el teatro frágil de breves melodías que no sabemos si oímos o solo imaginamos.

El sonido marcha en estas obras donde todo, de una punta a la otra, es transición. El sonido marcha muy, muy lentamente. Pueden verlo en un video en el que el Ensemble Dedalus ejecuta Occam Hepta I para siete instrumentos: violín, viola, violoncelo, guitarra (tocada con arco), trombón, oboe y trompeta. Si escucharan una grabación sin ver la imagen, no podrían identificar ninguno de estos instrumentos, y aun si hubieran estado en aquella sala, no podrían decidir qué músico produce qué sonido. Es que, por un lado, todos emplean técnicas heterodoxas, destinadas a producir no las limpias líneas que la música clásica celebra, sino tonos inestables, velados y oscilantes. Por otro lado, nos cuesta mucho decidir si es la trompeta con sordina o el violín la fuente de ese silbido chillón que distinguimos porque violín y trompeta están en un cuasi-unísono variable. Es como si los instrumentos quisieran imitarse los unos a los otros y ocupar la misma estrecha banda del espectro del sonido, produciendo, en el proceso, mil fricciones que mantienen al conjunto en un desbalance persistente. En el contrapunto tradicional, las voces se diferencian unas de otras con suficiente nitidez para que podamos decirnos: aquí está el violín, allá el violonchelo y más lejos el piano. En las obras de Radigue, en cambio, el tono es tan pastoso, tan entremezclado, que solo podemos aprehenderlo como una amalgama de partes indistintas que no acaban de fundirse. La unidad de estas obras no es la de un objeto sino la de un fenómeno fluido: una corriente, un remanso inquieto, un calmo remolino. Por eso las piezas de la serie Occam Ocean suelen designarse como ríos (en especial cuando se trata de un solo instrumento que Radigue y sus

intérpretes consiguen que parezca tan múltiple como una pequeña orquesta) o deltas (cuando son varios instrumentistas que convergen y divergen).

La compositora solía decir que quería que sus obras se desarrollaran como seres vivos, y le gustaba invocar el modelo de las plantas que, inmóviles en el instante, vemos crecer en el curso de meses y años. Pero imagino que vería a esas plantas tanto como al resto de las cosas que pueblan nuestro mundo como lo hacen diversas tradiciones del budismo que comenzó a practicar en los años '70. Las vería, quiero decir, como vacíos, como insubstanciales, como carentes de esencia propia, como el resultado del concierto de los "agregados", los elementos de diversos órdenes que se trenzan y destrenzan en la agitación de cada instante, definiendo el curso de una vida. Y las obras de Radigue, incluso aquellas más masivas (Occam Ocean I, para orquesta, pongamos por caso), tienen un poco el carácter de sueños o memorias, cosas que basculan y se escapan a la mente que no sabe si las recibe o las fabrica. Por eso es tan difícil recordar lo que escuchamos como es difícil recordar los contornos de una nube.

Estas pocas líneas quisieran también ser olvidadas una vez que se pongan a escuchar la música de Eliane Radigue. Pero tal vez entonces quieran releer un texto del escritor cubano José Lezama Lima, que -excepto por la sensibilidad barroca, tan distante de la suya- me hace pensar en esta obra:

Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. Una desmesurada confusión se observa en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas simetrías y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo

lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogos y de aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del Paraíso. En los reflejos de sus ondas desfilan el vestíbulo del farero, el árbol de coral, la cadena del ojo del tigre, el Ganges celeste, la terraza de malaquita, el infierno de las lanzas y el reposo del perfecto. La incesante contemplación del río va entregando su dualismo, la aventura del análogo y las parejas que se retiran a sus isletas. Un árbol frente a unos ojos, un árbol de coral frente al ojo del tigre; las lanzas frente a la terraza, después las lanzas infernales frente a la paradisíaca terraza de malaquita. Dichosos los efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterramiento en la línea del horizonte.

La forma ideal del conjunto de la obra de Eliana Radigue es ese río.

REINALDO LADDAGA

Reinaldo Laddaga nació en Rosario, Argentina, en 1963, y vive desde hace muchos años en Estados Unidos. Ha enseñado en diversas universidades de los Estados Unidos y Latinoamérica, y es el autor de una decena de títulos de crítica y ficción, entre ellos están "Atlas del eclipse" , el fantasmagórico relato de sus caminatas por la Nueva York de la pandemia (Galaxia Gutenberg, 2022), "Los hombres de Rusia" una novela (Jekyll & Jill, 2019), "Un prólogo a los libros de mi padre" una memoria (Beatriz Viterbo Editora, 2011) y dos volúmenes de ensayos sobre el arte y la literatura contemporánea: "Estética de laboratorio" (Adriana Hidalgo Editora, 2010) y "Estética de la emergencia" (Adriana Hidalgo Editora, 2006). Su último libro es "El coleccionista de cabezas o las grandes ocasiones de Andy Warhol".