

# Félix Ibarrodo.

## Una lectura geológica

(Félix Ibarrodo. A Geological Reading)

Russomanno, Stefano  
Torregrosa 14, 10 - 2. 28043 Madrid

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 327-336]

Recep.: 05.10.2010

Acep.: 28.04.2011

---

*El artículo propone una interpretación de la estética de Félix Ibarrodo basada en la analogía entre su concepto sonoro y su sintaxis musical, por un lado, y el elemento mineral, por otro. Unos pasajes de la Historia naturalis de Plinio El Viejo y de Pierres, de Roger Caillois sirven como hilo conductor para el análisis de su obra.*

*Palabras Clave: Félix Ibarrodo. Roger Caillois. Plinio El Viejo.*

*Artikuluari Felix Ibarrodoaren estetikaren interpretazio bat proposatzen da, haren soinu-konzeptuaren eta musika-sintaxiaren, batetik, eta elementu mineralaren, bestetik, arteko analogian oinarrituta. Plinio Zaharraren Historia naturalis eta Roger Caillois-en Pierres obraren pasarte batzuk hari gidariak izango dira obraren azterketan zehar.*

*Giltza-Hitzak: Felix Ibarrodo. Roger Caillois. Plinio Zaharra.*

*L'article propose une interprétation de l'esthétique de Félix Ibarrodo basée sur l'analogie entre son concept sonore et sa syntaxe musicale, d'un côté, et l'élément minéral, de l'autre. Des passages de la Historia naturalis de Plinio El Viejo et de Pierres, de Roger Caillois servent de fil conducteur pour l'analyse de son œuvre.*

*Mots-Clés : Félix Ibarrodo. Roger Caillois. Plinie l'Ancien.*

En la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas, los bloques de piedra sin tallar con los que los Incas construían sus muros, despiertan en la imaginación del joven protagonista una emoción del todo peculiar:

Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba, y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntaban los bloques de piedra. [...] Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que se tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa (Arguedas, 1998: 143-144).

La experiencia de recorrer con la vista y el tacto los accidentes de las piedras no talladas se convierte en experiencia existencial. Por efecto de una analogía misteriosa, las líneas, las arrugas y las grietas que marcan la superficie de las rocas se transforman de repente en el trazado de los ríos amazónicos. De aquella maraña de perfiles irregulares, del caótico sucederse de líneas irregulares, brota una geografía de signos e imágenes fantástica e imaginaria pero al mismo tiempo concreta y estremeceadora. Las conformaciones de la piedra hacen emerger las regiones ocultas de un sentir relegado en la sensibilidad atávica del protagonista:

Las líneas del muro jugaban con el sol; las piedras no tenían ángulos ni líneas rectas; cada cual era como una bestia que se agitaba a la luz; transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo (Arguedas, 1998: 164).

La fascinación por la naturaleza accidentada de las piedras ha encontrado en Roger Caillois un exegeta sorprendente. Todas las piedras, sostiene Caillois, poseen y conllevan en su conformación específica una escritura propia, plasmada y modulada por las presiones tectónicas, la fuerza del mar y los agentes atmosféricos. Formas sin forma, en donde cada uno puede reconocer las analogías más imprevistas, descubrir las metáforas más libres o simplemente abandonarse al juego caprichoso de la imaginación:

Prefiero sus diseños [de las piedras] a las pinturas de los pintores, sus formas a las formas de los escultores [...] En sus simetrías y en sus curvas caprichosas, mis sueños descubren los arquetipos coherentes de donde proceden no la belleza sino las normas permanentes y la propia idea de belleza (Caillois, 1971: 88).

Las rugosidades inscritas en las piedras diseñan la profundidad desde la superficie. Sus líneas y relieves diseñan un universo fantástico en donde puede aflorar de repente un paisaje, una cara, un río...

(...) parecen contener el repertorio entero, el estruendo y la opulencia de las formas libres y multiplicarlas, tal como las inventarían un día la ingeniosidad y la fantasía humanas, no sin complacencia (Caillois, 1971: 40).

De impresiones parecidas a las descritas por Arguedas y Caillois nace mi intento de leer la música de Félix Ibarrondo desde una óptica 'geológica'. Desde la primera audición, sus composiciones me sugirieron la impresión de una pro-

funda afinidad con el universo misterioso de las piedras: un contacto sugerido por la vehemente expresividad de sus diseños excavados, el duro contraste y las tensiones marcadas de sus ritmos, la aspereza de sus acentos. Unos pasajes de la *Historia natural* de Plinio el Viejo me servirán para establecer un libre diálogo a distancia entre dominios aparentemente distantes.

Nacido en Oñate en 1943, Félix Ibarrodo realiza sus primeros estudios musicales con su padre. La decisión de establecerse en París a finales de los años sesenta marca un punto de inflexión decisivo en su evolución artística. Fundamental será el encuentro con dos grandes figuras independientes dentro del panorama de la época: Henry Dutilleux y Maurice Ohana. Escéptico ante las principales opciones que plantea la vanguardia de entonces (estructuralismo y aleatoriedad), Ibarrodo encuentra en la lección de ambos una tercera vía: la de un oficio cargado de resonancias humanas y cósmicas, ajeno al ejercicio de la abstracción. No obstante, la relación con los dos maestros franceses consiste más en una consonancia espiritual que un apostolado práctico. De Ohana le fascina el interés por la dimensión primordial y telúrica de la expresión musical, expresada a través de un primitivismo a la vez enérgico y refinado (con él comparte además la fascinación por el *cante jondo*). De la música de Dutilleux admira tanto la capacidad para comulgar con el misterio que se oculta detrás de lo aparente (la noche, el instante...) como las sedimentaciones pictóricas de una paleta sonora heredera del impresionismo.

Aunque Ibarrodo elija los títulos de sus composiciones más por su sugestión sonora que por afinidad real con el contenido de las piezas, muchas de sus obras revelan una atracción inconsciente por las cualidades de la piedra. Podríamos citar *Cristal y piedra* (1978) para guitarra, *Onyx* (1984) para clave y percusión. Por su parte *Aitz-Ori* (1983) hace referencia a las montañas cerca de Oñate, y *Sismal* (1981) evoca las cualidades telúricas del subsuelo. *Ekain* (1985) para soprano y grupo, recibe su título de una cueva prehistórica, rica en frescos salvajes, que se encuentra en el sur del País Vasco. El mundo subterráneo es evocado de nuevo en *Abyssal* (1982), mientras que *Flumina* (1980) hace referencia a las corrientes que se abren paso entre las rocas, que las excavan con insistencia durante los siglos.

La música de Ibarrodo siempre reenvía a un núcleo duro e inmemorial. Su inspiración excava y rodea ese mármol que es el sonido sin complacencias ni blanduras, hurgando en sus intersticios, sondeando sus relieves, declarando su atracción continua por lo convexo y lo accidentado. El gesto que dirige el sonido se materializa hasta hacerse concreto: coge un pliegue evidente, matérica, se convierte en ritmo. Pulsaciones ora violenta ora suaves, ora asimétricas ora organizadas alrededor de líneas de fuerza, imprevisibles pero nítidas y reconocibles. Puede que la pasión por la pintura de Van Gogh haya desempeñado un papel importante en la atracción del compositor por el sonido duro y accidentado. En los cuadros del pintor holandés, los cielos, los campos de trigo, las caras, resultan atravesados por retículos de minúsculos canales en donde la materia pictórica se encauza, resbala, se hace densa y visible. La materia no se dispone de forma homogénea sino que entra en círculos vertiginosos y deforma los perfiles;

ya no hay universo liso. Hasta las bases de las mesas en las que se apoyan los girasoles se tuercen, las líneas que el jarrón interrumpe no vuelven a unirse perfectamente.

Los accidentes expresan el grito callado y continuo de la creación. Mesas, caras, campos y cielos se rompen y se recomponen en un orden nuevo. El espacio se presenta como un fondo continuo pero rajado, quebrado por grietas y hendiduras como la superficie de la piedra. El mundo se convierte en un retículo de líneas, arrugas, pliegues. En sus líneas accidentadas, emerge todo el mundo existente, el mundo posible y el mundo imaginable. Como en Arguedas y Caillois, una hendidura puede diseñar un río, un pozo, una protuberancia puede representar una montaña.

**“Las ágatas [...] tienen otras y notables virtudes. Reproducen, en efecto, formas de ríos, de bosques y bestias de carga” (Plinio el Viejo, *Historia natural*; 37, 140)<sup>1</sup>**

El comienzo del *Trío de cuerda n.º 3* (1992) ofrece una muestra significativa de cómo, en la música de Ibarrodo, el sonido se mueve por un cauce invisible y accidentado; sus aventuras y transformaciones manifiestan las mismas travesías que la materia rocosa. Al principio, el trino *sforzato* de la viola sola excava un surco profundo a lo largo de todo el primer compás. En su momento de mayor intensidad, un silencio de redonda disuelve la grieta creada por el trino. Una rápida escala ascendente conduce de nuevo al diseño punzante del trino, que esta vez se rompe, casi de inmediato, en un zigzaguear de breves notas de corchea, separadas por saltos y precedidas por *acciaccature*. Entonces, la línea trazada por la viola se arruga en rápidos *glissandi* ascendentes y descendentes. Es cuestión de pocos segundos, y los *glissandi* se encuentran entrecortados por silencios y notas aisladas en *pizzicato*.

La exposición de la viola ofrece de inmediato un recorrido abrupto, un panorama de rupturas y ramificaciones que parecen grabarse con punta de hierro en el entorno sonoro. A ella se suma poco después el violonchelo, con un trino más lento, sometido a pequeñas variaciones rítmicas, también roto por silencios y *glissandi* rápidos. Finalmente, se incorpora el violín retomando casi en imitación la parte del violonchelo, aunque con ligeros desfases que crean, entre los tres instrumentos, diseños concéntricos pero irregulares. No obstante, el carácter accidentado que asumen estas conformaciones está lejos de resultar caótico o arbitrario. Pese a su naturaleza imprevisible y enmarañada, la ‘orografía’ del sonido en Ibarrodo se diseña sobre un fondo homogéneo, construyéndose por sucesivas cristalizaciones. El procedimiento utilizado por el compositor recuerda la variación rítmica de Stravinski (asimismo, el propio Ibarrodo reconoce la influencia de la rítmica popular vasca): motivos pequeños o materiales afines,

---

1. Para las citas de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo he recurrido a la versión castellana de Avelino Domínguez e Hipólito B. Riesco en: PLINIO EL VIEJO. *Lapidario*, Madrid: Alianza, 1993.

articulados alrededor de notas pivotes, empiezan, bajo la presión de una fuerza inicial, a crecer sobre sí mismos a través de ampliaciones y contracciones rítmicas.

La dimensión del ritmo tiene aquí un papel primordial. La articulación general de sus piezas se afirma como desarrollo orgánico de un ritmo y la construcción de la forma busca ante todo el despliegue progresivo de una pulsación interna. Tanto es así que podríamos afirmar que, en la música de Ibarrondo, hasta los parámetros del timbre y la melodía aparecen como manifestaciones indirectas de una realidad que, en último análisis, es esencialmente rítmica. El color se adhiere al sonido como los frescos prehistóricos a las paredes de las grutas; conserva las irregularidades del fondo, las exalta, utilizándolas como elemento expresivo y formal. Incluso los timbres más suaves no dejan de guardar un rasgo de percusión; empujan el sonido, no lo colorean sino que lo excavan. Los motivos asumen carácter de concreción y un valor de temblor rítmico: son más bien pliegues, grietas, estrías de sonido que aflorando adquieren una dimensión mínima de canto. El resultado es un diseño continuo que se moldea gracias al recorrido accidentado de sus elementos, una trama de líneas energéticas que se moldean sobre las grietas y las hendiduras de una pared.

**“En el monte Tmolus, hay una piedra parecida a la pómez, pero es difícil de encontrar porque cambia de color cuatro veces al día. Sólo la ven las jóvenes chicas que no han alcanzado la pubertad” (Caillois, 1971: 21)**

Al disponerse según planos horizontales, el accidente puede traducir no sólo la naturaleza dinámica de la materia sonora sino también su cualidad inmóvil. *Argiruntz* (1983), último de los *Tres coros a cappella*, arranca desde el suspiro aglutinado de unas armonías estáticas. A la tensión bulliciosa de los motivos breves se sustituyen aquí secuencias de conglomerados disonantes que el compositor explora en su prolongada resonancia. La propia materia vocal, al estirarse y plegarse lentamente, se hace objeto de contemplación auditiva. Los perfiles son suaves, los contornos se desenvuelven con tranquilidad como siguiendo los perfiles achaflanados y porosos de la piedra lunar. La pieza se desliza sobre superficies apenas esbozadas, se mueve sobre ondulaciones apacibles; hasta las pone en diálogo directo como en el episodio en el que dos voces femeninas solistas apoyan sus líneas de canto la una en la otra. El final de la pieza es liso: largas notas pedal entonadas en el registro agudo por la soprano solista.

**“Hormigas, mosquitos y lagartos, [...] quedaron pegados al ámbar aún líquido y, al endurecerse éste, permanecieron atrapados en su interior” (Plinio 36, 46)**

Las sonoridades angustiadas y nerviosas en las que se mueve el trío de cuerdas *Phaléne* (1983) diseñan una trama de grietas lo suficientemente orientada en el espacio para que en ellas se imprima la estela de algún vuelo nocturno. El tratamiento casi brutal de la materia sonora producido por estallidos violentos de masas contrapuestas tiende a desahogarse en las series de *glissandi* con tré-

molo. El *glissando*, recurso tan característico del vocabulario xenakiano, presenta en la música de Ibarrodo un rasgo distinto. Mientras que en Xenakis, su utilización hace referencia a las propiedades geométricas de un planteamiento sonoro de naturaleza arquitectónica, Ibarrodo utiliza el *glissando* como recurso para 'tallar' el sonido. Al igual que el trino o el arpeggio, su perfil recrea la dinámica propia de la superficie rocosa, articula el sonido en zonas lisas y accidentadas, pulidas y ásperas. No en vano, el compositor utiliza el *glissando* en asociación con otras técnicas instrumentales, como el trémolo y los armónicos artificiales, que establecen así un más amplio abanico de minúsculas incisiones.

Junto con *Zayin* de Francisco Guerrero y la *Música para tres cuerdas* de Wolfgang Rihm, Ibarrodo nos proporciona el más relevante conjunto de obras dedicadas en las últimas décadas a la plantilla del trío de cuerdas. A *Phaléne* siguen *Iruki* (1988), el citado *Trío de cuerdas n.º 3* (1992) y *Ametz-Lur* (2000). Y es posible que este grupo se incremente en el futuro de más piezas. En efecto, el compositor confiesa encontrarse más a gusto con el trío que con el cuarteto de cuerdas. Este último le parece tímbricamente 'desequilibrado', pues la presencia del segundo violín rompe la simetría entre los instrumentos a favor de las texturas agudas<sup>2</sup>.

**“Hay un jaspado soldado al ónice [...] que tiene dentro una nube, presenta el aspecto de la nieve y está moteado de puntos rutilantes” (Plinio 37, 118)**

En *Erys* (1985) para orquesta, la caótica polifonía inicial de las cuerdas diseña una pared arañada, rasguñada. La incorporación de los vientos intensifica la fisonomía atormentada y enmarañada del conjunto orquestal, sacudido por latidos irregulares y espasmódicos de la percusión. El cosmos sonoro de *Erys* se inscribe entonces dentro de un doble contorno. La fluctuación magmática del material se encuentra perfilada en los agudos por las evoluciones de los flautines y abajo por la intervención espasmódica de la percusión. La sonoridad seca y penetrante del flautín actúa como una percusión 'aérea', ligera y sutil pero igualmente penetrante en su impacto rítmico: es un doble de la percusión que tiene los mismos objetivos de trazar confines netos, definidos y angulosos. La parte central, confiada a las sonoridades lejanas e inmemoriales de las cuerdas, presenta una morfología más distendida, hasta que las puntuaciones de los flautines vuelven a animar el discurso.

---

2. No obstante, el catálogo de Ibarrodo incluye dos importantes cuartetos de cuerdas: el temprano *Et la vie était là* (1973) y sobre todo el *Cuarteto de cuerdas n.º2* (1995), estrenado por miembros del Ensemble InterContemporain.

**“En el interior de la phlogitis parece arder una llama que no sale” (Plinio 37, 189)**

El comienzo de *Que cet ardent sanglot* (1980), para violonchelo solo, nos sumerge en las hendiduras profundas del sonido. Los acordes iniciales en *fortissimo* que el violonchelista realiza con violencia sobre las cuatro cuerdas excavan como aberturas abismales en la superficie sonora. Al poner en comunicación directa el corazón de la materia con el exterior, las hendiduras introducen en la piedra un principio de respiración. De la misma forma, los arcos tiesos y dramáticos que conforman *Que cet ardent sanglot* buscan precisamente crear un efecto de respiración, trasladándolo al lenguaje y a las posibilidades de un instrumento de cuerda. Para Ibarrondo, el violonchelo es un instrumento muy cercano a la guitarra, como también lo había sido para Ohana. La aplicación de una lógica sonora propiamente guitarrística (acordes, trémolos y *pizzicati*) amplía y desborda las posibilidades del instrumento, plegándolo a las demandas de un virtuosismo trascendental. Aunque en un plano transfigurado, emerge aquí el parentesco con ciertos rasgos expresivos propios del *cante jondo*, otra referencia primordial en la música de Ibarrondo. Despojados de cualquier enfoque pintoresco o regionalista, el *cante jondo* aparece como portador de determinados caracteres universales, encarnados en una sensibilidad por el sonido incisivo, vehemente y trágico (caracteres que, bajo otra forma, el compositor encuentra también en la música popular vasca).

**“En las vertientes de los montes Hemus y Rodope, están las piedras *philadelphas* que tienen el color de las plumas de cuervo y que representan seres humanos. Es suficiente pronunciar su nombre para que se junten inmediatamente” (Caillois, 1971: 20)**

*Gabaren Begiak* (1988) para 12 voces mixtas, hace referencia a los cuervos negros que aparecen en algunos cuadros de Van Gogh. Aunque Ibarrondo precisa siempre que los títulos de sus composiciones no tienen ninguna relación directa con el contenido musical de las obras, las curvas irregularmente talladas de las voces establecen una íntima conexión con el gesto rítmico de la pincelada de Van Gogh. El amplio abanico de técnicas vocales abarca la entonación natural, el murmullo, el canto e incluso el grito. Del grupo de los cantantes se separan a turno algunas voces solistas, conformando una especie de ritual alucinado y vibrante. Conformando un ideal cuerpo rocoso, las voces del coro resbalan las unas sobre las otras, prisioneras de una fuerza que las aprieta y de la que consiguen sustraerse sólo por breves momentos. Las superposiciones que se crean, otorgan a menudo la impresión de un impresionismo matérico.

Como ocurre en la mayoría de las obras vocales de Ibarrondo, el texto de *Gabaren Begiak* está compuesto enteramente por fonemas. Un canto hecho de puros relieves, de accidentes sonoros anteriores a lo poético y lo cultural, tallados en el molde de un restringido número de sílabas del idioma vasco. Con sus fonemas, sus gritos repentinos, sus estallidos de energía próximos a los del *cante jondo*, la voz se acerca a la dimensión de la percusión. Lenguaje esculpido, que nada significa y hacia nada apunta salvo hurgar en los pliegues de su propia sonoridad.

**“La obsidiana es una piedra muy negra, a veces transparente, más opaca que el vidrio y que, colgada de la pared a modo de espejo, refleja sombras en lugar de imágenes” (Plinio 36, 196)**

Respecto a otras obras del compositor, el comienzo de *Akaitz* (1992) para 12 saxofones, revela un rasgo más bien estático. Gracias a su homogeneidad tímbrica, el conjunto de los saxofones se presenta como un único cuerpo articulado en multitudes de pliegues internos, cuyos reflejos revelan una articulación menos contrastada que de costumbre. Las superficies comunican las unas con las otras obedeciendo a una dinámica ondulatoria, que excluye las transiciones abruptas. Al emborronar los perfiles sonoros, el timbre aterciopelado de los instrumentos inspira al compositor un espectro de gradaciones más suaves. No es que Ibarondo haya renunciado a su habitual vehemencia, sino que las tensiones presentes en *Akaitz* están concebidas en términos de reflejos y sombras.

**“En los alrededores de Munda, en España, [...] se encuentran piedras en forma de ramas de palmera, que conservan esta forma por muchas veces que las rompas” (Plinio 36, 134)**

Desde el acierto que supone *Que cet ardent sanglot...*, Ibarondo emprende en 1990 la composición de un concierto para violonchelo y orquesta, *Nerezko-Aiak*. El instrumento solista no es utilizado en su registro lírico sino en las texturas extremas, amplificando y desarrollando las peculiaridades de escritura empleadas en *Que cet ardent sanglot...* La utilización del término ‘concierto’ no implica un guiño a la tradición del género. Estructurados en un único movimiento, los conciertos de Ibarondo (además de *Nerezko-Aiak*, hay que recordar un concierto para violín, otro para viola y tres para guitarra) rehusan la dialéctica basada en el antagonismo entre solista y orquesta. Más bien, la orquesta constituye una proyección agigantada del solista, del que representa una especie de doble. En *Nerezko-Aiak*, el compositor establece un recorrido desde las sonoridades del violonchelo a las orquestales a través de un proceso de amplificación. Las transiciones y las ampliaciones que modulan este proceso diseñan una perspectiva interna fuertemente dramática, pues la materia sonora, al agigantarse, adquiere rasgos sobrecogedores.

**“La *mithrax* procede de Persia y de los montes próximos al mar Rojo; es multicolor y a la luz del sol desprende destellos cambiantes” (Plinio 37, 173)**

En *Iris* (1991), para piano, prima la separación entre los registros extremos del instrumento. El juego de refracciones producido por los destellos de los rápidos arpeggios conecta entre ellas las regiones extremas del teclado. En el espacio mediano, se concentran los racimos disonantes de las armonías, que el compositor saborea en su resonancia prolongada. Si la alusión del título al arcoiris evoca instintivamente el nombre de Messiaen, el tratamiento del instrumento presenta no obstante un carácter personal. Ibarondo solicita las cualidades percutivas del piano; sobre todo en el registro agudo, estas se realizan de mane-



ra delicada en forma de pequeños brotes. El espectro sonoro en *Iris* se ofrece despojado de iridiscencias a favor de los ataques secos de notas y acordes, cercanos a los *rasgueados* guitarrísticos.

**“Existe una especie de piedra *che yen* que se encuentra en las cuevas de estalactitas. Estas piedras tienen forma de golondrina; se alimentan de las exudaciones lechosas de las estalactitas; pueden volar” (Caillois, 1971: 13-14)**

A diferencia de los pájaros de Messiaen, los de Ibarrondo no cantan. En *Icaresque* (1979) para tres flautas, la naturaleza escalonada de las sonoridades define más bien los movimientos de sus alas y las trayectorias de su vuelo. El compositor atrapa el timbre del instrumento en trémolos y trinos como para grabarlo en una materia más dura y resistente: prefiere subrayar la tensión producida por el soplo, hasta petrificarlo y hacerlo precipitar bajo el efecto de su acrecentada consistencia. A la fluidez de las líneas se contraponen la compresión realizada por superposiciones de sonidos cercanos (segundas mayores y menores).

*Icaresque* nos sitúa ante la paradoja de un vuelo que no es vuelo, de un movimiento que se niega a sí mismo. Aunque las obras de Ibarrondo ofrecen al oyente una articulación formal orientada en el tiempo, sus estructuras parecen darse en una dimensión unitaria, cuyo despliegue temporal resulta en realidad ilusorio. Como ocurre en las piedras, grietas, arrugas y hendiduras proporcionan un efecto dinámico a una materia intrínsecamente inmóvil.

Al contemplarse en los accidentes de la piedra, la música de Ibarrondo detiene el tiempo y ahonda así en la dimensión de lo eterno. Acaso el compositor concordaría con las palabras de Levi-Strauss,

[...] la música y la mitología [...] son máquinas de suprimir el tiempo. Por debajo de los sonidos, la música opera en un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediabilmente diacrónico, por irreversible, del cual, sin embargo, trasmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de ésta, ha inmovilizado así el tiempo que transcurre; como un lienzo levantado por el viento, lo ha atrapado y plegado (Levi-Strauss, 1968: 25).

El sonido ‘geológico’ de Ibarrondo establece esta misteriosa convivencia entre un tiempo personal, diacrónico, y un tiempo inmemorial, sin orígenes. En el entramado de sus superficies accidentadas, la música del compositor descubre (como ya hicieron Arguedas y Caillois) la analogía formal entre el yo del artista y el mundo a su alrededor. En los surcos, pueden caber entonces sombras, insectos, palmeras, vidas, ríos, ciudades, épocas... posiblemente todo el universo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ARGUEDAS, José María (1998). *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra.

CAILLOIS, Roger (1971). *Pierres*. París: Gallimard.

LEVI-STRAUSS, Claude (1968). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de cultura económica.

PLINIO EL VIEJO (1993). *Lapidario*. Madrid: Alianza.