

Sonia Rangel
Carlos D. García M.
Carlos Vargas
EDITORES

FILOSOFÍA de la MÚSICA



Volumen 2

Estética y filosofía de la música contemporánea

COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL

Editorial Universitaria
Universidad Central del Ecuador

Filosófica Editorial

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad Central del Ecuador



FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Estética y Filosofía de la música contemporánea

Volumen II

La filosofía ocupa un lugar insustituible a la hora de cuestionar los prejuicios y certezas impuestas por el sentido común, las creencias culturales y las costumbres. En lugar de ofrecer respuestas definitivas, expande horizontes y cultiva la duda crítica.

Nos libera del dogmatismo y mantiene viva nuestra capacidad de asombro, al estar vinculada al mundo, a la vida, provocando sorpresa y enriqueciendo nuestras percepciones. Además, revela aspectos inadvertidos de lo cotidiano, profundizando nuestra comprensión más allá de lo evidente o asumido como incuestionable.

En un contexto generalizado de fragmentación, desinformación y agotamiento social, el pensamiento filosófico se convierte en un acto de resistencia creativa, permitiendo concebir posibilidades más allá de los límites definidos por las estructuras dominantes de la época.

La filosofía, lejos de ser un artefacto puramente intelectual, es una práctica indispensable y transformadora. La COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL surge como una apuesta crucial para impulsar la reflexión crítica desde Ecuador hacia América Latina y otras regiones del mundo. Esta colección busca consolidar un espacio de diálogo interdisciplinario, convirtiendo la filosofía en un recurso activo ante las crisis contemporáneas. Así, la filosofía asume su tarea esencial: liberarnos de certezas que limitan nuestra comprensión, permitiéndonos no solo habitar el presente con mayor lucidez, sino también imaginar y construir futuros posibles de forma reflexiva.

COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad Central del Ecuador

Prof. Santiago M. Zarria

Prof. Martín Aulestia Calero

Sonia Rangel
Carlos D. García M.
Carlos Vargas
(editores)

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA
Estética y Filosofía de la música contemporánea
Volumen II

Crescenciano Grave
Blanca Solares
Carmen Pardo Salgado
Román Suárez
Ra'ik Neme Yunes
Carlos Vargas
Isaí González Valadez
Francisco J. Rivas (Tito Rivas)
Sonia Rangel
María Clara Lozada Ocampo

COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL

FILOSÓFICA EDITORIAL

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

EDITORIAL UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

RECTOR | Dr. Patricio Espinosa, Ph. D.
VICERRECTORA ACADÉMICA Y DE POSGRADO | Dra. Julieta Logroño, Ph. D.
VICERRECTORA DE INVESTIGACIÓN, DOCTORADOS E INNOVACIÓN | Dra. Katherine Zurita, Ph. D.
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO | Dr. Silvio Toscano, Ph. D.

FILOSOFÍA DE LA MÚSICA
Estética y Filosofía de la música contemporánea
1.ª edición | abril de 2026
ISBN | 978-9942-7475-8-7

Editorial Universitaria
Ciudadela Universitaria, av. América, s. n.
Quito, Ecuador
+ 593 (02) 2524033
editorial@uce.edu.ec
Filosofía Editorial
Eloy Alfaro
Quito, Ecuador
filosofica@fundacionfilosofica.com
www.fundacionfilosofica.com

COLECCIÓN FILOSÓFICA ACTUAL
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad Central del Ecuador

CONSEJO EDITORIAL DEL PROYECTO
Santiago M. Zarria
Goethe-Universität, Frankfurt am Main,
Alemania | Universidad Central del Ecuador
Martín Aulestia Calero
Universidad Central del Ecuador

FILOSÓFICA, Fundación de Estudios Filosóficos, Políticos y Culturales

Fernando Barredo, Pontificia Universidad Católica del Ecuador
David Cortez, RWU Hochschule Ravensburg-Weingarten, Alemania
Fernando Wirtz, Universität Tübingen, Alemania | Universidad de Kioto
Ximena Zapata, Instituto GIGA | Universität Hamburg, Alemania

COORDINADORA ACADÉMICA
Micaela A. Díaz, Lee University, Cleveland, TN. EE.UU.

Publicación apoyada por:
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador, e
ICALA, Stipendienwerk Lateinamerika-Deutschland e.V.



Los contenidos pueden usarse libremente, sin fines comerciales y siempre y cuando se cite la fuente. Si se realizan cambios de cualquier tipo, debe guardarse el espíritu de libre acceso al contenido.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----

PRIMERA SECCIÓN POÉISIS DEL SONIDO

CAPÍTULO I. TRAVESÍA DE UN ENIGMA.....	15
<i>Crescenciano Grave</i>	

CAPÍTULO II. GIACINTO SCELSI, POÉTICA DEL SONIDO.....	47
<i>Blanca Solares</i>	

CAPÍTULO III. MÚSICA Y PENSAMIENTO. EVOCAIONES DE UNA VOZ DES/ ARTICULADA.....	61
<i>Carmen Pardo Salgado</i>	

SEGUNDA SECCIÓN SILENCIO Y ACONTECIMIENTO SONORO

CAPÍTULO IV. DEL TIEMPO INMÓVIL, AL TIEMPO PULSADO. APUNTES PARA UNA GENEALOGÍA DEL TIEMPO MUSICAL EN EL SIGLO XX.....	101
<i>Román Suárez</i>	

CAPÍTULO V. EL SILENCIO DE LAS SIRENAS.....	123
<i>Rafik Neme Yunes</i>	

CAPÍTULO VI. MÚSICA ORIGINARIA Y SILENCIO.....	151
<i>Carlos Vargas</i>	

TERCERA SECCIÓN
TIEMPO Y ESCUCHA

CAPÍTULO VII. HAP/TIME: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL TIEMPO Y LA MÚSICA EN LOS LINDEROS DE LAS SOCIEDADES DE CONTROL.....	187
<i>Isaí González Valadez</i>	
CAPÍTULO VIII. TIEMPO, ESCUCHA, INSCRIPCIÓN.....	225
<i>Francisco J. Rivas (Tito Rivas)</i>	
CAPÍTULO IX. UN OÍDO IMPOSIBLE. PRELUDIO SOBRE LO INAUDITO.....	255
<i>Sonia Rangel</i>	
CAPÍTULO X. REPERTORIOS ELECTRÓNICOS: DESNATURALIZACIÓN, NUEVOS ENSAMBLAJES Y EXPERIENCIA CYBORG EN LA PRÁCTICA INSTRUMENTAL A PARTIR DE LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICA ELECTRÓNICA MIXTA.....	285
<i>María Clara Lozada Ocampo</i>	

INTRODUCCIÓN

Antes del nacimiento y hasta el último instante de la muerte, hombres y mujeres oyen sin un instante de reposo.

Quignard

Música y filosofía se entrecruzan constantemente. Entre los antiguos griegos, Pitágoras y Platón admitían que la música era algo mucho más rico y complejo que la pura articulación de tonos en el oído. Para ambos filósofos griegos, la música auténtica era algo que, aunque se manifestaba por medio de sonidos que arriban al alma por medio de la audición, en realidad se trataba de una experiencia intelectual que permitía comprender el orden armónico de la realidad absoluta o *physis*. Dicho orden, si bien se insinuaba por medio de la sonoridad sensible, sin embargo, se captaba como algo más que la pura sensibilidad: se trataba de una vivencia *suprasensible*. Siglos más tarde, eminentes pensadores como Schelling, Schopenhauer y Nietzsche reconocieron —como Platón y Pitágoras— que la música es mucho más que la pura captación sonora de armonías, melodías y ritmos. La música es una experiencia que conduce a un ámbito en el que la racionalidad se topa con su propio límite, es decir, el plano en donde la imagen y el concepto son, sencillamente, imposibles: un origen in-visible, pero presente. La música se revela ante la filosofía, por tanto, como *otro modo* del pensar que permite comprender lo que hay.

Tras las reflexiones de Schelling, Schopenhauer y Nietzsche, filósofos y músicos del siglo XX han asumido la labor de adentrarse en los enigmas que la música trae consigo, para pensar lo real de un modo distinto al del concepto y la articulación lógica del discurso. En este tenor, los textos que se han compendiado en el presente volumen son esfuerzos tremendos por exponer reflexiones actuales sobre las exploraciones que filósofos y compositores modernos y contemporáneos han realizado para pensar con y sobre la música. El esfuerzo de las autoras y los autores de estos textos, sin

duda, sitúa al lector en las discusiones más recientes de la reflexión filosófica-musical.

Sonia Rangel
Carlos D. García M.
Carlos Vargas
EDITORES

PRIMERA SECCIÓN
POÍESIS DEL SONIDO

CAPÍTULO I

LA TRAVESÍA DE UN ENIGMA

*Crescenciano Grave*¹

Para Hugo Raygoza

*Mi intención es descifrar el enigma de la emoción
y del embrujo que la música me ha producido.*

Eugenio Trías

RESUMEN.

El artículo explora cómo, desde un fructífero retorno a Platón, acompañado insólitamente por Nietzsche, Eugenio Trías elabora una variante de su filosofía del límite insembrada por la música. Antigüedad y modernidad también se dan cita en la ópera *Orfeo* de Monteverdi, en donde la música misma descubre sus poderes. Así, la filosofía del límite pone a prueba los poderes de la música, música que, desde Bach a Xenakis, se alza como un conocimiento

1 Facultad de Filosofía y Letras es Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México.

singular tanto de lo que se genera en la naturaleza como del drama de la existencia humana. Este conocimiento se provee en una imagen sonora que, aunando sensibilidad e inteligencia, promueve que, simbólicamente, en la escucha se apele tanto al sentimiento (emoción y pasión) como al pensamiento (ideas).

Palabras clave: música, límite, existencia, mundo, poder

ABSTRACT.

This article explores how, from a fruitful return to Plato, unusually accompanied by Nietzsche, Eugenio Trías develops a variant of his philosophy of the limit inseminated by music. Antiquity and modernity also come together in Monteverdi's opera Orfeo, where music itself discovers its powers. Thus, the philosophy of the limit tests the powers of music, music that, from Bach to Xenakis, rises as a singular knowledge both of what is generated in nature and of the drama of human existence. This knowledge is provided in a sound image that, combining sensitivity and intelligence, promotes, symbolically, an appeal in listening both to feeling (emotion and passion) and thought (ideas).

Keywords: music, limit, existence, world, power

INTRODUCCIÓN.

La idea de límite y el principio de variación están inextricablemente unidos en la propuesta filosófica de Eugenio Trías. La idea de límite no se sitúa, por un lado, como el tema al que se recurre para, por otro, desplegarlo en alguna de sus variaciones, sino que es el propio límite el que se crea y recrea en cada variación. En la variación, el límite se presenta diferente pero reconocible como lo mismo en su recreación. Al desarrollarse bajo el principio de variación, el límite se recrea como "ser siempre lo mismo siempre diferente" (Trías, 1995, p.44). Con el principio de variación como aquello que potencia realmente a la idea de límite se piensan al unísono lo universal y lo singular. Por esto *la idea de límite*: más que de un mero concepto

ensimismado en su abstracción general, el límite es la idea en la cual coinciden, en su mismidad y alteridad, lo universal y lo singular.

La idea del ser del límite, como devenir que por su propio poder se recrea, tiene en la música una de sus fuentes inspiradoras. En *Lógica del límite*, la arquitectura y la música traman las artes fronterizas; artes que, comunicando en su propio umbral a la matriz física y al mundo, disponen a éste hasta hacerlo habitable: la música prepara y cultiva al mundo como morada temporal para el huésped humano. La pregnancia musical de la filosofía de Trías obtiene sus mejores frutos en *El canto de las sirenas* que, junto con *La imaginación sonora*, constituye una verdadera puesta a prueba de la filosofía de su capacidad para dar cuenta del poder inseminador de la música en la sensibilidad y en la inteligencia². *El canto de las sirenas* se levanta como una composición filosófica que, desde un fecundo retorno a Platón y a los iniciales poderes órficos —apolíneos y dionisíacos— de la música, trama una narración razonada sobre la obra de algunos de los mejores músicos de occidente. Aquí se urde un gran relato, una suerte de novela en la que la belleza de la música es la entrada que permite atisbar los misterios de la naturaleza y del mundo, así como nuestro precario habitar en el límite; habitar que se experimenta y afronta con preocupación y desasosiego, pero también con gracia y dignidad, afirmando la escala de pasiones y razones en las que se pone en juego nuestra existencia.

La idea de límite que aquí se varía y recrea tiene su *leitmotiv* en la consideración de que la música es “una de las más sublimes formas de aproximación a los misterios de la naturaleza y del ser mismo; verdadera ciencia que nos permite el acceso al conocimiento

2 Léase la opinión del músico, y amigo de Trías, Xavier Güel. “Estos dos libros de Eugenio, de lectura absolutamente imprescindible, se adentran en la verdadera historia del espíritu de occidente. Una historia espiritual que asume el nexo entre formas musicales e ideas filosóficas. Cada uno de los grandes compositores elegidos es representante y demiurgo de un mundo propio, que se acopla de manera singular con la época a la que da forma y respuesta. De este modo esta historia de los argumentos musicales constituye una historia espiritual de la cultura occidental generada desde la perspectiva que de un acercamiento a la música —desde la filosofía— puede propiciar.” (Güel, 2015, p. 453).

de lo que es y existe (y de lo que somos)” (Trías, 2007 b, p. 15). El acceso a lo que es y existe, y a nosotros mismos, es una especie de sabiduría que, si bien simbólicamente, puede estar signada por la adquisición de una “consonancia y acuerdo entre el alma y el cosmos” (Trías, 2007 a, p. 834), nunca deja de estar siniestramente acompañada por la sombra diabólica de la disonancia.

I

La indagación desde los símbolos musicales del juego de fuerzas en que se teje y decide la aventura de nuestra existencia en el mundo, mundo en el que se desencadenan los actos y sucesos en los que la existencia misma traza su travesía de libertad y necesidad —travesía que, dramáticamente, puede diseñar una orientación en el horizonte o, trágicamente, hundirse en el abismo en el que todas las señales son insuficientes para impedir el extravío— es una vocación destinal del pensamiento que Trías despeja y recrea desde un fructífero retorno a Platón. Este retorno al inaugurador de la escritura filosófica lo lleva a cabo con un extraño compañero: Nietzsche³.

El retorno se escenifica en dos actos. En el primero, filosofía y música propician una “forma de sintonía entre alma y cosmos” (Trías, 2007a, p. 810), en la que el *ethos* recibe orientación. Este proceso es desatado por un *daimon*, *eros*, que comparte ambiguas fronteras con la locura (*theía manía*) y con el afán cognoscitivo por despertar la memoria ancestral de las formas o ideas, cuyo recuerdo yace en el alma. Esta condición fronteriza y dual de *eros* se puede detectar también en la música: la música que, en una de sus variantes, desde la flauta o siringa suscita la posesión divina que, llevada hasta la transgresión de las leyes que rigen en la *polis*, posibilita que el dios Dioniso se cobre viejas cuentas y, resarcido el agravio, sobrevenga la catarsis, y, en otra de sus variantes, la música de la lira que, abriéndole paso a la liberación de la palabra en el

3 “De todos los filósofos hay dos a los que vuelvo una y otra vez, Platón y Nietzsche. Soy, en cierto modo, platónico y nietzscheano, una combinación quizás insólita y poco común, pero en absoluto imposible.” (Trías, 2001, p. 291).

canto, y conducida por el dios Apolo, se dirige hacia la forma única de la belleza.

La locura como don de los dioses —que en los delirantes o posesos dionisiacos trenzan la destrucción con las ceremonias de iniciación y la purificación colectiva—; ese elemento divino que *eros* comunica al alma humana, es también la que puede fomentar en ésta la dialéctica ascendente del *logos* hacia la belleza única y eterna. Al ascender a la región supraceleste de la idea, el alma también desciende y regresa a la intimidad consigo misma resucitando la reminiscencia de lo que, en un pasado inmemorial, a la vez que eligió el *ethos* o carácter que, en sintonía con el *daimon*, habría de guiar sus travesías corporales por el mundo, contempló como la idea más resplandeciente: la belleza.

Eros, anamnesis y logos dialéctico son los tres métodos que, entrelazados permiten a la filosofía emprender su viaje de conocimiento. Y, por su “poder evocador que facilita la reminiscencia” (Trías, 2007a, p. 821), así como por la fuerza erótica que puede asumir tanto la forma orgiástica como propiciar el ajuste a principios melódicos que impulsan al logos dialéctico, la música es “la aliada natural de la filosofía.” (Trías, 2007 a, p. 824) Filosofía y música son manifestaciones del automovimiento del alma suscitado por su constitución erótica creadora. Una y otra son también locuras divinas que, en su exaltación dentro del límite, están trágicamente designadas —mientras el alma continúe habitando un cuerpo— a tender y acercarse a aquello que, como matriz, precede a la existencia y, como arcano, la excede tendiendo a comprender los principios que, antecedendo la formación de lo cognoscible, siempre convocan al alma. La posesión divina y el entusiasmo erótico de la filosofía y la música se expresan en creaciones en las que, forjando y atendiendo sus propias formas de *logos*, se rememoran las ideas como lo que verdaderamente es y se trazan los derroteros de la aventura del alma en el cosmos que, manifestando en su producción a sus propios principios, siempre deviene.

El segundo acto en el que se escenifica el retorno de Trías a Platón es un remontarse de la filosofía como ontología a la filosofía

como protología. La inteligencia —*nous*— puede intuir que todo lo que existe, así como lo que queda fuera de la existencia, es la puesta en operación de los primeros principios. La intuición inteligible no crea lo que mira, sino que en la mirada se ve plena de lo mirado que, aunque un resto suyo se pierda en la argumentación, la requiere para señalarse. ¿Es posible para el *logos* argumentar la intuición inteligible de los primeros principios responsables de la gestación del ser y la nada? Trías se apropia y recrea el proyecto de Platón en sus diálogos tardíos — *República*, *Timeo*, *Filebo*, *Parménides* —y remonta la filosofía al primer principio; al Límite —*péras*— como principio fecundo y con poder de determinación que, sin embargo, requiere para su operación de un segundo principio; *ápeiron*, principio albergante de las determinaciones por las cuales padece una infinita transformación. Por debajo de todo lo que es y existe subsiste un doble principio: el poder de determinación del Límite siempre unido a lo Ilimitado de la materia matricial.

No hay mónada sin diáda; uno y dos están unidos: por su propio poder, el Límite determina a lo Ilimitado dando lugar al movimiento configurador y transformador del cosmos en donde, tal vez, sólo el alma humana pueda reproducir y escenificar su conflicto originario y, a la vez, intentar solventarlo en el conocimiento de la armonía de todo. *Ápeiron*, en su pasividad indiferente, disonante, asimétrica, es también lo que al recibir, por el poder de *péras*, armonía, igualdad, proporción, se sume en una actividad atravesada por los opuestos y su discordia: todo lo que es se genera y deviene; todo avanza hasta lo más grande y retrocede hasta lo más pequeño; en todo se combina la indefinición y la delimitación, y su mismo carácter opuesto es la inteligibilidad por la cual se puede concebir y argumentar a la dualidad de principios que promueve una multiplicidad, que es la que propiamente existe y deviene.

El Límite, primer principio, genera las formas que, por su poder, imprime en el segundo principio, lo Ilimitado, al cual está unido; el Límite determina a lo que, por su misma indeterminación, es capacidad de recibir todas las determinaciones posibles. El segundo principio es la *chora*; el receptáculo, el lugar que, careciendo de atributos

propios, puede acoger todas las formas que, desde su unión generadora con el Límite, puede acoger. El segundo principio es “*matriz receptora*” (Trías, 2007 a, p. 850); la que acepta y da lugar a todo lo que nace, existe y muere en una ordenación cósmica un cuyo propio movimiento de contrarios ocupa plaza lo inteligible.

La materia matricial es el receptáculo imprescindible para que el Límite opere y dé realidad a todos sus poderes. “Todo entra y sale de la matriz: constituye lo que «nunca es y siempre deviene», impulsado por una causa errante que sólo posee como principio inmutable ese receptáculo matricial de toda posible huella, o de impronta capaz de grabar sobre su plástica naturaleza de *espacio* todos los posibles *tipos* que allí pueden implantarse.” (Trías, 2007 a, p. 851) El primer principio *se* fecunda en el segundo; el segundo principio, inseminado de determinación, genera a una multiplicidad que deviene, pero él mismo, como materia matricial, permanece siempre indeterminado, y la sombra de esto que se recluye en su propia pasividad indiferente, asimétrica, disonante, acompaña a todo lo que se despliega y ocupa su lugar: no hay ser sin cuerpo; todo cuerpo proyecta su sombra; sobre todo ser pende la sombra de la nada.

El Límite y la delimitación de su principio opuesto genera todo lo que es y existe, y fuera de lo que es y existe no hay más que lo que el Límite “por su propio ejercicio de determinación deja fuera a modo de exceso y desafuero.” (Trías, 2007 a, p. 860) Lo que por excesivo y desaforado rehúye y, por tanto, queda fuera de la delimitación, es la nada; nada que, como diría Shestov, no es nada sino algo cuya proyección acompaña a todo lo que es, y que, quizás, en nuestra propia existencia encuentra el alma desde donde poder insistir en dejar ver su carácter umbrío.

El Límite y lo Ilimitado son los dos principios que, en conjunción, dan lugar a la constitución de todo lo que se presenta, ocupando su duración en el tiempo y su lugar en el espacio, como ser de-terminado. La generación de las conjunciones limitadas —la actividad de los principios— continúa incesantemente, y el mismo devenir propicia el desgaste de sus determinaciones concretas

y, también, el enriquecimiento de su poder re-generador, de modo que éste se pone a prueba a sí mismo al encarar su propio poder en las incesantes disyunciones de lo limitado; generación, conjunción y disyunción por la que una multiplicidad existe, deviene y desaparece en una incesante sucesión de transformaciones cuya inteligibilidad no sólo se concibe en la filosofía; también resuena y se compone en la música.

El Límite es principio de variación de la materia matricial que, al modularse en los ámbitos diferentes del cosmos, se despliega en distintas claves lógicas: sentido de medida, productiva, epistémica, matemática, astronómica, práctica, axiológica, musical. Lo mismo que se sucede y sitúa en la variación diferente es susceptible de medida. El punto, la longitud, la superficie y el volumen, el reposo y el movimiento, el exceso y el defecto prácticos y productivos; todo lo que puede ser percibido e inteligido en formas visuales y auditivas. Esto implica que la de-limitación de lo infinitamente divisible y variable; la actualización y proyección de la matriz receptora en una sucesión in-finita de formación y transformación, es la que posibilita que haya *logos*; *logos* que, atendiendo a los distintos aspectos —idea— de lo formado, se alza como inteligencia y argumentación lingüística, matemática o musical.

El Límite, como lo primero, sin delimitar a lo segundo que, sin de-terminación carece de la posibilidad para abandonar su absorta pasividad, no podría ser referido desde ninguna de las formas de *logos*. Los principios intuidos por la inteligencia se refieren desde la argumentación propiciada en y por la propia formación en devenir de los mismos principios. El fondo material encerrado en sí mismo, concentrado en su extraño confinamiento, sin recibir y albergar el poder por el cual se ve fecundado, no podría dar lugar ni al ser ni a la nada. La fecundidad del Límite es inoperante sin su mediación en unidad con su opuesto Ilimitado que, en su infinita capacidad de formarse y transformarse, da lugar a la multiplicidad limitada que, por su misma acotación, propicia que se pueda hacer oír, ver, y decir, y, en el oír, ver y decir, expresarse y comunicarse de modo que sólo desde lo que es y existe como una multiplicidad

limitada, es posible para el *logos* simbolizar lo que, siendo los principios para que todo sea y exista, no aparecen nunca en un acto puro y consumidor.

Lo que es se genera y existe por la conjugación de los dos principios; la conjugación determinada se sucede y sitúa como cosmos sostenido en la tensión de sus contrarios, tensión que lleva a que, en las formaciones concretas advenga inexorablemente la disyunción de la delimitación formada de los principios que, en tanto tales, no dejan de operar y fecundarse, sino que incesantemente reanudan y regeneran su concierto formativo. Esta constante alternancia de la conjunción y la disyunción es la señal ontológica para remontarse a los principios. Este remontarse es una auto-reflexión de la inteligencia —*nous*— que argumenta —*logos*— que la mirada plena de lo mirado y el discurso que la simboliza son posibles por la fecundación limitada de la materia matricial. “Sólo el Límite es indivisible, y por tanto simple en su capacidad fecunda (de lo infinitamente *divisible* en aumento y disminución). Sólo el límite compone y constituye el acto en el cual se determinan ambas potencias que jamás se repliegan en un *infinito actual afirmativo* relativo a lo máximamente extenso, intenso y perfecto [...]” (Trías, 2007 a, p. 865). No hay nunca consumación perfecta de los principios; lo que siempre hay es in-finita variación de la existencia. El Límite da lugar al ser del límite que, inseparable de su ser marca en la materia matricial, fluye y se renueva in-finitamente.

Apropiarse de una propuesta es enriquecerla en su propia recreación. El Límite es el poder que, siempre unido, pero nunca sin deshacer su diferencia con ella, actúa en la materia matricial posibilitando que haya ser, vida y existencia cuya composición se puede inteligir y argumentar con sentido en el *logos* lingüístico, matemático o musical. Esta sucesión de formas de ser, vida y sentido, en su mismo acontecer, carece de una, cualquiera que ésta sea, destinación final que la lleve a su perfeccionamiento. La variación es incesante y el acontecimiento de que por la impronta del Límite en la materia matricial se genera —en éxodo y exilio— lo que es y existe sin que en ello nunca se agoten las posibles formacio-

nes, supone que lo matricial siempre está retro-cediendo como un principio oscuro.

Es el Límite el que deja en su propio repliegue a ese fundamento oscuro, de manera que de la determinación de ese lugar surja un ser en carácter de exilio respecto a dicha entraña matricial. El Límite constituye el principio luminoso y fecundante mediante el cual dicha matriz se vuelve grávida y fecunda: surge entonces, como posibilidad, un primer indicio del ámbito ontológico: una *ex-sistencia*, externa respecto a las causas matriciales de su origen, en exilio de ellas en virtud de esa determinación del Límite (Trías, 2007 a, p. 866).

De-limitándolo, el Límite impregna de luminosidad a lo llimitado, pero esta clara necesidad no le pertenece intrínsecamente a la materia matricial —la unidad de los principios no anula su oposición: identificarse absolutamente el Límite con lo llimitado cancelaría la posibilidad de la generación; generación delimitada de lo matricial que en su acontecer manifiesta la marca del Límite a la vez que se repliega en su propia oscuridad imposible de demarcar—, por lo tanto, ella no queda por completo sometida a la luz y a la consonancia, sino que en su propio devenir una multiplicidad de formas alberga, como astillas de nada, resquicios que continúan atrayendo la oscuridad, también necesaria, que puede irrumpir como disonancia en medio del concierto de los principios. “Es, o existe, el existente, en y desde un fundamento matricial que el límite determina, y que permite concebir, en términos ontológicos, eso que deja fuera de sí como nada. Una «nada» que, igual que el «ser», hunde sus raíces en la dialéctica protológica del Límite y de su emplazamiento, o del principio luminoso y del principio albergante, oscuro” (Trías, 2007 a, p. 867). La filosofía, dice Trías aludiendo a un inicial y constante motivo de su pensamiento, no puede perder la atención sobre esas sombras de la existencia y del sentido: tanto lo que se guarece en las sombras de la sinrazón como lo que resplandece en la luz de la razón, son decisivos para que la filosofía, lo mismo que la música, desplieguen sus símbolos sobreponiéndose, o integrando a sí mismas —a veces hasta confundirse con ella—, la potencia diabólica.

II

La música promueve, dentro del ámbito general del sonido, un cosmos abierto por su propio *logos*. “Ese *logos* posee la peculiaridad de despertar diferenciados afectos, emociones, pasiones” (Trías, 2007 a, p. 19). El *logos* musical tiene una naturaleza simbólica: en sus sonidos median la emoción y el sentido. Al simbolizarse en el sonido, los afectos y las pasiones adquieren un valor inteligible; valor por el cual la música es también pensamiento e inteligencia “con pretensiones de conocimiento. Pero esa *gnosis* emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo” (Trías, 2007 a p. 19). *Logos* simbólico en el cual el sonido genera la emoción preñada de sentido, la música es pensada, en su radicalidad y especificidad de obra de arte, como un conocimiento que salva. “La música es una forma de *gnosis* sensorial: un conocimiento —sensible, emotivo— con capacidad de proporcionar salud: un «conocimiento que salva» (que eso es propiamente lo que *gnosis* significa), y que por esta razón puede poseer efectos determinantes en nuestro carácter y destino” (Trías, 2007 a, p. 801). ¿Cuáles son los poderes de la música por los cuales ésta es decisiva para urdir el carácter de nuestra existencia y su destino en el mundo? ¿Cómo la propia música acoge y proyecta esos poderes en su forma simbólica?

Trías, a través de su recreación por Claudio Monteverdi, retorna al mito de Orfeo para reflexionar el modo en que la música recobra sus orígenes y pone en obra sus poderes. En su genealogía son tres los poderes de la música que se destacan. El poder concentrado en las sirenas homéricas de iniciar en el conocimiento de todo lo que existe, conocimiento que, al arrojar a quien lo posee al fondo del dolor, conlleva el anonadamiento⁴. Para sobreponerse a la seducción de las sirenas, se alza el poder órfico. La música se

4 “La música que está ahí antes de la música, la música que sabe «perderse» no tiene miedo del dolor. La música experta en «perdición» no necesita protegerse con imágenes o proposiciones, ni engañarse con alucinaciones o sueños.
¿Por qué la música es capaz de ir al fondo del dolor? Porque es allí donde ella mora.” (Quignard, 2011, p. 16)

confronta con el dolor que la pérdida suscita para levantarse como una fuerza civilizatoria y religiosa: apaciguando y transformando el lado salvaje de los poderes naturales, vincula y comunica a los vivos y a los muertos. El mito de Orfeo es recreado en términos musicales de tal modo que, en la ópera de Monteverdi, es la música misma la que manifiesta su poder de conjugar todas las potencias de la naturaleza a la vez que sublima su desgarramiento en la potencia diabólica.

La reconciliación y la armonización con las que Orfeo domina el lado oscuro de la naturaleza, no son nunca definitivas. La lira y el canto órficos se ven confrontados, desde el origen, por el tercer poder de la música; por la flauta que posibilita la danza de las bacantes poseídas por Dioniso. El furor divino de las bacantes es el poder del mismo dios que, desgarrando su identidad personal, “ha penetrado en sus cuerpos y en sus almas” (Trías, 2007 a, p. 46). La grandiosa osadía civilizatoria de Orfeo, reconciliar y armonizar a todo sin sacrificar su identidad y diferencia en la multiplicidad, se ve castigada de un modo peculiar bajo el cual Dioniso lo honra compartiendo con él su destino de horror: en Orfeo confluyen las potencias apolíneas y dionisiacas⁵.

Al evocar los orígenes de la música se recrea el conflicto entre Apolo y Dioniso. Lo apolíneo radica en el poder de simbolizar el tránsito de lo matricial ilimitado al cosmos; el dejar atrás la indiferencia dentro de la cual no hay orden ni sentido. Aquí la música de la lira acompaña y libera a la palabra en el canto. Ante este poder civilizatorio, como una reminiscencia de la plenitud caótica de lo matricial, la música de la flauta provoca la danza cuyo movimiento se ve transido por el éxtasis. Orden de sentido y significación

5 “Su final fue trágico. Se dice que [Orfeo] todas las mañanas ascendía al monte Pangeo para cantar a Helio, identificado con Apolo, y, dado que éste era el único destinatario de cantos tan hermosos, Dioniso, celoso y arrebatado, indujo a las Ménades a que le dieran muerte. Y así sucedió: lo despedazaron, y en su saña esparcieron los miembros por doquier. La cabeza, arrojada a las aguas del río Hebro, siguió cantando, y flotaba sobre las breves ondas que la arrastraron al mar. Llegó hasta las costas de Lesbos, donde movidas por la piedad, las Musas erigieron una tumba y un oráculo.” (Andrés, 2008, pp. 327-328)

que en la música sugiere su encarnación en una “utopía sensible y sensual” (Trías, 2007 a, p. 912); danza sensual y hedonista con su “componente oscuro e irracional (Trías, 2007 a, p. 911): la conjunción y la disyunción al interior de la música misma en la que se pueden expresar tanto la consonancia como la disonancia del mundo y de la existencia. “Esta [la música] mira siempre, con una cara, hacia el fundamento matricial, hacia lo físico. Y con la otra hacia las formas simbólicas en que es exorcizada y sublimada: conducida hasta las más sofisticadas figuras contrapuntísticas y polifónicas que a partir de esa edificación sonora pueden llegar a componerse y construirse” (Trías, 2007 a, p. 563). La dualidad del destino de Orfeo se imprime y se recrea en la ambigüedad de la música.

Los poderes de la música —llevar al fondo de dolor perdiendo la trayectoria de vida, civilizar el fondo de oscuridad celebrando la formación de las diferencias singulares, y propiciar la danza que, en el delirio, expresa el “histrionismo dionisiaco” (Nietzsche, 1979, p. 92)— simbolizan, en su tramado dinámico de afectos y significados múltiples, el transcurrir de la vida en referencia a su inicio y su final.

En el símbolo se produce un coágulo de energía que le confiere naturaleza fronteriza, liminar, limítrofe. En relación con nuestra estancia en este mundo, o en el cerco del aparecer, el símbolo se concentra en los instantes-eternidad más intensos o más pletóricos de sentido: por ejemplo, el ingreso en el umbral (*limen*), o la salida final (*terminus*). Es particularmente congenial con esas situaciones limítrofes del origen y del fin, o del nacimiento al ser y a la existencia, y de la extinción (con la muerte y la sepultura) (Trías, 2007 a, p. 21).

La música puede hacer escuchar el instante en el que se abre el fundamento matricial permitiendo el emerger, en exilio y en éxodo, de la existencia y del mundo. La música puede también traer a la escucha, en un silencio impenetrable pero aludido desde los acentos sonoros, la clausura de una existencia y de todo un mundo. La música descende y simboliza el instante en el que, desde el fundamento matricial y por la impronta del poder del Límite, nace lo de-limi-

tado; la música asciende y, en el confín con el silencio más oscuro de la nada que el propio Límite deja fuera, simboliza el instante en el que la existencia delimitada experimenta la precariedad inmensamente significativa de su tránsito. “No hay *eros* productivo, revelado en la recreación, sin el eterno claroscuro en el que emerge la existencia. Muerte y vida se relevan en una dialéctica imposible de romper. La música da forma y esencia especulativa, en la modalidad de una *gnosis* sensorial, intensamente emotiva, y mediada por formas simbólicas, a ese durísimo modo de aunarse la luz con las sombras” (Trías, 2007 a, p. 876). La irrupción del poder simbólico de la música se efectúa adaptando la heterogeneidad del sentido a sus propios modos y tonos, a sus ritmos y sus timbres; desde sus mismos instrumentos, el símbolo se adapta “a formas de ataque, a intensidades, o a medición y acentuación de las duraciones” (Trías, 2007 a, p. 20). La impronta del Límite en lo Ilimitado se genera y recrea también en la música. “Hay, ante todo, un *continuum* sonoro siempre en movimiento, circulando en el tiempo, en continua vibración según frecuencias y longitudes de onda, con sus armónicos regulares e irregulares. El arte musical consigue dar determinación y límite, *peras*, a ese *ápeiron* a través de la organización de las dimensiones que en ese medio material se advierten, dimensiones que pueden ser especificadas en parámetros (Trías, 2010, p. 575). *Foné* es la voz y el sonido que, como materia primordial de-limitada, se organiza para producir su propia simbolización y significación en y desde una imagen sonora.

El sonido, *ápeiron*, es fecundado por el límite, *peras*, y lo articula en una forma que dimana de las mismas propiedades físicas del sonido: la altura y la intensidad, la dinámica y la distribución del sonido en el espacio, y el timbre específico de los instrumentos desde donde se emite el sonido, propiedades que, dimensionadas, se vuelven susceptibles de medida (Cfr. Trías, 2010, pp. 575-576). La obra resulta de organizar las propiedades sensibles de la materia sonora en una forma que las dimensiona inteligente y comprensiblemente. La materia sonora articulada como forma en el tiempo es la que se escucha; escucha en la que se vinculan la sensibilidad

y la emoción —en las que repercute la vibración material— y la inteligencia bajo la que es medida y formada en movimiento. La sensibilidad y el entendimiento, heterogéneos entre sí, se vinculan en la imaginación que, sin ser reductible a ninguno de ellos, los envuelve simbólicamente. “La imaginación sonora facilita la conversión del registro sensible, sensorial y emotivo de la escucha en una formación que apela a la inteligencia, a la razón, al conocimiento” (Trías, 2010, p. 580). En el símbolo sonoro se median la materia en vibración y la forma que la organiza y, desde la unidad formada, aparece la creación de ideas musicales que, dice Trías, “hablan al corazón y a la inteligencia, al sentimiento y al pensamiento” (Trías, 2010, p. 580). Las ideas musicales son provistas por la configuración del sonido en una imagen en la que el acontecer del tiempo se contiene en el movimiento de la forma.

El *logos* de la música antecede y prelude al *logos* lingüístico. El cosmos de sonidos es primordial porque lo que todavía no puede nombrarse puede, sin embargo, escucharse. El *logos* de la música es matricial respecto al “*logos* de la expresión denotativa, incluso en su forma poética” (Trías, 2007 a, p. 450), por su carácter liminar en el que emerge la condensación primera del ser mismo que antecede y se adelanta a toda posible formulación lingüística de lo que se da en el aparecer de la existencia. En Trías la filosofía experimenta y ensaya un giro musical que pone a prueba a la tradición que, dirigida exclusivamente al ser, se concentra en la palabra. La música nos aproxima al nacimiento del mundo y, dentro de éste, a la emergencia y conformación de la presencia de la existencia susceptible de ser inteligida y expresada con sentido. Simboliza y, en su materia sonora, compuesta de sonido y silencio, re-crea la de-limitación de la materia matricial en su esplendor como ser del límite, y también prelude, fecundamente cargada de sentido afectivo y pasional, la posibilidad de designar lo que se proyecta y ocurre como existencia humana, así como su inexorable fin.

La música, como *gnosis* o conocimiento que salva, no deja de presentar una compleja ambigüedad puesto que, en la salvación que su *logos* refiere simbólicamente, se delinea, por decir lo me-

nos, una posibilidad dual: se la puede concebir como una promesa de redención que se cumplirá en otra parte, allende este mundo, o como aceptación de que no hay más vida que esta y que, por tanto, no hay más remedio que aceptar la finitud con toda su gravedad en el dolor y con toda su ligereza en la alegría. O, variando paradójicamente ambas posibilidades en una, afirmar la vida en esos instantes extraordinarios en que el dolor y la alegría se fecundan mutuamente, como cuando la música se apodera de nuestro cuerpo y de nuestra alma y, sin desvanecernos, escuchando vemos y viendo escuchamos lo que se transfigura y, en un instante, dura para siempre. En cualquier caso, las variaciones de la idea, y la lucidez sonora capaz de hacer oír sus propias sombras con que la música la expone, nos confirman que nunca estamos más sensible y apasionadamente apegados a nuestra existencia en este mundo que cuando nos expresamos y reconocemos en las obras del espíritu. Y, entre éstas, la música es la que, recreada y variada en su propio límite, proyecta una “filosofía operativa y práctica, capaz de transformar la vida, la personalidad y el mundo a través de su transmisión (Trías, 2007 a, p. 745).

La posible transformación de la vida que se proyecta y transmite en la música dista una enormidad de pretender ajustarse a una perspectiva edificante. En el balance simbólico entre lo determinante — *péras* — y lo ilimitado — *ápeiron* — la música pone en obra su naturaleza jánica: tiene el poder de sugerir, en el sonido y en el silencio, el fondo de nada indeterminable y propiciar que la conciencia aviste lo que traspasa su cordura y alcance el éxtasis, y así mismo, puede desplegar la sucesión de un orden semejante al de las matemáticas y la astronomía y permitir que, sustentada en la conciencia de la medida, la existencia humana se module y contenga en el valor de los principios éticos. “Esa duplicidad (racional / irracional) de la música es justamente lo que caracteriza su esencia, o su más recóndita y específica sustancia” (Trías, 2007 a, p. 887). Transfigurando los misterios de dolor en gozo y los de gozo en dolor, variando la metamorfosis de la muerte en la vida y de la vida en la muerte en el exilio de la existencia acosada por sus sombras, la belleza de la música alcanza,

como quizás no lo hace ninguna de las otras artes, la verdad “en su claroscuro luminoso”; él mismo que la lleva a profundizar en “las tinieblas de lo siniestro” y, a la vez, alcanzar el “encumbramiento hasta lo sublime.” (Trías, 2007 a, p. 880)

En el tiempo y en el movimiento de la música, en los cuales ella misma revela su carácter esencialmente dual, la verdad se sensibiliza y trae a la escucha los ecos del fondo de silencio que, delimitado por la consonancia, emerge en la materia sonora como mundo y sentido que se alzan sosteniéndose en lo que dejan atrás y a lo que, como un inexorable delante de disonancia, siempre refieren. La música es, dice Trías, siempre “música celestial” que, al no deponer su vocación por confrontarse con lo terrible, da lugar, dentro de su propio *logos* en el que, simbólicamente compone una *gnosis*, a lo que, como grietas incrustadas en la forma del límite, permite la escucha de la sombra *diabólica*. “Violencia y horror hallan también su forma de expresión – sublimada y simbólica, en lo posible – en este «arte sagrado» que posee, como todo lo sacro, una congénita ambigüedad y ambivalencia” (Trías, 2007 a, p. 877). La posible transformación de la vida que la música proyecta está siempre pendiente de la hendidura de la existencia desde donde las sombras traman la promesa, que siempre cumplen, de lanzar su red de nada.

La música es propuesta por Trías como la clave en la que las demás artes pretenden resolverse y, a la vez, como el arte que contiene el registro sonoro y auditivo para que la filosofía del límite sustente su vocación para escudriñar y, antecedida por “el *logos* de la *foné*” (Trías, 2007 a, p. 883), argumentar su intuición inteligible del umbral del fundamento matricial que, delimitado, recrea la existencia en “la emoción, la pasión y la capacidad expresiva que atesora” (Trías, 2007 a, p. 884). Con la música surge y sucede el tiempo, y se organiza el espacio donde cabe el mundo que el existente habita encontrando, en la música misma, la dotación “de un *logos* primordial capaz de enunciar, en forma simbólica, los más complejos misterios de la vida y la muerte, de *eros* y de *thánatos*, a través de las más sencillas figuras rítmicas, dos por cuatro (en forma de mar-

cha), o tres por cuatro (en modalidad de danza): hacia la muerte, la guerra y la violencia; hacia la seducción, el encantamiento y el embeleso amoroso” (Trías, 2007 a, p. 884). La existencia que, precedida por el fundamento matricial, se exilia de éste sucediendo en el cerco del aparecer en éxodo hacia el cerco hermético, se escancia en la música preñada afectiva y pasionalmente de múltiples posibilidades de sentido.

III

Con una prosa clara y apasionada que, haciéndole justicia a los símbolos musicales, apela tanto a los afectos como al intelecto, Trías se confronta con obras concretas de algunos de los grandes músicos de occidente. Obras específicas surgidas en un mundo cultural propio que media el proceso “de la conjunción entre sonido, parámetro musical y sentido” por parte de músicos singulares (Trías, 2007 a, p. 21). Pocas pruebas comportan una mayor dificultad para la prosa filosófica que dar cuenta de una experiencia sensorial, sensual y emotiva. Narrando la experiencia reflexiva de su escucha, y pertrechado con una documentación que, siendo amplia y selecta, nunca deviene farragosa, Trías despliega un formidable ejercicio de pensamiento y escritura en el cual se pone en obra “una razón fronteriza sensible al enigma y al misterio” (Trías, 2010, p. 428). Al recrear “el intersticio entre música y filosofía” (Trías, 2007 a, p. 23) recreándose como pensador del límite, compone sus ensayos sobre músicos y obras imprescindibles, ensayos en los que la música deja de ser mero objeto de reflexión para convertirse en “sujeto que fecunda desde dentro las propias categorías y conceptos de la teoría desde la cual se enuncia su verdad” (Trías, 2007 a, p. 875). Lejos de pretender fustigar y someter conceptualmente a las obras para acomodarlas a una filosofía considerada ya acabada, Trías se atiende a las obras particulares y destaca su singularidad y, desde la fecundidad de ésta, despliega y ensaya —recrea— su propuesta enriqueciéndola desde el envite que la obra ofrece en sus símbolos y en sus sombras.

La música, capaz de comprimir simbólicamente un mundo, es descifrada en ensayos-mónadas: todo el universo musical se halla en

las obras de los grandes músicos, pero de tal modo que, lo que en uno se patentiza destacando sus matices, en otro se oculta o disimula porque en lo que éste insiste es en mostrar la emergencia de nuevos elementos dentro del mismo cosmos musical. Lo que, en un músico, atendiendo los requerimientos de sí mismo y de un mundo que él también forma, es descartado o apenas insinuado, en otro, cuyo carácter creador es convocado por las nuevas fuerzas históricas que exigen su composición, se convierte en motivo casi obsesivo de su obra. Los distintos símbolos musicales varían la misma idea que los alumbraba promoviendo la diferencia en un universo único: la música.

La variación de sentidos que se despliega en la construcción en movimiento de los sonidos —tanto los que se enraízan en referencia a la metamorfosis civilizatoria de lo salvaje y animal como los que se elevan en un orden de sucesión temporal fundada y diseñada en su propia constelación polifónica o contrapuntística, o que se alzan sostenidos en su propia armonía (Cfr. Trías, 2007 a, p. 909)— es la que, trenzando sensibilidad y emoción con la inteligencia, Trías pretende comprender con la razón. La razón fronteriza cultiva su potencia, afirma su *ethos* y configura su destino aceptando el reto que le lanza todo aquello que se le resiste. Una razón, que asume y forma la precedencia de la actividad pasional en su propia estrategia argumental, conquista su lucidez sin rehuir la confrontación con lo que la perturba. “Las obras de arte son, siempre, profundamente perturbadoras. La belleza jamás deja indiferente a quien se arriesga a aceptarla. Y esto vale tanto para la creación como para la recepción” (Trías, 2007 a, p. 167). Esta apreciación se decanta en unas reflexiones de noble aliento poético y filosófico —y, por lo mismo, capaz de penetrar en los sentimientos y pensamientos que, en el relato dramático, se anudan con los acontecimientos— consagradas a comentar el poder erótico —“nuestro poder de desear” (Trías, 2007 a, p. 169)— en *Don Giovanni* de Mozart. “De pronto todo nuestro mundo, afincado en un sutil tejido de hábitos y de formas de conducta, parece quedar seriamente dañado, lesionado y cuestionado. Como si esa obra, por su propio poder, generase una auténtica transmutación de valores de radical calado y efectividad” (Trías, 2007 a, p. 172). La conmoción

que la música puede llegar a provocar insta a la existencia humana a cuestionar sus propios asideros y, por tanto, a ponerse en cuestión ella misma.

El arte se le resiste a la razón porque en él está presente la potencia de lo que no puede diluirse en la abstracción conceptual: desde la materia infinita y receptiva a la de-limitación por cuyo poder se da lugar al surgimiento y transformación de la naturaleza, hasta el arco iris de las pasiones que se debaten inteligentemente en la aventura de vida de la existencia humana: indecisión y vértigo, temor y angustia, asombro y desesperación, esperanza y desolación, melancolía y alegría. Y, al encararse con la belleza perturbadora de la música, la razón fronteriza se recoge y afina sus poderes desde una audaz aplicación de la inteligencia. “Y es que para gozar esa música de verdad no basta oírla en estado de somnolencia, o como música ambiental; exige concentración, exige estudio. Lo mejor en esta vida, tiene siempre este carácter: requiere atención, esfuerzo y concentración para que desprenda toda su belleza y verdad” (Trías, 2007 a, p. 480). La puesta en obra del *ethos* de la razón fronteriza pretende hacerles justicia a todos los compositores estudiados porque cada uno de ellos es un ejemplo, en el mejor sentido de la palabra, de la afirmación de un carácter fronterizo que “tiene capacidad para transformar nuestras vidas a través de la iluminación relampagueante que su *gnosis* musical procura” (Trías, 2007 a, p. 922). La materialidad sonora, evento de sonido que sucede interceptado por el silencio, es el símbolo pleno de una existencia que, en referencia a lo que la precede y la excede, es capaz de dar forma a su exaltación sublime y a las propias grietas donde se condensan, pero resuenan, sus sombras.

IV

Monteverdi, el mismo que, en retrospectiva, permite descubrir y recordar los poderes originarios de la música, le da lugar y proyección a su drama. La música de Monteverdi es, dice Trías, la dramatización de la música. Este drama recoge y desborda la emotividad reflexiva y, al convocar a las fuerzas de la naturaleza, somete

su poder simbólico a la prueba diabólica al propiciar el encuentro entre la sensualidad y la exaltación mística (Cfr. Trías, 2007 a, pp. 63 y 70-71). “Drama significa argumentación de una acción, con su correspondiente puntuación; drama (en música) significa acción que avanza, que modula su recorrido según las vicisitudes de un relato, pero que lo realiza a partir de recursos estrictamente musicales que, sin embargo, precisamente por esa razón, se pueden ajustar del mejor modo a una narración literaria” (Trías, 2007 a, pp. 61-62). La argumentación dramática la lleva a cabo la música con sus propios medios; medios que, al volverse fines de sí mismos, ofrecen la posibilidad de adaptarlos en una narración literaria que, a la vez, se ve impulsada por una “recreación filosófica” en la que se destaca la idea “encarnada y materializada en la aventura musical considerada [como] verdadera *gnosis* sensorial” (Trías, 2007 a, p. 871). La recreación filosófica reitera y varía las ideas musicales y, en esta insistencia que la transforma, ella misma se pone a prueba en una confrontación con la música en la que se deja preñar por sus fuerzas de conjunción y disyunción, y da a luz un conocimiento hondo de lo que, no obstante, yace en el fondo incomprensible. Hay algunos momentos de esta fecunda confrontación que merecen destacarse.

Johann Sebastian Bach —“el más grande de todos los músicos, y el más difícil de abordar” (Trías, 2007 a, p. 85)— logró, por una parte, encajar lo diabólico en el mismo Dios —el Dios amoroso que se expande prodigando sus dones tiene su fundamento en el Dios iracundo y justo— y, por otra, mostrar el Dios hecho hombre que, para redimir a la humanidad de la muerte, acoge a la muerte y la derrota. Bach es, en su música, el misterio tremendo que consigue hacer brillar el oscurecimiento inmenso de lo trágico al interior del cristianismo⁶. La música, sujeta al

6 “EL cristianismo acoge lo trágico. Pero lo trasciende y atraviesa al lograr lo que nunca consiguió la imaginación religiosa, artística y filosófica de los griegos: la conjunción del plano divino y del humano en forma de Encarnación, mediada por la Pasión y por la Muerte. O por un encarnamiento en la saña y en la ira que trajo consigo, mejor que a través del efecto cauterizador de la catarsis trágica, un verdadero restablecimiento de la salud existencial, a través de la promesa de la resurrección” (Trías, 2007 a, p. 376).

girar de su propia idea, se eleva de tal modo que parece alcanzar los misterios dolorosos y su transmutación en misterios gloriosos. Y, sin embargo, inalcanzable en su expresión musical, permanece el misterio doloroso en la *Pasión según san Mateo*. “Nunca en música se ha logrado superar esa irrupción del horror diabólico que el alma enardecida y furiosa puede pronunciar” (Trías, 2010, p. 152). Con Franz Joseph Haydn los aspectos sombríos de la existencia se forman y, a la vez, se desbordan con toda su hondura expresionista en *Las siete últimas palabras de Cristo*. “Pocas obras han sabido dar expresión simbólica tan conmovedora a los misterios de dolor, a partir de los pasajes más duros y abismales del gran relato cristiano” (Trías, 2007 a, p. 134). Además, Haydn, concentrando toda la energía de su idea musical en su ser en acto, llega a objetivar la emoción y el drama, en referencia a sí mismos, en el relato que trama. En ese relato encuentra su asidero la actualización plena del sujeto humano: en referencia al alzado de la subjetividad moderna, la música esgrime su propia autonomía. Dar y alcanzar la forma que perfecciona su energía, le permite a la música constituirse bajo “el atributo principal del espíritu, su capacidad para iluminar los abismos y los desiertos desolados del cerebro y del corazón” (Trías, 2007 a, p. 128).

Hacer aparecer lo que se nos sustrae y a lo que, no obstante, siempre nos dirigimos; traer a la escucha lo inexorable del dolor y la muerte, de modo que el mundo, tal y como nos encontramos en él, se transfigure en una extrañeza que nos perturbe, es, tal vez, el misterio de la belleza. Un misterio, dice Trías, que en la vida se nos impone sin que podamos descifrarlo porque, mientras podemos, retrocedemos ante él. “Es el rostro visible y sensual de ese misterio que en la muerte se materializa y encarna. Es el esplendor sensible y sensorial del rostro de la muerte. Eso es quizás la belleza. Mozart lo supo a la perfección. Y su música lo mostró y demostró del modo más contundente (Trías, 2007 a, p. 158). El misterio de la belleza alcanza un fulgor irreplicable cuando logra que comparezca lo inescrutable de la muerte anillado al *eros* pasional. “El que azuza nuestro querer con la tea encendida de un deseo inextinguible

(Trías, 2007 a, p. 169). *Eros* y *thánatos* trenzan sus fuerzas tanto para elevarnos como para precipitarnos en una conmoción que disloca tanto al mundo como a los hábitos bajo los cuales nos conducimos en la insufrible normalidad.

Don Giovanni suscita la aversión y el anhelo de ver castigado al gran pecador, y esa comedia de ansia redentora se transmuta, paradoja y trágicamente, en piedad ante el personaje que, enfrentado a un poder terrible, termina sucumbiendo. Un poder desmesurado que, ante la falta, impone un castigo absolutamente desproporcionado, posibilita que en el burlador reconozcamos “nuestra propia humanidad”; aquella capaz de perversión y crueldad y que, ante el dolor infringido, permanece impassible. “Risa y sonrisa huyen a toda marcha ante lo trágico que no admite mediación ni conciliación: lo trágico puramente disgregador; lo disyuntivo sin remisión” (Trías, 2007 a, p. 178). A final de cuentas, la música también señala que la endiablada capacidad de producir catástrofes es uno de los más fértiles atributos de la humanidad.

La tragedia divina, de la cual la música de Bach era el misterio doloroso que asumía en su propia pasión la esperanza de redención, se convierte, en Haydn, en la música que se asoma a sus dimensiones de acto consumado y autónomo, desde donde lo trágico se inserta en las pasiones y en los pensamientos de la humanidad, y, la consumación de la subjetividad abierta a sus propios abismos, en Mozart aparece como energía desencadenante del perfeccionamiento de lo irremediable.

Mozart es la paradoja de la genialidad. Fatalmente provisto de ella, no la convirtió en su voluntad y destino. Careció de la autoconciencia de su carácter genial y de la voluntad para forjarse su identidad conforme a ella (Cfr. Trías, 2007 a, p. 163). Mozart sabía de la superioridad de su música; lo que le faltó fue la conciencia de que su música era precisamente la que lo encumbraba por encima de los poderosos que dominan sobre la tierra. El estilo heroico, en el que se expresa la voluntad y la autoconciencia del genio, fue obra de Ludwig van Beethoven. El sujeto del drama heroico, en el que la conquista de la grandeza en el arte se paga con el sacrificio

de la vida, es el mismo músico como creador de su propia idea⁷. La música se convierte en el campo de batalla más excelso y, en él, el único que puede triunfar y perder es el músico. “Nadie en música había adquirido esa autoconciencia de Ser Genial, ni había alcanzado el sentido íntegro de la especie de existencia heroica, santificada y sacrificial, que ese Ideal-tipo implicaba: su carácter de mártir consagrado, testigo de un mundo de cosas bellas y sublimes. Un mundo, un cosmos que sólo podía crearse al precio de la inmola-ción de toda aspiración o anhelo de Buena Vida” (Trías, 2007 a, p. 212). El yo musical del héroe —aquel que tiene conciencia de que su grandeza reside en la música porque es ésta la que lo posee y lo exige, y no él a ella— se enfrenta a lo que se le opone y, compenetrándose con los obstáculos con que la mediocridad de su tiempo pretende oprimirlo, los incorpora, y hace suya a su época lleván-dola a un terreno en donde lucha pagando el precio de hacer de su vida desgraciada la manifestación de la derrota en su conflicto, y de su música sublime la expresión gloriosa de su victoria. Forjando a voluntad aquello con que lo han favorecido y maldecido los dioses, el individuo crea la constelación sonora de su obra por encima de la cual sólo se puede pensar a Dios. Volcándose por completo en la obra, en la cual logra calmar y colmar su voluntad, el genio convierte a la música en el personaje de su propio destino, y de las ideas que en ella elabora y con las cuales se confronta.

Ideas múltiples y complejas que convocan la variación en su posibilidad de expresarlas. Ideas como la muerte; la muerte como anhelo de paz, o como fuente de fascinación ante su carácter sa-grado; como lo inevitable ante lo cual, no obstante, nunca hay que resignarse. Ideas como la de la metamorfosis del espíritu que, desde la ambigua fertilidad de su pantano nutricio, puede variarse y ascender a la ambivalente comprensión de sí mismo: sumergirse en sus abismos para emerger como libertad para el bien y para el mal y, así, tal vez, desprenderse de las antítesis abstractas y hacer

7 “Parece obvio, pero vale la pena recordarlo: antes de Beethoven no había Beethoven. Su trabajo generó un concepto de música que antes no existía. En sus obras se ofrece el raro espectáculo de cuando una idea sale de la nada y *deviene*.” (Baricco, 1999, pp. 21-22)

de su transmutación un viaje más allá del bien y del mal. Franz Schubert fue un gran tratadista de las ideas en música; ideas terribles a las que logró expresar llevándolas hasta el umbral mismo del ser y del sentido (Cfr. Trías, 2007 a, p. 261). La expresión de ideas como la muerte no sólo soporta, a veces exige la violencia que, arremetida en la forma, alude al trueno del silencio. “En lugar de suscitar parálisis de horror y de melancolía, la presencia hierática de la Muerte confiere urgencia y verdadero apremio a la plasmación de las ideas, de modo que éstas acaben hallando con inusitada rapidez una forma propia, que sin embargo sólo parece esbozarse en forma de fragmento o destello” (Trías, 2007 a, p. 234). La idea puede imponerse como un tema oscuro, escurridizo; siempre acercándose y siempre escapándose. Este tema, para ser aludido, requiere de máscaras, mediaciones, notaciones que propicien su aparición. Anotar, componer para retener algo, un resto pródigo, de lo que se insinúa, irrumpe y amenaza con cimbrar y hasta desmoronar a la razón.

En la misma crudeza con que se impone, el tema es advertencia de caos: hay que contenerlo, resistirlo y formarlo en el símbolo portentoso de la música: se alude a lo de más allá, pero no en la lejanía trascendente, sino en el reverso inseparable de la conciencia; se refiere en el orden de los sonidos lo que en nosotros mismos es un poder de disgregación: lo espantoso, lo siniestro. En lo más cercano y familiar cabe también lo secreto y extraño que, de invadirnos, desata la tendencia a desaforar nuestra condición. “Todo ese fondo volcánico, cuando entra en erupción, puede conducir al sujeto a la autodestrucción, o a la agresión contra su propia vida; y en el límite, a la locura” (Trías, 2007 a, p. 289). Robert Schumann padeció el efecto de la intromisión de un “fragmento de ese cerco de misterio” (Trías, 2007 a, p. 289); el mismo que, después de conseguir acogerlo en sus límites musicales, terminó por aniquilarlo.

El fragmento de ese cerco de misterio fue albergado precisamente como la variación de un tema que, en su propia transformación, va aclarando, concentrada y expansivamente, lo que lo lleva a transitar desde su apego a reptar en lo más bajo hasta su transfiguración

en caprichosas danzas aéreas. El tema es la idea de metamorfosis; la idea que posibilita que el sujeto, después de su descenso siniestro, se transmute y eleve. El tema se incardina a su propio tratamiento variado en música de modo que, al mismo tiempo que el sujeto creador, es ésta la “que experimenta una mutación sustancial, o una transfiguración física y espiritual” (Tras, 2007 a, p. 297). Se impone el tema y su idea; se impone en el cuerpo y en la mente del compositor que, abrasado por lo que él mismo expone, no le otorga una serie de disfraces simulados, sino que el sujeto singular es el que, en la música, experimenta las variaciones del espíritu.

La transfiguración y la muerte, el recorrido y el desenlace de la aventura vital ante la cual se abre, por un instante, un ingreso de permanencia en la noche desconocida en la que, quizás, se descifren las señales de lo precedero, son las huellas que le permiten a Johannes Brahms, mediante un retorno a lo diabólico y a la esperanza de resurrección en clave de Bach, mostrar a lo trágico como símbolo de la existencia humana. Lo trágico se inclina aquí a la desgarradura que hay entre la precariedad de nuestra existencia y las fuerzas históricas y suprahistóricas que la gobiernan, y cómo esta desavenencia dolorosa suscita “un reencuentro con aquella llamada de lo matricial, o con un anhelo de apaciguamiento y de reconciliación en la muerte y tras la muerte” (Trías, 2007 a, p. 359). La reconciliación en la muerte no parece tener otro sustento terrenal que el fulgor transitorio de la pasión erótica. El erótico espíritu de la música se asoma en las óperas de Richard Wagner y Béla Bartók. Las ideas erótico-musicales son ponderadas en función de una sensualidad abierta a los peligros de su propia transgresión y, por tanto, capaz de acoger en sí tanto el gozo que exalta como los presagios de su precipitación en unas tinieblas que estremecen: el esplendor tremendo de los sentidos como signos de lo inquietante recogido en un beso que ahuyenta y, a la vez, convoca la interrogación que denuncia la *hybris* de querer ver y saber todo, porque la vida no es sin *eros* y *eros* no difunde su poder creador más que inexorablemente cercado por el único horizonte que siempre

llega: la muerte. “Somos mortales, nuestro destino es la muerte, acaso una noche eterna sin remisión y sin perdón. Somos quizás un instante entre dos eternidades de silencio y desolación” (Trías, 2007 a, p. 496). Nada podemos ante el anochecer; nada salvo perseverar en los deseos y en las pasiones que, aunados con la inteligencia en la lucha por la existencia, nos harán perecer.

V

El símbolo musical es activo; es un evento cuya materialización sonora trae consigo la sombra diabólica por cuyo concurso “se vuelve acontecer fecundo” (Trías 2007 a, p. 644). La unión alcanzada simbólicamente en tanto acontecimiento no implica establecer una resolución conclusiva. Arnold Schönberg llevó la idea al tiempo y, para esto, generó la síntesis de variación y desarrollo en donde la misma idea aparece y se transforma sin reducirse a ninguna de sus manifestaciones. En su síntesis de variación y desarrollo, la idea potencia sus restos matriciales que nunca son remisos a aventurarse y arriesgarse por nuevas rutas. “En esa síntesis halla la nueva música, y su espacio lógico-musical al fin desvelado, su genuina encarnación, que es siempre encarnación en el tiempo” (Trías, 2007 a, p. 449). La encarnación temporal de la idea le posibilita deshacer la antítesis abstracta entre eternidad y temporalidad —todo se genera y vincula en el tiempo; todo lo unido es desasido en el tiempo—, y, así como puede dilatar hasta casi suspender el tiempo en un instante-eternidad, puede también comprimir lo infinito en lo infinitésimo. En la música de Anton Webern conviven la altura del número y el compás con la concesión de “forma y figura al grito angustiado y sufriente, o a los excesos y desmesuras de una euforia demasiado intensa” (Trías, 2007 a, p. 560). Aquí el culto y el éxtasis se profesan a los principios racionales en tanto desde lo íntimo y recóndito se remonta el vuelo hasta lo excelso.

Al encontrar y desvelar su propio espacio, la música ya no insiste en sugerir la violencia apelando a una naturaleza quebrada al ponerse al descubierto sus aspectos más terribles, sino que halla en su propia recreación la capacidad de manifestar la disolución de

los valores supremos, y el encanallamiento de la vida, en la ciudad donde la maldad y la crueldad se esparcen difuminando su distinción con la virtud: brutal y cínicamente la vulgaridad se impone en el mundo. Alban Berg encontró aquí, paradójicamente, el impulso para reivindicar la dignidad de la música. “Sólo posee significación y valor la música, capaz de mostrar ese rostro contrechado y podrido de un mundo que por momentos se descompone y que no tardará en estallar o en desmoronarse” (Trías, 2007 a, p. 599). En medio de la disolución del horizonte bajo el cual se orientaba la existencia, la música mantiene la fuerza de asumirse, por y en ella misma, como un poder creador que, frente al dominio, transmuta los valores. Trayendo a su propio acontecer simbólico el material indigno, y esparciéndolo en sus propios ritmos y tonadas, estos mismos transitan, sin mayores dificultades, de su carencia de profundidad a su propio misterio.

Esta transición en y de los contrastes, dice Trías en una especie de autorretrato con Alban Berg, tiene su base en un enorme poder de recreación. “Si en un músico tiene sentido el término y el concepto de *recreación* es en Alban Berg. Eso es justamente lo que hizo siempre: re-crear; y recrearse (en el doble sentido del término) en esa re-creación. Volvía a crear lo ya creado (por tradiciones que asumía), y gozaba o se recreaba en ese acto creador recreador; en el cual y desde el cual su propia música se re-creaba” (Trías, 2007 a, p. 595). Apropiarse de, e interpretar a una tradición para reanimarla desde la música que ha encontrado y puesto al descubierto su nuevo espacio, la recreación es —en música, y también en filosofía— una potencia afirmativa del espíritu que “puede dar la precaria, frágil alternativa a ese mundo de horror sin límites en el que el poder de dominación revela su rostro más aterrador, más espantoso: el rostro totalitario” (Trías, 2007 a, p. 599). La transmutación de los valores se concentra en la creación y, en las obras mismas, se amparan las señales de la dignidad de la existencia que, arrebatada en su finitud, aún es anhelo para persistir en los latidos del tiempo.

Estar en el mundo es estar envueltos e invadidos por un universo de sonidos y silencios que, incesantemente, dejan atrás su

latencia para desencadenarse. Propiciar que lo omniabarcante del sonido se patentice al encontrar formas que, provenientes del azar, generan una “rigurosa necesidad” (Trías, 2007 a, p. 669), caracteriza la tarea a la que John Cage dedicó su esfuerzo teórico y experimental para, asumiendo los riesgos en su obra, hacer coincidir su vida y su arte. “Componer música consiste, para Cage, en propiciar eventos sonoros que es lo mismo que decir eventos musicales” (Trías, 2007 a, p. 664). En el evento musical, el tiempo mismo se trenza en un flujo sonoro, que asiste a su interrupción por el silencio, para luego reanudar su propia transformación: desnudar el “mundo de la sonoridad [para] que puedan singularizarse posibles eventos sonoros” (Trías, 2007 a, p. 695), requiere aquietar, hasta ponerlas en silencio, las tribulaciones del yo y dejar que, en el silencio, sólo se escuche la plenitud del sonido.

La música hace tiempo y se hace en el tiempo: forma-en-el tiempo y materia sonora que sucede. El pasar y el traspasar del tiempo se pueden organizar. La música es la organización del espacio sonoro; espacio que sucede y se argumenta en el tiempo (Cfr. Trías, 2007 a, p. 737-738). Forma en el tiempo y formación del tiempo, la música señala la procedencia, la duración y el desenlace de todo en el tiempo. “La música es arquitectura y escultura que tiene por materia prima al tiempo. Se hace y se deshace, se construye y se destruye, se eleva y se desploma en el tiempo, desde y sobre el tiempo” (Trías, 2007 a, p. 740). El tiempo refiere, en su propia sonoridad, su materialidad como duración. *Foné* es sonido, pero también voz primigenia en referencia a lo matricial, desde la cual la música se genera y en la cual se reconoce. “Sólo en virtud de esa radical asunción de la temporalidad en música, que nadie ha llegado a comprender de forma tan deslumbrante como Karlheinz Stockhausen puede ser posible trascender el tiempo *en y desde el tiempo*, o a partir del propio tiempo: en vislumbre de Lo Eterno (como la mejor música siempre sugiere)” (Trías, 2007 a, p. 740). La salvación que se alude en la *gnosis*, tal vez, se puede atisbar en la escucha del tiempo y su duración como materia sonora —compuesta de sonido y de silencio—: en esa escucha que promueve

instantes-eternidad se puede experimentar una liberación que, quizás, no consiste en nada más que asumir, y celebrar, la finitud de nuestra existencia: materia inteligente que, como sujeto singular, fecundado en y desde el tiempo que dura, irremediamente se precipitará en el desencaje de todo; en la abolición de la urdimbre sobre la que se teje el bordado de la existencia, al suscitarse el inexorable evento diabólico.

Aprender a habitar y cultivar la existencia acosada por sus sombras es aprender a cultivar y habitar nuestra sensibilidad y nuestra razón. Razón fronteriza que, sensible a lo que la precede y la excede, encuentra en su propia precariedad el impulso para desplegar su potencia. Iannis Xenakis, apropiándose y recreando los orígenes griegos de los poderes de la música, hizo de ésta un dispositivo que, colmando la sensación, convoca a ser captada por la razón. “En la música debe encontrarse el consorcio entre la inteligencia y la sensibilidad, o entre el mundo sonoro y las razones que lo gobiernan” (Trías, 2007 a, p. 765). Los principios son inseparables pero irreductibles uno al otro; unidos y distintos son el límite y su alteridad ilimitada que, como fecundante y fecundado, dan lugar a la multiplicidad del mundo. La música conjuga la generación y, a la vez, señala la disyunción en la descomposición, de todo en el drama del tiempo: desde la ira y la justicia de Dios hasta el silencio del yo; desde la metamorfosis en el tiempo del mundo y del sujeto, hasta el tiempo mismo liberado como forma y materia sonora.

Eugenio Trías se dejó inundar por la emoción que le produjo la música, y sensibilizó su inteligencia para inteligir lo sensible de modo que, propiciando su mutua fecundación, descifró el enigma de su estremecimiento ante la belleza perturbadora de la música en una obra que afirma la vida y la celebra en el mayor y mejor de sus misterios: el espíritu y su capacidad para dejar que se asomen sus propios abismos sombríos.

Referencias

Andrés, R. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acontilado.

- Baricco, A. (2000). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Trad. de Romana Baena Bredaschia, Madrid, Siruela.
- Güel, X. (2005). *La música de la memoria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Nietzsche, F. (1979). *El crepúsculo de los ídolos*, Trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.
- Quignard, P. (2011). *Butes*, Trad. de Carmen Pardo y Miguel Morey, Madrid, Sexto piso.
- Trías, E. (1995). *Filosofía del futuro*, Barcelona, Destino.
- (2001). *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Barcelona, Destino.
- (2007a) *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg.
- (2007b). *Música y filosofía*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Barcelona, Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg.

CAPÍTULO II

GIACINTO SCELSE, POÉTICA DEL SONIDO

*Blanca Solares*¹

RESUMEN.

Pocas veces se presta atención a las cualidades sonoras de las expresiones simbólicas. Sin embargo, ya en la hermenéutica de Ernest Cassirer, la trasposición del *sentido* en *sonido* tiene una importancia extraordinaria. Las presentes líneas se proponen llamar la atención en la condición de frescura y pertinencia simbólica del sonido a través de la obra de Giacinto Scelsi, compositor que anuncia ya lo que será quizá “la música del tercer milenio”.

Palabras clave: sonido, música, arte, vida, pensamiento

1 Programa en Estudios de lo Imaginario. (Imagen, arte y religión) del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM, Campus Morelos.

ABSTRACT.

The sound qualities of symbolic expressions are often overlooked. However, the translation of *sense* into *sound* is of extraordinary importance in Ernest Cassirer's hermeneutics. The purpose of these lines is to highlight the freshness and symbolic significance of sound through the work of Giacinto Scelsi, a composer who has already announced what will be perhaps "the music of the third millennium".

Keywords: sound, music, art, life, thought

INTRODUCCIÓN

En la obra de Giacinto Scelsi (1905-1988), músico y poeta, la exploración del sonido ocupa el centro de su creación a partir de la década de los cincuenta. Sus trabajos se concentran en la captación poético-musical de la unidad del cosmos perceptible a través de la materia sonora. Sin duda, su obra guarda relación con las principales tendencias del arte de su época y su contexto cultural y sociohistórico. Scelsi atraviesa la crisis civilizatoria del siglo XX, específicamente el régimen fascista tanto de Mussolini como de Hitler en la Europa de los años treinta y cuarenta. Llegué a Scelsi estudiando la relación entre mito y música, imaginario y memoria, arte y religión. La obra de Scelsi, en mi opinión, es la de un artista moderno que, sin embargo, nunca dejó de alimentarse del arte "tradicional" sobre todo de Oriente e incluso del pensamiento mítico de la cultura precolombina. Fue esto último, el motivo de mi acercamiento en particular a una de sus obras: *Uaxuctun. Leyenda de una ciudad maya destruida por ellos mismos por motivos religiosos*². Su música —difícil de escuchar y en consecuencia poco conocida en general— nos sirve, aquí, para introducirnos en los dilemas del arte moderno en medio de la guerra, la migración, el genocidio y la catástrofe ecológica y espiritual que, amenazante y trágica, se cierne sobre el planeta.

2 Para un acercamiento más profundo al análisis de esta obra ver: "Giacinto Scelsi, Uaxuctun, El sonido como fuerza cósmica", en Blanca Solares, *Imaginario maya en la música contemporánea. Revueltas, Ginastera y Scelsi*. México: UNAM, 2022, p. 101-150. El lector podrá encontrar ahí también una amplia bibliografía del y sobre el compositor.

A propósito de Scelsi

Giacinto Scelsi estudia composición en Roma y en Viena, entre 1935-36, la técnica dodecafónica con Walter Klein, alumno de Arnold Schönberg. Fue uno de los primeros compositores italianos en escribir de acuerdo con la escala de doce tonos, si bien no fue esa la veta de un interés continuado. Pronto viró hacia rutas distintas a las tendencias musicales predominantes después de la posguerra, la atonalidad y el serialismo. En Génova, aprende y experimenta el arte de la composición de Alexander Scriabin, dirá él mismo, como “síntesis religiosa y posibilitadora del nacimiento de un nuevo mundo”. Este compositor influye en su desarrollo musical hasta el final de su vida. Scelsi es músico, pero se interesa por la pintura, la filosofía (en particular oriental) y el inconsciente. Atraído por el yoga y la doctrina zen, viajará a la India y a China; así como imaginariamente, también, seducido por el pasado precolombino, por el mundo de los mayas.

En los años veinte, toma contacto con Jean Cocteau, Virginia Woolf, H. Michaux, C. Brancusi y T. Tzara. Viaja a Egipto en 1927. Compone *Chemin de coeur* (1929) y *Rotativa*, bajo la influencia de Artur Honneger, que es interpretada en la Sala Pleyel de París, en diciembre de 1931³.

En 1937, organiza él mismo una serie de conciertos de música contemporánea para la difusión entre el público italiano de obras de compositores como P. Hindemith, D. Shostakovich, S. Prokofiev e Í. Stravinski, hasta entonces poco conocidos. Sin embargo, dada la política totalitaria y antisemita del régimen de Mussolini debe suspenderlos. Cuando Italia entra en guerra, G. Scelsi se refugia en Suiza, donde permanece hasta el fin del conflicto.

G. Scelsi había compuesto alrededor de treinta piezas cuando vive una crisis interior, aunada al terror social y político desatado

3 A. Honneger (1892–1955) fue integrante del Grupo francés de “Los Seis”, entre los que se encontraban Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963) y Germaine Tailleferre (1892–1983). Su música se consideraba una reacción contra el estilo musical de R. Wagner y la música impresionista de Claude Debussy y Maurice Ravel.

por las arbitrariedades y persecuciones del fascismo y el desencadenamiento de la guerra. Es hospitalizado. Pasa horas en el teclado abandonado de un sanatorio tocando infinitamente la nota DO que, finalmente, le trae la cura. Aúna la nota DO a la emoción ambivalente de una infancia feliz mezclada con el recuerdo del incendio y la destrucción total del castillo medieval en el que nació.

Superada la gravedad de la crisis y terminada la guerra, a principios de los cincuenta se instala en Roma y comienza a componer de nueva cuenta en un lenguaje renovado, completamente insólito, que desarrolla en más de un centenar de trabajos en los siguientes treinta años de su vida. La preocupación central de la música de G. Scelsi es el *sonido*. Le importa comprender la transición del DO al RE, no las notas. Pone el acento en el vacío-abismo existente entre una nota y otra. Inmerso y concentrado en una profunda escucha del *sonido*, se transporta no sólo a sus recuerdos personales más tempranos, sino a las fases más arcaicas de la humanidad, cuando el hombre intuyó, según el mito, la revelación mística de la unidad del cosmos que se hace perceptible a través del ritmo y la sonoridad de la materia. A la pregunta ¿Cómo compone? Responde: “En un estado de pasividad lúcida” (Scelsi, 2006). Se trata de esperar a ver, a través de la humildad contemplativa, los latidos infinitesimales del sonido, el corazón vibratorio del arte.

El *sonido* se convierte en la clave de su búsqueda. Lleva una vida solitaria, dedicada a la investigación ascética del sonido⁴. En los últimos años de su vida, frente a la adulación de su obra, rechaza presentarse como compositor. Se considera más un “médium”, un transmisor o “mensajero” (*facteur*) de un encargo trascendente al que intenta dar expresión musical⁵. “Yo no compongo —solía decir— compone

4 El compositor se instala en Roma a inicio de los años cincuenta y, no obstante su aislamiento, entra en contacto con el grupo italiano “Nuova Consonanza”, integrado por compositores de vanguardia como Franco Evangelisti.

5 De manera un tanto irónica, con frecuencia, solía presentarse como *facteur retraité*, o “cartero jubilado”, de cartas y mensajes a veces agradables, a veces no. Ver, Carta a Sharon Kanach, en G. Scelsi (2006), p. 57.

Él” y señalaba el grabado hindú de Vishnú colgado en la pared de su estudio: “No soy más que un mediador” (Texier. s/f).

Los peligros de la notación

Así como F. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, denuncia la perversión del pensamiento filosófico a partir de Sócrates, G. Scelsi ve en los inicios de la notación del arte musical europeo, el germen de un intelectualismo discursivo que con el tiempo termina por arruinar la expresión viva y trascendente, o religiosa, de la música.

La Escuela de Notre-Dame (1170-1250), gracias a la notación, da pie a la escritura y la polifonía que —sin embargo en su opinión— con el tiempo se convierte en una práctica intelectual y profana que termina por olvidar a la música como una práctica vocal y espiritual. No es que la música de la primera Edad Media no tenga la intención de acercar al hombre a Dios. Pero, a partir del siglo XIII, la música de las iglesias y de las catedrales, opina Scelsi, se une a lo que será la pérdida de “una consciencia mística de la sonoridad”, al abandono de los signos más arcaicos que se utilizaban antiguamente en la tradición vernácula como recurso para la notación musical, al abandono del soporte mnémico de la línea vocal. El compromiso con la notación escrita lleva a un impasse sublime pero trágico, porque a través ésta se olvida el sentido del sonido y las revelaciones de las tonalidades de la voz.

En la enseñanza de la música la oralidad pasa a segundo término. Se sustituye por reglas externas que terminarán por restringir la libertad y la inventiva. Se dejan fuera la entonación de las voces animales, el gesto del baile griego, la respiración gregoriana, se prohíben los intervalos largos. Con la notación musical se conquista el espacio, pero la interioridad se deteriora. Se cree que la melodía puede separarse del cuerpo y librarse de la fisiología, hasta que el intelecto reemplaza al gesto y el instrumento musical, cada vez más perfeccionado (las flautas traveseras, el órgano, el piano), sustituye la voz y la humildad en la profesión. Tanto el Magister Perotinus Magnus (alr. 1155 – 1230), como Bach, o Schönberg son,

en este sentido, arquitectos de la Babel moderna. “Pero nada puede resistir a Dios que está en los sonidos” (Scelsi, 2006).

Entonces, como anota Eugenio Trías (2010), uno de los pocos filósofos que ha prestado atención al pensamiento musical contemporáneo, un designio se apodera de Scelsi, destruir la ciudad de la modernidad babilónica. De la misma manera que una vez, los mayas destruyeron sus ciudades, como él mismo dice a propósito de *Uaxactun* (1964), “por motivos religiosos”, Scelsi se propone destruir el edificio formal establecido del sistema de composición musical.

G. Scelsi se propone trabajar en una propuesta de composición nueva para Occidente y que irá de la mano de una manera de componer también inédita, que se prestará incluso para poner en duda la autenticidad de sus creaciones⁶.

A partir de ese momento, advertimos que uno de los rasgos de su música es la “extrema economía de su estilo” (Amblard, s/f). En una de sus primeras obras maestras, *Quattro pezzi su una nota sola* (1959), no emplea —como dice su título— sino una sola nota, con diversos instrumentos, en diversas alturas. De lo que se trata es de descubrir su gama “microtonal”, el conjunto de sus vibraciones altas y bajas, su intensidad; llamar la atención en “la vida microscópica del sonido”. Destaquemos, a continuación, algunos de los rasgos del sonido señalados por el Maestro.

El sonido es esférico

Dice Scelsi⁷:

El sonido es esférico, esférico y redondo, escuchamos la duración.

Todo lo esférico tiene un centro. De la misma manera, el sonido tiene un corazón. Es necesario ir al corazón del sonido.

6 El transcriptor de sus partituras Vieri Tosatti y luego la misma cantante Michiko Hirayama pretendieron pasar como coautores de las obras de Scelsi, dada la peculiaridad de su “método” de composición. Nos referimos a esto en otro escrito.

7 *In nomine lucis* (12m 27s). Entrevista con voz en vivo. Recuperada el 11 de junio de <https://www.youtube.com/watch?v=izfwac5wX-g>

El sonido es el centro donde se origina el ritmo primordial que, según el pensamiento religioso del hombre antiguo, siguiendo al etnomusicólogo Marius Schneider, irá decreciendo en intensidad evolutiva como una serie de círculos concéntricos que abarcan todo el universo⁸. Por ejemplo:

Alma inmortal	–	cabeza	–	ave	–	cielo/tierra	–	voz alta.
Alma mortal	–	pecho	–	león	–	tierra	–	voz media.
Cuerpo	–	vientre	–	vaca	–	tierra	–	voz baja.

Esta manera enlazante de concebir las cosas, propia del hombre antiguo, es decisiva no sólo en el campo de la musicología. La antropología de nuestros días también recibe de ahí un nuevo impulso que hace necesario ampliar sus horizontes para profundizar en el análisis de la dimensión *simbólico-sonora* de la naturaleza. De manera que, a partir de aquí, será más claro entender el hecho de que en el pensamiento antiguo, por ejemplo, de la India o China, los animales, no sean una simple “encarnación de los antepasados” o de un “dios protector”, sino que estén entretejidos en un *orden* cósmico, en el que incluso su voz está asociada a una nota musical.

Del conocimiento de estas relaciones, para el pensamiento antiguo —como nos subraya Schneider— depende la eficacia del sacrificio ritual, centro de la vida en las sociedades premodernas. La lluvia cae después de que ha oído la voz cerrada del trueno. A partir de este saber, con suavidad y paciencia, el zumbador intenta imitar, es decir, empatizar-conocer la lluvia para atraerla a la esfera de los humanos o mesocosmos; no para simplemente para controlar o dominar la lluvia, tal y como el positivismo occidental concibe la magia⁹.

8 El voluminoso y extraordinario tratado Marius Schneider cuenta ya con diversas ediciones. Ver: Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Barcelona: Siruela, 1998.

9 Schneider nos hace notar, en ese sentido, que para el pensamiento místico de las sociedades arcaicas más que una secuencia bien determinada de sonidos o una línea melódica, lo que importa es la exactitud con la que la voz imita el sonido; el ritmo para atraer en su

El sonido es el primer movimiento de lo inmóvil

Las sociedades pre-totémicas (Schneider), totémicas o arcaicas, observan el criterio de los contrastes que se dan en la naturaleza (noche-día, luna-sol, secas-lluvias) y de las relaciones que las partes establecen entre sí hasta descubrir que sus partes están enlazadas a través de un *ritmo* común: “en el principio era el sonido”, la materia prima de un mundo articulado. Pero ya las altas culturas (Mesopotamia, Egipto, Grecia) dan más importancia a la forma y al material musical, es decir, se apartan del criterio de la voz, del cuerpo y del ritmo ambulatorio. En lugar de considerar esos ritmos de manera artística y en movimiento, los captan de forma fija y abstracta. Se interesan más por el aspecto estático de la forma y su perfil geométrico. Así, podemos observar que al paso que las altas culturas piensan y sistematizan conscientemente sus ideas, los “primitivos” las bailan y las cantan. Pues, perciben como esencial no al Ser sino al *movimiento*¹⁰.

Con relación a la investigación del sonido en G. Scelsi, Harry Halbreich (1989, II) hace una importante observación que redondea lo que queremos decir:

beneficio un fenómeno que, incluso, puede estar en consonancia con un horario del día. Pues, todo tiene un parentesco, es decir, todo está interrelacionado. Todo se articula en un orden cósmico. Este sentimiento pervive, por mucho que la sociedad en su evolución progresiva combata estas ideas. Entre las comunidades indígenas más alejadas de los países desarrollados – menos occidentalizadas y bajo la amenaza permanente de su exterminio– o en los esfuerzos de la música en una sala de concierto, cuando la obra logra, en verdad, conmovernos, logramos experimentar, pese a la violencia y alienación del mundo, ese sentimiento íntimo de unidad con todos los seres.

- 10 Si bien no puedo detenerme aquí en la exposición, a mi parecer fundamental, de la investigación de Schneider para la comprensión del simbolismo en general y del musical en específico, remito al lector a los siguientes artículos: Blanca Solares, “La concepción místico-musical del universo según Marius Schneider”, en Solares, B. (2015) *Imaginarios Musicales. Mito y música*. Vol. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 21-46. Asimismo, Blanca Solares, “Música y mística”, en *Encuentros 2050*, Coordinación de Humanidades, UNAM, no. 31, julio 2019, p. 14-17. Este trabajo también puede consultarse en línea: Recuperado el 11 de junio de 2024 de <http://www.libros.unam.mx/encuentros-2050-num-31-julio-de-2019-musica-sonido-silencio-8626000002324-libro.html>

Desde Debussy, cuanto más tarde, sabemos que esta vía nos pone en contacto con la música de las culturas no europeas, las cuales siempre han estado centradas en el sonido. Ningún compositor ha marcado el pasaje de la concepción de la nota —que hasta ahora domina la música occidental— a la del sonido, en un sentido tan radical como Scelsi. Para él, cada nota es un sonido, es decir, no un simple punto sino una esfera dotada de profundidad y volumen. Ésta debe ser objeto de desintegración en sus partes constitutivas. Un sonido es una organización viviente, bendecida con una vida orgánica infinitamente sutil y compleja. Un organismo vivo y sobre todo lleno de movimiento. Scelsi mismo gustaba decir: *El sonido es el primer movimiento de lo inmóvil ¡El sonido es el principio de la creación!*

El sonido como energía

En el desarrollo de su trabajo, Scelsi se aparta del canto gregoriano, la polifonía y la tonalidad tanto de la música clásica como romántica, de la misma atonalidad y el serialismo vanguardista de principios del siglo XX. Más afín al minimalismo, su micro-música propone el retorno a las fuentes del sonido. Sus exploraciones se realizan sobre la monodía: “canto o composición instrumental formado por una sola línea melódica” (Randel, 2009, 744).

El Renacimiento supuso la definitiva consagración de la polifonía frente a la monodía medieval tanto instrumental como vocal. Dice Scelsi:

Diría que la música clásica occidental ha consagrado prácticamente toda su atención en el encuadre musical o en lo que llamamos la forma musical. Pero ha olvidado estudiar las leyes de la Energía Sonora, de pensar la música en términos de energía, es decir, de vida. Ha producido muchas obras magníficas, pero con frecuencia vacías, pues no son sino el resultado de una imaginación constructora, que es muy distinta de la imaginación creadora. Sus melodías pasan de sonido en sonido, mientras ve a los intervalos como abismos vacíos. (Textier, s/f).

El sonido para Scelsi es energía, movimiento, oscilación, vibración, resonancia: tiene vida propia. Está habitado de profundidad, volu-

men, extensión. Es un vacío-lleño. A él, lo que le importan son esos abismos de sonido apenas perceptibles.

El musicólogo Henk de Velde, llama a Scelsi “Maestro de la Transición”. Su música es “sólo transición”¹¹. Lo que cuenta es seguir la línea del aliento sonoro, en todos sus detalles suaves y dolorosos, el desarrollo progresivo o contradictorio de una tensión sin rupturas; el arco del sonido animado de un lento crescendo en intensidad y densidad sonora; el sonido desembarazado de toda retórica musical así como de todo adorno inútil o auto-complaciente¹².

Poética del sonido

De acuerdo a la noción de “arte tradicional” de Ananda Comaraswamy, se puede decir que la propuesta sonora de Scelsi es más *ética* que *estética*, la música no tiene que ser “original” sino *útil*, acorde con el canon de la doctrina tradicional del arte.

De lo que se trata es de volver a poner las cosas en su lugar, de abrir un surco que permita escuchar el reverberar del sonido único, originario, que nos ponga en contacto con el ritmo, anterior incluso al Verbo creador del evangelio de San Juan. Así pues, podemos intentar una *síntesis* de su poética en tres puntos:

A. La escucha en la inmersión del sonido exige un esfuerzo de concentración extraordinario tanto de parte del compositor como del escucha. El esfuerzo místico por excelencia consiste en *conocer-escuchar* el ritmo de la creación¹³.

11 Citado por Harry Halbreich, en *op. cit.*

12 Para Scelsi, si la ejecución se convierte en receta o técnica formal, el hechizo inquietante de la música se vuelve abrupto o bien, rápidamente se desvitaliza. La investigación sobre el sonido lo llevó al registro del timbre, de sus ataques, entonaciones, armónicos, amplitud de tesituras, de todo lo que conforma la dinámica y densidad de la materia sonora, a los movimientos secretos del color instrumental de las más ínfimas inflexiones del sonido que hasta él, no habían sido abiertas y conscientemente exploradas, al menos en Occidente, con tal decisión. Me refiero, sobre todo, a la radicalidad y pureza de su propuesta, si bien hay que observar que Alberto Ginastera estaba también en esa búsqueda, en la última fase de su vida, así como de alguna manera, en México, habría que explorar también la propuesta del compositor Julián Carrillo.

13 Para estar en relación mística con la abeja (dadoras de miel, polen cera, jalea o veneno, entre otros productos), el hombre de las culturas arcaicas “se convierte” en abeja, imita

Penetrar en el sonido, para Scelsi, es entrar en sintonía con el mundo, captar su vibración, amplitud, resonancia, altura, enlazamiento, su poder tanto constructor como destructor y diabólico.

B. Sus obras se proponen efectos graves y breves —la mayoría dura entre tres y veinte minutos—. Uno de los rasgos, o mejor principio de sus obras, son las formas límpidas y cortas.

De lo que se trata es de purificar la forma hasta llegar a la sustancia de la materia sonora. La composición —humildemente— debe llevar a la iluminación. Se trata de una música humilde y nutrida de imágenes. Cada obra musical va acompañada de un subtítulo que nombra escenarios de imágenes que invitan a la meditación. Unos simples ejemplos:

Konx-Om-Pax (1969): “Tres aspectos del sonido: en tanto que primer movimiento de lo inmutable; en tanto que fuerza creativa; en tanto que sílaba OM”.

Ptha (1974) cuenta lacónicamente, como dice su subtítulo, “...una explosión... ¡y el cielo se abrió!”.

Khoom (1962) narra: “siete episodios de una historia de amor y muerte no escrita en un país lejano”.

Aiôn (1961) nos habla de: “cuatro episodios de un día en la vida de Brahma”.

Ko-tha (1967) nos remite a: “tres danzas de Shiva”.

C. El sonido devela la unidad indisoluble de la naturaleza. Valga para ello el siguiente ejemplo, que por lo demás podemos observar en los mismos ritos huicholes de algunas comunidades de México: se dice que, entre los indígenas del norte de África, en un funeral, es menester cantar y tamborilear en torno al muerto ya que, habiendo estado originalmente integrado en una Unidad, se facilita así su paso al mundo acústico puro, ahí donde se origina el ritmo fundamental del universo que luego irá dispersando su intensidad en una serie

con toda su alma su zumbido y su manera de volar. Para el indígena, anota Schneider, en otro caso, si se trata de la vaca, debe poder distinguir toda la gama de voces de la vaca: cuando muge como una rana o cuándo lo hace como una cabra.

de círculos concéntricos hasta integrarse en el Todo. Estos planos concéntricos, cuya intensidad se expande desde un centro espiritual a la periferia material, sería en la poética de Scelsi, el principio ordenador de todas las relaciones místicas que articulan el cosmos.

Conclusión

El filósofo E. Trías precisa que es en la profundidad del *sonido* donde acaece la integración, albergada en una especie de círculo o esfera llena de ecos matriciales que nos remite a la ontogénesis humana: “El sonido ama lo redondo. En la redondez del útero nace y crece, envuelta en doble envoltura, la oreja fetal, nadando en el líquido salino. La escucha se expande en círculo; la *foné* se dilata en elásticas ondas de propagación” (Trías, 2010, 533). Dicho todo lo anterior, ya no nos resultará difícil entender por qué la grafía con la que Scelsi solía rubricar el conjunto de sus obras era precisamente el círculo.

La música se une aquí con la mística. No en sentido exotérico sino en referencia a la sabiduría de las sociedades tradicionales, según la cual, para conocer un fenómeno, es necesario entrar en simpatía con él, abrirse a su movimiento, unirse a su proceso. Imitar es conocer, comprender, descubrir, ordenar.

Ciertamente las composiciones de Scelsi que para el profano pueden resultar abrumadoras y pesadas, dejan además de ser acompañamiento. Imposible ponerla como música de fondo en un banco, estacionamiento o sala de espera. Su música “útil” es también anti-social. No busca seducir sino sanar. El compositor antes que original es un sanador. No un “musicoterapeuta”, sino un iniciado; más que un sacerdote un chamán. Sin duda, Scelsi nos lleva a poner sobre la mesa de debates, no sólo el valor relativo de la música culta occidental, sino de manera original y decisiva, el lugar y el valor mismo del vínculo entre el arte y lo sagrado en nuestras modernas sociedades desacralizadas.

Referencias

- Amblard, J. “Giacinto Scelsi”. Consultado el 29 de junio de 2024. En: <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#parcours>
- Halbreich, H. (1989), “Giacinto Scelsi”, cuaderno del Disco *Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anahit, Uaxuctum*, Orquesta y Coro de la Radio-Televisión Polaca de Cracovia, bajo la dirección de Jürg Wytttenbach. Grabada en la iglesia de Santa Catalina de Cracovia, Polonia, 1989. Editada en Francia por Discos Accord, 1989.
- Randel, D. M. (2009), *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza.
- Scelsi, G. (2006). *Les anges sont ailleurs...* Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. París, Francia: Actes Sud.
- In nomine lucis*. Entrevista con voz en vivo. Recuperado el 29 de junio de 2024 de <https://www.youtube.com/watch?v=izfwac5wX-g>
- Texier, M. (s/f). « *La Musique du IIIe millénaire, portrait de Giacinto Scelsi* ». Instituto de investigación y coordinación acústica y musical. Consultado el 29 de junio de 2024. En <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#resources>
- Trías, E. (2010). “Giacinto Scelsi. Renacimiento del Verbo”, en *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Madrid, España: Galaxia Gutemberg, p. 513-549.

CAPÍTULO III

MÚSICA Y PENSAMIENTO. EVOCACIONES DE UNA VOZ DES/ARTICULADA

*Carmen Pardo Salgado*¹

RESUMEN.

La afirmación de que la filosofía es la música más excelsa conduce a una desarticulación entre música y pensamiento que produce primero con Platón una escisión en la voz: voz-música y voz-lenguaje. Segundo con Aristóteles, una división entre voz propiamente humana y el resto de las voces (animales e instrumentales). Este texto parte de la tensión entre música y filosofía para atender a la primera escisión y plantear lo que significa pensar con la música o, dicho de otro modo, articular música y pensamiento. Para ello, se parte de la gramática —noción común al músico y al filósofo— para situarnos

1 Universidad de Girona.

en el lugar que, desde la filosofía, se produce esta desarticulación. Desde la cuestión de la gramática, en la primera parte, se atiende a esta desarticulación visitando los planteamientos filosóficos de Platón, Aristóteles y Nietzsche. En la segunda parte, esta desarticulación se aborda con las propuestas musicales de Luciano Berio y de John Cage. Con el primero, se propone una continuidad entre música y lenguaje, mientras que el segundo, apuesta por una musicalización del mismo. Ambos planteamientos, permiten apuntar lo que sería una articulación entre música y pensamiento desde la que se puede pensar con la música.

Palabras Clave: música, pensamiento, voz-música, voz-lenguaje, gramática

ABSTRACT.

The assertion that philosophy is the highest form of music leads to a disarticulation between music and thought, producing, first with Plato, a split in the voice: voice-music and voice-language. Second, with Aristotle, a division between the properly human voice and the rest of the voices (animal and instrumental). This text begins with the tension between music and philosophy to address the first split and to consider what it means to think with music, or, in other words, to articulate music and thought. To do so, we begin with grammar—a notion common to musicians and philosophers—to situate ourselves in the place where, from a philosophical perspective, this disarticulation occurs. From the question of grammar, in the first part, we address this disarticulation by exploring the philosophical approaches of Plato, Aristotle, and Nietzsche. In the second part, this disarticulation is addressed through the musical proposals of Luciano Berio and John Cage. The first proposes a continuity between music and language, while the second advocates for a musicalization of the latter. Both approaches allow us to point to an articulation between music and thought, from which we can think with music.

Keywords: music, thought, voice-music, voice-language, grammar

Introducción: Filosofar con la música

Visitándome muchas veces el mismo sueño en mi vida pasada, que se mostraba, unas veces, en una apariencia y, otras, en otras, decía el mismo consejo, con estas palabras: “¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!” Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba (Platón, *Fedón*, 60e-61a).

En este conocido pasaje de *Fedón* —así como en otro no menos conocido de *Fedro*—, la filosofía se presenta como la música más excelsa. La interpretación de Sócrates de ese sueño recurrente y su desconfianza y posterior sordera para con el canto de las cigarras en *Fedro* (262 a-d), pone de relieve la tensión entre música y filosofía en su relación con el saber². Sócrates concluye que el discurrir del pensamiento —de la palabra filosófica—, debe ser considerado como la música suprema. Con esta afirmación, se legitima un modo del discurrir —en Platón la dialéctica—, y un tipo de escucha que le corresponde, al tiempo que otra forma de fluir -la musical-, queda relegada a ámbitos rituales, festivos o prohibidos. Esta partición que realiza el filósofo nos lleva a preguntar por la forma de saber que quedó desplazada por la filosofía y por la posibilidad de pensar desde y con la música.

Pensar con la música es hacer de la música el espacio en el que se forja el pensamiento. Esto implica dejar de tratar a la música como un medio de expresión que sería inferior al lenguaje verbal porque no comunica conceptos. Pensar con la música en tanto espacio del pensamiento supone, al mismo tiempo, reconsiderar el lenguaje verbal en tanto medio y no solamente en cuanto expresión que permite una comunicación, en la actualidad una informa-

2 E. Moutsopoulos afirma que el canto coral otorga al músico el rango de sabio y a la música el de la sabiduría. Esta condición es atribuida antes al músico que al filósofo (1959, p. 163).

ción. No se trata de establecer categorías con el ánimo de instaurar jerarquías y oponer a Platón las palabras de Ludwig van Beethoven cuando afirma que la música es una revelación más alta que la sabiduría y la filosofía (Beethoven en Magnani, 1971, p. 144). Tampoco es cuestión de volver al sueño de Sócrates en *Fedón* para dar por válido el poema que compone después de tener una vacilación respecto a su interpretación. Al igual que afirmara Nietzsche, no parece que el ejercicio socrático de componer unas fábulas en verso a partir de lo escrito en prosa por Esopo, signifique haber comprendido de qué música se trataba (Nietzsche, KSA I, ep. 14). Esos ejercicios métricos están todavía lejos de lo que, para Nietzsche, es la música dionisíaca y aquí, sencillamente, el hacer musical.

Volver al sueño de Sócrates supone plantear la posibilidad de una filosofía con la música y no estrictamente de la música. Para ello, este texto tiene por objeto abordar la música y la filosofía atendiendo a uno de los aspectos fundamentales que dio lugar a la tensión que Platón ponía de manifiesto: la gramática³. Será esta cuestión la que nos conduzca a través de esta voz des/articulada que la distinción entre música y filosofía supuso. En la primera parte, se propone atender a esta desarticulación entre música y filosofía revisando los planteamientos filosóficos de Platón, Aristóteles y Nietzsche. En la segunda, se ofrecen las propuestas musicales de Luciano Berio y de John Cage en diálogo con esta desarticulación.

I. De la voz desarticulada: la figura del gramático

Para dilucidar esta cuestión es preciso conocer qué se entiende por música y gramática en el contexto platónico.

El término música se halla integrado en el concepto griego de *mousiké*, como explica Johannes Lohmann, e implica el nexo armónico de la *physis* y la *psiché*. Este nexo, prosigue Lohmann, no es místico sino matemático, y es formulado en el concepto de logos. Esto se hace evidente en el hecho de que las matemáticas y la gra-

3 En Platón cuando se habla de gramática se designa el arte de la escritura o como máximo de la dición, pero no la gramática en el sentido moderno.

mática —en el pitagorismo—, mantienen un vocabulario común (Lohmann, 1989, p. 13)⁴. Esta cercanía hace que, como Platón mismo reconoce, el músico y el gramático puedan coincidir en una sola figura.

En el ámbito educativo que Platón describe, la enseñanza de la gramática se presenta como el estudio de los poetas antiguos, y el músico —conocedor de la materia—, a menudo es el encargado de la transmisión poética. Con sus enseñanzas, el maestro de cítara se ocupa de inculcar la *sensatez* (*Protágoras*, 312 b; 326 a-b). Para entender esta cuestión, es preciso evocar el concepto pitagórico de *logos*: la relación matemática.

Como ha sido explicado siguiendo a Lohmann, las matemáticas y la gramática son, en el pitagorismo, ciencias que tienen una base terminológica común. La relación matemática es, según este sustrato, la que da cuenta de la conjunción armónica del cosmos y la que en el mundo sensible aparece en el intervalo de cuarta musical, denominado *sílaba*⁵. La *sílaba* alude a un ataque simultáneo de las cuerdas. Constituye además la elección del tono, es decir, da la medida del intervalo sonoro.

El paso del término *sílaba* a su uso gramatical y la acepción del *logos* como relación, sugiere el empleo de esta expresión como un modo determinado de medir un intervalo, no solamente musical, que hace de ese intersticio el espacio y el tiempo en el que la palabra —surgida de esa relación—, se acuerda con las cosas. El *logos* es entonces, la razón de la medida que el lenguaje expresa, pero también, en este origen, la relación que se halla en la armonía musical.

La voz del músico que entona reúne esta doble acepción del término *sílaba*. El nexo entre sonido y sentido se encuentra en la

4 W, Jaeger también recuerda que el término *mousiké* no se limita a designar el tono y el ritmo, sino que en Platón designa asimismo la palabra hablada, el *logos* (1974, p. 603-604).

5 El intervalo de cuarta constituye una relación cuya primera acepción es el término “*sílaba*” (Filolao, Diels/Kranz, frag. B 6). En opinión de J. Lohman se alude aquí a un saber que no es el propio solamente de los aedos o los citaristas, sino que pertenece al dominio de lo que Platón y Aristóteles conciben como músico (Lohman, 1989, p. 7).

palabra y en el acorde musical. A partir de Platón y su distancia para con el pitagorismo, este vínculo entre sonido y sentido irá desplazándose y el valor de lo dicho irá a recaer, particularmente, del lado del significado de la palabra sin tener tan en cuenta el sonido. En este desplazamiento, lo que está en juego es el modo en el que surge la voz y en el que se dirime el uso de la palabra —en tanto encantamiento, persuasión o dialéctica— es decir, la regulación de los caminos que ésta puede emprender.

Entretanto, y todavía con Platón, se reconoce que la música y la palabra comparten el conocimiento del número, y este conocimiento, se recordará, conduce en Platón a lo inteligible. Este fundamento común —junto con la influencia de la ética damonia-na⁶— permite crear ese espacio que posibilita el paso del mundo sensible al inteligible y en el que la música y la filosofía comparten un mismo movimiento. Sin embargo, esta cercanía entre música y filosofía es peligrosa, pues del mismo modo que hay discursos que tienen apariencia filosófica, pero son sofismos, también hay músicas —como la dionisíaca— que, para Platón, deben ser excluidas del ámbito educativo porque es perjudicial para el buen desarrollo de la ciudad. A ello se añade, que la música parece que solamente da a ver cuando va acompañada de la palabra. Por lo tanto, lo que conduce al ver y nos encamina al verdadero mundo del conocimiento —para el filósofo griego—, es el significado de la palabra y no su acompañamiento sonoro. De este modo, como Sócrates concluye, la filosofía es la música más excelsa.

1.1.La voz de la filosofía: una cuestión política

Con Aristóteles se da un paso más en esta desarticulación de música y filosofía. Una vez establecido que las melodías filosóficas son las que conducen al conocimiento verdadero, es cuestión de analizar lo que sustenta materialmente estas melodías: la voz. La pregunta por

6 Damón de Atenas (circa 500 a.C.), hace de la música un instrumento de progreso moral que se basa en la mimesis. Platón toma de Damón la tesis que afirma que el canto y la danza ponen el alma en movimiento.

la voz es fundamental en Aristóteles porque —en tanto materia del logos—, será la que permita establecer al ser humano como animal político (Aristóteles, 2016, V, 7, 786 b 18-22). Esta íntima connivencia con el logos obliga a Aristóteles a diferenciar los usos de la voz, y a cuestionar las voces que tienen la capacidad de hacer melodías. Las melodías musicales y las del alma deben ser claramente distinguidas. Esta distinción se evidencia en la partición entre voces de los instrumentos, voces de los animales y voces humanas. Las dos primeras dejarán de ser consideradas propiamente como voces.

En su obra *Acerca del alma* Aristóteles considera que, aunque puede designarse el sonido de una flauta o de una lira —que son instrumentos inanimados— como voces, al tener un tono y unas modulaciones musicales, no todas las voces pueden tener la misma categoría. Después de varios razonamientos que se extienden por distintas obras, el filósofo concluye que solamente se puede calificar como una voz, los sonidos producidos por un ser animado que vayan acompañados de alguna representación o fantasía. Esta representación es necesaria porque la voz será calificada en tanto sonido que tiene significación (Aristóteles, 1978, II, 8, 420 b). Un sonido como la tos, es para el filósofo, un ruido sin representación. Con ello, si en la *Investigación sobre los animales* el filósofo distinguía entre el sonido o ruido (*psophos*) que producen algunos animales y el sonido o voz (*phonè*) que un ser animado dotado de pulmones y laringe puede emitir, la voz humana pasa a ser considerada como aquella capaz de ser articulada, es decir de proferir el logos, la palabra (Aristóteles, 1992: IV, 9, 535 a).

La exigencia de la representación implica establecer un nexo entre lo dicho y lo visto. Hablar y ver, o dar a ver, serán procesos que ahondarán en la crisis de un sonar como el musical, que no es estrictamente decir y tampoco ver. Al hacer de la voz la materia del logos, el filósofo está forjando lo que podemos denominar una doble articulación: la de la propia voz al encadenar el flujo lingüístico, y la de la gramática que comprende a su vez, la relación entre el signo y el significante.

Si partimos de la exigencia de que para que un sonido sea significativo es preciso que el emisor sea un “ser animado” y que lo emita “con una cierta fantasía”, entonces las voces de los instrumentos son descartadas, pero podemos mantener por ejemplo las de los pájaros. Los pájaros utilizan el lenguaje para comunicarse e instruirse entre ellos, pero no comparten el logos, el lenguaje articulado en sentido pleno (Aristóteles, 1984, IV, 9, 536 b 17-19). Ambos tipos de voces son significativas, pero la de los humanos es una voz doblemente articulada y la de los animales solo tendría una articulación simple que no se corresponde con la semántica que es propia de las palabras⁷.

Esta voz doblemente articulada será, en la *Política*, lo que constituye al hombre como animal social y no únicamente como un animal gregario:

“La razón por la cual el hombre es, más que la abeja o cualquier animal gregario, un animal social es evidente: la naturaleza, como solemos decir, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra. La voz es signo del dolor y del placer, y por eso la tienen también los demás animales, pues su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer y significársela unos a otros; pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo dañoso, lo justo y lo injusto, y es exclusivo del hombre, frente a los demás animales, el tener, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, etc., y la comunidad de estas cosas es lo que constituye la casa y la ciudad” (Aristóteles, 1989: I, 2, 1253a).

Por la peculiaridad de esta voz el ser humano es un animal gregario en máximo grado. Ser gregario en un sentido político, conlleva que este ser humano participe de un logos que se expresa en una lengua compartida que, en Aristóteles, es susceptible de expresar lo que es justo y bueno y, con ello, trascender el nivel sensible. Los animales

7 Sin embargo, experimentos recientes en las aves muestran que pueden combinar fonemas en llamadas significativas y que estas llamadas pueden ser combinadas en frases donde el significado es un reflejo de las partes y el orden en el que se combinan (Griesser, M.; Wheatcroft, D.; Suzuki, T.N., 2018).

pueden expresar el dolor y el placer, al igual que el ser humano, pero esto remite exclusivamente al ámbito de las sensaciones.

Aristóteles no sólo hace patente la articulación entre *phōnè* y logos, sino que expone la preeminencia del logos como el fundamento de la política por excelencia. Este fundamento, da paso a una condición moral que se instituye en el lenguaje compartido. Si la música prepara con la educación para recibir y percibir un tono —tonalidad, tensión— determinado, es finalmente el decir con sentido el que dota al ser humano de la plena racionalidad. Con ello, se deja de lado el poder poético de la voz, la energía que acompaña a la palabra y que pasa a ser ejercicio de retórica⁸.

Se recordará que Adriana Cavarero en su obra *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005), partiendo de la definición de Aristóteles del logos como *phonè semantiké*, de modo ejemplar acusa a la filosofía de impedir la primacía de la voz sobre el habla y de subordinar la esfera acústica al reino de la visión (2005, p. 35). Esto provenía, como se ha mostrado, del planteamiento platónico que había puesto en tensión extrema la música y la filosofía y había concedido a la segunda la calificación de música más excelsa. Platón realiza lo que Cavarero denomina una devocalización del logos [devocalizes logos] y sitúa en su lugar “the videocentric and noetic sphere of thought” (Cavarero, 2005: 71)⁹. Esta devocalización del logos aparece en Cavarero a través de la dualidad entre lo sonoro del discurso y lo semántico: “The voice is sound, not speech. But speech constitutes its essential destination” (2005, p.12)¹⁰. No obstante, pensamos que aceptar la partición de la filosofía y distinguir radicalmente la voz y el discurso implica establecer una dualidad que no pertenece a la voz. Lo propio de la voz es su polifonía, la capacidad de acoger sonidos de diferentes tipos, sean consonantes y vocales o toses, gritos, lamentos... De

8 A ello se añade que fuera de este espacio quedaron en su momento, las mujeres, los esclavos y el resto de los organismos que constituyen el medio.

9 “la esfera videocéntrica y noética del pensamiento”. De aquí en adelante las traducciones no referenciadas pertenecen a la autora.

10 “La voz es sonido, no habla. Pero el habla constituye su destino esencial”.

hecho, el mismo Aristóteles había dejado en suspenso los aspectos musicales de la voz:

La voz es un tipo de sonido exclusivo del ser animado: ningún ser inanimado, por tanto, emite voz si bien por analogía se dice que emiten voz, por ejemplo, la flauta, la lira y todos aquellos seres inanimados cuyos sonidos poseen longitudes varias (apotasis), tono (melos) y articulación (dialektos): la voz, desde luego, parece implicar todo esto (Aristóteles, 1978, II, 8, 420 b 5-9).

Afirmar que la voz implica el tono, la articulación y la atención a las distintas longitudes —lo que confiere un ritmo al decir—, requiere una argumentación que no aparece en la filosofía aristotélica. La longitud, el tono y la articulación es plenamente compartido con la música y forman parte de la expresión de lo representado, pero no son lo representado. Si la voz implica todo esto, como reconoce Aristóteles, entonces es preciso tener en cuenta las cualidades sensibles —organización de un fraseo, altura o registro, características locales— que intervienen en el decir. Esta continuidad entre la voz musical y la voz que es materia del logos sin duda debía resultar incómoda para el filósofo.

La música entonces, se encuentra en una zona extraña en la que, por un lado, pertenece a las sombras en tanto apariencia —siguiendo la tradición platónica—, y por otro, en cuanto forma parte de la educación del alma forja la base para la consecución del buen ciudadano. Las coincidencias entre el discurrir musical y el verbal son un arma de doble filo: sirven para la educación y al mismo tiempo, pueden conducir a un conocimiento que es solamente aparente.

Del mismo modo que la filosofía tuvo que luchar contra la apariencia engendrada por los sofistas, también debe terminar con las apariencias que generan el discurso musical. La conclusión de la filosofía fue que la música es un discurso aparente, pero no verdadero.

1.2. *Revisando el sueño de Sócrates: Nietzsche o del saber musical*

Como explica Daniel Charles, Nietzsche es un referente para aquellos que quieren pensar la música en su relación con el pensamiento porque es el primero en el que la estética y la filosofía se identifican y, por ello, el que desconfiando del lenguaje muestra su preferencia por la música (Charles, 1978, p. 247). Su primera obra, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872), revisa el sueño de Sócrates para invocar nuevamente la necesidad del saber musical:

Con frecuencia se le presentaba, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, uno y el mismo fenómeno onírico, que siempre decía lo mismo: “¡Sócrates, cultiva la música!”. Él se tranquiliza hasta sus últimos días con la opinión de que su filosofar es el arte supremo de las musas, y no acaba de creer que una divinidad le llame la atención sobre aquella “música vulgar y popular”. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia, consiente en cultivar también aquella música que respetaba en escasa medida. Y con esos sentimientos compone un proemio sobre Apolo y pone en verso unas fábulas de Esopo. Lo que le obligó a hacer esos ejercicios fue algo semejante a la demoníaca voz que le advertía, fue su apolíneo discernimiento de que, como un rey de los bárbaros, no comprendía una noble imagen divina, y estaba en peligro de pecar contra una divinidad -por su incompreensión-. Aquella frase del fenómeno onírico socrático es el único signo de una irresolución sobre los límites de una naturaleza lógica: ¿acaso -así tenía él que preguntarse- lo que a mí no me es comprensible no es también de inmediato lo incomprensible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia? (Nietzsche, KSA I, ep. 14/2011, p. 393-394).

Con este texto, Nietzsche nos recuerda que Sócrates no entiende que haya otra música que no sea la de la filosofía. El filósofo griego no puede comprender que sus sueños le conminen a componer con el arte de los sonidos. El filósofo que, para Nietzsche, muestra cómo se maneja el cincel del pensamiento y la moral, no acierta a prestar oídos a esa voz divina que le invita a cultivar el arte no escultórico

de la música. Finalmente, ante la insistencia de esa voz, el filósofo acepta el mandato del sueño, pero sólo acierta a versificar alguna fábula de Esopo. No se podría esperar un ditirambo del iniciador de la moral ligada al conocimiento del hombre teórico. Versificando a Esopo, Sócrates se convierte en el adversario de Dioniso y con él del arte musical, porque no comprende que lo incomprensible para él no es lo ininteligible sin más. El conocimiento que se destila en la música le fue vedado al decidir poner exceso de cera en sus oídos con el conocimiento lógico.

Desde esta posición, el problema de la estética y por ende de la filosofía es, para Nietzsche, el abandono del nexo entre saber y música. Esto conduce, entre otras consecuencias, a la creación de una reflexión estética que, como denunciara en el inicio de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, no conoce la oposición necesaria entre el arte plástico y el arte no plástico que es la música. En consecuencia, la estética -como la filosofía-, se fundan únicamente sobre un gran ojo que olvida el oído. En ese ojo, se sitúa un punto ciego que impide no solamente comprender la música, sino también dar cuenta del desarrollo completo del arte. Si atendemos al modo en el que la relación entre logos, gramática y música ha sido expuesta, este punto ciego es extensible aquí al resto de la filosofía.

Nietzsche quiere restablecer los nexos entre la música y el pensamiento —el pensamiento trágico—, y para ello lleva a cabo una severa crítica a la gramática. Si Platón y después Aristóteles habían establecido los nexos entre lenguaje y pensamiento fundando el discursar filosófico, Nietzsche realiza una suerte de relectura del *Cratilo* platónico para poner una vez más entre paréntesis la relación entre las palabras y las cosas. El resultado, es sabido, la consideración primero, que las palabras son convenciones y en consecuencia no transmiten una verdad. Segundo, que el lenguaje supone el molde en el que discurre el pensamiento. Este molde genera las formas en las que las denominadas verdades y/o falacias son sentidas y pensadas, a su vez, como una ontología que funda lo

que es posible decir. Esta ontología es la que sustenta, a su vez, la creencia en la gramática.

La gramática conduce a la creencia en el sujeto y en el objeto. Ambas son representaciones del pensar consciente; del pensar con palabras:

Porque, para decirlo nuevamente, el hombre, como toda criatura viviente, piensa continuamente, pero no lo sabe; el pensar que se vuelve *consciente* es sólo la parte más pequeña, digamos: lo más superficial, la peor: porque sólo este pensar consciente *sucede en palabras*, es decir en signos de comunicación, con lo que se revela la proveniencia de la conciencia misma (Nietzsche, KSA III, af. 354/2014, p. 868).

El paralelismo entre el desarrollo del lenguaje y de la conciencia, es el resultado de ese desplazamiento que se llevó a cabo al hacer de la filosofía la música más excelsa. Desde entonces, se asentó un modo determinado de hablar sobre la música, pero también se influyó sobremanera en las formas de componer la música¹¹. Fuera queda el acceso al conocimiento sin palabras y al pensar que se relaciona de otros modos con la palabra.

En su crítica, Nietzsche recuerda que es del grito acompañado de gestos que nace el lenguaje (KSA I, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ep. 5), aunque como admite, en el s. XIX, ni el lenguaje ni la música exhiben ese gesto originario. Las palabras son consideradas como representaciones conscientes o inconscientes y el hombre está condenado a tratar con ellas. Esto no excluye a la vida afectiva y los actos volitivos, que son pensados asimismo como representaciones. Como Nietzsche escribe, “no hay ningún puente directo” que conduzca a la esencia del Universo, “y podemos decir también que incluso la ‘voluntad’ de Schopenhauer no es nada más que la forma fenoménica más universal de algo que, por lo demás, a nosotros nos resulta completamente indescifrable” (KSA VII, 12 [I] / 2010, p. 302).

11 Se recordará a título de ejemplo el desarrollo del canto gregoriano íntimamente ligado a la lectura eclesialística, o las formas discursivas de la música barroca.

Si se trata de buscar entonces una base, el filósofo —contrariamente a Platón y Aristóteles—, propone partir de los sentimientos de placer y displacer que, a modo de “bajo fundamental” (*Grundbass*) siempre acompañan al resto de las representaciones, incluida la palabra. El placer y el displacer, se simbolizan en las modulaciones de la voz de la persona que habla (*Tone des Sprechenden*) y devienen el “tono fundamental” (*Tonuntergrund*) de lo dicho. Este “bajo fundamental” —habitado por el placer y el displacer—, sostiene las variaciones que el animal humano denomina conocimiento¹².

El análisis de Nietzsche de la vida afectiva hace remontar la filosofía a sus fuentes somáticas, como señala Sloterdijk; un origen en el que el mundo es algo que pasa por la boca y que, para Sloterdijk, convierte los escritos de Nietzsche en una “guerrilla oral” (Sloterdijk, 1990, p. 138).

1.2.1. Algunas tácticas de la guerrilla oral

La filosofía, si quiere restablecer el nexos con la música, debe seguir algunas tácticas que le permitan engendrar el pensamiento desde el espíritu de la música. En este apartado, solamente serán indicadas estas tácticas que invitan a establecer de nuevo los vínculos entre el músico y el gramático para entonar de otro modo la filosofía. El desarrollo de estas tácticas requiere sin duda una complejidad y extensión que excede los presupuestos de este texto.

Primera táctica: hablar en voz baja

La voz que se sitúa en el espíritu de la música es una voz que utiliza un volumen bajo. Este volumen se aviene con un decir pausado, tal y como se expone en el último epígrafe del prefacio de *Aurora* (1881), donde el filósofo apela a un decir lento que requiere bajar la voz. Adoptando ese gesto vocal, la inteligencia se agiza y modifica

12 No se nos escapa que esta posición cuestiona la distinción aristotélica entre las voces de los animales y la voz humana. Ni tampoco la pertinencia que los animales tienen en la obra del filósofo alemán.

su relación con un mundo que, para Nietzsche, todavía no tiene la capacidad auditiva suficiente para escuchar la intensidad de esa voz:

Al fin y al cabo: ¿para qué habríamos de decir tan alto y con tanto empeño lo que somos, lo que queremos y lo que no queremos? ¡Considerémoslo con mayor frialdad y distancia, con más inteligencia y altura, digámoslo como se puede decir entre nosotros, tan a escondidas que a todo el mundo le pase inadvertido, que *nosotros mismos* pasemos inadvertidos! Sobre todo, digámoslo *lentamente*... (KSA III / 2014a, p. 488).

Esta voz que discurre lentamente surge de un ser “subterráneo”, que ha dado la espalda a la luz: esta voz surge del trabajo del filósofo-topo. Frente al que sale de la caverna para encarar la luz, el filósofo-topo cava para ir avanzando reflexiva y pacientemente.

La necesidad de hablar en voz baja se mantiene en la *Gaya Ciencia* (1882), donde en el aforismo 216, *Peligro en la voz*, se lee: *Con una voz demasiado fuerte en la garganta no se está casi en condición de pensar cosas sutiles* (KSA III / 2014b, p. 820).

El tono que sustenta la voz está íntimamente relacionado con lo que el pensamiento desgrana. El sonido y el sentido se dan en un mismo gesto. No tenemos dos articulaciones que hacen de la voz materia que debe ser actualizada por un pensamiento que la pone en movimiento. Con Nietzsche, hay una articulación en la que el tono fundamental de placer y displeacer segrega el tipo de voz y la posibilidad de lo dicho.

Posteriormente, *Así habló Zaratustra* (1891), relaciona esta voz que habla lentamente y a bajo volumen con la voz de la belleza: *Pero la voz de la belleza habla suavemente; sólo se desliza en las almas más despiertas* (KSA IV / 2016a, p. 126).

Segunda táctica: tener oídos

La filosofía necesita oídos para auscultar los ídolos:

Otra curación, en ocasiones incluso más a propósito para mí, es *auscultar a los ídolos*... En el mundo hay más ídolos que realidades: ello es mi “mirada malvada” para este mundo, ello es también mi “*oido mal-*

vado”.... Plantear aquí un día preguntas con el martillo y escuchar, acaso, como respuesta, aquel famoso sonido cavernoso que habla de tripas flatulentas —qué fascinación para uno que tiene orejas incluso detrás de las orejas (...) (KSA VI / 2016b, p. 617).

Del mismo modo que el médico de su tiempo auscultaba el cuerpo del paciente, el martillo del filósofo hace las funciones de un estetoscopio que va a permitir auscultar los sonidos internos que son síntoma de afecciones metafísicas. Nos podemos preguntar si acaso Platón no había realizado una tarea semejante al solicitar al filósofo la salida de la caverna. La respuesta es que ciertamente no. Al descuidar el oído, el filósofo griego no se percató de algo fundamental: es distinto construir el conocimiento desde la visión que desde el oído. La relación con eso denominado mundo es diferente.

A la filosofía le falta oído porque el oído que se ha construido está subordinado a los ojos y no le deja escuchar más que un tipo de saber: el del hombre teórico:

Quando Zaratustra hubo pronunciado estas palabras, vio otra vez al pueblo y calló: “Ahí están”, dijo a su corazón, “se ríen: no me entienden, no soy la boca para esos oídos.

¿Acaso habrá que romperles primero los oídos para que aprendan a oír con los ojos? ¿Habrá que hacer ruido como timbales o predicadores de penitencia? ¿O es que solo creen a quien titubea? (KSA IV, / 2016a, p. 75-76).

No ser boca para esos oídos es tener otro mundo en la boca. Desde ese otro mundo, tal vez como sugiere Nietzsche, es preciso enseñar a oír con los ojos¹³. Para ello, un primer ejercicio bien puede consistir en dejar de mirar la pared de la caverna platónica, voltear el cuerpo y constatar que, en esa caverna, no hay sonidos.

13 Recordamos a este respecto como contrapunto sonoro, la exposición de arte sonoro realizada en Madrid en la Fundación March y de la cual se puede consultar el amplio catálogo (Fontán del Junco, M., Iges, J., Maire, J.L., 2016).

Tercera táctica: ser capaz de cantar (... y bailar)

Las últimas palabras de *La Gaya Ciencia* se entonan así:

Pero lo que vais a oír es por lo menos nuevo; y si no lo comprendéis, si entendéis mal al *cantor*, ¡qué importa! Esa es 'la maldición del cantor'. Con tanta mayor claridad podréis escuchar su música y su melodía, tanto mejor podréis bailar a su compás. ¿Lo queréis?... (KSA III / 2014b, p. 895).

El filósofo se ha transformado en cantor. Si la filosofía platónica tuvo que dirimir entre la poesía y la filosofía; entre la música y la filosofía, Nietzsche retoma la imagen del cantor y el poeta: esa unidad perdida con el nacimiento de la filosofía. De este modo, en el prólogo al Ensayo de una autocrítica de 1886 al *Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, se restituye al poeta que canta. Cantar es hablar como un poeta: "Hubiera debido cantar esta 'alma nueva' y no hablar. Qué lástima que lo que entonces tenía que decir no me atreví a decirlo como poeta".

Ese canto que, en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, estaba solamente incipiente y no encontraba todavía su melodía adecuada para desarrollarse, será *Así habló Zaratustra*. En esta obra, la palabra-canto encuentra una voz que no es solamente la materia del logos. Escuchemos unos fragmentos de *La canción del noctámbulo* que entona la voz de Zaratustra:

¡Qué soy yo! Una dulce lira ebria, —una lira de medianoche, una campana sapo que nadie comprende pero que *tiene que* hablar delante de sordos, oh, hombres superiores! ¡Pues vosotros no me comprendéis! (ep. 8: 275-276) ¿Habéis aprendido ya mi canción? ¿Adivináis lo que quiero? ¡Bien! ¡Adelante! Hombres superiores, ¡cantadme ahora este canto de ronda!

¡Cantadme la canción cuyo título es *Otra vez* y cuyo significado es «¡Por toda la eternidad!», cantad, hombres superiores, el canto de ronda de Zaratustra! (KSA IV / 2016a, p. 277).

Zaratustra quiere enseñar su canción de ronda (*Rundgesang*) a los hombres superiores. Esta canción es de un tono muy distinto al *Rundgesang* en La M, compuesto por Robert Schumann e incluido en su *Album für die Jugend* (Álbum para la juventud, n° 22, op. 68). Schumann era para Nietzsche un músico que tenía un gusto pequeño, peligroso, como explica en *Más allá del bien y del mal* (ep. 245). La canción de ronda de Zaratustra, a diferencia de la de Schumann, enlaza con el *skolios* griego, esas canciones que, acompañadas por la lira, se cantaban en el simposio y el orden de los cantantes era aleatorio. El cantor sostenía una rama de mirto mientras duraba la canción y después pasaba la rama a otro intérprete. El adjetivo *skolio*, que significa cruzado, se refiere a esta práctica. Como en el simposio griego, Zaratustra debe pasar la rama para que otros inicien su canto.

Y para terminar el bosquejo de estas tácticas, queda recordar que la obra musical de Nietzsche consiste en 74 opus y esbozos. De entre estas obras queremos destacar *Das Fragment an sich* (1871), una obra para piano de 22 compases, en la que al final de la página el filósofo escribe “da capo con malinconia” (Nietzsche, 1976, p. 85). El número de repeticiones no está indicado y prefigura lo que será en su pensamiento el tema del eterno retorno. Esta obra que, en otro lugar, pusimos en relación con las *Vexations* (1893) de Erik Satie —una obra de 152 notas que se repiten 840 veces—, bien puede comprenderse como el anuncio de la estética del fragmento baudeleriano y de la obra abierta (Pardo Salgado, 2014, pp. 233-255).

2. Voz-música y Voz-lenguaje: más allá de la dualidad

En Aristóteles se da, como recuerda Cavarero, un predominio de la voz-lenguaje que emerge en el seno del logos que le es consubstancial. Esto supuso un rechazo de las otras voces, incluidas las musicales. Esta decisión que estaba en germen cuando menos en Platón y que puede ser rastreada a lo largo del pensamiento filosófico, tuvo sus implicaciones tanto para el hablar como para el cantar. Si Sócrates considera que lleva a cabo la música más excelsa, pasados

los siglos el filosofar deja de ser melódico —con la excepción de Nietzsche—, y la música deja de ser un saber.

A pesar de esto, sabemos todavía que la voz es siempre una vía abierta en el lenguaje y la conciencia y que la voz es también la “corporalidad del lenguaje”, su anclaje fisiológico.

La voix-musique n'élimine pas plus la voix-langage [...] La voix-musique est donc bien ce qu'il s'agit de promouvoir aujourd'hui en tant que « corporéité du langage »: sans elle, le langage lui-même flotterait dans le supra-sensible, c'est-à-dire demeurerait justiciable de la distinction métaphysique la plus fondamentale, celle qui depuis Platon disjoint le sensible et le supra-sensible. La voix est donc ce qui sensibilise le sens —mais sans le faire déchoir pour autant de son intelligibilité (Charles, 1978, p.26, 36)¹⁴.

Dejar escuchar la corporalidad del lenguaje es atender a esa sensibilización del sentido en el que los sentidos y el sentido —como mostrara Nietzsche—, recuperan su origen común.

Las vanguardias artísticas y las tecnologías han operado como procesos de barrido y/o reconfiguración de estas relaciones. En referencia a la gramática, las prácticas artísticas de las primeras vanguardias y particularmente, de las segundas en los años 60, dieron buena cuenta de un poner en un primer plano la materialidad, el sonar de la voz, lo que se llamó también la voz-música.

Opérant (dans) la totalité du champ/chant sonore, les musiques actuelles (non-académiques) procèdent plus d'une rhizomatique que d'une axiomatique; cosmopolites, dynamiques, elles revendiquent l'instable, le métamorphique, l'inachevé, l'aléatoire, l'erreur, le bruit, le désordre, en un mot: Noises; c'est-à-dire tout ce que l'obsessions sapientale de l'institution linéaire avait refoulé comme épiphénomè-

14 Tampoco la voz-música elimina la voz-lenguaje [...] La voz-música es, pues, lo que hoy debemos promover como “corporeidad del lenguaje”: sin ella, el lenguaje mismo flotaría en lo suprasensible, es decir, seguiría sujeto a la distinción metafísica más fundamental, la que desde Platón separa lo sensible de lo suprasensible. La voz es, pues, lo que sensibiliza el sentido, pero sin privarlo de su inteligibilidad.

nes, impuretés, déchets, nuisances. Recouvrant le passage par le corps (le pulsionnel, l'affect, le fantasma)- On remarquera leur démarquage des clivages médiatiques, des spécialisations réductrices: c'est ainsi qu'elles s'inscrivent volontiers dans un continuum sonore et plastique. [...] Reconsidérant l'être, les musiques actuelles sont des musiques vivantes qui impliquent d'autres modes de rapports au monde (Houchard, 1988, p. 118)¹⁵.

Las músicas de Dieter Schnebel; John Cage; Luciano Berio; Cathy Berberian; Meredith Monk; Joan La Barbara; Demetrio Stratos; Bobby Mac Ferrin... y tantos otros, dan cuenta —cuentan y cantan— ese origen rizomático que indica Houchard y que es preciso añadir al origen axiomático. Ambos están ahí, a veces en continuidad y otras en oposición. Para ofrecer un ejemplo, se pone el oído en las propuestas de Luciano Berio y de John Cage.

2.1. De la continuidad: Luciano Berio (Italia, 1925-2003)

En 1955 Berio funda con Bruno Maderna el *Studi di Fonología* de la R.A.I. (Radio Audizioni Italiane) en Milán. Fue una época febril en la que ambos componían e improvisaban juntos. El contexto literario de creación de este estudio es el estructuralismo. Es importante señalar que, en esos años, los estudios de radio estaban vinculados con la fonología y la fonética, subdisciplinas de la lingüística. Las denominaciones de estos estudios así lo avalan, como el de Milán o el de la Universidad de Bonn: *Institut für Phonetik und Kommunikationsforschung* (Instituto para la investigación en fonética y Comunicación). Berio pide comprar para la biblioteca del estudio, el *Curso*

15 Operando (en) la totalidad del campo/canto sonoro, las músicas actuales (no académicas) son más el resultado de una rizomática que de una axiomática; cosmopolitas, dinámicas, reivindican lo inestable, lo metamórfico, lo inacabado, lo aleatorio, el error, el ruido, el desorden, en una palabra: los Ruidos; es decir, todo lo que las obsesiones sapienciales de la institución lineal habían reprimido como epifenómenos, impurezas, desechos, molestias. Abarcando el paso por el cuerpo (lo pulsional, el afecto, el fantasma) - Constataremos su desmarque de las escisiones mediáticas y de las especializaciones reductoras: así es como se inscriben voluntariamente en un continuum sonoro y plástico. [...] Reconsiderando el ser, las músicas actuales son músicas vivas que implican otras formas de relacionarse con el mundo.

de *lingüística general* de Ferdinand de Saussure y los *Principios de fonología* de Nikolái Trubetzkoy¹⁶. Más allá de estos autores, Berio está interesado por los *Fundamentals of Language* de Roman Jakobson, por Claude Lévi-Strauss y por Roland Barthes. Huellas textuales de los dos últimos se encuentran en sus escritos *Manners of speaking*, (1966), donde aborda la noción de totemismo a partir de la obra de Lévi-Strauss *Le Totémisme aujourd'hui*, (1962), y *Meditation on a Twelve-Tone Horse* (1968), donde alude al final de la introducción de las *Mythologies I* (1964), de Lévi-Strauss. En este último texto se manifiesta también su lectura de Noam Chomsky:

L'idée originale de Chomsky était que l'on doit commencer non pas avec les unités discrètes (les sons dans un sens large), mais avec une structure profonde, sémantiquement significative, dont est dérivée, par une série d'opérations, la structure de surface, laquelle se voit alors attribuer une forme phonétique. [...] Le parallèle avec la musique n'est pas accidentel. La démarche du compositeur implique toujours une expérience théorique, mais il est, pourrait-on dire, condamné par la nature même de ses responsabilités à ne jamais réussir pleinement la réconciliation entre théorie et pratique. Pour utiliser les termes d'Adorno, " le problème auquel le compositeur est confronté n'est pas tant : comment organiser un sens musical, mais plutôt : comment donner un sens à une organisation" (Berio, 1983a, p. 49)¹⁷.

16 Será Umberto Eco quien preste estos volúmenes (Eco, 2008).

17 La lectura de Chomsky es *Syntactic Structures* Den Haag : Mouton, 1957. La preocupación por dar un sentido a la organización musical debe enmarcarse en un contexto en el que conviven en el ámbito musical distintas tendencias como la música concreta, el serialismo integral o la indeterminación.

"La idea original de Chomsky era que no había que partir de unidades discretas (sonidos en sentido amplio), sino de una estructura profunda, semánticamente significativa, de la que, mediante una serie de operaciones, se deriva la estructura superficial, a la que luego se da forma fonética. [...] El paralelismo con la música no es casual. El abordaje del compositor pasa siempre por la experiencia teórica, pero se podría decir que está condenado, por la propia naturaleza de sus responsabilidades, a no conseguir nunca plenamente la conciliación entre teoría y práctica. En palabras de Adorno, el problema al que se enfrenta el compositor no es tanto cómo organizar el sentido musical, sino más bien cómo dar sentido a una organización'."

En un momento en el que se estaba reflexionando acerca de muchos de los aspectos de la composición musical tras el “fin” de la tonalidad, la búsqueda del sentido en la organización musical es lo que interesa a Berio, pero esto no significa que aplique las ideas de Chomsky en su trabajo con un texto musical. Así, por ejemplo, no sigue la diferencia establecida por Chomsky entre oraciones gramaticales y agramaticales. En Berio coexisten la gramaticalidad y la agramaticalidad, como en su obra *Visage* (1961), donde escuchamos el término “parole” mientras el resto son fonemas o unidades más pequeñas que estos.

De Barthes toma el texto *Ascolta* (Escucha), encargo de la enciclopedia Einaudi a Barthes en 1976, y base para la trama que, junto a Italo Calvino, construirá para *Un re in ascolto* (1984).

El estudio de Milán le permite explorar un uso no narrativo de la voz. Los medios técnicos a su alcance posibilitan dividir la frase en unidades independientes y recomponerla creando una significación o, por el contrario, sin significación. Es también la época de los primeros trabajos electroacústicos, cuando compone *Thema (Omaggio a Joyce)* basada en *Sirenas*, el capítulo XI del *Ulysses* de Joyce que para Berio tiene mucha potencialidad musical (Berio en Ottomano, 2017, p. 45). En esta obra para cinta magnética (1958), los sonidos provienen de la grabación de la voz de la mezzosoprano Cathy Berberian leyendo las treinta y tres primeras líneas de *Sirenas*. En palabras del compositor, la obra es una “elaboración electroacústica de la voz de Cathy Berberian en cinta” (Berio, 1958). Esta elaboración hará el texto prácticamente ininteligible y supone la no distinción entre voz humana y sonido instrumental, vulnerando así la distinción realizada por Aristóteles. El objetivo es mostrar que entre el habla y la música se da una continuidad. En este sentido, Berio explica que, particularmente cuando se recurre a la voz humana, no se puede usar el lenguaje de modo abstracto porque las palabras concretas en una lengua forman parte de una configuración del sonido (Berio en Ottomano, 2017, p. 101). Esto se concreta en *Thema (Omaggio a Joyce)* del siguiente modo:

In *Thema* I was interested in obtaining a new kind of unity between speech and music, developing the possibilities of a continuous metamorphosis of one into the other. Through a selection and reorganization of the phonetic and semantic elements of Joyce's text, Mr Bloom's day in Dublin (it is 4 pm at the Ormond Bar) briefly takes another direction, where it is no longer possible to distinguish between word and sound, between sound and noise, between poetry and music; once more, we become aware of the relative nature of these distinctions and of the expressive character of their changing functions¹⁸.

El resultado es una continuidad que aparece en diversos niveles: vocales-consonantes, sonidos-ruídos, acústico-electrónico, continuo-discontinuo. Esta continuidad cobra su máxima fuerza en el recurso a la onomatopeya. Esto se hace evidente en el trabajo previo realizado con Umberto Eco y que llevaba por título *Ommaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*. En su análisis de *Thema (Ommaggio a Joyce)*, Agostino di Scipio amplía esta continuidad al sonido y el sentido.

À cet instant, peut s'établir « un rapport de continuité entre une conduite perceptive de type logique-sémantique et une conduite perceptive de type musical (Berio in Dalmonte, p. 138) ». Cette « continuité » est un espace ouvert où signifié et signifiant offrent une unité de sens et de son qui est, en premier lieu, caractéristique de l'onomatopée, et qui appartient plus particulièrement, selon Berio, à l'incessante invention linguistique et à la « fabuleuse énergie sonore » de *Sirens* (Di Scipio, 2005, p.12 y s)¹⁹.

18 En *Thema* me interesaba obtener un nuevo tipo de unidad entre el habla y la música, desarrollando las posibilidades de una metamorfosis continua de una en la otra. A través de una selección y reorganización de los elementos fonéticos y semánticos del texto de Joyce, el día de Mr Bloom en Dublín (son las 4 de la tarde en el Ormond Bar) toma momentáneamente otra dirección, en la que ya no es posible distinguir entre palabra y sonido, entre sonido y ruido, entre poesía y música; una vez más, tomamos conciencia del carácter relativo de estas distinciones y del carácter expresivo de sus funciones cambiantes.

La grabación de la obra se encuentra en *Berio/Maderna. Electronic Works. Acousmatrix 7*, BV Haast Records CD 9109, 1992.

19 En este momento, puede establecerse una "relación de continuidad entre un comportamiento perceptivo lógico-semántico y un comportamiento perceptivo

La onomatopeya se sitúa entre la música y el lenguaje discursivo. Siguiendo a Trubetzkoy, sería una suerte de interrupción en el discurso, un sonido natural imitado que es extraño al discurso y que hace de la onomatopeya una lengua agramatical o pregramatical (Agamben, 2023, p. 38). Como algunos autores han mantenido, se podría afirmar que Berio no elimina el contenido semántico de la palabra, sino que simplemente lo desplaza situando el significado en la organización del lenguaje, en la forma (Bossis, 2007: 23-32).

In questa esposizione Joyce trasforma il linguaggio in eventi musicali non solo facendo riferimento a procedure specifiche dell'esecuzione musicale, come i glissando e i trilli (è principalmente a questo livello che Joyce sviluppa procedure onomatopeiche), ma anche affrontando un dato di fatto fondamentale sia per la poesia sia per la musica: ogni cambiamento a livello dell'espressione è un cambiamento a livello del significato. In altre parole: qualsiasi aspetto significativo del linguaggio può diventare l'elemento di un altro significato, e di un altro ancora... (Berio en Ottomano, 2017, p. 143)²⁰.

En este proceder *Thema (Omaggio a Joyce)*, recurre a las posibilidades de las técnicas electroacústicas, como por ejemplo el montaje de palabras repetidas muy cercanas, utilizando técnicas que recuerdan al eco o reverberación que se encuentra en el texto de Joyce (Di Scipio, 2005, p. 13). Se explora de este modo la relación entre sonido y significado atendiendo al sonido de las palabras en la composición.

musical". Esta "continuidad" es un espacio abierto donde significado y significante ofrecen una unidad de significado y sonido que es, en primer lugar, característica de la onomatopeya, y que pertenece más particularmente, según Berio, a la incesante invención lingüística y a la "fabulosa energía sonora" de *Sirenas*.

- 20 En esta exposición, Joyce transforma el lenguaje en acontecimientos musicales no sólo refiriéndose a procedimientos específicos de la interpretación musical, como los glissandos y los trinos (es sobre todo en este nivel donde Joyce desarrolla los procedimientos onomatopéyicos), sino también abordando un hecho fundamental tanto para la poesía como para la música: todo cambio en el nivel de la expresión es un cambio en el nivel del significado. En otras palabras: cualquier aspecto significativo del lenguaje puede convertirse en el elemento de otro significado, y todavía de otro...

Se trata de fundamentar la composición en un juego de significantes, haciendo de la palabra materia sonora y articulando el flujo musical en un espacio continuo entre el sonido “lingüístico” y el “prelingüístico”. El compositor, como recuerda Di Scipio, trabaja poniendo en valor las sugerencias que descubre en la lectura grabada por Berberian. Por ello, Di Scipio llega a inferir que este proceder implica seguir las pautas del texto, tanto en la racionalidad del lenguaje como en la sonoridad de la palabra, lo que supone seguir *logos* y *phoné* al mismo tiempo, y devolver a la escucha su carácter inseparable (Di Scipio, 2005, p. 9).

En *Poesia e musica -un'esperienza* (1958), Berio explica que la poesía es un mensaje verbal que, como la música, se distribuye en el tiempo. A través de los medios de grabación y los de la música electrónica en general el compositor intenta un encuentro entre la lectura de un texto poético y la música procurando que la palabra sea capaz de asimilar y de condicionar el hecho musical. El objetivo, como expone el compositor, no es oponer ni mezclar dos sistemas expresivos diferentes, sino crear una continuidad entre ellos:

In tal caso il vero scopo non sarebbe comunque di opporre o anche di mescolare due diversi sistemi espressivi, ma di creare invece un rapporto di continuità tra di loro, di rendere possibile il passaggio da uno all'altro senza *darlo a intendere*, senza rendere palesi le differenze tra una condotta percettiva di tipo logico-semantico (quella che si adotta di fronte a un messaggio parlato) e una condotta percettiva di tipo musicale, cioè trascendente e opposta alla precedente sia sul piano del contenuto che sul piano sonoro. Ciò, infine, eluderebbe il ben noto problema teorico-estetico della sovranità della struttura musicale sulla struttura poetica (Berio, 2013, pp. 254-255)²¹.

21 El verdadero objetivo sería, efectivamente, no oponer, mezclar y coordinar dos sistemas diferentes de comunicación artística, sino crear una relación de continuidad entre ellos, poder pasar de uno a otro sin *darlo a entender*, sin marcar la diferencia entre un comportamiento perceptivo de orden lógico y semántico (el que se adopta ante un mensaje hablado) y una aprehensión musical autónoma. Sin plantear, por último, el conocido problema estético de la soberanía de la estructura musical sobre la estructura poética, o viceversa.

Si el lenguaje verbal es una máquina maravillosa que produce sentido, la música es para Berio, otra máquina que amplifica y transcribe el sentido a un nivel distinto de la inteligencia y de la percepción, siempre a condición dirá el compositor, de respetar todos los aspectos del lenguaje, incluido el acústico (1983b, 155).

No obstante, esto no significa que no se reconozca la diferencia fundamental entre música y lenguaje verbal. Si el lenguaje verbal es significativo y por tanto representativo, en música no se puede distinguir entre significante y significado, aunque ciertamente una parte de la historia de la música pueda ser comprendida, como expone Berio, como una metáfora del lenguaje verbal (Berio en Ottomano, 2017, p. 323).

2.1.2. De la corporalidad del lenguaje: John Cage (EEUU 1912-1992)

Invitado por Berio, Cage reside en el *Studi di Fonologia* entre noviembre de 1958 y febrero de 1959. Allí trabaja en *Fontana Mix* (1958), obra electroacústica realizada sobre cuatro cintas magnéticas extraídas de los trozos de cinta desechados en los estudios de la RAI de Milán. Su propuesta del azar como método de composición se ve acrecentada en el laboratorio por el uso de elementos técnicos como el generador de ruido blanco aleatorio; el micromontaje, o la longitud de cinta como determinante de la medida.

El mismo año había compuesto *Aria* para Berberian. El texto lo forman palabras, vocales y consonantes en distintas lenguas: armenio, ruso, francés, italiano e inglés, que son los idiomas que hablaba Berberian. El cruce de idiomas produce una interpenetración gráfica y sonora de las distintas lenguas. El material de *Fontana Mix* lo utiliza en esta obra para determinar aspectos como la duración, el color de las líneas en la partitura, o la lengua del texto en cada ocasión. Los elementos gráficos que acompañan los gestos vocales de la intérprete se distribuyen por la página sin buscar una fijación. Como se lee en las instrucciones para la interpretación: “De manera aproximativa, la notación representa horizontalmente el tiempo y verticalmente la altura” (Cage en Peters, 2000, n° 6701). El resto

de aspectos —tempo, la correspondencia entre un color o el estilo vocal de cada momento, etc —, es dejado a la decisión de la intérprete. La influencia de esta obra —que puede ser interpretada sola o con *Fontana Mix* o alguna de las partes del *Concert for piano and Orchestra*—, es inmensa tal y como destaca Berberian en una entrevista de 1978:

Selon moi, et c'est une opinion avec laquelle Luciano n'est pas d'accord, au début il employait ma voix pour ses différentes sonorités : j'avais la voix très forte de poitrine, les aigus, l'agilité, les expressions différentes. Et, à mon avis, c'est après que j'ai fait Aria de Cage qu'il a découvert un autre côté de ma voix et de nouvelles possibilités de l'utiliser. Il savait évidemment avant que je pouvais faire des choses différentes, imiter des voix, des bruits, etc., mais il n'avait jamais exploité dans un contexte musical ces possibilités. Et il n'était pas le seul : Bussotti, et même Ligeti et Stockhausen se sont inspirés de l'expérience avec Cage. Personnellement, je doute que ces compositeurs auraient continué comme ils l'ont fait sans Aria de 1958 de Cage (C. Berberian, in Stoianova, 1985, pp. 66-67)²².

Las palabras de Berberian destacan la distancia que hay entre el planteamiento de John Cage y el de Luciano Berio. Con el músico norteamericano se abre una problemática ontológica al proponer un uso de la voz que no la limita a la dicción o al canto, sino que la conduce a los ámbitos calificados como ruido y a la imitación de organismos no humanos: animales y tecnológicos. De un modo radical, Cage apuesta por el valor de los sonidos en sí mismos convirtiéndolos en centros desde los que se pueden relacionar entre

22 En mi opinión, y es una opinión con la que Luciano no está de acuerdo, al principio utilizaba mi voz por sus diferentes sonidos: yo tenía una voz de pecho muy fuerte, agudos, agilidad, diferentes expresiones. Y, en mi opinión, fue después de hacer Aria de Cage cuando descubrió otra faceta de mi voz y nuevas posibilidades para utilizarla. Obviamente, antes sabía que yo podía hacer cosas diferentes, imitar voces, ruidos, etc., pero nunca había explotado estas posibilidades en un contexto musical. Y no fue el único: Bussotti, e incluso Ligeti y Stockhausen se inspiraron en la experiencia con Cage. Personalmente, dudo que estos compositores hubieran continuado como lo hicieron sin Aria de Cage de 1958.

ellos de modo inédito. Su proceder conduce a enfatizar la corporalidad del lenguaje, lo que se concreta en sus trabajos escritos en una musicalización del lenguaje²³. Este proceso que se inicia con las conferencias que adoptan formas musicales –tal y como se explicita por ejemplo en *45' for a Speaker* (Cage, 1973 a, p. 146)–, alcanza en los escritos de los años setenta su culminación. Para este músico se trata de realizar con la palabra lo que había hecho ya con su música, es decir, dejar existir las palabras en sí mismas más allá de las relaciones que éstas pueden establecer en el interior de una gramática y una sintaxis.

I hope to let words exist, as I have tried to let sounds exist [...] We would not have language if we were not in process. But I don't believe normal language can provide us with that process. That's why I insist on the necessity of not letting ourselves be dragged along by language. Words impose feelings on us if we consider them as objects, that is, if we don't let them, too, be what they are: processes (Cage, 1981, p. 151)²⁴.

Dejar ser las palabras es dejarlas ser como procesos y no como objetos, algo que se hallaba en germen desde su *Lecture on Nothing* (1949). Esto significa tener en cuenta, de manera particular, el medio en el que la palabra brota y se intercambia. Y, ese medio, supone a su vez, los modos en los que la palabra es dicha: el tono, el ritmo, el silencio que la acompaña... Por ello, desde su *Lecture on Nothing*, Cage aboga por la conversación antes que por la comunicación. La comunicación presupone un objeto y, en consecuencia, un acuerdo entre las palabras y las cosas; una intencionalidad que debe ser captada para que el mensaje sea validado. La conversación en cambio,

23 Los escritos en los que se produce esta musicalización son los *Mesostics*, los *Writing through* (Joyce, Pound, Thoreau, «Mureau», «Muoyce»), *Empty Words* y «Series re Morris Graves».

24 Espero dejar que existan las palabras, como he intentado dejar que existan los sonidos [...] No tendríamos lenguaje si no estuviéramos en proceso. Pero no creo que el lenguaje cotidiano pueda proporcionarnos ese proceso. Por eso insisto en la necesidad de no dejarnos arrastrar por el lenguaje. Las palabras nos imponen sentimientos si las consideramos como objetos, es decir, si no las dejamos, también, ser lo que son: procesos.

subraya el hecho de que las palabras se vierten conjuntamente y, en esa conjunción, las palabras entran en movimiento perdiendo esa rigidez. Esto no significa que no existan momentos de fijación respecto a su significado, sino que se tiene en cuenta ese medio —que es un contexto, pero también la atención a los modos del decir—, en el que toda palabra está en movimiento. En consecuencia, conversar es hacer de la palabra una experiencia sonora en la que se enredan el pensar y el hablar.

Más allá de la conversación, el músico propone otras estrategias para poner en movimiento las palabras: la abundancia, la superposición, o la ausencia de centro, son modos de poner en movimiento las palabras, al igual que lo había hecho con los sonidos. Para atender a alguna de estas estrategias nos centraremos en los textos de los años 70.

Si bien desde 1949 con su *Lecture on Nothing*, Cage quiebra las normas de la lógica del discurso, será en su escrito «Mureau» (1970), recopilado en *M* (1973), cuando aborde por primera vez la necesidad de ir más allá del lenguaje como significante.

En el prólogo a *M* Cage explica:

Syntax, according to Norman O. Brown, is the arrangement of the army. As we move away from it, we demilitarize language. This demilitarization of language is conducted in many ways: a single language is pulverized; the boundaries between two or more languages are crossed; elements not strictly linguistic (graphic, musical) are introduced; etc. Translation becomes, if not impossible, unnecessary. Nonsense and silence are produced, familiar to lovers. We b to actually live together, and the thought os separatins doesn't enter our minds (Cage, J. 1973 b, s/p.)²⁵.

25 La sintaxis, según Norman O. Brown, es la disposición del ejército. Cuando nos alejamos de ella, desmilitarizamos el lenguaje. Esta desmilitarización se lleva a cabo de diversas maneras: un lenguaje concreto es pulverizado, los límites entre dos o más lenguajes se interpenetran, se introducen elementos no estrictamente lingüísticos (gráficos, musicales), etcétera. La traducción se vuelve, si no imposible, innecesaria. Aparecen el sinsentido y el silencio, que los amantes conocen bien. Empezamos de hecho a vivir juntos y la idea de separarnos no se nos pasa por la cabeza.

Quebrar el orden de batalla del lenguaje afecta al lenguaje mismo y al orden social (recuérdese Aristóteles) y a una formación de la subjetividad que le acompaña (denunciada por Nietzsche).

Mureau surge a partir del descubrimiento de los escritos del filósofo norteamericano Henri David Thoreau en 1967, y asume la desmilitarización del lenguaje. El título es una combinación de la primera sílaba “Mu” que se refiere al término Música y “reau” que incluye la segunda sílaba del nombre del filósofo: Thoreau. El texto se extrae de los escritos de Thoreau que se refieren a los sonidos, al silencio y a la música, y consiste en una agrupación de sílabas, letras, palabras, elegidas entre los escritos mediante operaciones de azar.

El trabajo iniciado con *Mureau* se prosigue en los mesostics y en *Empty Words* (1980). El primer mesostic que escribió Cage celebra la onomástica de Edwin Denbys (Cage, 1973 b, s/p.). Cage, inspirado por la poesía tradicional china, inscribe en el centro del poema y verticalmente el nombre del destinatario (mésos) y no al inicio, como es el caso del acróstico. Por ello Norman O. Brown llamó al invento de Cage mesostic. La elección de un término actúa como disciplina. Así, la primera línea contiene la primera letra de ese término: un nombre, un adjetivo... La segunda línea contendrá la segunda letra y así sucesivamente. El término *Discipline* en el centro nos sirve de ejemplo:

Devote myself
to askIng
queStions
Chance
determIned
answers'll oPen
my mind to worLd around
at the same tIme
chaNging my music
sElf-alteration not self-expression (Cage, 1987, p. 132).

El entrecruzamiento de verticales y horizontales activa dos modos de escritura y de lectura, como si se tratara de una composición armónica. Tal vez por ello, el mesostic es considerado como una sobregramatización, más que una desgramatización (Montaut, 1987-1988, p. 340).

Posteriormente, siguiendo el modelo de Joyce en *Finnegans Wake*, Cage inventa un mesostic en el que se procede a la destrucción de las frases vaciándolas de su sentido lógico y crea aglomeraciones inéditas en cada línea cruzando diversas lenguas como hiciera Joyce²⁶. El mesostic se inscribe como reescritura del texto original; lo que K. Schöning denomina literatura acústica (Schöning, 1987-1988, p. 421).

Di Scipio recuerda que en *Documenti*, Eco y Berio se refieren al “peligro de *Finnegans Wake*”, que consideran sólo posible “a condición de perder el sentido de lo humano y disolver el bien de la comunicación en una alquimia desesperada” (aprox. 34'24'-34'30') (Di Scipio, A. p.8, nota 44). En el mismo sentido se expresa el compositor Hugues Dufourt cuando afirma que al dejar de lado el problema de la gramática y de las formas, el compositor consagra la falta de sociabilidad de la música (Dufourt, 1987, p. 179). Llevando el lenguaje a una musicalización, ¿está Cage perdiendo el sentido de lo humano y forjando una música asocial?

Para un músico que antepone la conversación a la comunicación, y que no identifica el sentido de lo humano con la comunicación verbal, *Finnegans Wake* no es un peligro sino una vía de liberación. Poner en movimiento las palabras no es renunciar a su significación en contextos en los que es necesario, sino dejar su espacio también a otros contextos que permiten sentir y comprender que, en la fluidez, también hay un saber que se destila en una experiencia que, a menudo, rehúye la fijación del lenguaje verbal. Este ejercicio se evidencia en su escrito *Empty Words*.

26 *Finnegans Wake*, sobre la que escribió varios textos y una obra de una hora de duración para la radio, *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979). La influencia de J. Joyce la expone el músico en la introducción de su obra *M: Writings '67-'72* (1973b), en *X: Writings '79-'82* (1987, pp. 53-102), y en *For the Birds* (1981, pp. 113; 118).

Empty Words toma su título en alusión a la descripción de la lengua china que le ofrece William McNaughton en su *Reading and Writing Chinese* (1978). MacNaughton había expuesto que en la lengua china hay “palabras llenas” (shí zì), como sustantivos, verbos, adjetivos, o adverbios, susceptibles de varias posibilidades semánticas, y “palabras vacías” (xū zì), como una conjunción o un pronombre (Cage en Kostelanetz, 2003, p. 141)²⁷. Esta división no debe entenderse como estática porque una palabra que está vacía en la actualidad podía haber sido antaño una palabra llena. Se destaca con ello, la fluidez que hace que la palabra no se mantenga en una categoría estable. Lo que interesa a Cage en la escritura china, especialmente en la escritura antigua, es su ambigüedad. Tomando como modelo esta escritura, propone crear un lenguaje que “estimule la imaginación”, un lenguaje que sea “anárquico” (Cage en Bosseur, 1993, pp. 153-160).

Empty Words, como las palabras vacías de la lengua china, busca una suerte de gramática poética o con Cage, una gramática del no sentido que viene dada por esa imprecisión sintáctica que el músico lleva a su extremo en la obra al pulverizar la sintaxis (Cage en Kostelanetz, p. 152). Con esta obra, Cage lleva a cabo la transición del lenguaje a la música y sitúa la palabra en la ausencia de significación que en su música se otorga a los sonidos. Dejar ser a la palabra —igual que hiciera con el sonido—, es convertir el lenguaje en una música. La transición que conduce del lenguaje a la música es progresiva a través de las cuatro conferencias que componen el texto. El texto es extraído del *Journal* de Thoreau y sometido a operaciones de azar con el *I Ching*. La primera conferencia consiste en aglomeraciones de frases, sílabas, letras, y palabras aisladas. En la segunda conferencia las proposiciones han desaparecido y solamente hay palabras aisladas, sílabas y letras. Las frases han desaparecido. En la tercera, se encuentran las palabras que contienen una sola sílaba y letras, por lo que ya no encontramos palabras. Finalmente, la cuarta omite sentencias, frases, palabras y sílabas,

27 Esta distinción se remonta a la dinastía Tang (618-907).

dejando únicamente letras y silencios. A medida que avanzan las conferencias se pierde la predicación y se tiende con ello a la disolución de la articulación del lenguaje. Los signos no se someten a la sintaxis y, como ocurre en la música de Cage, pueden entrar en relación con cualquier otro signo: son multidireccionales. En esa musicalización del lenguaje adviene la palabra poética que deja en suspenso un nexo fijado con las cosas. Si Saussure explicaba que la relación entre significante y significado era arbitraria, con el músico norteamericano podemos afirmar la identificación entre el significado y el significante.

Estas cuatro conferencias no son un ejercicio de tipografía, surgen para hacerlas sonar. Para su interpretación Cage aconseja la noche, con el fin de que al alba los amplios silencios de la cuarta parte den entrada a los sonidos exteriores. La primera lectura íntegra la lleva a cabo Cage en el festival que le dedicaron en Bonn en el año 1979. Su duración abarcó desde las 19 horas 21 minutos hasta las 6 horas 51 minutos de la mañana siguiente. Progresivamente, el público asiste al vaciamiento de las palabras pudiendo alcanzar también el vacío en sí mismos: un vacío de palabras. ¿Acaso no es este fundamentalmente el poder de la música?

La lectura de *Empty Words* supone un reto en el que la respiración es fundamental para que la voz haga audible esa musicalización del lenguaje que, no podemos olvidar, es también una muestra de su corporalidad. Podemos comprender esa respiración como una suerte de vacío necesario para que la voz se proyecte. A través del paso del aire se permite el espacio en el que la palabra tiene lugar, habita ese espacio de la respiración. En ese habitar la materialidad sígnica de la palabra, se conecta con el medio. Este espacio no es mesurable, es el espacio de un sentido que no sigue la lógica aristotélica.

Esta musicalización del lenguaje conduce a Antonia Soulez a mostrar los nexos entre Cage y Wittgenstein. Para Soulez, ambos se sitúan fuera de “una concepción ‘tonal’ de la representación”:

(...) Cage et Wittgenstein se situent dans un cadre qui a effectué sa sortie hors d’une conception ‘tonale’ de la représentation, qu’on le

dise pour désigner la philosophie fondée sur une conception harmonique de l'ajustement de l'entendement avec la structure du monde, ou d'une musique fondée sur l'ordre 'naturel' de la consonance des accords (Soulez, 2012, p. 291)²⁸.

Fuera de esa tonalidad, leer un texto de John Cage es poner la voz en movimiento, engendrar una gestualidad otra en la que un nuevo oído se abre y con el que es preciso trabajar.

Desde ese oído, la escucha del lenguaje musicalizado no busca un referente único que ligue el signo y el significado. Un signo puede ser una palabra ahora vacía y otras veces llena. Su designación dependerá del lugar que ocupe, del modo en el que sea dicha y la fantasía o representación que, en ese ajuste, la acompañe. Esto no supone caer en un relativismo absoluto sino, sencillamente, diluir la cosificación de las sustancias. A diferencia del finalismo aristotélico, la musicalización del lenguaje evidencia que la palabra es dúctil y que el uso que hace el filósofo griego genera que la voz sea conminada al logos, que la música pierda su vitalidad y que una gran parte de los seres se queden sin voz.

A modo de conclusión

En la distinción platónica entre las melodías musicales y las melodías del alma está en juego el modo en el que surge la voz y los caminos que puede recorrer. En ese recorrido, la gramática se fue erigiendo en el lugar privilegiado de encuentro del sonido y el sentido. El resto de sonidos quedaron sin significación o supeditados a las significaciones ofrecidas por el discurrir verbal. En este contexto, la pregunta por la voz es fundamental en Aristóteles porque —en tanto materia del logos—, es la que permite establecer al ser humano (varón), como animal político. Esta distinción ahonda asimismo en la distancia que la filosofía establece entre lo discursivo y

28 (...) Cage y Wittgenstein se inscriben en un marco que se ha alejado de una concepción "tonal" de la representación, ya se designe con ello la filosofía basada en una concepción armónica del ajuste del entendimiento con la estructura del mundo, o la música basada en el orden "natural" de la consonancia de los acordes.

la corporalidad, o si se prefiere entre lo racional y lo sensible. Por ello, cuando Nietzsche propone la inversión del platonismo, lleva a cabo una crítica de la gramática que le pone de nuevo en camino en esa somatización del pensamiento que adopta aquí la forma de una guerrilla oral. No obstante, la distinción realizada en la filosofía platónica es la otra cara de la continuidad que se da en la voz entre lo que se denominó la voz-música y la voz-lenguaje. Esta continuidad es la que músicos como Berio y Cage recuerdan. Con el primero, se evidencia nuevamente que las palabras concretas en una lengua forman parte de una configuración del sonido. Esta continuidad cobra su máxima fuerza en el recurso a la onomatopeya. Con el segundo, se asiste a una musicalización del lenguaje que pone el énfasis en la corporalidad al tiempo que desenchaja la sintaxis.

Llegados aquí, pensar con la música nos enseña que no se trata de buscar una dualidad en la que la voz hace de sustrato de un pensamiento que discurre solamente por los bosques del lenguaje verbal. Pensar con la música es articular de distintos modos la voz-música y la voz-lenguaje.

Pensar con la música es restituir otra relación con el mundo para hacerlo pasar por la boca atendiendo a la longitud de lo entonado, al ritmo, al tono. De este modo, se devuelve su voz a la música y a todos esos seres orgánicos e inorgánicos a los que el planteamiento aristotélico silenció. Hacer pasar el mundo por la boca pone en juego otro tipo de relación con el medio. Pero, tal y como enseñara Nietzsche con su obra de juventud, ambos son necesarios: el ojo y el oído; la voz-música y la voz-lenguaje.

Referencias

- Agamben, G. (2023). *La voce umana*. Macerata, Quodlibet.
Aristóteles (1978). *Acerca del alma*. Madrid, Gredos.
(1989). *Política*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
(1984). *Historia de los animales*. Madrid, Gredos.
(1992). *Investigación sobre los animales*. Madrid, Gredos.
(2016). *Reproducción de los animales*. Madrid, Gredos.

- Berio, L. (2013). Poesia e musica -un'esperienza (1958 a). In Ida de Benedictis, A. (ed.). *Luciano Berio. Scritti sulla musica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 253-266.
- (1958) *Thema (Omaggio a Joyce) – Author's note*. Recuperado el 29 de junio de 2024 de <http://www.lucianoberio.org/thema-omaggio-a-joyce-%E2%80%93-authors-note?948448529=1>
- (1983a). Méditation sur un cheval de douze sons. In *Contrechamps*, I 1, 46-50.
- (1983b). *Luciano Berio. Entretiens avec Rosanna Dalmonte*, París: Jean-Claude Lattès.
- Bosseur, J.Y. (1993). *John Cage*. París, Minerve.
- Bossis, B. (2007). La voix des sirènes: Thema- Ommagio a Joyce de Luciano Berio, In Masson, M.N. & Olive, J.P. (dir.) *Le modèle vocal - La musique, la voix, la langue*. Rennes: Press Universitaires de Rennes, pp. 23-32.
- Cage, J. (1973 a). *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, (1961).
- (1973b). *M.Writings '67-'72*. London: Calder and Boyars.
- (1981). *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. London: Marion B. (1987). *X, Writings '79-'82*. London-New York, Marion Boyars.
- (2000). *Aria*. Peeters (ed.). N° 6701.
- Cavarero, A. (2005). *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Célis, R., Zumwald, D. (2011). La poétique phénoménologique d'Henri Maldiney. In *Archives de Philosophie* 2011/3 (Tomo 74), 415-438. Éditions Centre Sèvres, ISSN 0003-9632, DOI 10.3917/aphi.743.0415
- Di Scipio, A. (2005). D'une expérience en écoute de phoné et logos. Texte, son et structure dans *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio. *DEMéter : revue électronique du Centre d'Etude des Arts Contemporains*. Université de Lille 3, recuperado el 29 de junio de 2024 de www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse/discipio.pdf
- Charles, D. (1978). *Le Temps de la Voix*. París: Jean-Pierre Delarge.
- Dufourt, H. (1987). La musique et le pouvoir. In Dufourt, H. ; Fauquet, J. (ed.). *La musique et le pouvoir*. París: Aux Amateurs des Livres.
- Eco, U. (29 de octubre de 2008). *Musica. La Repubblica*.

- Fontán del Junco, M., Iges, J., Maire, J.L. (eds.). (2016). *Escuchar con los ojos. Arte Sonoro en España, 1961-2016*. Madrid: Fundación Juan March.
- Houchard, J.L. (1988). Divergences/Divisions IV: Noises and Voices. In *Chroniques Voies/Voix. Canal Magazine*, nº 35-36.
- Jaeger, W. (1974). *Paideia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with Cage*. New York, Routledge.
- Lohmann, J. (1989). *Mousiké et Logos*. Mauvezin, T.E.R.
- Magnani, L., (1971). *Les carnets de conversation de Beethoven*. Neuchâtel, La Baconnière.
- Montaut, A. (1987-1988). Les écrits de John Cage. Au-delà de la critique et de la poésie objets : la théorie comme poésie ouverte. *Revue d'esthétique*, nouvelle série, nos 13-14-15.
- Motsopoulos, E. (1959). *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Nietzsche, F. (1999). *Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dtv/de Gruyter, München, Berlin/New York, 1980, segunda edición revisada en 1988 (reimpresión en 1999).
- (1976). Das Fragment an sich. *Der Musikalische Nachlass*. N° de catálogo: NWV 35. Curt Paul Janz (ed.). Kassel: Bärenreiter.
- (2010). *Fragmentos póstumos*, vol. I (1869-1874). Madrid, Tecnos.
- (2011). El nacimiento de la tragedia. *Obras Completas*, vol. I. Madrid, Tecnos.
- (2014a). Aurora. *Obras Completas*, vol. III. Madrid, Tecnos.
- (2014b). La gaya ciencia. *Obras Completas*, vol. III. Madrid, Tecnos.
- (2016a). Así habló Zaratustra. *Obras Completas*, vol. IV. Madrid, Tecnos.
- (2016b). Crepúsculo de los ídolos. *Obras Completas*, vol. IV. Madrid, Tecnos.
- Ottomano, V.C. (ed.). (2017). *Interviste e colloqui*. Torino, Einaudi.
- Pardo S. C. (2014). Música y pensamiento en un tiempo cero. In *La Insistencia de la Música. Escritos del Coloquio Internacional La Música en sus variaciones discursivas*, Grau, O.; Ortega F.; Celedón G.; Oyarzún E. (eds), Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2014, pp. 233-255.

- Platón. (1985). *Diálogos, I (Apología, Critón, Eutifrón, Ión, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras)*. Madrid: Gredos.
- (1988). *Diálogos, III (Fedón, Banquete, Fedro)*. Madrid: Gredos.
- Schöning, K. (1987-1988). Alphabet et variations. *Revue d'Esthétique*, n.º 13-14-15.
- Sloterdijk, P. (1990). *Le penseur sur scène*. Paris, Christian Bourgois.
- Soulez, A. (2012). *Au fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique*. Francia, Delatour.
- Suzuki, T.N., Wheatcroft, D., Griesser, M. (2018). Call combinations in birds and the evolution of compositional syntax. *PLoS Biol* 16(8): e2006532. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.2006532>
- Stoianova, I. (1985). Luciano Berio. Chemins en musique. *La revue musicale* vol. 375-376-377.

SEGUNDA SECCIÓN

SILENCIO Y ACONTECIMIENTO SONORO

CAPÍTULO IV

DEL TIEMPO INMÓVIL, AL TIEMPO PULSADO. APUNTES PARA UNA GENEALOGÍA DEL TIEMPO MUSICAL EN EL SIGLO XX

*Román Suárez*¹

RESUMEN.

El ensayo expone la relación entre los compositores Erik Satie y Jonh Cage a partir de la redefinición que en ambos existe del tiempo musical. Así también se explora el vínculo con el concepto de tiempo no pulsado retomado por Deleuze de Pierre Boulez, arroja elementos novedosos para pensar la operación del tiempo en la obra de los compositores señalados. Una pieza muy importante

1 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

para comprender los cambios que surgen con la música moderna y su influencia en el desarrollo de la música contemporánea.

Palabras clave: Tiempo musical, silencio, tiempo no-pulsado, genealogía

ABSTRACT.

This essay exposes the relationship between composers Erik Satie and John Cage, based on their redefinition of musical time. It also explores the connection with the concept of unpulsed time, borrowed by Deleuze from Pierre Boulez, and sheds new light on the operation of time in the work of these composers. This is a very important piece for understanding the changes that emerge with modern music and its influence on the development of contemporary music.

Keywords: Tiempo musical, silencio, tiempo no-pulsado, genealogía

INTRODUCCIÓN

El musicólogo alemán Carl Dalhaus define de manera precisa el problema del que parte el presente escrito. En *¿Qué es la música?*, texto escrito en coautoría con Hans, H. Eggebrecht dice Dalhaus (1985) que:

Las diferencias entre las épocas históricas de la música europea, por más profundas que fuesen, dejaron intacta, en lo esencial, la unidad interna del concepto de música [...] cuya esencia era un principio del sistema tonal [...]. Sólo la música electrónica y las composiciones de sonidos inspiradas por John Cage provocaron la pregunta de si unos fenómenos sonoros que niegan el sistema tonal siguen siendo música en el sentido de la tradición europea (pp. 12-13).

Sirva la cita anterior para situar las coordenadas y el sentido del presente trabajo. De acuerdo con Dalhaus, la pregunta por el sentido, significado y límites de la música había permanecido sin cambios a pesar de las exploraciones y experimentaciones que habían comen-

zado a tener lugar dentro de lo que él llama “la música europea”. El desarrollo de los estilos de composición, de interpretación y de todo lo que atañe a esa tradición musical, había permanecido inalterado a pesar de los diversos experimentos y propuestas que se desarrollaron en torno al sistema tonal. Y no es que no haya diferencias entre Beethoven y Bach o entre Mozart y Chopin, o que una fantasía sea lo mismo que una suite o que una sonata, sino que tales diferencias no eran de tal magnitud como para tener que volver a plantear la pregunta que se hace todo aquel que escucha 4’33” por primera vez: “¿esto es música?”. Para Dalhaus, tal pregunta era innecesaria gracias a que el sistema tonal permitía un conjunto de acuerdos, tácitos o explícitos, en torno a los cuales era posible la exploración de formas de expresión, de estilos o de formas musicales sin poner en cuestión el sistema mismo y sus acuerdos básicos.

De acuerdo con Dalhaus, las cuestiones que van a sacudir de manera radical el sistema tonal y todo su contenido podrían tener en John Cage su epicentro. Dalhaus se refiere expresamente a sus trabajos de música electrónica, pero, si el trabajo de John Cage sacudió de manera tal el panorama de la música europea occidental no es sólo porque se haya suscrito a la estética de esta o aquella corriente o escuela musical de su época, no es tampoco porque haya abierto una nueva corriente o escuela que convivía con las que ya estaban presentes. Se trata de algo más radical: poner en duda el concepto mismo de lo musical o de aquello que debe considerarse como tal. Su prolífica vida artística orbita en torno a ese interés sobre los límites de lo musical y los alcances de lo sonoro; su tendencia hacia explorar fenómenos como el silencio o el ruido, la sonoridad de los diversos materiales que van más allá de los instrumentos diseñados específicamente para producir música, su curiosidad por los aspectos físicos, filosóficos e incluso políticos de lo sonoro, todos, desbordan con creces el corsé del fenómeno musical y de la tradición tonal que lo produjo. Finalmente, Cage, en un rompimiento abierto con el dispositivo tonal de producción sonora que comúnmente llamamos “música”, renuncia al nombre de músico y de compositor, para adoptar así el nombre de “orga-

nizador sonoro”, figura que sustituye al compositor y a sus obras o composiciones, cuyo quehacer no es componer, sino, disponer los elementos que podrían dar lugar a un acontecimiento sonoro.

Pero ¿qué de todo aquello que Cage hizo, produjo u organizó, resulta insoslayable? Tal vez la cuestión, planteada de otra manera más precisa, pueda ser: ¿Qué permite a Cage tal revolución? Sin un hilo conductor es fácil perderse en la heterogénea producción de Cage, sugerir que hay algo que orienta su recorrido es parte de los propósitos de este trabajo. Hay al menos un punto de apoyo que permite a Cage ir tan lejos sin perderse y es una concepción profunda y sólida del tiempo musical. El tiempo musical cageano juega dos roles muy importantes: uno es la línea de fuga que emerge del dispositivo tonal en el que se encontraba inmerso el devenir de la música occidental de su tiempo y gracias al cual es posible desterritorializar la música haciéndola devenir en otra(s) cosa(s) fuera de dicho dispositivo, pero también es el acontecimiento que produce algunas de las más audaces búsquedas que Cage llevó a cabo durante los años que van de finales de los cuarenta a principios de los setenta.

Esta forma de concebir el tiempo musical tiene lugar a propósito de su encuentro con la obra de Satie. En la conferencia “En defensa de Satie”, pronunciada en 1948, Cage expone un conjunto de investigaciones sobre Satie que se ordenan en torno a la tesis de que la más reciente y profunda revolución musical de Occidente no se debe a ninguna de las grandes figuras conocidas hasta ese momento, sino a Erik Satie, modesto músico francés de una obra poco conocida que, junto a los relámpagos wagnerianos, resulta casi inaudible pero superior a gigantes como Beethoven. La fuerza de tal tesis no deriva de un gusto personal por lo francés o un rechazo por lo alemán, sino de un conocimiento riguroso de la obra de Satie y de las preocupaciones propias que Cage ya viene elaborando desde antes sobre el arte en general y la música en particular. Si Satie ha logrado efectuar una verdadera revolución musical, no se debe a otra cosa que a su concepción y tratamiento del tiempo musical. Para Cage, lo que emerge de las obras de Satie no es

sonido, es un tiempo único que se expresa sonoramente, pero no es cualquier tiempo, es un tiempo inmóvil que abre posibilidades inéditas de creación.

A finales del siglo XX, Deleuze, ese Deleuze nietzscheano y genealogista, añade a los planteamientos de Satie y Cage, la idea de que el acontecimiento sonoro puede ser pensado desde la dinámica de las fuerzas, los sonidos son fuerzas que transcurren, se acompañan, se neutralizan, se invalidan. A finales del siglo XX, Gilles Deleuze pronunció una breve conferencia sobre el tiempo musical que parece actualizar y prolongar los planteamientos de Satie y Cage sobre el tiempo musical. Deleuze incorpora la idea de que el tiempo musical es en el que fuerzas que no son audibles devienen audibles. Dichos entrecruzamientos abren un campo propio de la filosofía de la música en el que el pensamiento filosófico deviene musical y la música piensa filosóficamente. De la conformación de estos desarrollos intentamos dar cuenta aquí.

La actualidad de Satie

El tiempo pasa y pasa otra vez.

E. Satie

En un conocido fragmento del *Libro de los pasajes*, W. Benjamin se refiere a la actualidad propia de las imágenes de la siguiente manera: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo” (2016: 464). Como ya veremos, todo en Satie es al mismo tiempo que flujo, reposo. Al respecto del concepto de actualidad y de la actualidad de la obra de Benjamin, Bolívar Echeverría (1998) se pregunta hasta qué punto es Benjamin un pensador actual, útil y efectivo para pensar el presente:

La inactualidad evidente del “discurso político” de Benjamin se convierte sin embargo en una peculiar actualidad de otro orden cuando,

en este fin de siglo -y de milenio-, [...] nos percatamos de lo mucho de ilusorio que ha tenido todo el escenario político, aparentemente tan realista, del siglo XX, del alto grado de “inactualidad” respecto de la vida política profunda de las sociedades modernas. (p.120).

Según Echeverría, esa “peculiar actualidad de otro orden” del discurso político de Benjamin no es su vigencia manifiesta, su utilidad en el presente, sino una permanencia o insistencia que aparece como insólita a la luz de los cambios de la historia, se trata de una vigencia a contrapelo de la novedad, casi retroactiva, que, desde su origen, ilumina lo caduco del presente. De la vida y la música de Satie puede decirse un tanto lo mismo. Ornella Volta dice: “Satie, incluso ahora, aún parece contemporáneo debido a que los problemas que sacó a la luz permanecen sin ser resueltos” (Volta, 2014:10)². Resulta, pues, que Satie, lo mismo que Benjamin, no sólo es un hombre que no está en buenos términos con su época, sino que su vida es una empresa que “para afirmarse como tal, tiene que cumplirse contra la corriente” (Echeverría, 1998, p. 122). Satie es inactual por extemporáneo y, por lo mismo, vigente o actual. Su obra estará cargada de esa capacidad de iluminar el presente de una manera retroactiva, por ello, antes que definirse por el tratamiento inédito que hace del tiempo musical, es ella misma en su conjunto un signo de un tiempo inactual, de otro tiempo.

A propósito de la inactualidad de Satie, también John Cage preguntará en 1958 si “¿Es Satie relevante a mediados de siglo?” (2012, p. 77). El músico norteamericano responde que desde el punto de vista del análisis académico de las obras de Satie, Pierre Boulez tiene razón al negar a la música de Satie algún interés para los estudiantes que se dedican al análisis de sus obras. No obstante, Boulez pierde de vista algo más importante: Satie no es un artista y esto quiere decir que al contrario de los artistas que avanzan de acuerdo con un orden establecido “Satie no va a ninguna parte” (Cage, 2012, p.79), es decir, a reserva de volver más tarde sobre este punto, baste con

2 La traducción es mía.

decir que ni en su obra ni en su vida hay una continuidad preestablecida. Finalmente, la actualidad de Satie radica en haber escapado a la teleología propia del sistema tonal y en haber revolucionado la forma musical. Para Cage, la piedra de toque de la que Satie se sirve para lograr su revolución musical, es la concepción estética y musical del tiempo. Dicha concepción se expresa a lo largo de su obra, pero también de su vida y de sus escritos.

Tiempo, vida y obra

Daniel Charles, tratando de dar cuenta del sentido y la actualidad de la vida y la obra de Satie, intenta tasar la trascendencia y la actualidad de sus aportes sin caer en la simplificación o la caricatura. En aras de evitar tal aplanamiento del maestro de Arcueil, Charles hace de la antinomia el leitmotiv dominante en el legado de Satie. Agrupa la herencia de Satie en cinco antinomias que, como tales, expresan las tensiones entre la vida y la obra del fauno musical: Primera antinomia: “Esoterik Satie o Satierik”, segunda antinomia: “simplicidad o complejidad”, tercera antinomia: “movilidad o inmovilidad”, cuarta antinomia: “lo visible y lo invisible”, y quinta antinomia: “el arte o la vida” (Charles, 1998, p. 37-50). Como podemos notar por los títulos de las cinco antinomias, veremos que, al menos dos de las cinco, tratan de manera directa sobre la relación entre la vida y la obra del músico francés.

Es el propio Satie quien ha problematizado en sus escritos y en sus obras la relación vida-obra bajo la idea de que el tiempo propio de la música también es el tiempo propio de la vida. Y es que, para Satie, si el arte y la vida pueden situarse en un mismo plano, es gracias a que ambas transcurren en el tiempo del que dependen, pero al que dan forma. En este sentido, el músico no se limita a ser sólo un organizador del sonido, sino que también organiza sonora y temporalmente los aspectos más aparentemente insignificantes de su propia vida. En “La jornada del músico” Satie (2007) dice lo siguiente:

El artista debe regular su vida.

Aquí tienen el horario detallado de mis actividades diarias:

Me levanto a las 7.18 h; inspirado: de 10.23 a 11.47 h. Almuerzo a las 12.11 h y me levanto de la mesa a las 12.14 h.

Saludable paseo a caballo, en el fondo del parque: de 13.19 a 14.53 h.

Otra inspiración: de 15.12 a 16.07 h.

Ocupaciones diversas (esgrima, reflexiones, inmovilidad, visitas, contemplación, destreza, natación, etc.) de 16.21 a 18.47 h.

La cena se sirve a las 19.16 y se termina a las 19.20 h. A continuación, lecturas sinfónicas en voz alta: de 20.09 a 21.59 h.

Me acuesto normalmente a las 22.37 h. Una vez por semana, despertar sobresaltado a las 3.19 h (los martes).

Sólo como alimentos blancos: huevos, azúcar, huesos rallados; grasa de animales muertos; ternera, sal, coco, pollo cocido en agua blanca; mohos de fruta, arroz, nabos; morcilla alcanforada, pastas, queso (blanco), ensalada de algodón y algunos pescados (sin piel).

Me hiervo el vino, que bebo frío con zumo de fuchsia. Tengo apetito: pero no hablo nunca comiendo, por miedo a atragantarme.

Respiro con cuidado (poco cada vez). Bailo muy raras veces. Cuando ando voy por los lados y miro fijamente atrás.

Muy serio de aspecto, si me río es sin querer. Siempre me disculpo por ello con educación.

Sólo duermo con un ojo; tengo un sueño muy duro. Mi cama es redonda y perforada por un agujero para que pase la cabeza. Cada hora un criado me toma la temperatura y me pone otra.

Desde hace tiempo estoy abonado a una revista de moda. Llevo un gorro blanco, medias blancas y un chaleco blanco.

El médico me ha dicho siempre que fume. A sus consejos añade: -Fume, amigo: si no, otro fumará en su lugar. (p. 29)

Aquí Satie llama al artista a “regular” su vida, a dotarle de orden. Aunque se trata de adoptar un orden cronológico estricto, también incluye criterios de orden estético (comer sólo comida blanca, por ejemplo) y otros que implican actos abiertamente contradictorios como “calentar vino para beberlo frío”. Regular, pues, no quiere decir sólo someter tiempo y vida, de manera casi autoritaria, a un orden extrínseco tal como lo es la marcha de un reloj, sino también alude a dejar fuera del tiempo, y de su orden, ciertos actos vitales que resisten a ser gobernados por el reloj y que, por lo tanto, tienen

su propio tiempo vital. Vida y arte tienen en común el orden que se produce gracias a un sistema de reglas que han de dar forma a la vida y, por lo tanto, al trabajo del artista, pero también son la fuente de procesos creativos propios de carácter inmanente. La vida, como el arte, se juegan en el cruce del tiempo inmanente de sus propios procesos con el tiempo artificial que les es impuesto.

Se trata de un verdadero proceso de desterritorialización y territorialización entre la vida y la música tal como lo plantean Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2015): "... verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro" (p. 16). El músico debe hacerse de un territorio para habitar, pero a condición de que esté abierto, o sea, que le permita ir fuera de él, devenir otro. El territorio de la vida del músico se ordena cronológicamente, pero debe incluir elementos de desterritorialización que le permitan devenir otra cosa que músico de metrónomos y relojes, para ello está la vida con sus procesos naturales de tiempos indómitos y sus contradictorios hábitos estéticos, dos órdenes temporales distintos entre los que no hay "imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a signifiante alguno" o sea, un tiempo musical que es una línea de fuga que ya no es ni sólo procesos vitales ni sólo música de relojes y metrónomos sino un tiempo musical que trama la vida haciéndola audible.

Música de tímpanos

Las palabras "tímpano" y "tímbano" tienen el mismo origen. Ambas proceden del griego *τύμπανον* que significa "tamboril" y que hace referencia precisa a la membrana tensa y rígida que cubre los tambores. También alude a la tensión y rigidez de algo duro, como un tímpano de hielo. De esa misma palabra procede nuestra palabra "tímbano" que, en el caso de la anatomía humana, nombra la membrana que separa el oído medio del externo. Tensión e inmovilidad

están en el origen de la escucha y del instrumento. Lo que el oído escucha es el aire agitándose gracias a la vibración de una membrana (la del tambor) que viene a golpear otra membrana (la del oído), es un diálogo de fuerzas que tienen como origen la tensión e inmovilidad en la que permanecen las membranas que las producen.

Escuchar la música de Satie produce una sensación de inmovilidad. Ese efecto de inmovilidad, que Jankélévitch (1988) evoca sirviéndose de la imagen de una mañana blanca en la que la neblina flota inmóvil (p. 9), también puede ser evocado, por su contenido contradictorio de flujo inmóvil, recurriendo al fenómeno conocido en mecánica de fluidos como flujo laminar que es el fenómeno que se produce cuando algún fluido circula sin que sus partículas se comporten de manera caótica produciendo turbulencia, sino de manera ordenada comportándose como si estuviera completamente estático y adoptando la apariencia de un objeto sólido.

Un fenómeno similar ocurre al escuchar la música de Satie. En general, la música se comporta como flujo sonoro que no hace otra cosa que evidenciar el carácter móvil del tiempo en el que transcurre. La música pasa y no deja de pasar y por ello parecería un despropósito componer música que, a contrapelo del sentido común, no haga patente el flujo del tiempo y que, en vez de hacerlo pasar, intente congelarlo.

Satie, como ha sido ya dicho, es un hombre que no está en paz con su época y este aspecto no es la excepción. A contrapelo del sentido común, detener el tiempo es su propósito: “Envidiaba a sus amigos pintores la capacidad de crear una obra que la mirada pudiera captar plenamente al instante y persiguió a lo largo de toda su vida la utopía de una música tan inmóvil como un objeto situado en un espacio al que se pudiera rodear” (Volta, 2011, p. 9). Al respecto dice Satie: “Antes de componer una pieza camino multitud de veces a su alrededor acompañado de mí mismo”. La inmovilidad no sólo es parte del efecto sino del proceso y de la idea de lo que una pieza musical es: un témpano de tiempo flotando fijo en el mar del devenir.

Resulta, pues, que la tentativa de Satie está movida por una contradicción: hacer música inmóvil. Se trata de una contradicción que es sólo aparente si la música es definida más que como un flujo, como un espacio. Esta misma tentativa ya está implícita en la idea de que la música puede observarse como se observa una escultura, es decir, espacializándola. ¿Cómo espacializar la música? Esta cuestión está en el origen de muchas propuestas contemporáneas que van desde Xenakis hasta el mexicano Julio Estrada, pero en Satie, a diferencia de otros compositores, no se trata de un espacio físico, sino de la pregunta ¿dónde y cómo acontece la música? Cuando la música es un flujo temporal es difícil pensar el espacio en el que tiene lugar, pero si la música no son sólo instantes sonoros que desaparecen, sino fuerzas sonoras fluyendo, entonces la música tiene lugar en el espacio que se crea cuando se dan cita las fuerzas sonoras que la componen. Lo característico de toda fuerza es que nunca aparece solitaria ni en estado puro, nunca se trata de fuerza, sino de fuerzas que pueden ser sonoras o no. En este sentido el silencio no es la ausencia de sonido, sino el elemento al que un sonido resiste hasta agotarse, el silencio no es ausencia de sonido sino la fuerza primordial a la que todo sonido debe resistir para permanecer.

Así, cualquier fuerza puede enfrentarse con otra fuerza ya sea sonora o no, toda fuerza existe gracias a esta rivalidad con otra u otras fuerzas. En este sentido, cualquier composición es la puesta en obra de un campo en el que las fuerzas sonoras se organizan haciendo blanco unas en otras y logrando entre ellas estados que pueden ir desde el encuentro armónico, hasta el ruido, desde la sensación de caos o desorden, hasta la de flujo o inmovilidad. Desde un punto de vista meramente acústico, cuando las ondas sonoras, que son las fuerzas musicales, logran acoplarse creando una tensión inmóvil o una inmovilidad tensa, pueden producir la sensación de que no transcurren.

Satie logra tal inmovilidad gracias a tres procedimientos: el equilibrio inmóvil que se produce por la repetición infinita llevada al paroxismo, como en *Vexations* (Orledge, 1998, pp. 386-395), el equilibrio producto de una negación o reticencia sistemática al

desarrollo armónico de acordes sucesivos como en *Ojivas* (Orledge, 2008, p.144) y, finalmente, el desequilibrio equilibrado de un tiempo antinómico o fuera de sus goznes que está presente en la relación aporética entre las indicaciones que aparecen en la partitura y la música misma como en *Las horas seculares e instantáneas* (Charles, 1998:41). Finalmente, el tiempo satiano, nos dice Jankélévitch, se resume en lo que él llama el tiempo “gnosiano” que es un tiempo inmóvil “que petrifica la consciencia fascinada” (2005. P. 49) y que se produce gracias a dos efectos simultáneos: la voluntad de ahogar toda “elocuencia musical” gracias a la repetición y el rechazo a “desarrollar” la música como si fuera un discurso. El tiempo gnosiano se alimenta de ambas características para producir su peculiar inmovilidad.

John Cage y el giro satiano

Durante la década de 1940 y principios de 1950 John Cage publicó algunos escritos que reivindican la obra de Satie. En ellos, Cage establece la idea de que Satie es el único músico que, después de Beethoven, logró llevar a cabo una verdadera revolución musical que evitó el naufragio de la música en el mar del sistema tonal; según Cage, Satie logró llevar a buen puerto la música transformando, pero conservando, su aspecto estructural. Aquí llamaremos “giro satiano” a tal revolución (comparable con la que Kant ejecutó y que se conoce como “giro copernicano”).

¿En qué consiste el giro satiano? En 1948, Cage presentó su conferencia “En defensa de Satie” (Kostelanetz, 1991, p. 77). En ella Cage se sirve de Satie para exponer a través de un análisis de la obra del maestro francés, su propia concepción de la música. Parte de la paradójica situación en la que el público de mediados del siglo XX se encuentra cuando hay que enfrentarse a las creaciones de su tiempo. Lo paradójico de tal situación estriba en que el público mantiene dos actitudes contradictorias hacia el arte: exige originalidad y singularidad al artista y a sus creaciones, pero no logra apreciar las creaciones propias de su época ya que está desprovisto de elementos para orientarse en la comprensión de tales

creaciones. Entre la exigencia de originalidad y la ausencia de un acuerdo acerca de lo que el arte es, los espectadores de mediados del siglo XX se ven enfrentados al dilema de no salir de la música a la que están acostumbrados y con la que se identifican, aunque no sea la música de su tiempo, o participar del desconcierto general de un público que, frente a la originalidad disruptiva del arte del siglo XX, experimenta un profundo sentimiento de desconcierto.

Para Cage, esta breve caracterización de la situación en la que se encontraba el público a mediados del siglo XX ofrece el pretexto para preguntarse ¿qué es el arte? y ¿qué elementos de una obra no pueden modificarse y cuáles sí sin que tal obra deje de serlo?

La estrategia argumentativa de Cage para responder a tales cuestiones inicia definiendo la música como “continuidad de sonido” (Kostelanetz, 1991, p. 78). Tal definición resulta insuficiente para diferenciar lo que es música de lo que no lo es. Por ello Cage establece que, en primer lugar, toda obra musical debe poseer una estructura; es decir, “debe tener partes que estén claramente separadas, pero que interactúen de manera tal que compongan un todo” (Kostelanetz, 1991, p. 79). En segundo lugar, para que dichas partes cobren vida propia, deben adquirir una forma específica que en música se define como “la línea morfológica de la continuidad sonora” (Kostelanetz, 1991, p. 79). En tercer lugar, toda pieza musical debe recurrir a un método que ayude a disponer, ya no las partes de su estructura, sino de cada elemento musical — nota, sonido, acorde o silencio— que interviene en la composición de una obra. Finalmente, las piezas musicales tienen como parte constitutiva un aspecto material que está formado, en primer lugar, por la gama completa de sonidos de la que el compositor se vale para componer y que incorpora a sus obras de manera metódica y, en segundo lugar, por su par obligatorio, que es el silencio.

Cada elemento mencionado posee un carácter propio. La característica esencial de la estructura es la divisibilidad de un todo en sus partes, mientras que la de la forma es la vitalidad o continuidad de ese todo, el método proporciona el control para dispo-

ner los elementos que integran una obra y el aspecto material es el contenido que da existencia a cada pieza.

Una vez definidos los elementos que entran en juego en toda composición musical, analiza las posibilidades de creación e innovación que cada uno de ellos ofrece sin corromper lo que la música es. Los tres últimos (forma, método y materiales) son campos para la invención; si se quiere originalidad en la creación, es deseable experimentar con ellos. Sin embargo, la estructura, en tanto que define a la música, difícilmente puede modificarse y ello por la sencilla razón de que si se pierde la frontera que separa lo que es música de lo que no es, entonces cualquier evento sonoro es música, lo que implicaría no sólo la expansión del terreno musical sino su disolución completa.

Mientras que forma, método y materia son aspectos sobre los que el acuerdo es innecesario y a veces perjudicial para la creación musical original, la estructura exige un acuerdo. La estructura tiene el carácter de límite dentro del que la forma, el método y el material pueden experimentar productivamente. Pero ¿qué da a la estructura esa autoridad que le permite servir como criterio último para trazar la división entre lo que es la música y lo que no lo es? Cage ha dicho que la música es una continuidad de sonidos, pero, siendo rigurosos, y Cage lo es, sería incoherente dar tal definición sin justificar su vinculación con el mismo tipo de análisis y los conceptos que ya se han establecido. Así pues, si la música ha sido definida previamente como una continuidad de sonidos, entonces dicha definición debe manar de lo que el sonido es y no de otra cosa.

Para Cage, y en general para cualquier músico e incluso físico, el sonido es definido como una vibración acústica que presenta altura (aguda o grave), volumen (alto o bajo), timbre (combinación de armónicos) y duración (tiempo que se mantiene sonando), y su par, el silencio, en tanto que carece de volumen, timbre y altura, sólo puede apreciarse en tanto duración, entonces, el elemento último de la música no es el sonido como tal, ya que ello excluiría al silencio, sino la duración que es la característica común a am-

bos. La música es, ante todo y fundamentalmente, duración del sonido y del silencio, es decir es tiempo. Finalmente, si la duración es el elemento que comparten silencio y sonido y, por ello, es lo que define a la música en su esencia última, habrá, entonces, que decir que la duración deber ser el criterio inamovible en torno al que toda organización de sonidos se estructura. Toda estructura, si quiere tener ese carácter de ley, debe atender a la duración y no a un elemento parcial o accidental de lo que la música es. Para Cage, el giro satiano consiste en el abandono radical del criterio tonal como marco de organización y el retorno a la estructura definida como duración, es decir como tiempo. Según Cage, las obras de Satie presentan un uso consciente y riguroso de ese criterio y es gracias a él que la música abandona el paradigma de construcción musical en el que la estructura era pensada como un desarrollo de progresiones armónicas en torno a un centro tonal cuya duración o presencia en una pieza era dependiente de los esquemas armónicos preestablecidos. Al contrario del sistema tonal, para Satie y Webern, no es la armonía sino, la duración el elemento fundamental de la estructura.

4'33"

Las consecuencias que Cage extrajo de su estudio de Satie se convertirán en el complemento final de su propia estética. En *Para los pájaros* y en *A composer's confession*, Cage narra la gestación de su estética musical: sus años de estudio con Richard Bühlig lo llevaron a conocer a Schönberg. Del primero dice “olvidé decir que Richard Bühlig me enseñó algo decisivo, más importante todavía: EL TIEMPO, el carácter fundamental del tiempo [...] Desde entonces siempre consideré el tiempo como la dimensión esencial de toda música.” (Cage, 1981, p. 78). Otro ámbito que dejaría huella en su concepción del tiempo musical fueron sus clases con Schönberg de quien aprendió el método de composición dodecafonista y con quien nació su rechazo por la armonía como elemento fundamental de la música. En cuanto a lo primero, Cage dice “Lo que me impresionaba era, mucho más, su insistencia en afirmar que la tonalidad era una estructura, un medio

estructural. En relación con eso, componer con doce sonidos no era más que un ‘método’” (Cage, 1981, p. 79). A esta gestación del tiempo musical contribuyó una serie de investigaciones que realizó sobre la naturaleza del sonido y las cuatro dimensiones que lo forman. De los cuatro elementos que componen el sonido, como ya hemos dicho, sólo la duración es compartida por el silencio, ello lleva a Cage a enfatizar tal cualidad y a trabajar sobre el tiempo y no sobre el timbre, el volumen o la altura. Esa apertura le permitió incorporar dos elementos que previamente resultaban poco importantes: el ruido y el silencio. Cualquier sonido, ya sea afinado o ruidoso, o cualquier silencio tienen duración y por ello pueden ser material musical o, mejor dicho, de organización sonora, nombre éste último que Cage preferirá por encima del de músico.

La adopción de estos principios estéticos que fundan la organización del sonido y el silencio en la duración será una decisión a la que Cage se apegará toda la vida (Pardo, 2001, p. 53) y a la que dará seguimiento puntual en diferentes partes de su producción. Este interés por la duración del sonido y del silencio llevó a Cage a preferir los instrumentos de percusión por encima de los instrumentos temperados ya que los primeros enfatizan el carácter rítmico de la música por encima de otros aspectos relacionados con la afinación.

Esta concepción del tiempo musical alcanza una de sus cúspides creativas en *4'33"*, primera pieza silenciosa que Cage ejecuta por primera vez en 1952, aunque años antes en 1948, según nos dice en *A Composer's Confession* ya había preconcebido la existencia de una obra silenciosa que no llegó a concretar antes por sentir que se trataba de una idea absurda:

Tengo, por ejemplo, varios intereses nuevos (dos de ellos pueden parecer absurdos pero para mí son serios): primero, componer una pieza que conste de un silencio ininterrumpido y vendérsela a la compañía Muzak. Duraría tres o cuatro minutos y medio (que serían la medida estándar de la música enlatada) y se titularía *Oración silenciosa*” (Cage, 1948)³.

3 La traducción es mía.

4'33" es sólo la primera de una terna que Cage compuso y de las cuales la segunda llevaría el nombre de 0'00" y la tercera el de 0'00" n^o2. Por su parte, 4'33' es una pieza para piano u orquesta dividida en tres movimientos expresados por su duración: 33", 2'40" y 1'20", se compone en total de 68 compases y está escrita en un compás de 4/4. La pieza presenta 16 cambios de tonalidad e indicaciones de cambios en la dinámica de ejecución, (por ejemplo, con tiempo de swing), no obstante, lo único que aparece como ejecutable en la partitura es un conjunto de silencios continuos, que "ejecutados" producen un silencio seguido que debe durar exactamente cuatro minutos y treinta y tres segundos sin interrupción más que los gestos del o de los ejecutantes que "descansan" sus instrumentos cada que uno de los movimientos concluye. Algo que es digno de destacar es que la obra se ejecuta siguiendo un cronómetro, lo que quiere decir que el tiempo de la pieza no coincide necesariamente con el tiempo pulsado de la música.

Es digno de subrayar que, a la luz de lo dicho anteriormente y contrario a lo que muchos han pensado, entre ellos R. Kostelanetz (Cage, 1970, pp. 105-107), el tema principal de la obra no es el silencio, aunque evidentemente tenga como material el silencio, sino el tiempo; 4'33' es una obra, casi un manifiesto, sobre aquello que permite y sostiene toda música y, para decirlo exactamente, toda organización sonora: el tiempo. En favor de tal hipótesis puede decirse que entre el tiempo y el silencio hay una diferencia radical ya que, de acuerdo con las mismas reflexiones que Cage hace sobre la naturaleza del sonido, el silencio (junto con su par el sonido) no es otra cosa que un material con el que es deseable experimentar, mientras que el segundo es elemento estructural de la música, lo que la distingue de cualquier otra cosa (si Satie es mayor que Beethoven es porque ha devuelto el foco de atención de la música al elemento temporal y no al armónico); en segundo lugar, el título de la obra alude directamente al aspecto temporal de la pieza y no a otro, el hecho de que se trate de un tiempo cronometrado y no de uno pulsado, nos hace pensar en la transposición del tiempo de la música con el tiempo del mundo o de la experiencia humana

y eso crea entre ellos un vínculo en el que arte y vida forman un continuo que tiene el tiempo como elemento común.

El tiempo cero

Finalmente, este conjunto de obras silenciosas permite a Cage continuar su peculiar exploración del tiempo musical hasta arribar a la concepción de un “tiempo cero” (concepto que tomará prestado del compositor Christian Wolff). Efectivamente, hay una diferencia de 4’33” con respecto a 0’00” y a 0’00” $n^{\circ}2$ ya que, en primer lugar, la primera sí delimita un tiempo específico mientras que las otras dos ya no y, en segundo lugar, las dos segundas tienen como contexto de producción y ejecución el teatro, mientras que la primera es una pieza para ejecutarse para una audiencia musical.

Al respecto de las dos últimas Cage comenta que “Hay ‘tiempo cero’ cuando no advertimos el paso del tiempo, cuando no lo medimos” (Cage, 1981, p. 259). En entrevista con Daniel Charles, John Cage define así el tiempo cero:

- DC: *En el interior del tiempo cero no hay ocasión para medida alguna. Si lo entiendo bien, la medida es una variedad de esa “acción rentable” que usted desea eliminar.*

- JC: Naturalmente. Pero eso no impide trabajar, hacer lo que la obra exige. La diferencia radica en que no obro con un fin a la vista, es decir, en el sentido de la economía. (Cage, 2013:260).

El “tiempo cero” es, pues, un tiempo límite, o, como diría Blanchot, un tiempo de la desobra, es decir, un tiempo en el que el sentido se suspende, la obra pierde su carácter de acabamiento dado que el sentido le es arrebatado y no es, por lo tanto, un producto. Se trata también de un tiempo que no obedece a ninguna teleología, que no es medible y que no se puede “aprovechar”, es un tiempo fuera del orden y de la lógica de la producción económica, es presencia pura no medible que permite acciones, pero no trabajo, acciones no productivas capitalizables. Es el tiempo del happening, de la repetición de lo único, del *Teatrum Philosophicum*, es el tiempo del acontecimiento.

Deleuze y el tiempo no pulsado

En un breve artículo publicado en 1978, titulado “El tiempo musical” (Deleuze, 2016, pp. 265-270), Deleuze caracteriza el tiempo propio de la música como “tiempo no pulsado”. Se trata, como se verá más adelante, del tiempo de la vida, del tiempo de la inmanencia, del tiempo que hace audibles fuerzas que no lo son.

El tiempo no pulsado, a diferencia del tiempo pulsado, tiene las siguientes tres características: Puede ser descrito como “duración”, es decir, como liberado de toda medida regular o irregular y tal liberación implica que temporalidades que no aparecían dentro del espectro de la música ahora pueden aparecer. El tiempo pulsado libera temporalidades y ello trae implícito el problema de cómo coordinar, cómo articular, esas temporalidades. Deleuze plantea aquí el problema de lo único y lo común, lo homogéneo y lo heterogéneo, pero lo hace renunciando a un criterio trascendente y ajeno a las mismas temporalidades.

De alguna manera, es el mismo problema que encara cuando define la filosofía de Foucault como una filosofía de los dispositivos en la que no hay un criterio trascendente para valorar un dispositivo con respecto a otro salvo criterios inmanentes. En el caso de las heterocronías musicales, se tratará de sustituir las viejas nociones de “nota” o “tonos puros” por la de “moléculas sonoras” que serían duraciones heterogéneas que, a la manera de nómadas, atraviesan desiertos sonoros y funcionan como elementos comunicantes no totalizadores. En segundo lugar, se trata de un tiempo que establece una relación peculiar entre el tiempo y la individuación y que, en última instancia, impone una forma. Individuar es imponer una forma específica a una materia específica.

Desde una perspectiva tradicional, la forma musical equivale a la estructura de una pieza, por ejemplo, la forma sonata, que define, basándose en los desarrollos armónicos, las diferentes partes que ha de tener y que la hacen reconocible como tal. Sin embargo, Deleuze habla de otros procesos de individuación que un proceso de formación termina por no individualizar, sino que son paradójales porque, si bien pueden aislar un conjunto de elementos he-

terogéneos, no por ello cobran homogeneidad entre sí, sino que se mantienen como no conformados y, si eso se aplica a la música, entonces, necesariamente se producen dos tipos de escuchas: la que avanza por la individuación formal y la que lo hace por la individuación paradójal. La primera asocia pasajes o motivos musicales a personajes, pero la segunda “ya no es el sonido el que remite a un paisaje, sino que la música despliega un *paisaje sonoro* que le es interior” (Deleuze, 2016, p. 267), así como el ejemplo del paisaje hay otros como el del personaje rítmico.

Finalmente, la tercera característica del tiempo no pulsado es que es “el nacimiento de un material liberado de la forma” (Deleuze, 2016, p. 268). Se trata de un “material sonoro que ya no es en absoluto una materia simple o indiferenciada, sino un material muy elaborado, muy complejo; y ese material ya no está subordinado a una forma sonora” (Deleuze, 2016, p. 268). Por el contrario, lejos de necesitar una forma, ese material “estará encargado de volver sonoras fuerzas que por sí mismas no lo son” (Deleuze, 2016, p. 268). Parece que aquí Deleuze emula pero invierte la estrategia de pensamiento kantiana (la de los juicios sintéticos a priori) y propone que en vez de ganar terreno a lo desconocido a través de lo conocido, se desaprenda lo conocido para aprender lo que no sabemos a través de lo que estamos dejando de saber.

Para Deleuze podríamos conocer o percibir ámbitos no sonoros por medio de un material sonoro, pero a condición de que el material no sea neutro sino altamente elaborado y nuestra escucha no esté formada. Es decir, cuando Deleuze dice que en música ya no se trata de un oído absoluto (o sea, de un oído formado en la captación precisa de un aspecto muy específico de la materia y que impone su forma de oír a todo lo que se deje, tal como hacen aquellos que son capaces de identificar la nota que produce una taza cuando se rompe), sino de un oído imposible, (o sea de un oído que desaprenda lo aprendido para que, yendo a través de un tiempo no pulsado, pueda percibir fuerzas que por sí mismas nos son audibles) está diciendo que hay que volver a la estupidez auditiva para que saliendo de lo conocido pueda sobrevenir lo desconocido.

Resulta, así, que la experiencia del tiempo no pulsado a la que la música nos da acceso no es la del tiempo cronológico sino la de la duración, no es la de un proceso de subjetivación sino de desubjetivación y, finalmente, no es a la de la formación de la materia sino a la materialización de formas que en última instancia son fuerzas que devienen perceptibles sólo a condición de ser audibles.

Conclusión

Si Satie llevó a cabo un giro en música, hay que decir que, igual que el copernicano de Kant, es un giro de 180 grados, aunque en sentido opuesto. Si el giro copernicano de Kant logra centrar al sujeto, el giro satiano descentra al sistema tonal que en música, jugó las veces de sujeto. Tal descentramiento supuso la apertura a otras formas de la experiencia sonora que superan los límites impuestos por el dispositivo tonal.

La línea de fuga que desterritorializó la música para sacarla del dispositivo tonal emerge de la construcción de un tiempo musical liberado de los desarrollos armónicos y entregado a su autonomía como tal. Tanto las obras de Satie como las de Cage pueden leerse como búsquedas emancipatorias del tiempo armónico y como efectos de esa liberación.

Tanto Satie como Cage partieron de la música para nunca regresar a ella, abrieron una ruta que les permitió poner a prueba el concepto mismo de música llevándola hasta los confines de su posibilidad.

Por otra parte, si Deleuze ha podido pensar un tiempo no pulsado ha sido, en parte, porque ya esa modalidad del tiempo musical había comenzado a actualizarse desde Nietzsche, pero había cobrado relevancia en las producciones musicales a las que se refiere en su conferencia. Más allá de ello, su conceptualización del tiempo musical como tiempo pulsado y no pulsado pone sobre la mesa la necesidad que hay, tanto en música como en filosofía, de conformar un oído filosófico y una filosofía auditiva.

El entusiasmo con el que las ideas de Satie y de Cage fueron recibidas no es sólo un episodio de extravío en el que la música se desco-

noció a sí misma antes de volver a sus cauces originarios. Si bien, es cierto que sus ideas y la proliferación de derivas que tuvieron lugar a partir de ellas, no han dejado de tener presencia en las manifestaciones musicales actuales, también es cierto que inmediatamente encontraron detractores que se manifestaron desde diversos ámbitos. A pesar de ello, las claves que Satie, Cage y Deleuze ofrecen sobre el significado del tiempo musical siguen vigentes porque no nos proponen aborrecer lo diferente y lo disruptivo, por el contrario, invitan a ir ello y ofrecen recursos para enfrentarlo.

Referencias

- Benjamin, W. (2016). *El libro de los pasajes*. Akal.
- Cage, J. (2012). *Silencio*. Ediciones Ardora.
- (2013). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Alias.
- (2 de julio de 2024). *A Composer's Confession*. Making the right choices: A John Cage Celebration. Recuperado el 9 de junio de 2024 de <https://www.nws.edu/johncage/acomposersconfession.html>
- Charles, D. (1998). *Musiques Nomades*. Éditions Kimé.
- Dalhaus, C. y Eggebrecht, H. H. (2012). *¿Qué es la música?*. Acantilado.
- Deleuze, G. (2016). *Cartas y otros textos*. Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pre-textos.
- Echeverría, B. (1998). *Valor de uso y utopía*. Ed. S. XXI.
- Jankélévitch, V. (1988). *La musique et les heures*. Seuil.
- (2005). *La música y lo inefable*. Alpha Decay.
- Kostelanetz, R. (Ed.). (1991). *John Cage. An Anthology*. A Da Capo paperback.
- Orledge, R. (2008). *Satie the Composer*. Cambridge University Press.
- (1998). Understanding Satie's Vexations. *Music & Letters*, Vol. 79 (Nº 3), pp. 386-395. Recuperado el 7 de junio de 2024 de <https://www.jstor.org/stable/855366>,
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Sexto Piso.
- Satie, E. (2007). *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Ediciones Ardora.
- (2011). *Cuadernos de un mamífero*. Acantilado.
- Volta, O. (Ed.). (2014). *A mammal's Notebook. The Writings of Erik Satie*. Atlas Press.

CAPÍTULO V

EL SILENCIO DE LAS SIRENAS

*Rafik NemeYunes*¹

RESUMEN

En un análisis ontológico sobre la música contemporánea y su relación con la música originaria, tomamos la figura de las sirenas en Quignard para pensar el silencio en John Cage y nos preguntamos, ¿cómo puede relacionarse el silencio «cageano» con el canto de las sirenas?

En sus investigaciones estéticas Cage llegó a concluir que el silencio no existe. El silencio absoluto es, posiblemente, el único sonido que no podemos experimentar y si llegáramos a hacerlo, su imponente vacuidad nos confrontaría, al mismo tiempo, con el encanto y la angustia. El canto de las sirenas tiene el mismo efecto, por lo que este podría tratarse de un sonido ensordecedor; un espectro de frecuencias desfasadas de los sonidos mundanos que los cancela, haciendo percibir a su escucha ese vacío sonoro absoluto.

1 Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Igualmente, como la llamada de las sirenas es un émulo de la frecuencia primigenia, concebimos a esta como el espectro de todas las frecuencias existentes, en fase y desfase: «el ruido blanco absoluto» del cual surgen todos los sonidos y toda la materia —que también es vibración—.

Del mismo modo que el arte imita a la naturaleza, no en el sentido de reproducir sus elementos perceptibles sino en su manera indeterminada de proceder, las músicas nómadas imitan el canto de las sirenas, no en la tendencia a anular los demás sonidos sino al generar esa tensión, esa angustia, ese vértigo que hizo a Butes sentir la necesidad de arrojar al mar; pero siempre desde lo sublime.

Palabras clave: música, absoluto, silencio, canto, naturaleza

ABSTRACT

On an ontological view on contemporary music and its relation with the originary music, we use Quignard's figure of the mermaids to think about the silence in John Cage by asking ourselves, how can Cage's silence be related to the singing of the mermaids?

Cage came to the conclusion, through his aesthetic research, that "there is no such thing as silence". Absolute silence may be the only sound that we can not experience and, if we could, its overwhelming emptiness would bring us both enchantment and anguish at the same time. Mermaid's song has the same effect, so we suggest that it could be understood as a deafening noise; a spectrum of frequencies that are out of phase with the worldly sounds that cancels them, having its listener perceive the absolute sound emptiness. Likewise, such as the mermaids call emulates the prime frequency, we conceive the latter as the full range spectrum of possible frequencies, both in-phase and out-of-phase: "The Absolute White Noise" from which every sound and matter —which is, also, vibration— come to be..

The same way in which art imitates Nature, not by reproducing its sensible elements, but in the undetermined way that it proceeds, nomad musics imitate the chant of the mermaid not by its tendency to cancel every other sound, but by generating the ten-

sion, the anguish, the vertigo that urged Butes to throw himself into the sea, driven by the sublime.

Keywords: music, absolute, silence, song, nature

INTRODUCCIÓN

En la *Odisea*, Homero nos presenta al personaje de Jasón, quien se embarca en una travesía para tratar de recuperar el trono que le había sido arrebatado a su padre. En compañía de una tripulación de voluntarios que deciden acompañarlo, a quienes se les conoce como «los argonautas» —pues la nave en la que viajan fue llamada «Argo»—, Jasón atraviesa el mundo hasta entonces conocido, librando cantidad de retos diversos. Uno de los episodios más recordados es el encuentro de los héroes con un grupo de sirenas, quienes «...con su aguda canción... atraen [al hombre] y le dejan para siempre en sus prados...»². Para evitar que sus compañeros se encuentren con esa suerte, Orfeo, uno de los argonautas, acalla el canto de las sirenas con su instrumento musical, evitando que sus colegas sean seducidos por las criaturas míticas con cuerpo de ave y rostro de mujer —como se representaban en la Grecia clásica, a diferencia de la idea más popular de las sirenas combinadas entre mujer y pescado—.

Por su parte, Pascal Quignard, en su ensayo *Butes*, introduce, a partir del mito de Jasón y los argonautas —de quienes el propio Butes forma parte—, varias figuras a manera de alegoría para hacer una representación ontológica de la música. Entre algunos de los personajes que presenta, quienes se consideran centrales tanto para su narración como para su análisis musical son las mismas sirenas, que con su canto atraen de tal manera a Butes que se arroja al mar para alcanzarlo; perdiéndose en ese encanto. Por otro lado, introduce al ya mencionado Orfeo, quien al percatarse de la voz de las sirenas, toma su cítara y la hace sonar estruendosamente para acallar la música hipnotizante de aquellas criaturas

2 Homero, ca. S.VIII A.E.C./2015.

engañosas y evitarse a sí mismo y a sus compañeros el ímpetu de arrojarse hacia su perdición.

A través de esta narración, Quignard nos plantea, de manera poética, sus ideas sobre la ontología de la música. El canto de las sirenas se puede interpretar —y es lo que se propone en este capítulo— como una representación de la música del Universo, la cual al ser emulada por dichas criaturas resulta absolutamente fascinante para Butes, pues en ellas logra escuchar la voz del Absoluto. De la misma manera, este canto resulta perturbador para Orfeo quien trata de salvar a sus compañeros de él por medio de su propia música. En este caso, la música de Orfeo representa la música del Hombre, aquella que se crea a partir de la subjetividad del autor —y que se recibe desde la subjetividad del oyente— y no desde lo trascendental. Partiendo de estas figuras y elementos narrativos, Quignard nos hace reflexionar, no solo sobre la ontología de la música, sino también sobre su estética y su metafísica.

Orfeo y la música del Hombre

Empezaremos por equiparar la música de Orfeo y su cítara con la música del Hombre —es decir, de los seres humanos—, que es una música regularmente racional y siempre, en algún sentido, utilitaria. Estas músicas —pues la música del Hombre se manifiesta de diversas formas— suelen valorarse por su técnica, su contenido o por su emotividad, situando cada obra dentro de un espectro que va de lo «popular» a la «alta cultura»³. En estos términos, la música de Orfeo se ha descrito como una música altamente técnica y emotiva, a tal grado que puede controlar a la naturaleza por la empatía que se genera entre ambas. De igual manera, la música órfica se manifiesta utilitaria en tanto que Orfeo trata, por medio de su propio instrumento y talento, de acallar el canto de las sirenas, que es tan inquietante; y la humanidad le celebra su labor.

3 Estos términos son arbitrarios, pero, sea como se cataloguen, las músicas del Hombre suelen clasificarse de menor a mayor valor cultural.

La música del Hombre no busca imitar a las sirenas, como podría pensarse; sino que, al contrario, trata de silenciarlas dentro de nuestro entorno para mantenernos alejados del ansia que estas nos generen con su «en-canto». Orfeo busca aterrizar en las emociones humanas más mundanas, que poco tienen que ver con la experiencia estética, la cual lleva a lo sublime: al Absoluto. La belleza entendida como lo simétrico, lo armónico, lo organizado, es una concepción humana⁴—que nada tiene que ver con el Mundo— y genera una sensación de seguridad, de estabilidad, de satisfacción que más que impulsarnos, nos atrae hacia la quietud; pero esta emoción se difumina con el tiempo.

La música órfica consiste en esa música que no está pensando en su propia ontología, que formalmente no busca acercarse a la esencia del mundo, que no quiere hacerse unidad con el Absoluto, no deviene naturaleza; la música creada desde el ego del músico —por eso es llamada «la música del Hombre» aunque, en apariencia, todas las músicas surjan de la creatividad humana —, siguiendo únicamente los parámetros técnicos, estilísticos, comerciales o funcionales en cualquier otro sentido; la música que llena el espíritu de emoción y hace vibrar el cuerpo, pero no provoca una experiencia estética —no hace vibrar al espíritu ni llena de avidez nuestra humanidad, a la vez que falla en hacer tambalear nuestro intelecto llenándolo de incertidumbre y haciéndonos cuestionar nuestro lugar en el universo—. Al contrario, cuando la música considerada la más sublime de las expresiones humanas es esta música de la que el propio autor se jacta de su autoría, haciendo alarde de su pericia técnica, por su afinidad con un gran público o por su labor de llenar los espacios vacíos de la vida cotidiana —en los lugares de paso o estancias o en otros medios como el teatro, el cine o la televisión—, o por su habilidad de fijar en nuestra memoria una marca y manipular nuestros deseos, se impone en nuestro criterio como la forma verdadera del arte, incapacitándonos para

4 Ya veremos que la propuesta de John Cage y las músicas nómadas buscan quitarle a esta arte el control del ego del compositor.

distinguir el canto de las sirenas que con su perturbador⁵ sonido nos mueve a cuestionarnos nuestra propia existencia. Por eso Lachenmann dice que la industria del entretenimiento —las Artes vistas desde esta perspectiva utilitaria— traiciona nuestras ansiedades. Al situarnos en un lugar seguro —cualquier lugar común— nos inmoviliza en nuestro ímpetu hacia nuestra propia humanización que es un encuentro con nuestro entorno.

Los sonidos del mundo; la música de la naturaleza

El mundo físico, en su faceta de naturaleza, produce un sinnúmero de ruidos; desde su rotación, que resulta en un sonido interno —lo que los pitagóricos llamaron la música de las esferas— que nos es imperceptible, pero que se manifiesta en su superficie como sonido del viento y el ruido de su fricción con todas las cosas materiales con las que choca, así como el sonido provocado por el movimiento de las aguas; también se cuenta en esta música natural con los ruidos de los animales, tanto de su expresión comunicativa, como de su interacción y choque con la Tierra; hasta los sonidos infrasónicos que se dan por la vibración inherente a todas las cosas físicas —los sonidos que Stockhausen sugiere extraer, por medio de técnicas y tecnologías, para hacerlos audibles al ser humano: la técnica musical como un amplificador de los sonidos del mundo—. A este estruendo mundano, Michel Serres le llama «el ruido de fondo del mundo».

Retomando la figura de Orfeo, Serres⁶ sitúa su música en el terreno de este ruido de fondo. Quizá Orfeo en este punto ya entendió que la música de su cítara en lugar de embellecer al mundo tapando el ruido que de este surge, más bien está acallando su voz, imponiendo por encima de esta a la vanidad del hombre, siempre buscando resonar sobre de la naturaleza. Por esta razón, Orfeo, en el relato de Serres, se enemista con todos los ruidos generados por la civilización y trata de imitar con su música los ruidos de fondo de la naturaleza. Si vemos esta narra-

5 Léase aquí el término en su acepción disruptiva, de alteración de la hegemonía.

6 Serres (2015).

ción como lo sugiere el autor, es decir, como una analogía a la música académica de principios del S. XX —la característica del período, es decir, no los estilos «neo-istas» ni los «post-istas»— entenderemos que los compositores de este período empiezan a utilizar códigos de organización de los tonos —o los sonidos— y algoritmos que alejan sonoramente sus obras de los elementos de la música humana, acercándolas a la manera aleatoria de comportarse de la naturaleza, replicando el ruido de fondo del mundo, pero sin dejar de marcar el terreno del propio ego. El ruido de fondo, sin embargo, no es la música del Absoluto, y este es el error en el que cayeron estas expresiones musicales del siglo pasado. Si entendemos, en cambio, la música Universal⁷, no como los sonidos producidos por los objetos que en ella existen, sino como el sonido primigenio, la vibración absoluta, la música originaria emitida por el propio mundo —no como naturaleza, sino como Voluntad— y de la que surgen todas las cosas y hacia la que todas las cosas se dirigen, entonces la interpretación cambia y muchas de las concepciones contemporáneas deben ser entendidas de manera distinta a como se ha hecho tradicionalmente.

El canto de las sirenas; la segunda voz del Absoluto

Tendemos a pensar el canto de las sirenas como la música más bella jamás escuchada, siempre partiendo de nuestro propio concepto de belleza y el de la cultura a la que estemos adscritos. Podría ser descrito, tal vez, como armonías celestiales, o como melodías que sobrepasan cualquier expectativa; quizá también se haya pensado en contrapuntos que superan todo entendimiento humano o en ritmos que arrastran más allá de cualquier trance jamás experimentado. Entendido así, desde la concepción de los materiales musicales en el sentido tradicional, el canto de las sirenas podría llegar a ser replicado —pensemos, por ejemplo, en una biblioteca acústica de

7 Utilizamos «música del Universo» y «música del Absoluto» como conceptos sinónimos e intercambiables, siempre que se utilicen con mayúsculas.

Babel⁸—, pero una característica esencial suya es la especificidad y, por lo tanto, solamente de ellas puede surgir.

Igualmente, se sabe que el canto de las sirenas es una experiencia tan irresistible para quien lo escucha, que impera a arrojarse hacia él —que es realmente arrojarse al vacío, pues no se puede saber exactamente de dónde surge; las sirenas son inaccesibles—. En contraste, la belleza más que ese ímpetu, provoca el deseo —si se quiere incontenible— de poseer el objeto del que emana. Por lo que no debemos pensar el canto de las sirenas como bello en el sentido común del término.

El canto de las sirenas es un llamado a arrojarse al vacío y perderse en el abismo; provoca un vértigo que invita a abandonarse para encontrarse con el Absoluto; con su canto, estas criaturas mitológicas emulan la música primigenia, la cual solamente podemos escuchar justo en el momento antes de nacer y al morir; por lo tanto, la de las sirenas es una música que está en los linderos de la muerte —o de la no-vida—. El encuentro con el Absoluto implica el abandono de la vida terrenal como la entendemos los hombres, pues este solamente es accesible antes y después de la existencia —igualmente, el canto de las sirenas es acrítico. Esto es lo que lo hace a la vez inmensamente aterrador, pero igualmente atractivo.

El canto de las sirenas es, pues, una réplica de la música del Universo, de esa vibración primigenia de la que surge todo cuanto existe en el Mundo y hacia donde todo tiende. Suele creerse que esta música son los sonidos de la naturaleza, el canto de los pájaros, la rotación de los planetas o el movimiento —vibración— de los átomos; incluso algunos músicos, persiguiendo la *serenidad*

8 En su cuento «La biblioteca de Babel», el autor Jorge Luis Borges (2019) propone una colección de libros que consta de todas las combinaciones posibles de letras, palabras, puntuaciones, extensiones, etc., que resultan en todos los libros que pueden existir, incluidos los que ya han sido escritos; con diferentes versiones, finales alternativos, cambios insignificantes, etc. También se incluyen los libros que no han sido escritos y que completan la totalidad de libros potencialmente existentes. En este caso, hablamos de una base de datos acústica que, igualmente, contenga todas las combinaciones tonales, interválicas, tímbricas, armónicas, sonóricas, etc., y que, por ende, contiene todas las piezas musicales escritas y por escribir.

—de las sirenas—, han tratado de extraer o imitar estos ruidos naturales para acercarnos a lo Originario; en el gesto más poético, John Cage nos invita a buscar en el aparente silencio del contexto musical el grito del Universo que nos llama a través de sus sonidos más evidentes y que la música órfica, con su estridencia, se encarga de silenciar. O quizás el músico entendía que el Absoluto nos habla a través de las sirenas y su invitación a contemplar el silencio era para poder escuchar más allá de los ruidos mundanos para contemplar a las criaturas míticas.

El silencio cageiano y la música del Mundo

Si durante varios siglos la música órfica —es decir, la música del hombre— ha cumplido su función de resonar tan contundentemente que acalla la angustiante sensación provocada por el canto de las sirenas, entonces la estética de Cage apuntó en la dirección correcta al silenciar la música humana para dirigir nuestra atención a los gritos del entorno. Aunque, sin quererlo ni saberlo, las interpretaciones sobre su estética—algunas de las cuales él mismo propuso— la hacen caer en el mismo error en el que incurre Orfeo; no en el sentido práctico —pues ya veremos que el camino es acertado—, sino en sus razonamientos teóricos. Si lo que Cage sugiere es, como más comúnmente se ha entendido, que al no presentar sonidos musicales, el oído del escucha se dirige hacia el ambiente para escuchar el concierto ejecutado por el viento, los árboles, los animales, las máquinas, etc., entonces, lo único que está haciendo es cambiar nuestro foco de un distractor hacia otro. Pues, si bien los sonidos contingentes no están ahí para acallar el canto de las sirenas —al menos los sonidos provenientes directamente de la naturaleza, pues hay quien ha entendido los sonidos artificiales generados por las máquinas y otros inventos humanos como deliberada, aunque no conscientemente, estridentes⁹—, de cualquier forma lo hacen.

Cage abogaba, en un principio, por la igualdad de todos los sonidos en el sentido de jerarquización y de organización; recono-

9 Véase, por ejemplo, los escritos de Attali (1995) y de Schaeffer (1977/1994).

cía que los sonidos llamados musicales no debían de ser tomados como el material único de la música, sino que también debían de considerarse otros tipos de estímulo auditivo, no solamente los sonidos de la naturaleza, sino también sonidos producidos por medio de distintas técnicas, tales como los electrónicos —generados por síntesis sonora— para la creación musical. Igualmente, las alturas no deberían de regir en las relaciones tonales —de tono, no de tonalidad— ni los timbres ser excluyentes ni fundacionales en una pieza dada. El compositor creía que todas las relaciones racionalizables entre los sonidos eran perjudiciales para la experiencia propia de la escucha desde un punto de vista estético. Por esto, apuntaba hacia una música del olvido, en la que no existen referentes a los que la memoria del espectador pueda asirse para darle sentido a lo que escucha —ese sentido más bien semántico que artístico que la gente suele darle a la experiencia musical—; una música sin repeticiones ni lugares comunes que no permite remitirse a nada más ni fuera ni dentro de la misma pieza. Esta música sitúa a todos sus escuchas, sin importar sus antecedentes o contextos, en un mismo lugar con respecto a la obra; el lugar de lo siempre novedoso, ese lugar de la ignorancia y la no-expectativa que obliga de cierta manera al sujeto a suprimir su propio ego, a someterse a ese estado al que se ha sugerido llamar «sí mismo», el cual sería más claro, quizás, si lo llamáramos el «sí-mismo-mismo», o el *self itself*. Ese lugar introspectivo al que accede por medio de la meditación, es decir, no esa introspección autoevaluatora sino ese punto en el que el sujeto se sustrae de todo para situarse en la nada y desde ahí poder contemplar, si no los sonidos mismos, sí la propia experiencia estética de estar presente.

Es por eso, tal vez, que Cage cambia su idea de música del ruido por la de la música del silencio, en la que busca anularse toda percepción sonora, incluso la del ruido contingente, para experimentar el silencio. Pero lo propone, del mismo modo que antes, a partir de acceder a la nada. Pero la nada, una vez que se ha adquirido algo —en términos de experiencia, de aprendizaje, de memorias— resulta imposible de irrumpir, pues lo acumulado no son

objetos físicos de los cuales nos podemos desprender, sino que están impregnados en nuestro ser, incluso en el estado mismo del «sí mismo»; no nos podemos desafanar de ello aunque lo suprimamos de nuestra consciencia momentáneamente. En cambio, lo que sí se puede alcanzar —al menos en teoría— cuando no empezamos de cero, es la totalidad; en este caso, la totalidad sonora que nos uniría con el mundo mismo (*itself*) y desde la cual estamos situados en el estado que reclamaba Cage para nosotros como escuchas, como entes estéticamente dispuestos, pues en este sentido, el todo y la nada resultan en lo mismo —quizás los mantras son vibraciones que buscan integrarse a la música universal y no sustraernos del todo—. En este «sí-mismo-mismo-totalidad», no existe nada que recordar, pues todo está presente; no se puede referenciar con nada, pues contiene todos los referentes; es el todo y por lo tanto es la nada a la vez y es solamente en ella en donde se da una absoluta igualdad de todos los sonidos. Estando sumergidos en este estado de completud que es el nuevo «sí-mismo-mismo», no debemos buscarnos concientizar acerca de los sonidos, pues él es la consciencia sonora pura.

Como consecuencia de sus intuiciones sobre el silencio, Cage empieza a imitar a la naturaleza con su música, pues entiende que el silencio debe venir desde el sujeto para abrirse a la percepción de los sonidos naturales y que la música funciona como un canalizador para llevar la atención del escucha hacia ellos. Con el tiempo, se da cuenta de que, al hacer música —por más que se busque el máximo de indeterminación—, el ego del compositor sigue siendo el que dirige la escucha, por lo que idea su obra conocida como *4' 33"*, su pieza silenciosa en la cual simplemente pone al escucha en la disposición de guardar silencio y estar atento, para que este pueda ser penetrado por la música de la naturaleza.

Finalmente, Cage parece haberse dado por vencido al entender que este estado es inaccesible para nosotros como seres sintientes, y se le podría interpretar como resignado a asignarle al silencio un lugar estético dentro del continuo sonido-silencio, que mantiene, al menos, la indeterminación que la naturaleza nos arroja. Pero éste en

realidad es solamente un silencio formal, un espacio en la estructura de la música que no está totalmente vacío ni totalmente lleno. Y la música posterior a Cage que se adscribe a su pensamiento estético, comprendió que el camino hacia el Absoluto, no es factible a través de la replicación de su sonoridad, sino que debe buscar mimetizar al sujeto con la sensación que el silencio absoluto provocaría.

El silencio de las sirenas: El canto de las sirenas (Reprise)

Entendiendo el canto de las sirenas como una incontrolable atracción al vacío, que solo de aquel puede emanar, como el sentimiento inalcanzable de vacuidad —a la vez hermoso y aterrador—; definiendo el silencio como una experiencia inaccesible desde nuestra calidad material, como la única sensación humana que solo se puede conceptualizar partiendo de la idea de la no-vida; y conceptualizando esta no-vida como el principio y el fin de todas las cosas; podemos trazar una línea de pensamiento: si el silencio es la única experiencia acústica a la que nunca podremos acceder; si lo inaccesible desde nuestra percepción existe fuera de nuestra existencia en cuanto a reales, es decir, la «no-vida»; y si el canto de las sirenas nos confronta con esta «no-vida»; entonces podemos plantearnos que esta «no-vida» ES el silencio absoluto —el vacío absoluto—, que es emulado por el canto de las sirenas. Desde un punto de vista ontológico, podemos entender a esta «no-vida» como el Absoluto del que habla Schelling, pero en este caso, un Absoluto constituido por silencio; es decir, un Absoluto/silencio, o *Σιγήεων* (*Sigēeon*)¹⁰.

En la naturaleza, cuando dos ondas idénticas se encuentran y por su afinidad inician un viaje juntas, si sus valles y crestas coinciden exactamente, navegan de la mano acompañándose y guiándose mutuamente, asegurando su camino y robusteciendo su paso a través del medio por el que se propagan. En cambio, si van desfasadas, se genera una interferencia que hace que su andar se en-

10 Neologismo creado a partir de la raíz griega «σιγή» (*sigē*), que significa «silencio», y el sufijo «-eon», que sugiere una entidad o esencia fundamental.

torpezca, se tropiezan una con la otra y se hacen mermar mutuamente; se difuminan ante la presencia de las otras. A pesar de los obstáculos que cada una de ellas representa para las demás, todas continúan por su cuenta en la búsqueda de su destino, pero lo hacen con dificultad, como arrastrando el peso de su propia marcha. Pero cuando el desfase es tal que sus valles coinciden exactamente con las crestas de su homónimo —u homófono en el caso de las ondas acústicas—, entonces estas ondas que fueron atraídas por su semejanza y que buscan vibrar en par, se cancelan mutuamente y se anulan. Cuando se trata de ondas sonoras, esta cancelación se percibe como un silencio; pero este silencio no se siente como un vacío, como el hueco en el espacio que hay en donde nunca ha habido nada, sino que se presiente como una ausencia, como ese halo que deja lo que debería estar ahí y que, sin notarse, se hace presente; una añoranza de algo que se intuye perdido antes de saber que se tenía.

Mientras haya movimiento en el universo, es imposible que se dé esta cancelación total de frecuencias, pues los movimientos mundanos son individuales y no generan su propio desfase, y solo basta que una frecuencia se libere de su desfase, para que se reviente la esfera silente. Esto es algo que, al parecer, el compositor norteamericano John Cage entendió: el Silencio Absoluto es el único sonido que no podemos experimentar —incluso en la sordera física, no se puede percibir el halo que este genera—. Y es también probable que sea por ello que se obsesionó —si cabe la expresión— con emularlo: la única música a la que jamás tendremos acceso.

Si el canto de las sirenas —como ya hemos dicho— es un émulo del *Σιγήεον* —que no es un vacío, sino una unidad/totalidad compuesta por todos los sonidos del mundo que, si pudieran ser percibidos, sería como un silencio absoluto: el ruido blanco absoluto—, podemos pensar que las sirenas se manifiestan en el terreno de las vibraciones liberadas de este todo, en el mundo natural y sensible. Para que su canto tenga el efecto de hacer sentir, a quien lo escucha —o que lo experimenta— la abrumadora totali-

dad del Absoluto, este canto tendría que complementar los ruidos de fondo del mundo, para sumar con ellos la totalidad de los sonidos posibles; en términos deleuzianos —que abordaremos más adelante—, podríamos hablar de esta armonía de las sirenas como de un $+1$, que al sobreponerse al $n-1$, resulte simplemente en n —el *Σιγήεων*—. Para esto, las sirenas se valen de la cancelación¹¹ de todos los sonidos del mundo; el canto de las sirenas consiste, entonces, en la replicación de cada una de las frecuencias de la naturaleza, emitidas en contra-fase, sumergiendo a quien lo perciba, en el abismo sonoro: en el propio *Σιγήεων*.

El *Σιγήεων*

Para Schelling el Absoluto antecede todo. En él se encuentran todas las posibilidades, todas las potencias; en él todo es uno, es la totalidad que determina lo individual. Esta entidad, aunque es plena, mantiene un estatus de ideal y para realizarse precisa del Logos, a través del cual se fragmenta y se manifiesta. Pero la realidad —lo real— se le escapa al Logos, que está limitado para aprehenderla en su totalidad. Es a través del arte que el Absoluto se revela en el mundo material; por medio del arte —por la experiencia estética—, los seres humanos podemos experimentar esta totalidad.

En una línea similar de pensamiento, Schopenhauer introduce el concepto de Voluntad como una fuerza motriz del Universo, similar al Absoluto schellingiano, pero que no es conciliador, sino que se muestra impetuoso y por medio de su acción —quizás violenta— se objetiva en el Mundo; el mundo natural es una representación de la Voluntad. Las artes miméticas son, en este sentido, metarrepresentaciones, es decir, representaciones de la representación. Pero la Voluntad del mundo es irrepresentable ya que es más parecida a una experiencia que a un objeto. En las manifestaciones artísticas de su tiempo, Schopenhauer reconoce la incapacidad de todas ellas para representar realmente el mundo, pues su carácter figurativo las mantiene en el plano de las ideas —a las

11 Fenómeno que ya describimos anteriormente.

cuales copian—; en cambio, admite que la música —quizás por su intrínseca abstracción e inefabilidad— se mueve de la mano de la Voluntad misma. Aunque la música busque representar al mundo de las apariencias —como en el caso de la música programática, por ejemplo—, no llega a expresar nunca el fenómeno mismo, sino su esencia interior —tal vez solamente la Música Concreta lo haga; pero este estilo surgió en el siglo XX con la tecnología de la grabación, Schopenhauer no lo conoció y por lo tanto no habla sobre este tipo particular de música—. La música, sin remitirnos a la causa, evoca en nosotros la experiencia estética, la del encuentro con el Ser, con la Voluntad. Y si la música es equiparable con la Voluntad, y la música es vibración —sonido—, entonces podemos pensar, como lo hace Sonia Rangel, al mundo «como voluntad y vibración»¹². En el texto, la autora habla de la música como una expresión de la «vibración originaria» que es anterior a la Physis y por lo tanto homologable con el Absoluto, que sería un Absoluto/Vibración, que es consistente con nuestro *Σιγήεων*, si pensamos el silencio no como una ausencia de sonido, sino como la suma de todos los sonidos.

En todo principio, antes de la vida, antes del universo, incluso antes de todos los tiempos, ES el silencio; ese mismo silencio al que todo regresa en su final —es, tal vez, por eso que T.S. Eliot sentenció que el mundo no terminaría con una explosión, sino con un suspiro; no solo refiriéndose al aliento terminal del último testigo de la existencia del mundo, sino al último sonido persistente antes de volver a integrarse al silencio originario—. Se trata del Silencio Absoluto en el que no cabe ningún sonido más, ese silencio que, ya dijimos, no se percibe como un vacío, sino que hace sentir todo su peso e impone su omnipresencia. Esta inmensa masa sonora está compuesta por todas las frecuencias existentes y sus contra-fases, lo que produce una cancelación total y una imposibilidad a toda frecuencia posible de ser.

12 Rangel (2019).

Cuando hablamos de una vibración primigenia nos referimos, entonces, a la vibración de todas las vibraciones, en todas las fases; una apabullante masa vibrante de la que surge todo lo existente —que no es más que vibración—. En este sentido, el principio y el final no deben ser entendidos como una nada —de la que no puede surgir un algo— sino como un todo; ese todo del que se desprenden una a una las vibraciones dando forma al mundo (en términos deleuzianos, *n-1*).

El Absoluto¹³, para realizarse, necesita ponerse en movimiento; vibrar. En este punto, podemos pensar en la mónada acústica de Lyotard como el motor activador del lenguaje de lo real, la palabra propiamente hablada. Esta mónada es una unidad vibratoria, un movimiento único que al replicarse se vuelve ondular y echa a andar la maquinaria vibrátil del lenguaje real, la encarnación del Absoluto que, a partir de ahora, se manifiesta como una vibración absoluta. Pensando de manera fractal, si la mónada acústica es un único movimiento que se replica formando pequeños núcleos de vibración, la conjunción de todos estos núcleos en movimiento, al sumarse, genera una masa aparentemente inmóvil, igual a la partícula original antes de iniciar la reacción en cadena de vibración. Esta partícula es, esencialmente, movimiento, pero a través del movimiento se materializa, pues la materia es también vibración. El *Σιγήσεων*, en su esencia creadora, dicta su propia realización y de esta tensión entre lo ideal y lo real, se produce el movimiento primigenio que desata su encarnación. Como ya hemos dicho, este Absoluto es pura vibración, vibración pura y como tal y puede producir tanto sonido como materia, las dos unidades que sugiere Schelling como fundacionales. En el mismo Schelling se puede entender que el paso de lo finito desde lo infinito, es decir, la diferenciación que se da cuando lo individual surge de lo universal, se da por el sonido. Es el sonido —vibración— la indiferenciación entre ambos planos de existencia, teniendo como unidad común la ma-

13 A partir de este punto, cada vez que hablemos del Absoluto, nos estaremos refiriendo al *Σιγήσεων*; utilizaremos ambos términos intercambiabilmente.

teria; el sonido es conducción pero sólo puede conducirse a través de la materia. En este sentido, el sonido en Schelling es la cohesión del mundo; el canto de las sirenas es la manifestación de esa cohesión entre lo individual que forma al mundo y su propio espíritu, el Absoluto expresado en lenguaje hablado. Las sirenas captan la resonancia del *Σιγήεων* y hacen eco de él en el mundo natural.

La vibración originaria a la que se hace alusión puede ser entendida como un caos, ya que al contener todos los elementos de la creación no existen distinciones, desde la perspectiva de quien la analiza, entre los diferentes objetos que dan forma al mundo. Pero si se piensa desde otra perspectiva ontológica, ese conglomerado de todas las vibraciones existentes y posibles, es en realidad el orden absoluto del que al desprenderse como unidades sus frecuencias, deviene en el caos que es el mundo material. Quizás la música en sus primeros siglos, buscó organizar este caos del mundo aparente, tendiendo a estructurar las frecuencias para encuadrarlas dentro de un sistema de configuración similar al del Absoluto. Hubo algunas músicas —a las que llamaremos «músicas nómadas»¹⁴— que entendieron, en primer lugar, lo que ya se ha establecido, que el Absoluto es irrepresentable, y que solamente se puede simular la sensación de enfrentarse a él —idealmente, pues es inaccesible—; y en segundo lugar, que estando parados dentro del caos, habitándolo y coexistiendo con él, se convierte para el sujeto que en él existe, en el orden, volviendo en su subjetividad al orden absoluto, en un absoluto caos. Si desde nuestra subjetividad mundana nos enfrentáramos con el *Σιγήεων*, tendríamos la sensación de desequilibrio, desconocimiento y falta de referente que con su condición de inmemorable, las músicas nómadas buscan provocar en nosotros.

14 Tomamos el concepto de «músicas nómadas» de Charles (1998).

Las músicas nómadas

Leyendo a Schopenhauer con ojos y oídos actuales¹⁵ —además, en el entendido de que todas las músicas en su propio tiempo resultan inefables— se puede hacer una interpretación de su estética musical que, incluso, la afirma más que la música de su propio tiempo¹⁶ —música basada en melodías, sostenida por armonías y con pulsos y ritmos regulares—. Las músicas tradicionales, a pesar de que puedan llegar a buscar expresar formalmente al mundo, se valen de reglas —cumpliéndolas o rompiéndolas—, las cuales hay que conocer y entender para poder percibir su manifestación y asumirla. En cambio, las músicas nómadas, aun cuando no lo busquen deliberada o explícitamente, revelan el lenguaje universal a través de su propia esencia, desde su propia forma y no por elementos objetivizantes que violentan su inefabilidad. De este modo, la experiencia que proporcionan las músicas nómadas al ser escuchadas, que podríamos llamar estética, es una aproximación al sentimiento de enfrentarse al Ser originario; la música expresa la Voluntad de manera directa e inmediata. Aunque da la sensación de vértigo, este se vuelve un vértigo controlado, pues es experimentado desde la conciencia humana, tanto de quien emite el mensaje como de quien lo recibe. Es en este punto donde las músicas nómadas se distinguen del canto de las sirenas.

El territorio de la música se encuentra en lo inefable. Desde su gestación, por no estar naturalmente atada a un texto ni fundamentada en una narrativa, así como por la naturaleza abstracta propia de su elemento constitutivo —el sonido— la música, si no está ligada a otra arte o disciplina, suele ser extraña para el intelecto humano que se ha valido de características del sonido como el ritmo, la altura o el timbre para tratar de darle sentido a las piezas musicales. Históricamente —por ejemplo— la teoría de la música ha buscado encontrar el significado de las obras a través del análisis

15 O quizá asumiendo que estaba hablando sobre un ideal de la música —o una música ideal—.

16 Ver nota 15.

de las formas y las estructuras de las composiciones, desterritorializando la música de su condición de inefable. Pero la música siempre ha tratado de desligarse de los conceptos que el análisis vuelve tradicionales y establece dentro de un estilo, tratando de reterritorializarse. En esta relación de tensión entre la música buscando su lugar y la teoría tratando de hacerla asible por medio de conceptos y textos que la devuelvan de lo desconocido e incomprendible hacia la seguridad de lo conocido y entendible, la música ha adquirido un carácter de nomadismo aunque siempre en busca de regresar a su propio lugar en el mundo. Es así que hablamos de músicas nómadas, que buscan escaparse de la tradición, aunque sea hasta que logre ser alcanzada por el análisis teórico. Cada época tiene sus propias músicas nómadas que buscan la antihegemonía, pero pasado su tiempo, el rigor de la academia¹⁷ —que quiere tener siempre algo que decir— las alcanza y las territorializa en el campo de las músicas órficas.

Es pertinente, en este punto, hacer una distinción entre dos manifestaciones musicales —en realidad artísticas en sentido general— que parecen estar, igualmente, reterritorializando la música, alejándola de lo tradicional; nos referimos a las vanguardias y a las expresiones contraculturales. La diferencia radica en que las vanguardias parten desde lo académico y sus líneas de fuga de la desterritorialización son tomadas de la propia tradición y llevadas a rupturas formales que no logran, finalmente, desafanarse de lo establecido —“el establishment”— y terminan regresando a su estatus de académicas, aceptadas y reconocidas —y algunas veces incluso premiadas— por el propio sistema como los estilos de “ruptura”¹⁸. En contraste, las expresiones contraculturales se gestan desde fuera del sistema; no son mal educadas, pues en realidad nunca recibieron la formación —educación— académica pertinente. En el mismo sentido, no son disidentes, pues nunca se

17 Reconocemos a las academias como aparatos del sistema que se encargan de guardar y proteger las formas, imponiendo un rigor estilístico, teórico y técnico, manteniendo así la hegemonía dentro de cada disciplina.

18 Una idea similar la proponen Home (2004) y Marcuse (1964).

sentaron en las líneas de la tradición; ni se consideran detractoras del sistema, sino que nunca lo reconocieron como autoridad y le escupen en la cara. También existen algunas manifestaciones contraculturales que buscando ser alternativas o independientes, son abrazadas por el sistema, cobijadas y convertidas en ídolos que representarán la contracultura desde la música popular¹⁹. Podemos hablar de varios estilos de música que han sufrido esta suerte, como, por ejemplo —por mencionar solo algunos—, el *hip-hop*, que comenzó como una expresión callejera y antisistema y terminó siendo «lo callejero» del *mainstream*; igualmente el *punk* fue sacado de los *pubs* y los *garages* y llevado a las salas de conciertos y a los grandes estudios de grabación y producción. Desde lo más rezagado de la cultura estadounidense, surgió el *be-bop* como una manifestación anti-social, y posteriormente fue «europeizado» con las big bands, dando como resultado el jazz más popular de mediados del Siglo XX. En ambos casos —las vanguardias y las contraculturas— se da un nomadismo que termina siendo sedentarizado por el sistema; en algunos casos dura más que otros. Las expresiones artísticas que, históricamente, han logrado mantenerse fuera de la autoridad del sistema, son las artes experimentales.

Cuando se entiende la concepción de la música de John Cage, se vuelve evidente su influencia en las músicas nómadas posteriores a él²⁰, hasta nuestros días. Igualmente, es bien sabida la influencia del Budismo Zen en las concepciones cageanas, por lo que también, directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, las músicas experimentales tienen mucha carga de este pensamiento, el cual, a su vez, está cargado de silencio. Pero este silencio, tal como lo proponemos nosotros, no es un silencio vacío, sino que es en ese espacio que aparentemente deja el silencio en donde se manifiesta el contenido de lo que se quiere decir. «El decir brilla mediante el no decir»²¹, o sea, que es también gracias al silen-

19 Léase, por ejemplo, Fisher (2009).

20 Con Cage se inicia una línea de fuga dentro de la música, una tendencia de liberar a la música del ego humano: las músicas experimentales.

21 Han (2019), *Filosofía del Budismo Zen*, p. 10.

cio que puede manifestarse el mensaje; pero este mensaje no está construido por palabras, el decir no es un contenido lingüístico, sino que es el habla del Universo; cuando no se dice nada, se deja abierta la percepción al todo. El camino a esta apertura no está en los excesos como algunos piensan, sino en el desprendimiento deliberado del yo para acceder a la totalidad del mundo. Para Cage —quien en un principio experimentó con la literalidad del silencio— y para las músicas nómadas, este silencio es el acallar la conciencia, el ego. Por eso buscan deslindarse de todo referente y anular la memoria, pues es con ella con la que vienen todos los prejuicios, expectativas y juicios —para el budismo Zen la nada abandona la dimensión de la misma voluntad—. En la experiencia de las músicas nómadas, el escucha se ve atrapado entre su manera tradicional de entender y escuchar la música y esta propuesta que elimina el juicio; es por eso que la situación se vuelve angustiante. El ego busca asirse de algo en medio del aparente caos que se le presenta, pero no encuentra nada —ni texto, ni armonía, ni relaciones interválicas, ni un programa— para darle sentido a lo que está escuchando. Tiene que soltarse, tiene que dejarse llevar por el canto de las sirenas, arrojarse al agua y, sin pensarlo, dejarse seducir por la nada-todo del universo que es, si no el único, sí el último —no en el sentido de final, sino de absoluto— sentido de la vida. Ir sin intención es, para el budismo Zen, el camino.

Las músicas nómadas pensadas como un constante devenir encuentran también un lugar dentro del pensamiento Zen, el cual plantea el andar —el nomadismo— como una manera de no habitar en ninguna parte, de manera que se desprende de toda retención. Las músicas nómadas son desapego de todo lo subjetivo. El espíritu que no habita en ninguna parte, que no se aferra a nada, está siempre dispuesto a recibir las cosas nuevas y a aceptar los cambios en lo que creía conocer. Es por eso que las músicas nómadas demandan esta predisposición por parte del receptor para poder ser, no entendidas, sino vividas desde el punto de vista estético.

Ya hablamos de que esta angustia de vacuidad solamente se puede experimentar en el ámbito de la no-vida, pero que el canto

de las sirenas y las músicas nómadas nos confrontan con ella. Con respecto a la muerte —o la no-vida—, encontramos también en la filosofía Zen fundamentos de la concepción del retorno al Absoluto. De acuerdo con esta forma de budismo, la muerte no implica dejar de ser, sino por el contrario, se sigue siendo pero ahora se pasa a formar parte del todo universal, se deviene con él. La muerte no es tampoco, por lo tanto, un arrojar al individuo a la nada, sino que es elevado y trascendido al Universal; se eleva la interioridad del individuo a la interioridad universal. “La gran muerte del budismo Zen constituye un fenómeno de la inmanencia, un viraje inmanente”²². El canto de las sirenas y las músicas nómadas, nos hacen sentir esta trascendencia; las primeras, hundiéndonos en el vacío-totalidad, las segundas, a través de la angustia y la incertidumbre que provocan.

«n-1» (*Da Capo al Fine*)

Si pensamos en el sistema rizomático deleuze-guattariano, en el cual la multiplicidad —entiéndase el universo de las cosas aparentes— se da por ese desprendimiento del que ya se habló, de ese *n-1* en el que «*n*» puede ser pensado como el absoluto del cual devienen todas las cosas y seres del mundo —nuestro *Σιγήσεων*—, podemos ver el enramado que representa al Mundo —en mayúscula porque hablamos del conglomerado de ambos mundos, el aparente y el absoluto— formado por raíces y raicillas, como dicen los filósofos a los que nos referimos, las cuales representan las conexiones entre todas las cosas entre sí y de cada una con el infinito. Cada individuo dentro de este sistema —que no son solamente los sujetos o los objetos, sino todo lo que existe entre ambos y en su periferia— está enlazado de alguna manera con una infinidad de otros individuos y además contiene dentro de sí mismo, sus propias líneas de fuga, sus desterritorializaciones y desprendimientos; estos individuales complejos son denominados «agenciamientos», y las músicas tradicionales —agenciamientos en sí mismos— se mueven, más que

22 *Ibid.*, p. 145.

cualquiera otra de las artes, muy cómodamente por el rizoma; representando, relacionándose, alterando a los demás agenciamientos y siendo, a su vez, alterada por estos. En cambio, las músicas del olvido²³ representan el rizoma mismo, se imponen propiamente como un rizoma por derecho propio que se mueve dentro del rizoma universal y a la par con él, aunque sin dejar de ser un agenciamiento, pero sin relacionarse con los de su especie, las músicas nómadas tratan directamente con el complejo rizomático, con la propia «n» y no con sus componentes, a pesar de ser ella misma un componente de aquel. En este sentido, el canto de las sirenas sería una disociación del rizoma que se expresa entre los agenciamientos sin ser uno él mismo.

La vida, concebida como la experiencia del Universo, es decir, la forma en la que, desde su subjetividad, cada individuo hace sentido del Absoluto y se ubica metafísicamente dentro de él como parte activa y observador, se asemeja tanto a las Artes²⁴ —o estás a aquella, pues—, que pueden llegar a ser indistinguibles una de las otras²⁵. Aunque la vida va deviniendo, y las Artes desarrollan sus propios caminos, raíces y raicillas dentro del rizoma, estos terminan desenvolviéndose en paralelo; el arte piensa el Mundo y actúa en consecuencia de sus reflexiones y conclusiones, y en sus desviaciones y rectificaciones, define los devenires de la Vida²⁶. Igualmente, las Artes se alimentan de estos devenires y junto con la propia Vida, van desterritorializándose y volviéndose a territorializar en conjunto, en un vaivén llevado por la interdependencia entre ambas. En

23 Otra forma de referirnos a las músicas nómadas —en particular las experimentales— por la noción cageiana de la que hablamos anteriormente, de las músicas sin referentes.

24 Nos referimos específicamente a las artes utópicas o nómadas cuya principal manifestación encontramos en las expresiones experimentales.

25 Podría decirse lo mismo, también de la filosofía, la ciencias —incluso también de las pseudociencias—, las religiones, etc., pero ya veremos a continuación, que a lo que nos referimos es no solo a la actitud que adopta cada una de las disciplinas hacia el Universo, sino que la vida y las Artes comparten, además una manera de operar y de navegar dentro del rizoma —pensando en la Vida con mayúscula y no en la vida individual—.

26 Por mantener el diálogo con Cage, mencionamos aquí que él concebía la música —y diríamos que las Artes— como una extensión de la experiencia sensorial de la vida misma. Véase Cage (2010).

este sentido, al igual que la vida tiende hacia el vacío originario, y todo lo que transcurre en la existencia, al finalizar su ciclo deviene en Absoluto, las Artes tienden, formalmente, hacia el no ser; hacia el silencio. Hablamos de las Artes en general y no en particular de la música, pues llegado un punto en la historia en el que todas las manifestaciones artísticas, en su búsqueda por desterritorializarse, han abandonado sus propios medios, métodos y técnicas para adoptar o valerse de otros recursos tomados de sus símiles, integrando todos los materiales artísticos a su propio lenguaje, volviéndose casi indiferenciables unas de otras en una interdisciplinariedad sin fronteras ni límites. A esto nos referimos cuando proponemos que las Artes tienden a su auto-anulamiento formal, a la desformalización vista como una desmaterialización que termina finalmente en el destino al que lleva toda la vida del universo, el vacío. Pensemos, por ejemplo, en los Letristas, quienes se plantearon, desde la práctica de la poesía, liberar o hacer prescindir a esta arte de su material principal: la palabra²⁷. Conservando la característica principal del medio, es decir, lo hablado —si la poesía es el arte de la palabra hablada, buscaron dislocar la palabra pero mantener el carácter hablado de la práctica—, propusieron nuevas formas de «hablar» la poesía, pero sin el uso de las palabras; ideando fonemas y sonidos producidos por el aparato fonador —y posteriormente por cualquier parte del cuerpo que pudiera hacerse sonar—, que no tuvieran un significado semántico²⁸. De esta manera crean un vocabulario despojado de significados que se enfoca solamente en los sonidos y pretende plantear una estética de la escucha arrebatada de los referentes de sus significantes. Esto podría ser la definición de algún tipo de música —seguramente alguna música nómada—, por lo que si volvemos a aplicar la fórmula a esta «neoarte» generada por los Letristas, tendríamos que deshacernos de su característica musical —es decir, el sonido—, quizás

27 Para una descripción detallada del proceso al que nos referimos, se puede consultar, por ejemplo, Cabañas (2014).

28 Con sus experimentos artísticos, los letristas desafiaban la primicia del significado del lenguaje, explorando su potencial creador de experiencias puramente estéticas. Véase Berenz (2019).

recurriendo solamente al gesto y a la articulación física de los sonidos, quitándoles lo sonoro y volviendo esta nueva disciplina en un arte teatral. Eventualmente, los Letristas buscaron ajustar sus ideas estéticas al cine, arrebatándole, en última instancia —pues empezaron transgrediendo el montaje, dislocando el *track* visual del sonoro— de la imagen visual, nuevamente, transformándola en un arte sonoro —de nuevo musical—. En ambos casos, si seguimos por esa línea, terminaríamos con todas las técnicas artísticas derivando en vacío, en silencio. Quizás 4' 33" fue una premonición de esto, una visión que John Cage tuvo de cómo las Artes terminarían entregándose, como Butes, a los encantos de las sirenas y arrojándose al vacío, presagiando el fin de las Artes²⁹; el fin de la humanidad. Pero ese fin no es definitivo, pues al devenir en vacío, esta nada se convierte potencialmente en principio. Este es el mensaje que las músicas nómadas quieren transmitirnos; este es el sentimiento que quieren imprimir en nuestros espíritus, por medio de la experiencia estética. Las músicas nómadas —y todas las artes nómadas en general— nos hacen conscientes de la tensión que existe entre la nada y la no-nada; nos confrontan con nuestra propia muerte, pero haciéndonos saber que esta es solo un nuevo principio; nos llevan a interiorizar y vivir, desde nuestra subjetividad, el estado mismo de devenir, que no es sino un tránsito entre no-existencias. Las músicas nómadas nos permiten entender y experimentar el lenguaje de las sirenas que nos es inaudible, sin el riesgo de perdernos en su voz, la cual una vez que te atrapa, no te suelta. Alejándonos de nuestros cimientos aparentes, creados por las apariencias del mundo actual, que más que dejarnos experimentar el mundo, nos alejan con sus encantos y artificios de la propia realidad, las músicas nómadas nos hacen habitar el Universo.

29 Esta idea puede encontrarse en Danto (1995); aunque no está encaminada en la misma dirección que nuestra concepción del fin del arte, sí puede reconocerse una intención similar y trazar una conexión entre ambas nociones.

Referencias

- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Berenz, N. (2019). *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo; Introducción al cine letrista*. Estudio editorial enhe. (T, Lipkes, Trad.). (Original publicado en 2014).
- Borges, J. L. (2019). *La Biblioteca de Babel*. Lumen.
- Cabañas, K. M. (2014). *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. University of Chicago Press.
- Cage, J. (1966). *Silence: lectures and writings by John Cage*.
- Cage, J. (2010). *Para los pájaros*. Alias
- Charles, D. (1998). *Musiques nomades*. Kime.
- Danto, A. C. (2003). *Después del fin del arte; el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*.
- Fisher, M. (2014). *Capitalist Realism; Is there no alternative*. Zero Classics.
- Han, B.-C. (2015). *Filosofía del budismo Zen*. Herder Editorial.
- Henck, H. (1980). *Neuland: Ansätze zur Musik der Gegenwart ; Jahrbuch*.
- Home, S. (1991). *El asalto a la Cultura; Corrientes utópicas desde el Letrismo a ClassWar*. Virus Editorial.
- Homero. (2015). *Odissea*. Biblioteca Gredos. (Original publicado ca. S.VIII A.E.C.)
- Jankélévitch, V. (2005). *La Música y lo inefable*.
- Liotard, J.-F. (1999). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*.
- Marcuse, H. (1964). *El hombre unidimensional*.
- Murray Schafer, R. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Simon and Schuster.
- Quignard, P. (2012). *Butes*. Sexto Piso.
- Rangel, S. (2019). El mundo como voluntad y vibración. Notas para una ontología de la música. *Reflexiones Marginales, Número 51*. <https://reflexionesmarginales.com/blog/2019/05/31/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/>
- Salgado, M. C. P. (2014). *La escucha oblicua : una invitación a John Cage*.
- Schafer, M. (1994). *Our Sonic Environment and The Soundscape; The tuning of the World*. Destiny Books.

- Schelling, F. W. J. (2006). *Filosofía del arte*. Tecnos Editorial S.A.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación*. Alianza editorial. (Original publicado en 1818).
- Serres, M. (2015). *Musique*. Le Pommier.

CAPÍTULO VI

MÚSICA ORIGINARIA Y SILENCIO

*Carlos A. Vargas Pacheco*¹

RESUMEN.

En el presente texto se exploran dos nociones capitales para la reflexión filosófica sobre la música en el presente: por un lado, la noción de música originaria y, por el otro, la cuestión del silencio. Si bien es cierto que, desde la antigüedad griega es factible rastrear la idea de que la música es un fenómeno que ocurre en la realidad misma (piénsese, por ejemplo, en la teoría de la armonía de las esferas de Pitágoras), fue a partir del siglo XIX que diversos filósofos comenzaron a replantear a la música como algo mucho más complejo que el arte sonoro. De hecho, pensadores como Schelling, Schopenhauer o Nietzsche fueron quienes más vehementemente sondearon la idea de que lo musical es la expresión de un fondo que reside tras las imágenes del mundo cotidiano y, por tanto, la escucha y

1 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

creación musicales se tornan vías para acceder a ese fundamento de lo real. Por su parte, la noción del silencio fue pensada, no sólo por filósofos, sino por músicos, como un ámbito desde el cual se articula la sonoridad y, por lo mismo, como un ámbito de experimentación sonora. Una idea fundamental de esta reflexión es la que sostiene que el silencio, frente a lo que podría comprenderse de manera inmediata, no es lo contrario de lo sonoro o lo musical, sino su complemento. Sin duda, dos músicos contemporáneos que exploraron fecundamente estos planteamientos fueron Luigi Nono y John Cage.

Palabras clave: escucha, fundamento, absoluto, silencio, pensamiento

ABSTRACT.

This text explores two key notions for philosophical reflection on music in the present: on the one hand, the notion of original music, and on the other, the question of silence. While it is true that the idea that music is a phenomenon that occurs in reality itself can be traced back to ancient Greece (think, for example, of Pythagoras' theory of the harmony of the spheres), it was only in the 19th century that various philosophers began to rethink music as something much more complex than sound art. In fact, thinkers such as Schelling, Schopenhauer, and Nietzsche were those who most vehemently explored the idea that music is the expression of a depth that lies behind the images of the everyday world and, therefore, musical listening and creation become avenues for accessing that foundation of reality. For its part, the notion of silence was conceived not only by philosophers but also by musicians, as a realm from which sonority is articulated and, therefore, as a field of sonic experimentation. A fundamental idea of this reflection is that silence, unlike what might be immediately understood, is not the opposite of sound or music, but rather their complement. Undoubtedly, two contemporary musicians who fruitfully explored these approaches were Luigi Nono and John Cage.

Keywords: hearing, fundament, absolute, thought, silence

Preludio.

El hombre que escucha es un ser que se precede en su idea histórica, un ser que no se siente desvinculado de la naturaleza, porque es ésta precisamente su fundamento.

Ramón Andrés

La música es algo profundamente vinculado a la existencia humana. Es verdad que no ha habido cultura alguna, a lo largo y ancho del planeta y, además, sin importar el tiempo de que se trate, que no se haya relacionado de algún modo con la música. La confección melódica del sonido que discurre por el tiempo inundando armónicamente el espacio es una de las vivencias más disfrutables que cualquier individuo ha experimentado o puede experimentar. No hay duda, pues, de que el ser humano es un ente musical.

Sin embargo, conviene tener precaución con la manera en que se analiza el vínculo entre la música y el ser humano, pues con facilidad se puede dar la impresión de que la música sólo debe entenderse como un producto de la humanidad que, paulatinamente, se ha ido modificando y complejizando hasta alcanzar las creaciones sonoras del mundo contemporáneo. Este parecer ha sido asumido por muchos estudiosos de la música (Blacking, 2015) lo cual ha generado la idea de que la producción musical es, en definitiva, un rasgo cualitativamente distintivo del ser humano frente a otros seres vivos. Desde esta perspectiva, se suele admitir que la música lleva la impronta de lo humano: música sólo puede haber ahí donde haya humanidad. A esta forma de comprender el fenómeno musical podría denominársele como *antropología musical*.

La gran mayoría de los estudios sobre música suelen partir de la perspectiva antropológico-musical y ciertamente son muy fértiles, pues permiten analizar la relevancia del desarrollo técnico, la evolución de las pautas de conformación sonora o la genialidad creativa de egregios compositores, entre muchos otros fenómenos que envuelven el quehacer musical. Este tipo de aproximaciones son frecuentes en la musicología, etnomusicología e, incluso, en

las historias de la música. No obstante, desde el punto de vista filosófico, la música puede ser pensada como un fenómeno que, si bien acontece *por* el ser humano, no necesariamente tiene su pleno origen en este último. La filosofía ha pensado desde antiguo que la música, además de un arte realizado por el ingenio humano, también sucede como un fenómeno que se da en lo real *a través* del ser humano². Esto implica que la música puede ser comprendida como algo que, si bien ha sido resultado de determinadas actividades humanas, sin embargo, trasciende al *homo sapiens*: se trata de un *encuentro* o un *llamado* de lo que envuelve, sostiene y atraviesa al humano. Considerando esto último, la música aparece con una dimensión ontológica propia que converge, pero no se subordina, con el ser humano. Acaso quepa admitir filosóficamente que la música, por mor del humano, se potencia y recrea infinitamente, pero no posee su origen únicamente en la humanidad.

Música Originaria.

¿Qué es la música originaria? El deseo de arrojarse al agua.
Pascal Quignard

El filósofo catalán, Eugenio Trías, ofrece una idea de la música que permite pensarla de un modo fundamental, como una vivencia profunda que, además de ser deleitosa, relacione al ser humano con lo real. Trías propone que la música puede ser entendida como una suerte de *gnosis sensorial* (Trías, 2022, p. 801), es decir, como un saber que se articula desde *lo estético*³ y que permite conocer el

-
- 2 Un ejemplo muy claro de esto lo constituye el pitagorismo. Recuérdese que, según la historia que narra Boecio (2009, pp. 196-198), Pitágoras *reconoció* la consonancia armónica en el sonido de los mazos que golpeaban el yunque de una fragua. Ese arrobo que se cuenta que tuvo Pitágoras, abre la pauta para reconocer que lo musical no necesariamente es el resultado o el producto de un *artificio* humano: la armonía emana de lo real mismo.
 - 3 Se emplea el término *estético* considerando su sentido etimológico, esto es, como *aisthesis* (αἴσθησις); tal noción comprende la sensibilidad que surge con los sentidos, pero

discurrir de lo hay en torno de uno mismo, como algo que *resuena* y *palpita* en el propio ser. En este sentido, la comprensión de la armonía entre uno mismo y el entorno es algo que se presenta ante el individuo en su *sentir*. Ahora bien, conviene reconocer que, al admitir que la música es una *gnosis sensorial*, se está asumiendo la idea de que la música no se reduce al arte que organiza los sonidos y pertenece a las “bellas artes”, sino que remite a un ámbito que se insinúa en las vivencias cotidianas. La música, en este sentido, permite que el ser humano *con-tacte* con la alteridad que abraza su propia existencia: lo que hay se deja sentir musicalmente.

La música permite *sentir* mediante cadencias rítmicas que estimulan al cuerpo entero, junto con tonalidades sonoras que se abren al reconocimiento de armonías y, con base en ello, hacen posible la creación de formas melódicas. Por supuesto, la música entendida como bella arte recrea estas vivencias: sus obras se escuchan-sienten con todo el cuerpo, aunque parezca que su fuero propio reside únicamente en el oído. Sin embargo, en el encuentro con lo que rodea al ser humano, la vivencia sonora que se presenta rítmica y tonalmente irrumpe con tal contundencia que expresa la presencia enigmática de cuanto envuelve al humano. Aquello que hay en torno al humano se anuncia *resonando* rítmica, armónica y melódicamente aun antes de que sea apresado mediante conceptos. Con base en estos elementos es que se reconocen indicios que apuntan hacia una música que es anterior al arte musical y que, acaso por la enorme presencia de esta última, aquella otra queda oculta.

Las consideraciones previas permiten establecer una distinción que dé paso a la reflexión filosófico-musical. Por un lado, se halla el ya mencionado *arte musical*, que es el conjunto donde puede englobarse todas las composiciones que ha realizado el ser hu-

también puede englobar fenómenos afectivos que van más allá de la percepción. Por ejemplo, sentir emoción es una forma de la *aísthesis* y *sentir frío* es otra, por lo mismo, puede considerarse que ambos tipos de *sentires* son acontecimientos *estéticos*. Al respecto se ha trabajado un poco más en extenso dicho concepto en el artículo *Aísthesis en el sentir* (Vargas, 2014, pp. 27-44)

mano, desde la antigüedad hasta el presente. Por otro lado, puede plantearse un ámbito fundamental que se encuentra en la base del arte musical y, todavía más radicalmente, en el fondo de toda vivencia humana. Dicho ámbito se capta de manera a-lógica o a-conceptual, pero mediante el sentir del cuerpo: es el *con-tacto* rítmico-armónico con todo lo que rodea al individuo. Este plano es al que puede referirse como *música originaria*. Dicho nombre no es una designación arbitraria. Ya Nietzsche, en su *Nacimiento de la tragedia*, alude a una musicalidad originaria que parece fundar toda creación poética que realiza el ser humano. Al respecto, indica el pensador de Basilea:

[...] podremos ahora [...] explicarnos al lírico de la siguiente manera. Ante todo, como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música [...]; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una *imagen onírico simbólica*. Aquel reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual. (Nietzsche, 2009, p. 65).

De manera semejante, el pensador Pascal Quignard coincide con la idea nietzscheana de una música primordial u originaria cuando afirma que:

La música que está ahí antes de la música, la música que sabe «perderse» no tiene miedo del dolor. La música experta en «perdición» no necesita protegerse con imágenes o proposiciones, ni engañarse con alucinaciones o sueños.
¿Por qué la música es capaz de ir al fondo del dolor?
Porque es allí donde ella mora (Quignard, 2019, p. 14).

La música originaria o primordial es una vivencia difícil de caracterizar, debido a que se resiste a ser establecida y esclarecida mediante concepto alguno. Su presencia, sin embargo, *se deja sentir* como una emanación que, cadenciosamente, adviene incesantemente: es un

pulso al que el propio cuerpo se acopla y sigue, sin razones de por medio. Ese acontecimiento musical fundamental, precisamente porque carece de conceptos, se revela como algo imposible de discernir y definir; por su enigmática presencia, la sensación que produce dicha música es vertiginosa, como cuando alguien es arrastrado por una corriente de agua sin asideros ni apoyos: se trata de una vivencia en la que uno mismo tiende a desaparecer como individuo. Aquella música originaria o primordial apunta hacia la re-unión de lo que hay, arrastrando mediante la escucha hacia la anulación de la subjetividad, del yo o de la conciencia singular. Cabe pensar que, por esto, Quignard y Nietzsche señalan que aquella música originaria es terrible y enmarca un dolor tremendo, a saber, el dolor de perder la singularidad propia para con-fundirse con la totalidad de lo que hay.

Podría pensarse que la música originaria es expresión de la realidad que envuelve al ser humano. La noción de *realidad*, sin embargo, es tremendamente compleja. A diferencia de lo que han estudiado campos del conocimiento como las ciencias positivas de la naturaleza, ha habido filósofos que, asumiendo que la realidad es aquello que envuelve y soporta al humano, sin embargo, no se manifiesta prístinamente, sino que se esconde o se insinúa tras la experiencia inmediata. La realidad, que ha de reconocerse como *absoluta*⁴, se articula ante la conciencia humana de forma compleja, dando como resultado una re-presentación o, acaso valga decir, una manifestación *simbólica*⁵ de ella misma. En este sentido, la experiencia —al menos

4 El término *absoluto* se entiende en su acepción etimológica, es decir, como *ab-solutum*: lo que se halla solo, sin nada más. Lo absoluto es lo que no es contenido por nada más, lo *suelto* y *solo* plenamente.

5 La noción de *símbolo* es muy rica y de muy larga tradición. Dicho concepto proviene, por lo menos, de la Grecia antigua. Platón empleaba dicha noción para referirse al carácter fragmentario del ser humano, que describe en el *Banquete* por medio del mito de los tres sexos que coloca en boca de Aristófanes (Platón, 2008, 189d–191d). El *símbolo* es siempre un fragmento que evoca a su complemento para restablecer una unidad. Los símbolos son, en este tenor, formas que evocan a un referente, con el cual con-forman una unidad. Considerando esto, al declarar que la representación que se genera en la subjetividad sobre lo real es un símbolo de esta última, lo que se quiere dar a entender es que la representación es siempre *simbólica*: evoca a lo real, presentándolo de una manera distinta a como es en sí mismo. Lo simbólico no es falsedad o ficción, sino *algo más* respecto de aquello de lo cual sea símbolo.

desde Immanuel Kant y, podría pensarse que, incluso, por lo menos desde John Locke— no es el encuentro inmediato con la realidad: la experiencia sería una *alteración* de lo real, a saber, la trans-formación de lo real en fenómeno o apariencia.

Que la experiencia cotidiana no brinde un encuentro pleno con la realidad no implica que esta última sea inexistente. No sólo esto, sino que podría reconocerse un modo de acceso a eso que, oculto tras las sensaciones cotidianas, anuncia su presencia como un palpitar incesante. Diversos pensadores posteriores a Kant reconocieron en el arte en general, y en la música en particular, el modo de acceso a lo real mismo. En este sentido, cabe admitir que el arte constituye un acceso a lo absoluto, no porque se aleje de la experiencia cotidiana, sino porque arrastra al sujeto hasta lo que se halla en el fondo de dicha experiencia: el arte es una radicalidad de lo experiencial y, por ello, lleva hasta un modo del sentir que conecta directamente con la realidad absoluta.

Un par de ejemplos de filósofos que reflexionan sobre el poder del arte y de la música en específico, lo constituyen Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling y Arthur Schopenhauer. En su célebre *Filosofía del arte*, Schelling expone una explicación sobre la música y el sonido que resulta muy estimulante. Según el autor, el sonido es la manifestación de la *indiferencia* en “la configuración de lo infinito en lo finito” (Schelling, 2012, p. 179). Conviene traer a colación las palabras del propio Schelling sobre este asunto:

Que el *sonido* sea aquello mediante lo cual se expresa la indiferencia en la implantación de lo infinito en lo finito puramente como tal resulta de la siguiente manera.

1) El acto de la implantación misma está expresado en el cuerpo como magnetismo (demostración en la filosofía de la naturaleza), pero a su vez el magnetismo, en cuanto primera dimensión, está unido al cuerpo y, por tanto, no es esa configuración misma, no puramente como tal, sino que es diferencia. Ella es sólo puramente en cuanto tal y como *indiferencia* en la medida en que está separada del cuerpo, como forma en sí, como forma absoluta. Ésta sólo existe en el sonido, pues

éste es, por una parte, viviente —en sí— y, por otra, es una mera dimensión en el tiempo, pero no en el espacio. (Schelling, 2012, p.180)

Al hablar de *diferencia*, Schelling se refiere a aquello que se ha distinguido porque adquiere una presencia específica mediante una corporeidad determinada. Así, por ejemplo, se puede reconocer que una cosa —con una presencia corpórea— se *diferencia* de otra porque la configuración de su corporalidad establece el carácter de ser-diferente respecto de cualquier otra corporalidad. Por el contrario, la *indiferencia* es aquello que aún no se posa sobre determinadas corporalidades y, por ende, existe *en sí* como aquello sin bordes ni límites: lo indiferente es tal porque no tiene límites corporales que lo constriñan. Para Schelling, el sonido es expresión de lo *indiferente* por el hecho de que el sonido no es un cuerpo, dado que sólo puede ser corpóreo aquello que se extienda espacialmente. El sonido es acontecimiento temporal (no espacial), es decir, flujo *sucesivo* que no se agota nunca: su presencia es eternamente inacabable, sin bordes ni límites: *in-diferente*, por tanto.

De acuerdo con Schelling, el sonido es la expresión de lo infinito o la indiferencia en lo finito o diferenciado. Es relevante recordar esto porque el hecho de que lo *diferente* surja no anula ni impide la presencia de lo *indiferente*: lo absoluto y lo concreto se dan conjuntamente; lo real es, por ello, la convergencia de ambos fenómenos. Así, el sonido se da *en* y *entre* los cuerpos, lo cual no significa que el sonido dependa de los cuerpos ni que estos sean causados por el sonido; lo que hay es una convergencia entre contrarios: finitud e infinitud se experimentan como corporalidades sonoras (Schelling, 2012, pp. 180-181).

Esta explicación es la que le permite concluir a Schelling que: “La forma necesaria de la música es la *sucesión*, pues el tiempo es la forma general de la configuración de lo infinito en lo finito intuida en tanto forma abstraída de lo real.” (Schelling, 2012, p. 183). Y, asimismo, el pensador alemán indicará sin ambages que: “La música como forma en la cual la unidad real se convierte en símbolo de sí misma comprende necesariamente todas las unidades en sí, pues la unidad real se acoge a sí misma (en el arte) como potencia, sólo

para representarse *por sí misma absolutamente* como forma.” (Schelling, 2012, p. 184).

El pensamiento de Schelling es un ejemplo del reconocimiento de que, allende la música entendida como “arte bello”, se abre una comprensión ontológica de lo real mismo, a través del fenómeno musical. Para el pensador germano, la música es *potencia simbólica* de la unidad real, es decir, es posibilidad y fuerza que expresa de una manera distinta —como *símbolo*— lo que es en sí y por sí mismo. Dada esta explicación, es patente que la música (y, en rigor, todo arte) rebasa su condición meramente ornamental para constituirse como vía de acceso a lo real absoluto. En concreto, la música se revela como sendero para aprehender la unidad cabal de lo real: lo absoluto se deja sentir por medio de la música.

Por un camino distinto al de Schelling, Arthur Schopenhauer también ha llegado a una idea de la música que rebasa, por mucho, la definición que la ciñe únicamente a un arte emanado del ingenio humano. Desde luego que Schopenhauer reconoce a la música como arte creado por el humano, pero no únicamente. Ante todo, la música es la concreción o, acaso sea mejor indicar, *objetivación* del fondo mismo que se esconde tras toda representación: eso que el filósofo de Danzig ha denominado *voluntad*.

Recuérdese brevemente que el sistema metafísico de Schopenhauer se caracteriza por afirmar que el fundamento de todo lo que hay no es una entidad suprema o una sustancia perennemente existente con atributos captables por la razón. Para Schopenhauer, el fundamento de lo real es algo a-racional, ajeno por completo a medida o determinación lógica y, por cierto, completamente irrepresentable mediante imagen alguna. En todo caso, se trata de una furiosa y enigmática presencia que se hace patente como un continuo ímpetu deseante. Este ímpetu, además, no es un postulado hipotético, sino una evidencia que todo humano puede sentir en su propio cuerpo. Lo que hay es un constante e inagotable *querer* que se objetiva merced a la presencia de la subjetividad y que fuerza a satisfacer el deseo para aquietarlo o padecer dolor en caso contrario. La subjetividad, según el planteamiento schopenhaueriano, es

la que propicia la con-formación del mundo. Esta conformación, sin embargo, es una *representación* que encubre el fondo volitivo de lo real. (Schopenhauer, 2005, §§1-18).

Al igual que Schelling, Schopenhauer pondera el papel del arte como aquello que trasciende el plano de lo inmediato y conduce al sujeto a la contemplación de las formas universales de la representación (Schopenhauer, 2005, §§30-51). Pero, de entre las artes, la música tiene una preponderancia decisiva. Al respecto, el autor de *El mundo como voluntad y representación* afirma lo siguiente:

La música es una objetivación y un trasunto tan *inmediato* de la íntegra *voluntad* como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuya polifacética manifestación constituye el mundo de las cosas singulares. Por lo tanto, la música no es en modo alguno, como las otras artes, pues éstas sólo hablan de sombras, mientras aquélla habla de la esencia. (Schopenhauer, 2005, p. 351).

Con Schopenhauer se observa que la música, además de ser un arte sublime, es el modo en el cual, lo fundamental —la voluntad— se retrata. La música, por tanto, conduce hasta el fondo mismo de lo real, que se revela como un incesante vértigo de pulsiones y afectos, un ineludible aluvión de deseo, de ímpetu y furia que se siente en el cuerpo mismo. La música, pues, vincula al ser humano con el fondo mismo de lo real. La música es voluntad hecha ritmo y sonoridad, que paulatinamente se articula armónica y melódicamente.

Si se toma en consideración tanto lo planteado por Schelling como lo declarado por Schopenhauer en relación con la música, entonces, podría contarse con un marco de interpretación muy sugerente sobre obras musicales realizadas por grandes compositores. Por ejemplo, si se analiza la 9ª Sinfonía de Beethoven y, señaladamente, el cuarto movimiento de esta monumental obra a la luz de las teorías de Schelling y Schopenhauer, es factible reconocer el acontecimiento que va más allá de lo concentrado en la partitura. En el ejemplo de Beethoven hay una *resonancia* de cómo se configura la creación del mundo: desde la profundidad que parece evocar a la materia mediante los bajos, hasta la agilidad melódica de las

cuerdas y los alientos que podrían ser asimilados con las aves que surcan los cielos. No obstante, más allá de una interpretación de lo que representa el cuarto movimiento de la sinfonía referida, lo cierto es que se trata de una musicalidad que lleva a algo más que lo que está escrito en la partitura; conduce a planos más ricos que la admiración suscitada por la perfección en la ejecución instrumental: se trata de una sonoridad que conecta con la fuerza vital misma de lo que hay. Acaso Beethoven reconoció en el desarrollo mismo de la música como arte, algo que va mucho más allá de la técnica o de la capacidad del individuo como compositor: la trascendencia que se halla en el fondo de la existencia y que se capta a través de la potencia simbólica de la música.

Tanto Schelling como Schopenhauer y Beethoven, aunque por vías distintas entre sí, acaso lograron enseñar algo en común: la música apunta hacia lo originario de lo real. La música es una inmersión en el *mare magnum* de la existencia, es un retorno a lo originario del cosmos que se abre paso en medio de la experiencia cotidiana. En este sentido, tiene razón Sonia Rangel cuando afirma que: “La música habla sobre lo anterior, el origen; al cual nos hace retornar en un juego de resonancia y vibración” (Rangel, 2019).

La música es, en efecto, un arte que cautiva, pero no sólo para el gozo o el entretenimiento. Estas vivencias, sin duda, son una gran dádiva del arte musical pero, en rigor, no es lo que la distingue eminentemente. La música es la posibilidad de sumergirse en la sonoridad propia de lo que hay, aun cuando aquello que se escuche no siempre sea armónica ni melódicamente agradable. Esto fue algo de lo que se dio cuenta Arnold Schönberg, por ejemplo, al experimentar con la *atonalidad*. La sonoridad a la que conducen sus creaciones es, precisamente, a lo allende del límite de lo que habitualmente escucha el oído humano, para tratar de llegar a una musicalidad que se encuentra *en el fondo* de la música armónicamente configurada, según cánones racionales (como los que se remontan a Bach). La atonalidad, en este sentido, puede entenderse como el modo en el que varios compositores, con Schönberg a la cabeza, se

arrojaron a la exploración de lo originario, cual marinos que saltan al mar de noche, sin luz y sin salvavidas.

El *cuarteto de cuerda no. 2* de Schönberg es un ejemplo interesante de tensión entre la música tonalmente articulada y la experimentación que busca romper con la tonalidad clásica. Desde el primer movimiento de dicho cuarteto, quien escucha la pieza experimenta una constante tensión sonora. La articulación tonal arroba a tal grado que el pulso se agita y, a la par, se niega toda posible comprensión imaginal sobre el torrente sonoro que se experimenta. La obra, pues, se rebela contra la tentación de ofrecer discursos o imágenes. Acaso sea en el cuarto movimiento del *Cuarteto* (Schönberg, *String Quartet No. 2*, Op. 10, IV) donde se llega a la vivencia de una especie de disolución. Es como si se tratara de una dispersión de la individualidad, una suerte de *sublimidad inmanente*, es decir, una trascendencia que, sin embargo, no conduce a algo fuera de uno mismo, sino a algo que puja y reside en lo más hondo de sí. Esta pieza de Schönberg es un excelente ejemplo del empeño por hacer con la música un acceso a lo más originario del propio ser⁶. Se trataría de una forma, pero por vía de la música, de efectuar el viejo motivo délfico que, según se sabe, estaba en la entrada del templo de Apolo: *cónocete a ti mismo*. Quizás por esto, Trías tenga razón en considerar a la música como una *gnósis sensorial* que, además de permite conocer lo que hay o lo real, también permite el auto-conocimiento como parte inseparable de ese todo que, de hecho, resuena en la profundidad del propio ser.

6 Desde luego, habría que extenderse en un estudio mucho más riguroso y minucioso de la obra de Schönberg —el serialismo y sistema dodecafónico del autor— para mostrar con más detalle las implicaciones musicales y filosóficas de su propuesta. Sin embargo, las palabras de Theodor Adorno son, en gran medida, una buena guía para descifrar al eminente compositor: “En Schönberg ocurre algo totalmente diferente. En él, el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, *shocks*, traumas. Atacan los tabúes de la forma porque éstos someten tales emociones a su censura, los racionalizan y los transponen en imágenes.” (Adorno, 2011, pp. 42-43).

Puede pensarse, a partir de los experimentos de la música atonal, que el arte musical abrió un sendero para sumergirse en el fondo de la propia musicalidad: ha llevado al límite las posibilidades mismas del sistema tonal y ha procurado, con ello, abismarse en una forma de lo musical que permita sentir, aunque sea por el lapso que duren las composiciones, aquel fondo vibrante y pujante que, oculto tras las imágenes de la experiencia cotidiana, palpita constantemente, aunque no se le escuche o preste atención. En este sentido, el arte musical contemporáneo puede comprenderse como una posibilidad de articular el pensar, más allá de categorías y conceptos, con la intención de sentir el fondo sonoro y vibrante con el que lo real se expresa.

Silencio.

Silencio.

Es muy difícil escucharlo.

Muy difícil de escuchar, en el silencio, a los otros.

Luigi Nono

No existe el silencio como tal. Vayan a una cámara sorda y escuchen allí su sistema nervioso en funcionamiento y su sangre circulando.

John Cage

El silencio, pese a la aparente simplicidad de su acontecimiento, es un gran enigma para el pensar. Acaso una peculiaridad del silencio que se asoma en los esfuerzos del pensamiento que trata de comprenderlo es el hecho de que siempre se asocia con aquello que se conciba como *lo originario*. El silencio parece una especie de horizonte: es aquello que se atisba como antecedente de lo que está ante uno aquí y ahora. Quizá sea por esto que, de manera muy intuitiva, al silencio se le vincula con una *ausencia* en un doble sentido. Por una parte, como el *todavía-no-ser* que se encuentra previo a toda manifestación ontológica, es decir, como el estado indiscernible o embrionario de todo lo que hay. Por otra parte, al silencio se le

interpreta también como un acabamiento (un *ya-no-ser*), como lo que subyace tras un flujo sonoro que se extingue paulatinamente en la reverberación. En todo caso, los dos sentidos del silencio coincidirían en una suerte de ámbito *desde el cual* acontece y *hacia el cual* retorna la expresividad de lo que hay: origen y destino silente.

Sin embargo, conviene preguntarse: ¿es realmente, el silencio, *ausencia* de sonido? Quizá esta forma de pensar al silencio todavía se halla demasiado influida por el empeño lógico de comprender algo, a partir del fenómeno contrario. Esta lógica tiende a definir fenómenos difíciles de asir en la experiencia, a partir de los fenómenos experimentables que se aprecian como claramente contrarios a aquéllos. Así, al asumir una lógica de contrarios, se suele plantear que, dado que se percibe el sonido, lo radicalmente opuesto a esto sería la ausencia de aquél. Pero, esta manera de comprender al silencio, literalmente pro-pone un supuesto que, *strictu sensu*, no se puede confirmar. Definir un fenómeno por suposición de existencia a partir del contrario, en rigor, no permite una confirmación de ello. Es menester, por tanto, transitar otro camino de comprensión del silencio, más allá de la conjetura lógica. Más todavía: cierto ejercicio racional es, de hecho, lo que encubre la posibilidad de comprender al silencio pues éste no se deja apresar conceptualmente, sino estéticamente.

En el ámbito musical, el silencio tiene un peso muy importante. Incluso, vale afirmar que, estrictamente hablando, la música sólo es posible mediante la confluencia de sonidos y silencios⁷. Esto quiere decir que, para el arte musical, el silencio no necesariamente se entiende como la *ausencia* de sonido, sino como complemento de este último. La música ha enseñado, desde tiempo atrás, que *el silencio acompaña al sonido* y su presencia es tan escuchable como la de los tonos que conforman melodías. No es inapropia-

7 Los músicos y profesores Claude Abromont y Eugène de Montalembert declaran lo siguiente: “Los silencios desempeñan funciones específicas que permiten respirar y elaborar el tramado de una obra, porque toda música consiste en silencios y sonidos. El silencio tiene fuerza, pues en sí es un momento que transcurre antes, durante o después del sonido musical.” (Abromont & Montalembert, 2021, p. 56.)

do afirmar, desde el quehacer musical, que el silencio *se escucha* y confluye con la organización armónica de lo sonoro. El silencio, pues, nunca acontece solo y su presencia no es, ontológicamente hablando, la negación total del sonido. La sonoridad está siempre acompañada de silencio.

Que no haya un modo de acceder al “silencio en sí”, no implica que no se trate de algo distinguible de la sonoridad. Sin embargo, el mundo contemporáneo se halla mucho más volcado a poner atención en los sonidos y no en el silencio. Pero esos sonidos de los días que corren, en su inmensa mayoría, se corresponden con reproducciones técnicamente estandarizadas: fórmulas sonoras que, paradójicamente, anestesian la posibilidad misma de escuchar lo que hay más allá del mundo configurado del presente. La escucha del silencio, en medio de este mismo contexto, pareciera ser, simplemente, imposible. No obstante, aún quedan resquicios por los cuales es factible acceder hacia otros modos de escuchar aquello que persiste tras o debajo de las sonoridades artificialmente configuradas.

Abrir el mundo contemporáneo para tratar de escuchar el silencio es algo que se propusieron filósofos y músicos del siglo pasado. Podría admitirse, incluso, que esta fue una preocupación común a la filosofía y la música (incluso, al arte, en general). De entre los filósofos, Heidegger fue un caso paradigmático. En efecto, la radicalidad de su ejercicio filosófico lo condujo a planteamientos que buscan abrir los resquicios del mundo configurado técnicamente. Ya desde su obra capital de 1927, *Ser y tiempo*, el pensador alemán planteó que la tarea del filosofar habría de retomar la inquietud que suscita la comprensión de eso que se llama *ser*. Pero tal tarea exigía reconocer que la filosofía, hasta ese momento, no había dado con una satisfactoria comprensión del ser, dado que constantemente se generaba una confusión de éste con un ente específico. Heidegger sostuvo, por tanto, que era menester replantear la pregunta que condujera a otra manera de comprender al ser y que eludiera la tendencia de definirlo, como se define a cualquier entidad. Dicho con otros términos: para captar aquello que el término *ser* mienta hay que encontrar una pregunta distinta

a la forma genérica “qué es x”, pues esta forma de preguntar, invariablemente persigue una definición que se asocia a lo *sustancial* o *esencial*. Heidegger mantuvo la tesis de que el ser no es un ente, por lo cual, estrictamente no puede considerarse como algo que posea sustancia o esencia. Por consiguiente, la pregunta “¿qué es el ser?” es inadecuada para comprender aquello que se mienta con el término *ser*. Para hallar la pregunta adecuada, Heidegger propuso, en *Ser y tiempo*, mantener clara la diferencia ontológica que hay entre *ser* y *ente*, así como el modo específico de ser que posee el ente que puede formular la pregunta por el ser, es decir, el *Dasein* (Heidegger, 2002, §§ 1-6).

El Dasein es el ente *por el cual* el ser *se da*; es el ente ante el que se abre el “horizonte de comprensión” del ser. Esto quiere decir que, *ahí* donde el Dasein se encuentre, *ahí* serán comprendidos los entes como *siendo*. El ser, por tanto, no se presenta como un atributo más de las cosas ni, en estricto sentido, como una cualidad que el Dasein posee e impone en los entes, sino como una suerte de acontecimiento que aparece, pero no se constriñe, en ellos. Ahora bien, el Dasein, según Heidegger, posee una determinada constitución que le permite *existir*⁸. Dicha constitución se articula con base en “indicadores formales”⁹ que destacan acciones constantes del Dasein. Estos “indicadores formales” son los llamados *existenciales* (*Existenzialien*), a saber, el *comprender*, el *habla* o *discurso* y el *encontrarse* o *disposición afectiva*. (Heidegger, 2002, §§29-34).

De acuerdo con Heidegger, los existenciales *discurso* y *comprender* se asocian íntimamente con una forma de escucha que no debe

8 La noción de *existencia* adquiere en Heidegger una relevancia y un valor fundamental. Lo primero que hay que observar al respecto, es que el pensador no concibe la existencia como el hecho de que cualquier cosa tenga presencia —material o mental— por sí misma. La existencia, para Heidegger, no es una propiedad o un predicado que pueda atribuirse a cualquier cosa, sino que se refiere al ente que se caracteriza por proyectar (arrojar y, en ese sentido, “estar abierto”) su propio ser. Dicho ente es el que Heidegger nombra como *Dasein*. (Heidegger, 2002, §2).

9 Heidegger se cuida de no llamar “estructura” o “elementos” a los *existenciales*, para evitar que se piense en un andamiaje subjetivo. No se trata, por lo mismo, de una estructura *a priori* como en los casos de Kant o Husserl, sino de acciones continuas o constantes que acontecen en el existir mismo del Dasein.

confundirse con el fenómeno físico o perceptual que se suele asociar al acto de percibir sonidos mediante los oídos. Hay una *escucha*, piensa Heidegger, que capta el acontecimiento del ser. Sería esta *escucha ontológica* —por llamarla de algún modo— lo que hace posible la *comprensión* y consecuente *interpretación* de lo que hay. Al respecto, las palabras de Heidegger son pertinentes:

La conexión del discurso con el comprender y la comprensibilidad se aclara por medio de una posibilidad existencial propia del mismo discurso: el escuchar [*Hören*]. [...] El escuchar constituye incluso la primaria y auténtica apertura del Dasein a su poder-ser más propio, como un escuchar de la voz del amigo que todo Dasein lleva consigo. El Dasein escucha porque comprende. (Heidegger, 2002, §34, p. 186.)

La escucha ontológica abre la posibilidad de comprensión del ser. Esto quiere decir que el ente capaz de “abrir el mundo” para comprender al ser tiene la facultad de hacerlo en virtud de que escucha algo más *a través* de las discursividades y sonoridades cotidianas. Podría afirmarse que, ontológicamente, esto es, de cara a la comprensión del ser, la escucha de aquello que se insinúa en los sonidos y hablas cotidianos es lo que permite traspasar, aunque sea por un lapso breve, las capas de artificialidad que envuelven a los individuos en la cotidianidad.

La idea anterior es reafirmada por el propio Heidegger en escritos posteriores a *Ser y tiempo*. Según lo que se puede apreciar en el conjunto de notas que el pensador alemán escribió hacia finales de la década de los años 30 del siglo pasado, hay una suerte de reformulación e, incluso, replanteamiento sobre el sentido del *discurso* o *habla* en su relación con la *escucha* ontológica. A propósito de ello, apunta el pensador:

El guiño en el silencio del a-bismo en el acallamiento del Da-sein. En el ser humano dicho silencio deviene sonido, suena en tanto dicho y decir, y resuena en el habla y en lo mentado por ella. (Heidegger, 2023, p. 115).

El *habla* que, a su vez, es suscitada por la *escucha*, lleva a la vivencia del *silencio*. Este silencio está vinculado, según Heidegger, con el des-fundamiento de lo que hay¹⁰. El autor de *Ser y tiempo* considera que, aunque suene paradójico, lo que se revela ante el *pensamiento escuchante* es que, en el fondo de lo que hay, no reside una entidad inmutable, sino una oquedad ontológica que, sin embargo, permite ser a lo que hay. Dicho fondo des-fundado —valga la paradoja— es lo que el pensador alemán vincula con el silencio, el cual, desde la posibilidad que le es inherente, *se esencia* y, cabe decir, *se expresa* como habla, palabra, lenguaje o discurso. No sería impertinente agregar que ese silencio de lo des-fundado, también adquiere presencia en el mundo como tonos, volúmenes sonoros y, en última instancia, como música.

Para Heidegger, entonces, el silencio es lo que se insinúa pero reside allende lo sonoro: el silencio se proyecta en la palabra o en la nota musical. Así lo deja apreciar el propio pensador cuando anota lo siguiente:

(...)

Silenciar: lo innombrado – puesto que es lo esencialmente anterior, ulterior y coetáneo en el fondo de todo decir, resguarda el fondo de su indecidibilidad y protege de todo decir, a fin de conservar su profundidad.

El fondo de esta indecidibilidad es el a-bismo en tanto la esenciación del ser mismo.

El guardar silencio no surge de la carencia de discurso, sino de la pertenencia al silencio y por mor de él.

La palabra inaugural es la acallada voz del silencio.

El silencio es el a-bismo de la ad-venencia. (Heidegger, 2023, p. 122).

10 La idea de *des-fundamiento* (*Ab-grund*) de lo que hay es una expresión que el pensador alemán empleó para mostrar que, en rigor, no hay una sustancia o entidad suprema que soporte todo lo real y que, por su persistencia, haya de ser comprendida como lo más fundamental e inmutable. No hay, para Heidegger, esencia de la realidad, sino posibilidades que se afianzan históricamente mediante el establecimiento de entidades que se asumen como fundamentales.

El silencio se elude en la presencia ruidosa del mundo. Pero ello no implica que su vivencia sea imposible. Acaso quepa decir, a partir de lo pensado por Heidegger, que una tarea que ilumina el porvenir del filosofar sea, precisamente, la de *aguzar el oído* para *escuchar oblicuamente* lo que reside en el espectro oculto del mundo que, incansablemente, se esfuerza por ensordecir a las personas.

Sin duda, Heidegger fue uno de los filósofos que más influyó en la convicción por traspasar la sonoridad convencional, aunque, desde luego, hubo muchos otros pensadores que se empeñaron en esfuerzos semejantes¹¹. Aquel ímpetu de ir más allá de lo sonoro también fue asumido por músicos notables del siglo pasado, los cuales emprendieron la travesía de sondear los límites de lo armónica y del sonido para extender la experiencia musical fuera de la racionalidad que se practica desde el Barroco, por lo menos. Por supuesto, quizá el ya mencionado Schönberg sea el referente más claro de este empeño por romper con los cánones clásicos de la música, pero no fue el único ni el primero. Ya antes del compositor austríaco, músicos como Franz Liszt¹² comenzaban a experimentar con los límites de las estructuras armónicas. Sin embargo, es verdad que las composiciones de Schönberg marcaron un hito en la música debido a su ruptura radical con la tonalidad¹³.

Si bien es verdad que Schönberg fue el compositor referente de lo que Theodor Adorno llamó “Nueva música” (Adorno, 2011), definitivamente le sucedieron muy destacados músicos para quienes el arte sonoro se convirtió en una vía de articulación del pensamiento y de exploración de aquello que se oculta tras la inmediatez. Quizá los dos compositores que más radicalmente experimentaron sobre el traspaso de lo sonoro en pos del silencio durante la segunda mitad del siglo pasado fueron Luigi Nono y John Cage.

11 Sin duda, filósofos como Deleuze (Deleuze & Guattari, 2015), Trías (Trías, 2022) o Jankélévitch (Jankélévitch, 2005) son claros ejemplos.

12 Una obra representativa de Liszt de este intento por salir de los cánones se puede apreciar en *Nuages Gris (Nubes grises)*, de 1881.

13 En el texto *Habitar lo sonoro: re-significaciones armónicas a partir de Luigi Nono y György Ligeti* se ha brindado una breve síntesis del movimiento atonal inaugurado por Schönberg (Vargas, 2021, pp. 32-37).

Conviene aclarar desde este momento, que dichos compositores son muy diferentes e, incluso, por momentos podrían ser considerados como antagónicos. Sin embargo, Nono y Cage convergen en la búsqueda de irrumpir, desde la música, en los dominios del silencio, pero con la clara conciencia de que el silencio, como se ha venido indicando, no es propiamente la ausencia de lo sonoro, sino una experiencia distinta que se da en lo sonoro.

El arribo al silencio, en el caso de Luigi Nono, fue peculiar. Este compositor, de origen veneciano, se destacó por su conciencia política, que simpatizó con corrientes socialistas en Italia. Fue un músico para quien el concepto de *resistencia* implicaba un motivo fundamental para la conciencia humana, en general, y para el desarrollo de la música misma, en particular. Nono fue un músico-pensador que no disociaba el desarrollo musical de la conciencia política. Esto es algo que dejó claro el propio Nono en una entrevista realizada en 1963 con Luigi Pestalozza, quien, entre otras interrogantes, le preguntó al compositor lo siguiente:

[Luigi Pestalozza:] 1. ¿Qué significa la Resistencia para ti como hombre y como músico?

[Luigi. Nono:] La Resistencia, como un acto genuino, revolucionario y fundamental de nuestra vida, requiere, provoca y forma elecciones particulares y una conciencia innovadora. Y lo hace no sólo, ni una vez por todas, en el momento de la lucha armada, sino en su compleja continuidad, que es aún más esencial y constructivamente determinante a la luz de los diversos esfuerzos de los partidos gubernamentales, especialmente los demócratas cristianos, para someterla a censura, coerción, retórica grandilocuente y mistificación, y los resultados que estos esfuerzos han obtenido. La Resistencia no es, entonces, en un sentido limitado, un glorioso estandarte del pasado, sino una lucha incesante y una nueva conciencia en continuo desarrollo a través de la acción subjetiva, cuyo objetivo es el proceso objetivo que lleva a esos ideales por los cuales tantos cayeron y continúan incluso ahora siendo asesinados. El músico también participa en esta lucha. Por el contrario, lo hace precisamente en la medida en que contribuye, no como un espejo cóncavo o convexo, sino de una manera original y autónoma con sus estudios, su investigación, sus experimentos, su

imaginación inventiva. Es en la medida en que logra poner en una relación dialéctica sus dos elementos constitutivos, el ideal por un lado y el técnico-lingüístico por el otro, con sus respectivos requisitos y propiedades, que el músico puede alcanzar la plena autorrealización. El tema de la Resistencia en la música, por lo tanto, no debe asociarse sólo con el uso de textos y situaciones de lucha partisanas, en otras palabras, congelado en el tiempo. (Nono, 2018, pp. 273-274)¹⁴.

A partir de las palabras de Nono se puede apreciar que la música no se reduce a ser sólo un “recurso” disponible para la ejecución de la resistencia política. La música se adhiere al ímpetu por llevar a la conciencia hacia la emancipación de los dogmas políticos en virtud de que *resiste* a través del ejercicio de experimentación sonora. Como indica muy bien Susana Jiménez Carmona: “[Nono] aclaraba que no se trataba tanto de convencer, de contribuir a la toma de conciencia y a la hegemonía cultural [...], como de agitar y provocar la discusión y, con ello, la transformación de quienes escuchan.” (Jiménez, 2023, p. 30). Para Nono, pues, la música habría de llevar hacia otros modos de la escucha. Motivado por estas

14 La traducción es mía. En el texto original se lee lo siguiente:

“1. What does the Resistance mean to you as a man and as a musician?”

1. The Resistance, as a genuinely revolutionary and fundamental act of our lives, requires, provokes and forms particular choices and an innovative consciousness. And it does so not only, and not once and for all, in the moment of armed struggle, but in its complex continuity, that is all the more essential and constructively determinate in light of the various efforts by the government parties, especially the Christian Democrats, to subject it to censorship, coercion, high-flown rhetoric and mystification, and the results that these efforts have obtained. Resistance is not, then, in some limited sense a glorious banner of the past, but rather an unremitting struggle and a new consciousness in continuous development through subjective action, its aim being the objective process that leads to those ideals for which so many fell and continue even now to be murdered. The musician too takes part in this fight. On the contrary, he does so precisely to the extent that he contributes, not as a concave or convex mirror, but in an original and autonomous way with his studies, his research, his experiments, his inventive imagination. It is to the extent that he manages to bring into a dialectical relationship its two constitutive elements, the ideal on the one hand and the technical-linguistic on the other, with their particular requirements and properties, that the musician can attain full self-realization. The theme of Resistance in music is, therefore, not to be associated only with the use of texts and situations of partisan struggle, in other words, frozen in time”.

convicciones, el compositor veneciano asumió las posibilidades que los desarrollos técnico-tecnológicos permitieron al desarrollo musical. Esto es notable, por ejemplo, en obras como *Omaggio a Emilio Vedova, per nastro a quattro piste* (1960) y *La fabbrica illuminata* (1964), Nono involucró recursos como la cinta magnética y otros aparatos de generación sonora que entrecruzó con instrumentos de cuerda y percusiones, por ejemplo.

El ímpetu de Nono por emancipar la escucha a través de la música fue, ciertamente, político. Su intención de llevar la escucha más allá de las convenciones y las estructuras canónicas fue el modo en el que se sumó al compromiso revolucionario. Este intento de *ir más allá en la escucha* le hizo reconocer que el mundo contemporáneo determina de modos específicos las maneras en las que los individuos perciben y, por ende, se relacionan con su entorno. Señaladamente, Nono fue percatándose de la mayoritaria importancia que occidente le ha dado a la vista y, por tanto, al hecho de que todas las creaciones humanas tienden a ser comprendidas desde la capacidad ocular. En este tenor, el compositor veneciano se percató de que una constante en la experimentación sonora que constituía un límite de la música misma: la sonoridad se hallaba (y, todavía hoy se halla mayoritariamente) determinada por el imperio de lo visual.

Desde mucho tiempo atrás —el mundo medieval, por lo menos— al sonido se le intenta asociar con la imagen. Al arte musical, además, se le suele vincular con el *acto narrativo*, pues las narraciones se comprenden como una sucesión de hechos que, al ser contados, se recrean *imaginalmente* en la mente de quien atiende al relato. Recuérdese que, en el fondo, *narrar es hacer ver unos sucesos mediante la palabra*. La música de tiempos anteriores (desde el Barroco, por lo menos), aunque no empleara palabras necesariamente, sin embargo, se pensaba como una actividad que *narraba historias*. De hecho, el sentido melódico ha sido, por siglos, interpretado como un *discurrir* que conduce al escucha de un punto inicial a una resolución, a través de un desarrollo. Dicho de otro modo: al ámbito melódico se le suele equiparar con la acción na-

rrativa de la palabra. Las composiciones musicales, incluso, por momentos han intentado *hacer ver* paisajes concretos (piénsese, por ejemplo, en las *Estaciones* de Vivaldi). No es falso, entonces, que la música occidental, cultivada bajo los cánones del ritmo, la armonía y, sobre todo, la melodía, ha estado circunscrita a la hegemonía visualista occidental. Tras detectar esto, es decir, una vez que se es consciente de que el modo en que se escucha música tiende a buscar imágenes, la pregunta por la escucha emerge como fundamental para abrir otros modos de experimentación sonora, así como para repensar lo que implica *sentir desde la escucha*, sin intermediación de lo visual. Todas estas consideraciones, si bien no se encuentran explícitamente en las reflexiones de Nono, pueden articularse a partir de las mismas. Es claro, por tanto, que su revolución musical implicará también una recomposición del sentir mismo: la revolución política de Nono llega, a través de sus reflexiones y experimentaciones sonoras, a un replanteamiento de la comprensión del ser humano mismo, en relación con su entorno.

Nono comprendió, por medio de la experimentación sonora para emancipar la escucha, que es menester meditar sobre la complejidad que implica la acción misma de *escuchar*. Así lo anuncia el propio compositor en las siguientes palabras:

Me parece que en nuestro tiempo se ha vuelto muy difícil escuchar la música. Se está más habituado a ver que a escuchar y, por ello, se quiere traducir los hechos musicales en contenidos visuales, verbales, ideológicos. Con angustia se busca poder confirmar categorías mentales que se tienen en la cabeza y no en los oídos. Se demanda que la música siempre diga algo que no le atañe sino como algo externo o como estímulo. (Nono: 1980, *Apud*. Carmona, 2023, p. 78).

La música ha de generar expresiones que trastocuen el empeño por ser interpretada como algo *visible* (o sea, como una imagen o un discurso que permita desfilarse representaciones mentales o conceptos claros al escucha). Por lo mismo, Nono se abismó en la comprensión del silencio como aquello que, radicalmente, ha de ser escuchado sin asociación visual alguna. La revolución de Nono rei-

vindica un hecho difícil de asir: el silencio es, literalmente, *in-visible*. Tal vez, incluso, sea *in-concebible*. En efecto, no hay ni puede haber *imagen del silencio*, como tampoco puede haber un concepto claro y distinto que lo haga inteligible. Y, no obstante, puede admitirse que el silencio se presenta: se deja sentir, aunque de otro modo respecto a como se está habituado a experimentar en la existencia.

Fragmente-Stille. An Diotima (1980), posiblemente sea la obra de Nono en la cual se aprecian los empeños por romper con la inercia de hallar en lo sonoro imágenes. Incluso cuando es cierto que en *Framente* Nono dialoga con Hölderlin al colocar versos suyos en la pieza, la colección de las citas del poeta alemán no responde al intento por crear un discurso ni de esbozar un cuadro que sea representable mentalmente. La experiencia de esta obra es, más bien, la posibilidad de flotar a través de los acontecimientos sonoros que desgarran la continuidad del tiempo, es decir, la temporalidad que se acota en la duración misma de la obra. La pieza es como una fragmentación del sentido mediante el sonido y, con ello, la posibilidad de escuchar más allá de la sonoridad misma. La reverberación que se experimenta en esta pieza es una invitación al enigma del silencio. Se puede admitir, por lo anterior, que *Fragmente-Stille. An Diotima* es una pieza musical que se entrega al misterio del acontecer sonoro, permitiendo un asomo hacia el silencio y rompiendo con el empeño visualista de *ver algo*. Se trata de un puro sonar para experimentar lo que hay, de forma alternativa al de la lucidez y la claridad: sentir en el silencio la envolvente presencia de lo que hay.

Aquello que envuelve al ser humano se expresa continuamente a través de lo sonoro. Pero esta sonoridad, a diferencia de lo que pensaban los pitagóricos, no sólo se reduce a las armonías consonantes. Lo que hay en torno al ser humano se expresa, incluso, en lo que cotidianamente se denomina *ruido*. El gran compositor norteamericano, John Cage, fue quizás el que más urdió esta idea. En 1937, Cage ofreció una charla ante una sociedad de cultura en Seattle, en donde asentó sus ideas germinales sobre la posibilidad de extender la música más allá de las fronteras de la tonalidad (Cage, 2012, pp. 3-12). Dicha charla fue publicada posteriormente en

1958 con el título de *The future of music: credo* (*El futuro de la música: credo*), en donde el norteamericano parte de la consideración sobre el ruido en los siguientes términos:

CREO QUE LA UTILIZACIÓN DEL RUIDO

Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Interferencias entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales. Cada estudio cinematográfico tiene su biblioteca de «efectos de sonido» grabados en cinta. Con un fonógrafo de cine es ahora posible controlar la amplitud y frecuencia de nuestra imaginación. Con cuatro fonógrafos de cine, podemos componer e interpretar un cuarteto para motor de explosión, viento, latidos del corazón y corrimiento de tierras.

PARA HACER MÚSICA

Si esta palabra, «música», es sagrada y se reserva para instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido.

CONTINUARÁ Y CRECERÁ HASTA QUE LOGREMOS UNA MÚSICA PRODUCIDA CON LA AYUDA DE INSTRUMENTOS ELÉCTRICOS.

(Cage, 2012, p. 3)

Como se puede apreciar en la cita precedente, Cage plantea una paradoja: *hacer música con el ruido*. La comprensión habitual de la música ha sido —por lo menos desde las grandes catedrales sonoras del Barroco— aquella que la considera como un arte que establece armonías sublimes. Esta concepción es la que interpreta que la música debe entenderse como arte¹⁵, es decir, como un *saber hacer* que altera la

15 En este caso específico se emplea el término *arte* en sentido etimológico. Recuérdese que la palabra castellana *arte* proviene del latín *ars* y ésta, a su vez, del griego antiguo

sonoridad natural y la torna sonoridad espiritual por mor del ingenio humano. En el marco de esta concepción tradicional de la música, el ruido no sólo debería quedar excluido de toda armonización artísticamente confeccionada, sino que debe combatirse decididamente.

Cage invita a reconocer que la música entendida como arte que organiza sublimemente los sonidos recubre la posibilidad de escuchar el modo de darse lo hay. En este sentido, el compositor norteamericano invita a la asunción de que el ruido no es desdeñable, pues la sonoridad de lo real se da más allá de la purificación tonal del arte musical. Como reconoce Carmen Pardo: “John Cage propone escuchar al sonido no delimitado por la clave del sentido, salir del territorio musical y recuperar lo que podría denominarse la fisicidad del sonido” (Pardo, 2014, pp. 30-31).

Para la época en la que Cage comienza sus exploraciones hacia la escucha de lo sonoro más allá de las armonías musicales tradicionales, el desarrollo técnico de aparatos que permiten la grabación de los sonidos, abrió un infinito de posibilidades para la composición musical y también para la producción cinematográfica¹⁶. Quizás para el presente no sea nada extraño saber que se cuentan con inmensos registros de sonidos grabados que, incluso, se pueden emplear con relativa facilidad para elaborar videos o efectuar producciones sonoras complejas, pero en la primera mitad del siglo XX, tales posibilidades resultaron una auténtica revolución sonora, técnica y artística. Capturar el sonido y almacenarlo para emplearlo en una creación o, simplemente, para recordar el sonido de algo (sonidos de la natura-

τέχνη (*téchne*), términos empleados para referirse a oficios o actividades que permiten la realización de obras concretas. Por ejemplo, es producto de una *téchne* o de una *ars* la elaboración de vasijas, estatuas, columnas o, incluso, obras pictóricas y dramáticas. Lo artístico, en este sentido, es *productivo*, pero además lo es en virtud de implica una cierta destreza y un conocimiento técnico: es un *saber-hacer* para *crear* algo que no se da por naturaleza.

16 En efecto, la posibilidad de colocar grabaciones sonoras a los filmes permitió que el cine evolucionara de imagen-movimiento a imagen-vivencia. La sonoridad en el cine, incluso, permitió que la imagen adquiriese un sentido artístico que hizo del cine algo mucho más que mera imitación. De aquí que tal vez no sea exagerado afirmar que, desde que el cine se enriqueció con la sonoridad, el arte cinematográfico fue un modo simbólico por el cual la experiencia se desdobló hacia significaciones propias.

leza) o de alguien (la voz de una persona o la interpretación de alguna pieza musical), sin duda fue un hito histórico. Cage no sólo no fue ajeno a este momento revolucionario de la grabación sonora, sino que comprendió que con ello se apuntaba hacia la posibilidad de que el sonido, en su efectivo acontecer, fuese protagonista de composiciones nuevas: la música del porvenir podría integrar el modo mismo en que lo real se expresa a través de la sonoridad. Pero, para ello, también sería menester re-educar al oído: enseñar a abandonar las tonalidades habituales para abrazar la sonoridad de lo que hay. Para Cage es fundamental *re-aprender a escuchar*.

La escucha a la que invita Cage es una forma de resistir la tendencia visualista a la que el mundo moderno se halla tan acostumbrado¹⁷. Pero el compositor norteamericano no sólo busca superar la tentación de generar imágenes mediante la escucha, sino que, incluso, busca que el oyente no sucumba ante juicios ni conceptos: la escucha cageana es de *apertura* hacia lo que hay, sin intervención de ningún tipo. Acaso esta disposición escuchante se halle profundamente inspirada por los encuentros que Cage tuvo con el budismo zen, lo cual le reveló un camino de serenidad mental, sumamente propicio para lograr que lo que hay se sienta como un incesante flujo presente que, por medio de la escucha, se anuncia.

No obstante lo anterior, Cage no sólo agotará su talento musical en la consecución de la escucha que se abre a la captación de lo real. El compositor asumirá la labor creativa de la música, pero enfatizando que las composiciones han de involucrar las posibilidades de todo el espectro sonoro. Por esto es que, incluso aquello que convencionalmente se interprete como ruido, igualmente ha de ser considerado para formar parte de una pieza artística musical. En consecuencia, es claro que Cage renuncia a la idea de que la música sólo ha de ser un arte que enaltezca las armonías agradables. En todo caso, la música tiene ante sí la posibilidad de re-crear lo que hay atendiendo a la sonoridad que se despliega incesante-

17 En este punto, la crítica de Nono hacia el imperio de lo visual y la postura de Cage son coincidentes.

mente en el mundo cotidiano. Junto con dicha sonoridad, además, se abre la posibilidad del silencio.

Es muy conocido el hecho de que Cage indagó el silencio. En un primer momento de su investigación, incluso acudió a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, en donde se aísla tanto el exterior, que parece que lo único contenido en dicha cámara es el silencio mismo. Sin embargo, estando dentro de dicha cámara, la emanación sonora del propio cuerpo de Cage (el sonido de su respiración, los latidos de su corazón y demás sonoridades generadas por su cuerpo) le dejó en claro que el silencio no es un fenómeno físico. De esta experiencia, Cage parece haber desarrollado la idea de que el silencio es, en todo caso, una intención mental que permite que lo sonoro discurra sin pretensiones ulteriores. El silencio es, en todo caso, el combate que uno mismo puede llevar a cabo frente a la tendencia de querer determinarlo todo con el lenguaje. En este sentido, no sería exagerado admitir que el silencio es una forma de rebeldía ante la subjetividad.

La toma de consciencia de que el silencio es lo que *suspende* la intención lingüística y conceptual del sujeto respecto de su entorno (y de sí mismo cuando se mira como objeto entre objetos), fue lo que le permitió a Cage asumir una actividad creativa con el silencio. Esto conlleva, para Cage, el reconocimiento de que habría dos formas en las que se expresa el silencio. Por una parte, el *silencio sonoro* y, por otra, el *silencio musical*. Carmen Pardo explica muy bien la distinción de estos silencios en Cage, mediante las siguientes palabras:

La crítica a la idea del silencio en Cage es muestra de esa continuidad que él establece entre las ideas que se tienen acerca de los sonidos, y las relaciones que se instauran y dan lugar al ámbito musical. El silencio sonoro es por ello una puesta en cuestión del lenguaje y de la razón que hace del silencio un elemento opuesto al sonido, al tiempo que implica una crítica al espacio musical que se ordena según ese presupuesto. El silencio expone, de este modo, su íntima conexión con el ruido en tanto escucha de lo no-intencionado; lo que llamamos silencio es lo que no conectamos con las *intenciones que producen los*

sonidos. El silencio musical, en cambio, se caracterizaba por construir una pausa cargada de intención y, precisamente en función de esa intencionalidad, se constituía como silencio en tanto opuesto al sonido. Despojada de la intencionalidad, el silencio aparece como sonido o multiplicidad de sonidos. (Pardo, 2014, pp. 59-60).

La escucha del *silencio sonoro* es una vivencia que pasa inadvertida, debido a que se corresponde con lo no-intencionado. Lo *no-intencionado* es aquello que se escapa de la atención del individuo, lo que, aunque captado por el oído continuamente, no queda asimilado como *objeto del pensamiento*. En esta medida, lo silencioso sería aquello que se deja sentir, sin que el individuo se dé cuenta. Al reconocer el ámbito de lo no-intencional, la escucha se expande y da lugar a la comprensión sonora de cuanto hay: lo silencioso se torna ruido. A partir de este reconocimiento, Cage experimentó con la posibilidad de, deliberadamente, crear un espacio de atención a lo no-intencional. El ejercicio cageano es una paradoja, pero que da lugar a un reconocimiento distinto del entorno. La paradoja consiste en, intencionalmente, escuchar lo que, de habitual, es no-intencional. Esto propicia el *silencio musical*, es decir, una composición que, con toda intención, suspende ejecuciones instrumentales y vocales para que emerja la sonoridad no-intencional. La pieza musical impone la escucha de lo inaudito: el silencio se presenta, artísticamente. Sin duda, la pieza más conocida de Cage que logra esto es la famosa 4'33", creada en 1952.

Coda.

Las propuestas musicales de Nono y Cage, así como las reflexiones filosóficas de Heidegger y otros pensadores, permiten reconocer que el silencio es un ámbito de difícil comprensión. La dificultad mayor estriba en que no puede ser caracterizado mediante un concepto que contenga una definición precisa. El silencio es una noción que se elude a toda determinación conceptual, pero no por ello resulta incomprensible. Esto sugiere que la comprensión del silencio es un resquebrajamiento de la subjetividad y, por

ello, la indagación del silencio es, en cierto sentido, un modo de criticar el imperio del sujeto moderno que todavía extiende su hegemonía hasta el mundo contemporáneo.

Así como el silencio conduce a la subjetividad hasta la crisis de sus propios alcances conceptuales, las reflexiones sobre la *música originaria* también agrietan los límites del sujeto moderno. Dicha música que se insinúa en tanto ajena a los cánones de la armonía y la melodía, obliga a reconocer a la subjetividad misma que hay algo que la trasciende y que se le presenta como una palpitación incesante que, además, no requiere de la luz racional para tener sentido. No todo lo que hay es representación, ni imagen, ni concepto. El sujeto moderno está inmerso en una constante sonoridad que no siempre escucha por la fascinación de sus representaciones imaginativas.

Por lo anterior es que puede concluirse que la reflexión filosófica sobre la música no sólo se circunscribe a pensar argumentativamente sobre el arte de la organización sonora, sino que se revela como una posibilidad que confronta al entendimiento y la razón hacia algo que los rebasa. La musicalidad de lo originario, como la vivencia del silencio, son dos modos en los cuales queda claro que la subjetividad no es todo lo que hay y que, además, abren caminos insospechados para que el pensar se abisme hacia el encuentro de aquello que le rodea, le sostiene e, incluso, le atraviesa.

Referencias

- Abromont, C. y Eugène de M. (2021), *Teoría de la música. Una guía*. Trad. Alejandro Pérez Sáez, México, FCE.
- Adorno, T. W. (2011), *Filosofía de la nueva música*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal.
- Andrés, R. (2013), *El mundo en el oído. En nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona, Acantilado.
- Blacking, J. (2015). *¿Hay música en el hombre? 2ª. Ed.* Trad. Francisco Cruces. Prolog. Jaume Ayats. Madrid, Alianza.
- Boecio, S. (2009). *Sobre el fundamento de la música*. Trad. Introd. y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Mariano Madrid y Pedro R. Díaz. Madrid, Gredos.

- Cage, J. (2012). *Silencio* 5a Ed. Trad. Marina Pedraza. Epílogo de Juan Hidalgo. Madrid, Andorra.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 11ª. Ed. Trad. José Vázquez Pérez en colaboración con Umbelina Larraçeta, Valencia, Pre-textos.
- Heidegger, M. (2002). *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago, Editorial universitaria.
- (2023). *De la esencia del habla y de la pregunta por el arte*. Trad. Ángel Alvarado Cabellos. Revisión técnica: Ángel Xolocotzi. Puebla, BUAP.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Prolog. Arnold I. Davidson. Trad. Ramón Andrés y Rosa Rius. Barcelona, Alpha Decay.
- Jiménez C., S. (2023). *Luigi Nono. Por una escucha revuelta*. Prolog. Carmen Pardo. Madrid, Akal.
- Nietzsche, F. (2009). *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza.
- Nono, L. (2018). *Nostalgia for the future. Luigi Nono's selected writings and interviews*. Ed. Kindle. Editado por Angela Ida De Benedictis y Veniero Rizzardi. Prólogo de Nuria Schoenberg Nono.
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Madrid, Sexto Piso.
- Platón (2008). *Diálogos III (Fedón, Fedro, Banquete)*. Trad. Marcos Martínez. Madrid, Gredos.
- Quignard, P. (2019), *Butes*. 3ª ed. Trad. Carmen Pardo y Miguel Morey, Madrid/Ciudad de México, Sexto piso.
- Rangel, S. (2019), “El mundo como voluntad y vibración. Notas para una ontología de la música” en *Reflexiones marginales*, No. 51. Disponible en: <https://revista.reflexionesmarginales.com/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/>
- Schelling, F. W. J. (2012), *Filosofía del arte*. 2ª ed. Trad. Estudio preliminar y notas de Virginia López-Domínguez, Madrid, Tecnos.
- Schopenhauer, A. (2005), *El mundo como voluntad y representación*. Vol. 1. Trad. Roberto R. Aramayo, Madrid, FCE.
- Trías, E. (2022). *El canto de las sirenas*. 8ª ed. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- Vargas Pacheco, C. A. (2014). “Aísthesis en la expresión”. *Theoría. Revista Del Colegio De Filosofía*, (25), 27–44. <https://doi.org/10.22201/ffyl.16656415p.2013.25.411>
- Vargas Pacheco, C. A. (2021). “Habitar lo sonoro: re-significaciones armónicas a propósito de Luigi Nono y György Ligeti” en *Pensamiento artístico contemporáneo*. México, UNAM-Difusión Cultural.
- The heath Quartet (2022). *Berg: String Quartet, Webern: Langsamer Satz, Schoenberg: String Quartet No. 2*. Signum Classics.

TERCERA SECCIÓN

TIEMPO Y ESCUCHA

CAPÍTULO VII

HAP/TIME: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL TIEMPO Y LA MÚSICA EN LOS LINDEROS DE LAS SOCIEDADES DE CONTROL

*Isaí González Valadez*¹

RESUMEN

El objetivo del texto es realizar una reflexión comparativa entre el tiempo en las “sociedades disciplinarias” y el tiempo de las “sociedades de control”. A partir de la pregunta: ¿puede la música redefinir la forma en la que consideramos el tiempo?, se postulará el supuesto de que algunas expresiones musicales actuales guardan estrecha relación con el tiempo “abierto” de las sociedades contemporáneas. La disertación que se expone se basará en la caracterización del tiempo que para las “sociedades disciplinarias” hace Michel Foucault, así como en las consideraciones que sobre la temporalidad

1 Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM.

lleva a cabo Gilles Deleuze en el *Post-scriptum sobre las sociedades de control*. Con base en la comparación de ambas propuestas se presentará un ejercicio conceptual (Hap/time) cuyo propósito es dar cuenta de la relación y el funcionamiento del tiempo y la música en nuestros días. Los autores clave en el desarrollo del capítulo serán los mencionados Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari para la descripción de la operación del tiempo en general. A ellos se sumarán los análisis de autores especializados en música tales como Jacques Attali y Carmen Pardo, entre otros.

Palabras clave: tiempo, música, control, sociedad

ABSTRACT

The aim of the text is to make a comparative reflection between time in ‘disciplinary societies’ and time in ‘control societies’. Starting from the question: can music redefine the way we consider time? the hypothesis will be posited that some actual music is closely related to the “open” time of current societies. The dissertation will be based on Michel Foucault’s characterization of time for ‘disciplinary societies’ as well as Gilles Deleuze’s consideration of temporality in the *Post-scriptum on control societies*. Through the comparison of both proposals, a conceptual exercise (Hap/time) will be carried out with the objective of accounting for the relationship and functioning of time and music in our days. Key authors in the development of the chapter will be Michel Foucault, Gilles Deleuze and Félix Guattari for the description of the operation of time in general. Additionally, analyses by specialized authors in music such as Jacques Attali and Carmen Pardo, among others, will be included.

Keywords: time, music, control, society

INTRODUCCIÓN

“¿Qué es el tiempo?”, pregunta afligido San Agustín en sus *Confesiones*: “Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo a alguien, lo ignoro” (Agustín, 2014, p.293).

Pareciera que cuando intentamos pensar o escribir algo sobre el tiempo, irremediamente nos encontramos en la misma situación que el obispo de Hipona. En la época en la que creíamos, por fin, haber sujetado tan volátil concepto ayudados mayormente por los criterios científicos de la modernidad, el mundo cambia y el tablero entero se modifica. Hoy, en distintos ámbitos, de la física a la filosofía, pasando por la música y el cine, pareciera que no sabemos qué hacer con él, que todo lo que creíamos saber está en duda y que no podemos afirmar con suficiencia qué es, cómo funciona o cuál es su consistencia. Presente, pasado y futuro, han dejado de ser las coordenadas organizadas de nuestro devenir en el mundo. No obstante, la muerte del tiempo en su caracterización moderna no implica necesariamente un estado de desazón o angustia, sino la oportunidad de pensarlo a través de otros elementos y otros funcionamientos. En este capítulo intentaremos llevar a cabo esta tarea.

En primera instancia trataremos de hacer una radiografía del “tiempo disciplinar”, siguiendo los pasos de Michel Foucault y Jacques Attali. De la mano de ambos podremos hacer una caracterización de su operación, sus consecuencias y su relación con la música. Posteriormente realizaremos una breve caracterización de la historia de la música con base en los postulados que Gilles Deleuze y Félix Guattari realizan en su texto sobre el ritornelo. A partir de esta propuesta podremos distinguir algunos funcionamientos de la música en nuestros días. Así mismo, de la mano del propio Deleuze, señalaremos algunas características del tiempo en las sociedades de control. A la luz de estas disertaciones propondremos el concepto de “Hap/time”, como una forma de entender la superposición funcional ya no del tiempo a la música, sino por el contrario, de la música al tiempo. En todo caso, afirmaremos, la música es ya el campo en el cual se inscriben nuestras acciones y la temporalidad misma.

I. El tiempo y la música en las sociedades disciplinarias

Ritmo y repetición. El tiempo disciplinar según Michel Foucault

Para Michel Foucault, el tiempo es un elemento fundamental en el funcionamiento de las sociedades disciplinarias. En el apartado de *Vigilar y castigar* titulado “El control de la actividad”, el francés nos explica detalladamente cómo es que el tiempo disciplinar opera: ritmo, ocupación y repetición², serán los tres grandes componentes a partir de los cuales se instala en la vida un mecanismo de seriación (Foucault, 2009, p.173), mismo que inoculará una lógica y un sentido que permeará en todas las actividades humanas, incluida la música.

Si bien el poder disciplinario hereda el uso del tiempo de cierta tradición eclesíástica, -tradición en la que la música constituye un elemento indispensable-, éste lo modificará teniendo como base la cronometría concreta de instrumentos mecánicos (relojes mayormente) y sus particiones homogéneas y regularizadas: días, horas, minutos, segundos, etc. Así, el tiempo de las sociedades disciplinarias tendrá como objetivo, por un lado, la medición y fragmentación de la vida en segmentos uniformes; y por otro, la supervisión y la vigilancia de todos los elementos que se encuentren bajo su control. El tiempo se convierte de esta forma en garante de la “utilidad” propia de la producción y de la “eficacia” de la relación de los cuerpos con los objetos (tiempo-reloj/tiempo fábrica). “El tiempo medido y pagado debe ser también un tiempo sin impureza ni defecto, un tiempo de buena calidad, a lo largo del cual el cuerpo esté aplicado a su ejercicio. La exactitud y la aplicación son, junto con la regularidad, las virtudes fundamentales del tiempo disciplinario” (Foucault, 2009, p.175).

2 Al respecto de la relación entre ritmo, repetición y música, Jacques Attali señala que la música en el capitalismo anuncia el establecimiento de una sociedad repetitiva en la que “nada más sucederá” (Attali 2017:13).

En el apartado “La organización de las génesis” del propio *Vigilar y castigar*, Foucault continúa con la caracterización del tiempo disciplinar. Lo que estaríamos presenciando en todo caso, a decir de nuestro autor, sería la aparición de nuevas tácticas por medio de las cuales los individuos, sus “existencias singulares” y sus fuerzas estarían siendo regidas por un tiempo volcado hacia la utilidad. De lo que se trataría es de “capitalizar el tiempo de los individuos, acumularlo en cada uno de ellos, en sus cuerpos, en sus fuerzas o capacidades de una manera que sea susceptible de ser utilizable y controlable” (Foucault, 2009, p.183), en síntesis, de organizar de forma “provechosa”, las vidas de los individuos. Para esto, Foucault encuentra cuatro funcionamientos clave (Foucault, 2009, pp.183-184): 1) dividir el ciclo vital en segmentos sucesivos o paralelos cada uno de ellos con márgenes delimitados, 2) organizar estas fracciones con base en un “esquema analítico”, 3) darle un final a cada uno de estos segmentos temporales; y 4) disponer series reiteradas, de manera que cada cuerpo se encuentre inmerso en una serie temporal que lo marque y signifique.

Otro lugar importante en el que nuestro autor reflexiona sobre el tiempo y el poder disciplinario es en “La sociedad punitiva”, recopilación de clases impartidas en el *Collège de France* entre 1972 y 1972. En la clase del 24 de enero de 1973 Foucault señala que la sociedad disciplinaria ejerce su poder de castigo sobre el “tiempo por vivir”. En último término, lo que las cárceles y las fábricas sancionarían ya no sería al cuerpo sin más, sino al “tiempo de vida” de los reclusos y los obreros. En las sociedades disciplinarias estaríamos asistiendo a un cambio del tiempo por parte del poder: “así lo que nos permite analizar de una sola pieza el régimen disciplinario... es la relación del tiempo de vida con el poder político: la represión del tiempo y por el tiempo es esa suerte de continuidad entre el reloj del taller, cuando el cronómetro de la cadena y el calendario de la prisión” (Foucault, 2016, p.94). De esta manera el tiempo fragmentado, ritmado y repetitivo bascula de lo económico a lo moral, pasando por toda una serie de actividades esenciales para la vida de los individuos. Detrás de la introducción de este

tipo de tiempo, afirma Foucault, “es necesario conquistar el poder sobre el tiempo, [no como una] abstracción ideológica, sino como una extracción real del tiempo a partir de la vida de los hombres. (Foucault, 2016, p.108).

En resumen, el tiempo disciplinario para Foucault:

- Constituiría un tiempo fundamentalmente ritmado, cuya “ritmación”, sería en todo caso homogénea, continua, ordenada, organizada, acompañada, cuantificable y repetitiva.
- Funcionaría a partir de una repetición constante, seriada y reiterada. Dicha reiteración generaba y era generada por un ritmo no sólo lineal y progresivo, sino análogo, semejante, continuo y circular³.
- Tendría como base una cronometría instrumental concreta: relojes, cronómetros, metrónomos, etc., lo que permitiría hacer de este algo medible y cuantificable que se reproduciría en fábricas, escuelas, cárceles, etc.
- Dada su fragmentación permitiría la supervisión, la vigilancia y el castigo constante.
- Operaría bajo criterios de utilidad, eficacia y rapidez, extrayendo instantes cada vez más útiles.
- Articularía la dinámica de los cuerpos con los objetos (y los objetos a su vez con otros objetos).
- Mantendría una utilización siempre creciente.
- Regiría en su totalidad la vida de los individuos.
- Establecería una compartimentalización seriada del tiempo de vida.
- A pesar de lo exhaustivo de su funcionamiento, dotaría de seguridad a los individuos pues al ser fragmentario, les aseguraría que todo tendría eventualmente un fin.
- Sería un tiempo “cerrado”.

3 Nos ha gustado plantear que en todo caso el diagrama disciplinario no es visible pero sí escuchable. Si ponemos atención suficiente podremos percibir el ritmo cíclico de los sonidos que nos atraviesan: el mismo despertador por las mañanas, el mismo sonido de la cafetera, la misma voz del empleador, las mismas voces televisivas, etc.

Cómo es posible entender, este tipo de tiempo, además de lo antes mencionado era de naturaleza “univectorial”, es decir, apuntaba su flecha sólo de una manera: pasado-presente-futuro. Cualquier cambio en esta dinámica habría constituido no solo un dislate sino una afrenta directa a su propia constitución.

Igualmente podemos señalar, siguiendo a Foucault, que era un tiempo “formado”, es decir dado el inicio y el fin de cualquier serie, así como la compartimentalización y secuenciación regular y “lógica” de los “instantes”, el tiempo disciplinario tenía una forma definida. Esta si bien generaba malestar, también ofrecía certeza y proveía sentido y dirección a la relación entre las cosas y los individuos. Como hemos mencionado, la imagen paradigmática del tiempo disciplinario es el reloj. Pero no de cualquier reloj, sino de aquel presente en todos los centros de enclaustramiento de la modernidad (fábricas, escuelas, cárceles, etc.), siendo el referente para la realización de la vida cotidiana y la producción.

Este tiempo disciplinar univectorial y formado, cabe reiterar, era un tiempo “crónico”, esto es, la ley del tiempo en las sociedades disciplinarias era la linealidad incremental y univectorial del progreso. Al ser atravesado por el progreso, el tiempo se preñaba de una lógica que parecía indiscutible. Ley y lógica se reflejaban en el mismo espejo moldeante.

Finalmente, la última característica del tiempo disciplinario que es pertinente mencionar es lo que Deleuze y Guattari denominan “estriaje”. En el apartado denominado “Lo liso y lo estriado” de *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*, ambos pensadores exponen esto que ellos llaman el “Modelo musical”, para explicar cómo es el funcionamiento de este tipo de tiempo. En una lectura singular de la obra del músico francés Pierre Boulez, nuestros autores hacen una caracterización de la operación del tiempo tradicional en tres niveles. En el primero y “más simple”, es posible caracterizar al tiempo estriado como aquel en el que se “cuenta para ocupar”. En este tipo de tiempo, que da relieve al uso de multiplicidades métricas y (uni)direccionales (Deleuze, 2008, p.486), el “1, 2, 3” del reloj, coincidiría con el “1, 2, 3” de la fábrica, de la

escuela e incluso del baile y la música. La marcha se convertiría en el ejemplo paradigmático de este “contar para ocupar”, propio del tiempo estriado. En la marcha coincidirían no sólo un estilo y un ritmo musical, sino un ejercicio marcial, una actividad escolar e incluso un elemento de “motivación” en algunos centros fabriles. No sorprende que la mayor parte de los himnos nacionales han sido realizados en este tipo de composición musical.

En un segundo nivel, sería posible notar una diferencia entre los “cortes” que genera esta temporalidad, esto es, cortes regulares definidos por un patrón. Finalmente, en un tercer nivel, la distribución de las frecuencias del tiempo estriado podría ser identificada a partir de intervalos: en este caso “se llamará “módulo” a la razón de distribución de los cortes e intervalos” (Deleuze, 2008, p.486). La música que correspondería a este tiempo estriado sería aquella que sigue una estructura fija y claramente definida, como la tonalidad, la métrica regular, o los sistemas de armonía tradicionales. En otras palabras, se refiere a una música que sigue normas y convenciones establecidas.

En un artículo de 1986 llamado “Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo”, Deleuze, ahora en solitario, describe al tiempo estriado como un “tiempo pulsado” en tanto las rupturas que le acontecen son “racionales” y determinables, y las medidas se determinan como magnitudes entre rupturas. El tiempo estriado-pulsado así, implicaría división, segmentación, medida, regularidad, predictibilidad, así como sujeción a patrones y ritmos repetitivos. Este tiempo, a decir de nuestro autor, dejaría una honda huella en la operación de las estructuras sociales, políticas, económicas, artísticas, musicales, religiosas, etc., que tenderán a imponer un orden y una regularidad en la experiencia humana. Este tipo de tiempo estaría relacionado con un tipo de ritmo musical caracterizado por la repetición constante de intervalos iguales de tiempo, creando una estructura rítmica regular y predecible. Así, el tiempo pulsado estaría asociado con un sistema de organización sonora que busca territorializar el tiempo y, por lo tanto, someterlo a un control, a una medida exacta.

Este tipo de tiempo dejaría entonces una impronta fundamental en la forma en la que la música permearía en las actividades colectivas. A un tiempo disciplinario correspondería una música y un ritmo capaz de moldear y regular tanto comportamientos como subjetividades. En instituciones como la escuela, la fábrica o el ejército (e incluso la cárcel y el manicomio) la música es utilizada para imponer métricas y patrones de comportamiento: los himnos nacionales (de *La Marsellesa* al *God Save The Queen*), las consignas disciplinarias convertidas en cancioncillas escolares (*Gaudeamus Igitur*), los tarareos fabriles (de la *Fanfare for the Common Man* a *La internacional*) pero sobre todo las “marchas”, serían ejemplos de músicas ritmadas homogéneamente a partir de las cuales se instauraría una obediencia a los cuerpos. La *Marcha Hohenfriedberger* atribuida a Federico II de Prusia (a quien Foucault señala como gran gestor de las dinámicas disciplinarias), la *Marcha de Granaderos* (marcha e himno nacional al mismo tiempo), la *Marcha Militar No 1.*, de Franz Schubert y la *Marcha Radetzky* de Johann Strauss, serían obras paradigmáticas de este tipo de tiempo musical

El tristemente célebre “experimento Muzak” igualmente ayuda a ejemplificar el uso de la música para la docilización de los cuerpos. Música especialmente seleccionada, homogéneamente repetitiva y ritmada, ayudaba a armonizar y sincronizar el movimiento productivo de los cuerpos con el objetivo de lograr una mayor eficiencia⁴. Este tipo de experimentos han sido una forma de normalizar actitudes, mecanismos institucionales e incluso tradiciones.

4 Muzak Holdings, fundada en 1934 por el general estadounidense George Owen Squier, desarrolló un sistema para la programación musical llamado “Estímulo Progresivo”, una técnica que implicaba incrementar gradualmente el tempo, la intensidad y la energía de la música en ciclos a lo largo de la jornada laboral. Los periodos de música eran seguidos por pausas de silencio planificadas para evitar la fatiga auditiva. Esto se basaba en la idea de que los trabajadores se cansaban menos si se les proporcionaba una mezcla de estímulo (música) y descanso (silencio). Muzak transmitía música por altavoces instalados en fábricas, oficinas y otros espacios de trabajo. La música de las transmisiones era pregrabada y cuidadosamente seleccionada para ser neutra y no distractora. La programación incluía música instrumental suave, versiones orquestales de canciones populares y piezas ligeras de música clásica.

Los cuerpos son entrenados para responder de forma automática ante estímulos sonoros repetitivos.

Tiempo y poder para Jacques Attali

A la descripción realizada por Foucault, es posible sumar algunas reflexiones llevadas a cabo por Jacques Attali. En la misma sintonía que el profesor del *Collège de France*, para Attali el tiempo es una herramienta de gestión del poder. Ejercer el poder en este sentido no será sino la capacidad de controlar el “tiempo de vida” de las personas, su percepción y su forma de entenderse en el mundo. “La primera función de un poder es, así, dar un sentido a los múltiples del tiempo del mundo, darles nombre y organizar la vida colectiva en función de su transcurso y de su regreso, dar la orden de hacer o de no hacer” (Attali, 2001, p.14). Determinar el sentido y el ritmo del tiempo vital, es para nuestro autor la posibilidad misma del orden colectivo.

Al igual que Foucault, Attali identifica el origen de la temporalidad moderna en una dinámica que durante mucho tiempo construye la iglesia. Si bien, en primera instancia el movimiento monacal implicó una ruptura anárquica y violenta sobre la lógica del Imperio Romano —siglo III D.C, aproximadamente—, poco a poco se estratifica, al tiempo que institucionaliza muchos de sus funcionamientos. Incipientemente, los anacoretas se transforman en cenobitas y estos en habitantes de monasterios, cuya operación a decir de Attali, es muy parecida a la de un macro reloj. En apenas un par de siglos el tiempo monacal, señala, cimbra Europa marcando un ritmo e imponiendo una forma de contar fechas, horas y ciclos (Attali, 2001, p.61).

Este origen, aún distante de los contenidos de las sociedades disciplinarias, nos remite en todo caso a la instauración de dinámicas y lógicas de ritmos repetitivos y regulares, que las disciplinas adoptarán y llevarán hasta sus últimas consecuencias: la fábrica y la ciudad-fábrica. Cada instante, menciona Attali, se destina a una ocupación precisa. La regla monástica impone una organización temporal de la jornada, perfectamente regular y definida, así como

los horarios de trabajo (Attali, 2001:63). Poco a poco, a decir de nuestro autor, este gran reloj monacal se apropia de las dinámicas de las ciudades: el tiempo de los monasterios empieza a imponerse sobre los poblados protomedievales imponiendo no solo sus calendarios, sino sus ritmos (Attali, 2001, p.69).

Para Attali es muy importante establecer el origen de la lógica temporal moderna, tanto como caracterizar al que, a su decir, será el instrumento cronológico por excelencia: el reloj. Este singular objeto, no sólo dominará la vida de los individuos, sino que se convertirá en el dispositivo de poder más importante en la historia humana. Los relojes pueblan las ciudades, las fábricas, los colegios, las cárceles, e incluso los cuerpos. Por un lado, el tiempo-reloj signará los cuerpos valiosos, desechando a los cuerpos sin-tiempo, y por otro “el reloj crea un nuevo tiempo, acompasado, rítmico, constante... No es ya así el cuerpo social quien obedece al tiempo colectivo, sino cada individuo, a quién se conceptúa como reloj, como máquina (Attali, 2001, p.142).

En música, nos recuerda Attali, el dispositivo que realizaría los funcionamientos de ordenación del tiempo equivalente al reloj será el “metrónomo” Para Attali, el metrónomo representa la introducción de una temporalidad mecánica en la música. La música, que antes podía tener una flexibilidad orgánica en su tempo, se vuelve regulada y sincronizada por el metrónomo, de manera similar a cómo los relojes controlan el ritmo del trabajo en las fábricas. El metrónomo no solo organiza la música, sino que también refleja cómo el tiempo personal y social se vuelve estandarizado y controlado por las necesidades de la producción capitalista (Attali, 2001).

En síntesis, para Attali el tiempo es un instrumento político de poder que regula las relaciones de los cuerpos y los objetos. Para esto, tanto en general, como en particular para la música, deberá homologar e interiorizar sus funcionamientos de modo que cada uno comparta un tiempo regular, ritmado, idéntico y definido.

II. El Ritornelo. Una breve historia de la música

El ritornelo

En el segundo volumen del proyecto Capitalismo y esquizofrenia, Gilles Deleuze y Félix Guattari, realizan una reflexión sobre la música y el tiempo. El “ritornelo”, según nuestros autores constituiría un elemento fundamental no solo en la constitución de territorios, sino en la propia forma en la que entendemos la temporalidad. Este concepto, así, tendría implicaciones fuertes respecto a la forma en la que se experimenta el tiempo y su relación con la música.

El ritornelo daría cuenta en todo caso de una suerte de tiempo cíclico en el cual la repetición establecería un tipo de tiempo que recusaría a linealidad y el progreso, y que más bien establecería una serie de pliegues sobre sí mismo. El ritornelo así, no se desenvuelve hacia un futuro lineal, sino que establece la posibilidad de transformaciones multivectoriales. En el ritornelo encontraríamos procesos de territorialización, pero también de desterritorialización, es decir, de resistencia y de devenir otra cosa. Este singular elemento entonces tiene la capacidad de abrirse al exterior y entrar en contacto con nuevas fuerzas. A medida que el ritornelo muestra funcionamientos de repetición, pueden acontecer fugas, escapes y variaciones, lo cual puede generar algo nuevo. Esta desterritorialización, por ejemplo, aplicada al tiempo, nos puede ayudar a entender cómo es posible el tránsito de un tipo de temporalidad a otro (con su respectivo agenciamiento musical).

Aunque el ritornelo establezca en determinado momento un tipo de tiempo, un funcionamiento del tiempo, a efecto de él mismo y su operación, puede contener el germen de su propia transformación permitiendo que otra clase de tiempo se “des-pliegue” hacia nuevas formas y no se quede atrapado en la repetición pura. Este paso de la territorialización a la desterritorialización implica que el ritornelo puede ser el punto de partida para nuevas creaciones temporales y espaciales.

Para Deleuze y Guattari es importante establecer que la relación entre el ritornelo y el tiempo es especialmente relevante en

el caso de la música. En esta, el ritornelo aparece como un funcionamiento repetitivo que organiza el tiempo sonoro. El estribillo o el motivo recurrente en una pieza musical establece un marco temporal reconocible, un patrón que vuelve y que estructura la escucha. Sin embargo, la música también tiene la capacidad de liberar el tiempo, en nuestro caso, el tiempo disciplinar. El ritornelo musical puede desbordar su propia estructura repetitiva y desterritorializarse creando nuevas temporalidades. La música puede entonces pasar de una organización temporal cíclica y territorializada a una temporalidad abierta y fluida, donde la repetición da lugar a la variación, la improvisación y la innovación.

Una breve historia de la música

Para ejemplificar lo anterior, nuestros autores proponen una suerte de historia de la música en tres “edades” o momentos que, valga aclarar, no deben ser entendidos ni como evolutivos ni a partir de estructuras con cortes significantes

La primer “edad”, la denominan “clásica”. A su decir, en este momento, heredero directo del barroco, la tarea del artista es *organizar* el caos. En un ejercicio de potencia casi divina, el artista deberá crear desde el abandono de la noche del caos una serie de directrices que le permitan establecer un orden. “El artista clásico actúa con lo Uno-Dos; lo uno-dos de la diferenciación de la forma en la medida en que ésta se divide (hombre-mujer, ritmos masculinos y femeninos, las voces, las familias de instrumentos, todas las binaridades del *Ars Nova*); lo uno-dos de la diferenciación de las partes en la medida en que éstas se responden (Deleuze y Guattari, 2008, p.342).

El segundo momento es definido como “romanticismo”. En este segundo momento ya no resuena el grito por la creación, sino por la tierra y el territorio. “De manera que el artista ya no se enfrenta al caos, sino al infierno y al subterráneo, al abismo... Ya no se identifica con la creación, sino con el fundamento o la fundación, la fundación ha devenido creadora. Ya no es Dios, sino Héroe

que lanza a Dios su desafío: fundemos, fundemos, dejemos ya de crear (Deleuze y Guattari, 2008, p.343).

A decir de Sonia Rangel, tanto en el período clásico como en el romántico tiene lugar “una cosmética, un *orden* estético alrededor de la *tonalidad*, que genera no sólo una molarización de la música sino, al mismo tiempo, una automatización de la escucha, lo que da lugar a una música de la memoria, misma que ensordece los sonidos del mundo, los deja fuera en una jerarquía en donde se privilegian los sonidos musicales: las notas (Rangel, 2021, p.267)⁵. En estas etapas, la lucha contra el caos se daría a partir de la primacía de la armonía, la melodía y la escritura musical. “Se trata de la creación del lenguaje musical, la escritura, las afinaciones, la armonía, etc. (Rangel, 2021, p.266).

Ahora bien, dentro de este “orden” estético, podemos mencionar algunas características de la tonalidad que pueden relacionarse con el tiempo disciplinar descrito anteriormente:

- Contaba con una cronometría concreta (el metrónomo, hemos dicho, como garante del orden), un compás y una cuadratura.
- Fragmentaba el tiempo y lo hacía necesariamente medible y cuantificable (compases)
- En tanto establecía criterios normativos, sancionaba y penalizaba todo aquello que “no era música”, articulando eficientemente sonidos a partir de reglas exhaustivas y de manera seriada.
- Se organizaba a partir de un esquema analítico (de la partitura a la lógica de las notas, medias notas, etc.) y ejercía una influencia controlada en los cuerpos, esto es, generaba emociones de manera regulada.
- Utilizaba la repetición como elemento fundamental, estableciendo con esto reiteraciones aun dentro de las propias obras.

5 Las cursivas son nuestras.

- Funcionaba de manera univectorial a pesar de las líneas seriales que a veces pueden llegar a ser muy complejas en las obras de algunos músicos del periodo.
- Daba forma a la música. Una forma mayormente homogeneizada.
- Era el garante de la “cronicidad” de la música, estableciendo una relación de superioridad del tiempo sobre la música. Mientras la música fue tonal, su definición canónica fue: el “arte” de organizar sonidos y silencios en el tiempo. (Copland, 2023, p.25).
- Generaba una idea de tiempo político en el que el 1, 2, 3 de los músicos se relacionaba con el 1, 2, 3 de los militares y del poder.
- Aseguraba un tipo muy específico de ritmo. En la música tonal, el ritmo determinaría la organización temporal de los sonidos y los silencios dentro de una composición. Aunque el sistema tonal toma en cuenta la armonía y la melodía, el ritmo desempeña un papel fundamental en la estructura y el carácter de esta clase de música. La pulsación regular, la acentuación homogénea, la subdivisión del tiempo (corcheas, semicorcheas, etc.), así como la relación estandarizada con la estructura armónica y melódica darían cuenta de lo anterior.

El orden estético tonal, entonces, al igual que el tiempo disciplinar implicaría división, segmentación, medida, regularidad, predictibilidad, así como sujeción a patrones y ritmos repetitivos mayormente homogéneos. Este tipo de música al igual que el tiempo descrito anteriormente genera una honda huella en el funcionamiento de las relaciones sociales, políticas, económicas, artísticas, religiosas, etc., que tenderán a imponer un orden y una regularidad totalizadora en la vida de los individuos.

Finalmente, la tercera edad, que ellos mismos aceptan que, a falta de un mejor nombre podemos llamar “moderna”, tendría un funcionamiento distinto. En el período moderno, ya no estaríamos

frente a las fuerzas ni del caos ni de la tierra, sino a las fuerzas del cosmos. De lo que se tratará ahora es de captar fuerzas de otra naturaleza en un contexto en el que el material molecular está tan desterritorializado que ya no se puede hablar de materias de expresión como en la territorialidad romántica:

(...) “en el giro posromántico, lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas sino en las fuerzas, las densidades y las intensidades... El problema ya no es el de un comienzo ni tampoco el de una fundación-fundamento. Ha devenido un problema de consistencia o de consolidación: ¿cómo consolidar el material, hacerlo consistente para que pueda captar esas fuerzas sonoras no visibles, ni pensables? Incluso el ritornelo deviene a la vez molecular y cósmico... la música molécula la materia sonora, pero de esa forma deviene capaz de captar fuerzas no sonoras como la Duración o la Intensidad” (Deleuze y Guattari, 2008, p.346).

En esta edad moderna es relevante señalar el papel del artista. Para Deleuze y Guattari, la figura apropiada para pensar la creación temporal-musical es la del artesano. El artesano a diferencia del artista no tiene compromiso alguno ni con la creación ni con la fundación, sino únicamente con el devenir cósmico, con el “salir” de la tierra. En esta diferenciación es muy importante subrayar la relación del tiempo, la música y el ritornelo con el poder. El poder ha ocupado la tierra, materia prima del artista, con organizaciones populares, partidos, sindicatos, etc. Esto interferirá definitivamente con el hacer de esta figura. Por ende, es necesaria una operación distinta que disloque a los poderes y constituya una fuga más allá de estos. El artesano entonces será aquel encargado del combate “a la vez atómico y cósmico, galáctico”.

El ritmo

La tercera consideración que nos gustaría traer a colación sobre el texto del ritornelo tiene que ver con la forma en la que Deleuze y Guattari entienden el ritmo.

A diferencia de Foucault, nuestros autores no entienden al ritmo como una repetición de patrones fijos u homogéneos. El ritmo en todo caso estaría más cercano a lo que denominan “devenir”. El ritmo así no determinaría una secuenciación, sino un posible flujo de variaciones en el que puede operar la diferencia. Constituiría una suerte de “fuerza vital” que penetra las cosas y modifica incluso su temporalidad. Afirman,

(...) el ritmo no es medida o cadencia... El tam-tam no es 1-2, el vals no es 1,2,3, la música no es binaria o ternaria, sino más bien 47 primeros tiempos, como entre los turcos. Pues una medida, regular o no, supone una forma codificada cuya unidad de medida puede variar, pero en un medio no comunicante, mientras que el ritmo es lo Desigual o lo Inconmensurable, siempre en estado de codificación. La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico, une instantes críticos, o va unido al paso de un medio a otro. No actúa en un espacio tiempo homogéneo, sino con bloques heterogéneos. Cambia de dirección (Deleuze y Guattari, 2008, p.320).

El ritmo, de esta manera, articularía fuerzas del caos y del orden dinamizándolas a pesar de su inestabilidad. Al igual que el ritornelo (“el ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados puesto que han devenido expresivos”, señalan), el ritmo no es la repetición exacta de un funcionamiento sin más, sino que permite por medio de las variaciones y las modulaciones, la expansión del territorio temporal y musical. Ambos funcionarían de este modo como puntos de partida: “un medio existe gracias a una repetición periódica, pero ésta no tiene otro efecto que producir una diferencia gracias a la cual ese medio pasa a otro medio. Es la diferencia la que es rítmica y no la repetición que sin embargo la produce” (Deleuze y Guattari, 2008, p.320).

En síntesis, tanto el ritmo como el ritornelo fabrican al tiempo: “El ritornelo fábrica tiempo. El tiempo como forma *a priori* no existe. El ritornelo es la forma *a priori* del tiempo que cada vez fabrica tiempos diferentes (Deleuze y Guattari, 2008:352)

III. La música y el tiempo en las sociedades de control

Apertura e indeterminación. El tiempo del control en Gilles Deleuze

Al tiempo “cerrado” caracterizado por Foucault, Gilles Deleuze opondrá un tiempo “abierto”, propio de las sociedades de control. Como lo había profetizado Walter Benjamin (Benjamin, 2008), el problema del tiempo actual no radicaría en que estuviese fragmentado y seriado arborescentemente, sino que, de hecho, las líneas que lo configuran no tuviesen reiteración, esto es, que nunca terminase nada: que estuviéramos atrapados en “esto”.

Para Deleuze, el tiempo de las sociedades de control tendería a ser “abierto” en tanto fluye de manera multidireccional y realiza horizontes amplios de percepción. Saber que no habrá un límite, un final, un regreso, nos sitúa de frente a una inmensidad vertiginosa. El hecho de que “nunca termine nada” lo mismo nos puede atrapar en un vórtice agradable, que en uno -como en el caso de San Agustín-, terriblemente angustioso.

Un tiempo abierto implicará entonces una temporalidad emancipada de la cronología lineal y de la sucesión cerrada de causas y efectos, haciendo posible una experiencia temporal vinculada a distintas relaciones e interconexiones posibles. El tiempo abierto sería de consistencia viscosa, pues permitiría el pliegue y repliegue de la propia temporalidad heterogénea.

Cercano a su tiempo del “aión”, el tiempo de las sociedades de control no está dividido ni compartimentalizado de manera puntal por lo que es complicada tanto su localización como su cuantificación. El tiempo abierto de las sociedades de control es inmedible y se asocia a acontecimientos y posibilidades infinitas. La virtualidad en este tipo de tiempo redimensiona tanto la materialidad como lo que entendemos como real⁶.

6 Las reflexiones deleuzianas sobre el tiempo abrevan sustancialmente de la filosofía de Henri Bergson, para quien el tiempo no constituye una sucesión lineal de instantes, sino

Este tipo de tiempo generaría por lo menos dos importantes consecuencias: 1) una geometría temporal amplia, misma que dibujaría un plano distinto, móvil e itinerante más rizomático que arborescente (Deleuze, 2006, p.279), y 2) la ausencia de un ritmo determinado (y determinable) que implicaría la apertura de una época de estados “metaestables” carentes de seguridad, garantías, y criterios misma que diversos autores han denominado “posmodernidad”, “tardomodernidad”, “hiper-modernidad”, “transmodernidad”, “metamodernidad”, “sobremodernidad”, etc. (Lyotard, 1987; Vattimo, 2023; Hardt, 1996; Baudrillard, 1978; Lipovetsky, 2007; Auge, 2000).

Así, el tiempo de las sociedades de control pondría a contraluz el encarecido y fallido intento de la modernidad de proveer un piso seguro y firme, un cielo sobre nuestras cabezas. Igualmente trastocaría con su desmedido funcionamiento toda urgencia de una base sólida, al punto que pareciera que cuando hablamos del “tiempo del control”, la frase marxista “Todo lo solido se desvanece en el aire”, cobrara una actualidad inusitada.

Es importante mencionar que como suele ser recurrente en los conceptos que propone Deleuze, en las sociedades de control (y en este caso en la temporalidad que les corresponde) asistimos a una suerte de tensión entre elementos que pueden ser de consecuencias adversas, y elementos que pueden implicar líneas de fuga o desterritorializaciones de estos propios elementos adversos. Bajo esta acotación las sociedades de control y el tiempo que generan no pueden ser entendidas ni como un lugar de tinieblas, ni como un paraíso. En todo caso supondrían, muy a la deleuziana, instan-

una duración intensa y cualitativa que se experimenta de manera fluida y cambiante. Para Bergson la duración constituye el tiempo auténtico: “un flujo en el que no hay divisiones y que se contrapone al “tiempo-espacio”. Este último sería la idea matemática que construimos para razonar y comunicarnos, traduciéndolo en imágenes espaciales: algo mecánico, dividido en unidades fijas, no un flujo. En las condiciones de predominio absoluto del tiempo-espacio la música tiende a convertirse en una manera de amueblar ese tiempo abstracto y vacío” (Gavilán, 2008, p.69)

cias paradójicas que solicitarían de nosotros gran creatividad y alegría para poder “surfearlas”⁷.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, ahondando sobre las breves consideraciones que sobre el tiempo de las sociedades de control hace Deleuze en el “*Post-scriptum*”, podemos afirmar que en todo caso que el tiempo abierto: a) presentaría movimientos y variaciones, velocidades y lentitudes, múltiples y heterogéneas; b) construiría planos amplios y mutables, los cuales distribuyen y son distribuidos de manera igualmente heterogénea, confundándose e interpenetrándose incluso con otros tipos de tiempos, y c) produciría un número muy vasto de relaciones e interconexiones, así como efectos que podemos denominar “clepsídricos”, allí donde por clepsídrico deberá entenderse más que un orden y una seriación univectorial (relación manecilla-número), un haz de derrames, de vinculaciones rizomáticas, y de flujos múltiples desorganizados.

En este sentido, el tiempo disciplinar, en los linderos de las sociedades de control, ya no sería la garantía ni de la realidad, ni incluso del movimiento. No aseguraría tampoco, ni medida, ni pulso, ni extensión ni magnitud, ni forma. No supondría más un límite, ni un continuo. Tampoco de una direccionalidad única o fija. Por lo mismo, difícilmente sería el garante del intervalo o duración entre eventos.

En nuestra opinión este tipo de tiempo que Deleuze apenas perfila en el *Post-scriptum*, puede dar paso a un trabajo de conceptualización más pormenorizado. Nuestra propuesta de Hap/time intenta llevar a cabo esta empresa.

El Hap/time

Si retomamos la caracterización que hace Deleuze del tiempo en el *Post-scriptum* podemos afirmar que nuestro autor perfila un tiempo “abierto”, de horizontes amplios de percepción, ilimitado y verti-

7 Quienes han logrado identificar acertadamente estas instancias paradójicas y han propuesto algunas lecturas sobre ellas son los miembros del llamado “Comité invisible”. Cfr. “A nuestros amigos” y “Ahora”

ginoso. Sin embargo, es necesario ir un poco más allá en la ruta de esta apertura.

Para el tiempo abierto de los límites de las sociedades de control, conceptualizado por nosotros como Hap/time, recuperaremos la caracterización que de “apertura” hemos realizado ya en otro lugar (González, 2024): “algo será abierto en tanto posea conexiones e interconexiones” (entre más relaciones, interconexiones, interpenetraciones y montajes tenga o pueda tener, mayor posibilidad tendrá de estar abierto), y sumaremos un concepto que en nuestra opinión apunta exitosamente al estado de apertura que queremos traer a colación: lo “háptico”. Así el Hap/time o tiempo abierto-háptico dará cuenta no solo de la multivectorialidad, el movimiento heterogéneo, lo no-formado, lo anómico y lo liso/no pulsado, sino de un devenir múltiple, a-centrado, a-jerárquico, capaz de dar cuenta de horizontes amplios de percepción.

Cercano al funcionamiento de lo “liso”, lo háptico tiene que ver, a decir de Deleuze y Guattari, con “materias intensas más que con distancias o medidas” (Deleuze y Guattari, 2008, p.487) fijas. El tiempo háptico entonces tendría como característica esencial “la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones” (Deleuze y Guattari, 2008:500), así como “cambios direccionales y conexiones entre todas sus partes” (Deleuze y Guattari, 2008:502).

A esta primera caracterización del funcionamiento del Hap/time podemos sumar cinco elementos más.

El primero de esos elementos tiene que ver con la multivectorialidad. Hap/time será aquel tiempo que al entrar en conexión con otros entes producirá tal o cual mezcla, sin tener forzosamente que tender ni a la linealidad ni a la circularidad univectorial del tiempo moderno del progreso. El Hap/time se derrama cada vez que es convocado, proveyendo múltiples sentidos e innumerables líneas de fuga (tantas líneas como mezclas; tantas mezclas como distribuciones). Las interconexiones que genera (ya no cabe hablar aquí de “series”) se encadenan (o desencadenan) con interconexiones de distintas “naturalezas” temporales: horas con siglos, segun-

dos con minutos, décadas con instantes. La línea pasado-presente-futuro se rompe conectando y combinando estos tres momentos de formas múltiples⁸. En ese sentido, es un tiempo que literalmente carece de una lógica determinada de realización. Está fuera de cualquier tipo de sentido unilateral, por lo que opera de manera desordenada y enloquecida. Más que de una “geo-metría temporal” (*μετρία*), hablaríamos de una des-mesura colosal (*mensūra*) que invade todo lo que penetra. Estamos hablando aquí de un tiempo des-articulado.

El segundo elemento que habremos de sumar a nuestra caracterización del Hap/time tiene que ver con el movimiento. Señalar que el tiempo se mueve parece una obviedad, de hecho, en varias épocas se ha considerado al tiempo como el garante del movimiento, por lo que pareciera que no pueden ir separados. Algo de razón hay cuando afirmamos que “el tiempo implica movimiento”. Lo que habría que pensar para el caso del Hap/time, es qué tipo de movimiento ejerce y cuáles son los funcionamientos que genera. Hemos dicho que el tiempo abierto no es una línea, que no se desplaza univectorialmente, pero eso no es suficiente.

En nuestra opinión, dado que el ritmo, como hemos visto en nuestra revisión del ritornelo, es un componente de gran relevancia tanto para entender el tiempo como la música, es necesario realizar una reflexión sobre este y el tipo de música con el que se relaciona en nuestros días.

Como hemos mencionado antes, a partir de la lectura del tiempo que Foucault realiza en las sociedades disciplinarias, tanto el ritmo como la música en dicho tipo de sociedades era atravesado por funcionamientos homogéneos, continuos, ordenados, organizados, acompasados, cuantificables y repetitivos. La compartimentalización del espacio tenía un referente en el tiempo: la reiteración homogénea.

8 Nadie como William Burroughs, creador a decir de Deleuze, de la idea de “control”, habría visto de manera tan clara esta heterogeneización del tiempo. A lo largo de la llamada *Trilogía Nova*, Burroughs expone ejemplos de este tipo de peculiares “no-seriaciones” temporales.

Sin embargo, la relación ritmo-tiempo-música, en los bordes de las sociedades de control, funciona de otra manera, causando efectos importantes. Complementando las observaciones que hacen Deleuze y Guattari sobre el ritmo en el texto sobre el ritornelo, podemos afirmar que el ritmo (y el tipo de música con el que se relaciona) no es más acompasado, sino anárquico, tramposo, voluble, características que le generan una distribución no homogénea. Desterritorializa no sólo la música sino igualmente al tiempo (Dufourcq, 2021; Salazar, 2018; Copland, 2023). Al conectar interrelaciones de distinto orden y al mezclar la compartimentalización realizada tradicionalmente, su movimiento es heterogéneo.

Jacques Attali lo ha visto muy bien. En *Ruidos*, él señala la importancia de la discontinuidad y la indisciplina. A su entender, más que una nueva música y un nuevo tiempo, actualmente estaríamos frente a una nueva forma de hacer música y de hacer tiempo (Attali, 2017, p.198). A esta radical actividad la denominará “composición”. Componer entonces será inventar códigos nuevos, heterogéneos y multidireccionales, que permitan al mundo operar de otra manera.

Dado que los segmentos que pueblan a este tiempo y a este ritmo no son semejantes, la discontinuidad compromete la reiteración y la repetitividad homogénea por completo. Su naturaleza desordenada y confusa lo hace de difícil captura en términos de organización y cuantificabilidad, a la par que le permite mezclarse con otros ritmos posibles. Este tipo de ritmo es próximo a una (multi-)polifonía desbordada, derramada, que recusa la linealidad y la progresión univectorial. Es un ritmo que genera *tempo*s viscosos, a veces lentos, a veces veloces, y a veces, incluso, ambos a la vez. El ritmo del tiempo-música en los linderos de las sociedades de control es el del devenir deleuziano. Fuerza vital, funcionamiento de interpenetración el ritmo en las sociedades de control, en el Hap/time, descodificaría las medidas dinamizando las variaciones y las modulaciones de la expansión y creación territorial del tiempo y la música: de Tishoumaren a de Cage, de *Honkyoku* y a *Stars of the Lid*, pasando por Brian Eno, Max Richter, y el *free jazz*.

El tercer elemento que deseamos rescatar tiene que ver con lo no-formado. Como hemos señalado, que el tiempo de las sociedades disciplinarias implicara el inicio y el fin de cualquier ciclo, así como la compartimentalización y secuenciación regular y lógica de los momentos, proveía a dicho tiempo de una forma definida cuya imagen paradigmática es el reloj. En la actualidad, la imagen contrapuesta de este reloj no es sino una maraña de cuerdas que se distribuyen en un silencioso caos de líneas. Pianos modificados, gritos primitivos, silencios contaminados, la música-tiempo de las sociedades de control no tiene una forma determinada pues muta y se deforma conforme adquiere y abandona las formas canónicas. *Imaginary Landscape 4.*, *Water Walk*, 4'33" de John Cage, entre otras piezas "musicales" serían ejemplos de lo anterior

Otro elemento paradigmático del tiempo disciplinar era su linealidad incremental y univectorial orientada al progreso, misma que no sólo le daba forma y sentido, sino un "nomos" determinado: ley y lógica se reflejaban en el mismo espejo moldeante. En nuestra opinión, el Hap/time recusa la ley del progreso y la lógica que acarrea. El tiempo abierto como hemos dicho, conecta relaciones heterogéneas, pero también destruye la linealidad presente-pasado-futuro. Esto implica que se encuentra siempre en formación. Si el *nomos* del tiempo era tradicionalmente la consecutividad, el tiempo-música actual nos presenta una temporalidad "a-nómica" en tanto rompe tal consecución. En los lindes de las sociedades de control pareciese que ya no solo no hay futuro, sino tampoco pasado, y el presente/ahora no se agota en un "momento" cronológico.

Finalmente, en este bosquejo que hemos intentado hacer sobre el Hap/time, cabe incorporar la noción de "tiempo liso" que describimos antes. Como se mencionó, basados en la obra de Boulez, Deleuze y Guattari describen la operación del tiempo liso en tres niveles. El primero, es posible entenderlo como aquel que se "ocupa sin contar", a diferencia del estriado en el que se "cuenta para ocupar". Así, se pone de relieve que el tiempo liso tiende a multiplicidades no métricas y dimensionales (Deleuze, 2008, p.486). En un segundo nivel, los "cortes" que genera el tiempo liso serían irre-

gulares e indeterminados. Finalmente, en el tercer nivel, la distribución de las frecuencias del tiempo liso sería estadística, es decir, carente de un orden modular en la distribución de los intervalos (Deleuze, 2008, p.486).

Por su parte, en el antes mencionado artículo “Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo”, Deleuze describe al tiempo liso como aquel que ya no se relacionaría directamente con la “cronometría”: “las rupturas en él son indeterminadas, de tipo irracional, y las medidas son sustituidas por distancias y proximidades indiscomponibles que expresan la densidad o la rareza de lo que aparece... El número no ha desaparecido, pero se ha hecho independiente de las relaciones métricas y cronométricas, se ha convertido en cifra, número numerante, número nómada o *mallarmeano*” (Deleuze, 2007, p.265).

Podemos afirmar, a partir de las características mencionadas, que el Hap/time de los linderos de las sociedades de control es una suerte de “tiempo sin tiempo”, de tiempo que ha perdido tanto la sustancia como los funcionamientos disciplinarios que lo hacían ser, junto con el espacio, uno de los grandes ejes y garantes de todo cuanto existe.

El Hap/time y la música

Ahora bien, ¿cómo podemos empezar a relacionar el Hap/time de los linderos de las sociedades de control con la música?

La propuesta central que quisiésemos plantear es que mientras en las sociedades disciplinarias, como hemos dicho, el entendido general era que la música se encontraba “en” el tiempo (Copland, 2023, p.25), nuestra propuesta de Hap/time propone exactamente lo contrario. Basados en el origen y funcionamiento del tiempo actual, así como en la operación de la música en nuestros días, podemos plantear que, en los linderos de las sociedades de control, hay elementos suficientes para pensar que es el tiempo el que discurre y se desarrolla “en” la música, que en todo caso hemos pasado de un “tiempo-reloj”, de un “tiempo-fabril”, a un “tiempo sonoro” o “tiempo musical”. Así la música constituiría una suerte

de elemento ontológico a partir del cual los entes del mundo se situarían “en ritmo”, en movimiento y en funcionamiento.

La relación entre tiempo y música ha sido pensada durante mucho tiempo. Pareciera que en la tradición se ha asignado a la segunda la tarea, o bien de hacer habitable al primero o bien de destruirlo. Bien señala Enrique Gavilán: “la interacción del tiempo musical y el tiempo real trastorna a éste durante la escucha y la música puede llegar a experimentarse como liberación, anulación o transfiguración del tiempo” (Gavilán, 2008, p.8). Por su parte, para Jacques Attali, la música no es sólo un elemento de tantos que puebla al tiempo, sino un factor capital que en nuestros días ha atrapado en su totalidad nuestra vida cotidiana: “actualmente es inevitable, como si un ruido de fondo debiera cada vez más, en un mundo que se ha vuelto insensato, tranquilizar a los hombres” (Attali, 2017, p.11).

Así, este peculiar “ruido”, que habría escalado en su intensidad y potencia de las sociedades de soberanía a las sociedades de control, tendría como principal funcionamiento generar y hacer comprender la generación de todo tipo de mutaciones de la realidad. Razón por la cual desde la música podemos (y debemos) inventar “nuevas categorías” y “nuevas dinámicas” que nos permitan pensar al tiempo en su totalidad. La música es más que un objeto de estudio, refiere Attali, “es un medio de percibir el mundo. Hoy día ninguna teorización mediante lenguaje o las matemáticas es ya suficiente porque está demasiado cargada de significantes previos, incapaz de dar cuenta de lo esencial de esta época” (Attali, 2017, p.12).

En las propuestas de Attali podemos encontrar un optimismo por la potencia de la música, semejante al expuesto en nuestra descripción del Hap/time. Para este autor, la música es de tal importancia que a partir de ella que debemos ubicar las formas en la que la temporalidad se da. Su postulado de la música como profecía, nos ayuda a sostener que sobre esta se desliza tanto la temporalidad, como la política, el poder, y el control(-gestión) (González, 2025). Mucho más que los colores y las formas, los sonidos y su disposición conforman las sociedades, señala Attali: “con el ruido

nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión. (Attali, 2017, p.15).

La música así crea tiempos distintos y diversos. El tiempo de la comunidad, y el tiempo de la sociedad; el tiempo del poder y el tiempo de la creación. Es por esto que, si deseamos analizar los fenómenos que nos acontecen en todos los ámbitos (de entrada, el propio fenómeno que constituye nuestra existencia), es indispensable entender a la música como base de su operación y sobre todo de su “demarcación territorial”. Esta “demarcación territorial” de la música en los bordes de las sociedades de control incluiría ni más ni menos que al tiempo, así como la demarcación territorial disciplinaria del tiempo “contuvo” a la música misma⁹.

Para nuestro autor, tiempo, historia, política, tecnología y sociedad están ya bajo el funcionamiento de la música: “cada ruptura social importante ha sido precedida por una mutación esencial en los códigos de la música, en su modo de audición y en su economía. Así en Europa en el curso de tres períodos y con tres estilos (la música litúrgica del siglo X, la música polifónica del siglo XVI, y la armonía de los siglos XVIII y XIX) la música se ha expresado en un código único estable” (Attali, 2017, p.21). Sin embargo, en los intervalos, en los intersticios, revoluciones preparaban otros (des-)órdenes. Estos derrames musicales serán entonces, las líneas de fuga que configuran las épocas por nacer¹⁰. “La música es profecía. Ella hace oír el mundo nuevo que poco a poco se volverá visible, se impondrá, regular el orden de las cosas; ella no es solamente la imagen de las cosas sino la superación de lo cotidiano y el anuncio de su porvenir (Attali, 2017, p.22).

A partir de lo antes mencionado, ¿en qué música podríamos encontrar ejemplos de lo hasta ahora mencionado, no solo de la

9 Attali es muy enfático cuando caracteriza al “tonalismo” como un elemento disciplinar de rasgos totalitarios. A su decir los teóricos del totalitarismo prohibieron los ruidos subversivos dada “la preocupación por el mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos, los instrumentos nuevos y el rechazo de lo normal” (Attali, 2017, p.17).

10 Para Attali, habría un cuarto periodo de “desconcierto y de desorden”, mismo que ubica en los años 50, con un en la “música negra” norteamericana (Attali, 2017, p.21).

relación entre el Hap/time y la música, sino de la música como creadora de tiempo abierto?

En primer lugar, podríamos mencionar el multicitado *Ambient 1: Music for Airports* de Brian Eno. En este álbum de 1978, calificado por muchos críticos como piedra de toque de la “música ambiental”, podemos entrar en contacto con flujos sonoros continuos sin un ritmo específicamente marcado. El tiempo en esta música se convierte en una experiencia que se alarga a-nómicamente tanto como fluye. En esta propuesta musical, la música no está en el tiempo, sino el tiempo, en este caso el tiempo de la espera, se encuentra siendo con-formado por el sonido. A partir de ciclos de repetición largos pareciese como si el olvido se derramara en todas direcciones. Música para viajes, para viajeros, música nómada no se cansa de no estar en ningún lado. A través de los sonidos de Eno, podemos percibir esta deleuziana idea de que el tiempo en las sociedades de control no inicia ni termina. Lo “ambiental” aquí nos lleva a la repetición vital, pero de la misma manera a la diferencia pura: cada viaje es diferente, cada espera es singular, cada encuentro determina su propio tiempo. En todo caso, a cada música, a cada sonido singular corresponden múltiples formas de movimiento, múltiples maneras de ser, estar y devenir.

En el *Helikopter-Streichquartett* de Karlheinz Stockhausen es posible encontrar igualmente algunas características de lo antes mencionado. En esta pieza los sonidos se mezclan en un hiper ritmo que conjunta el sonido de las hélices con los instrumentos de cuerda produciendo una combinación heterogénea que no sólo pone frente a nosotros elementos de distinta naturaleza, sino que permite un devenir temporal en el que diversas materias sonoras entran en juego (¿cómo no recordar el deleuziano ejemplo del devenir de la avispa y a la orquídea cuando se escucha este “cuarteto”?). Así, un violín y un helicóptero abren el tiempo, pero no sólo ellos. El cielo y la tierra, el ascenso y el descenso juegan un papel fundamental. El movimiento de los elementos horizontal y vertical permiten generar un tiempo distinto tanto para el que escucha como para los que lo producen.

Un tercer ejemplo relevante es el de Oliver Messiaen, quien en su *Quatuor pour la fin du temps*¹¹, pone en juego elementos que aquí hemos caracterizados como propios de una temporalidad abierta. Maestro de Boulez, Stockhausen, Xenakis, entre otros, Messiaen compone esta obra en un campo de concentración (Stalag VIII-A, en Görlitz, Silesia). A partir de la propia situación de experimentar el tiempo de la prisión y el encierro, haciendo uso de elementos musicales de otras tradiciones, Messiaen crea una obra musical en la que la propuesta rítmica de desarticula¹². En los ocho movimientos que componen el cuarteto el músico hace un uso particular del ritmo evocando no sólo su gusto por los pájaros sino su fe espiritual¹³.

Al escuchar esta pieza, los escuchas asistimos a una experiencia en la que las interconexiones entre lo finito y lo infinito, tejen literalmente un tiempo diferente, discontinuo e incuantificable. El sonido de Messiaen presenta un tiempo derramado en el cual se fuga el sonido por todas partes haciendo que la temporalidad tradicional seriada se disloque. Quizá en la obra de Messiaen es donde mejor podríamos encontrar el ideal de la música “moderna” planteada por Deleuze y Guattari en el ritornelo, esto es, el enfrentamiento del músico con las fuerzas del cosmos. La desterritorialización que presenciamos y que, por otro lado, también nos atraviesa. En el *Quatuor pour la fin du temps*, las referencias apocalípticas se conjugan con la manera en la que el tiempo seriado y analítico da paso a otra experiencia de lo real.

Finalmente, podríamos cerrar este apartado mencionado el ejemplo más claro que podríamos encontrar en nuestra caracterización del Hap/time. En el *Omaggio a Joyce* de Luciano Berio (1959), (compuesto a partir de una lectura del igualmente desfrag-

11 Traducido al inglés como “*Quartet for the End of Time*”, la propia idea del “fin del tiempo” nos da cuenta de la lucha de Messiaen contra la temporalidad o en todo caso contra un tipo de temporalidad.

12 Otro ejemplo interesante de la experimentación de Messiaen con el ritmo podemos encontrarlo en sus “Cuatro estudios de ritmo” de 1949.

13 Un ejemplo de este uso particular del ritmo lo encontramos en los *tempos* lentos en el 5º movimiento “Alabanza a la Eternidad de Jesús”. Pareciera que, a través de ellos, Messiaen quisiera colocarnos en una suerte de no-tiempo o tiempo suspendido.

mentario libro de James Joyce *Ulises*, especialmente del capítulo 11 titulado “Sirenas”) encontramos una propuesta sonora en la que la desfragmentación del tiempo y su recomposición anárquica juegan un papel central. A lo largo de esta obra podemos escuchar la multivectorialidad de sentido del tiempo y del ritmo. En este “homenaje”, podemos encontrar de manera clara lo no-formado y lo anómico que mencionamos anteriormente.

A lo largo de esta obra, Berio realiza distribuciones sonoras múltiples, al tiempo que mezcla heterogéneamente elementos lingüísticos, fonéticos, antropológicos, etnográficos, literarios y musicales. A partir de un montaje electroacústico heteróclito el músico pone ante nosotros un tiempo literalmente roto, que huye, se fuga y nos coloca en una situación ontológico-temporal distinta que, a diferencia de Messiaen, pudiera ser incluso desagradable para muchos escuchas. Sin metrónomo, sin pulsaciones regulares, sin medida ni homogeneidad, es posible que el escucha poco familiarizado con estas propuestas llegue a la conclusión, moderna por lo demás, que “esto no es música”, logrando con esto, paradójicamente, lo que el músico quiere alcanzar.

Música y tiempo: John Cage

Para finalizar este texto quisiéramos, más allá de los ejemplos antes dados, detenernos en la obra de otro músico excepcional cuya obra nos permite adentrarnos en la comprensión tanto de la propuesta del tiempo abierto, como de la idea de que en nuestra época la música puede ser la generadora del tiempo mismo: John Cage.

Si bien en Eno, Stockhausen, Messiaen y Berio podemos encontrar una ruptura con la tradición, el caso de John Cage es radical. Para el norteamericano no solo la estructura, sino el funcionamiento entero del sonido se habría extraviado tanto en la academia, como en los muy estrechos cánones “artísticos”. Atrapada entre la razón cientificista y el no menos angosto mundo del arte, la música habría comprometido su potencia, convirtiéndose en algo meramente accesorio o, en el mejor de los casos, decorativo.

Creador no sólo de elementos sonoro sino, de igual forma de obra visual, las ideas y la obra de Cage discurren como ningún otro músico, en los bordes de las sociedades de control. Cage es testigo de un mundo en crisis que intenta afanosamente mantener un orden, pero que día a día falla, transformando, paradójicamente, ese orden en astillas de caos. Para Cage la música necesita ser nuevamente interpretada, pero ya no como algo que puebla al mundo, sino como algo que “necesariamente lo constituye”. Por esa razón su búsqueda irá más allá de la escala, el pentagrama, la orquestación y la sala de conciertos. Creemos no errar si afirmamos que en Cage la música constituye un elemento ontológico fundamental.

Discípulo de Schönberg (quién más que considerarlo un músico, lo consideraba un “inventor”), amigo de Boulez, colaborador de Eric Dolphy, Don Cherry y Steve Lacy, Cage entendió de manera muy clara que la música históricamente había sido atrapada a partir de una forma muy peculiar de percibirla: “Cage escucha la música y lo que oye es una armonización que le resulta extraña. En ella el sonido y el oído son acordados gracias a la clave que ofrece un pensar que no le satisface. Cage presta entonces oídos a la música y siente los prejuicios, las delimitaciones y los sobreentendidos con los que el pensamiento conduce al sonido. La escucha que este músico pone en práctica obliga a realizar un viaje que va a trastornar los presupuestos que crean esta armonización” (Pardo, 2014, p.27). Por alguna razón, ligada al funcionamiento epistémico de la tradición, históricamente no habríamos escuchado de manera afortunada los sonidos.

Para lograr esta escucha será necesario, en su opinión, un cuestionamiento a la forma en la que opera la relación entre los sonidos y aquellos que los perciben. Este análisis tendrá como centro del debate el papel del sujeto trascendental moderno, así como de varias cualidades que se le adjudicaban. Para Cage, la escucha, esto es, la mezcla heterogénea de los entes atravesados por los sonidos deberá tender a “disolverse” en sí misma, disolviendo al mismo tiempo al “yo” moderno, acciones que impactarían directamente en la relación de la música con el tiempo.

Esta forma de entender la música y de llevarla a abiertos parajes ontológicos, Cage la logra orientando sus reflexiones al budismo. El contacto con el budismo zen, señala Pardo, “le conduce al rechazo definitivo de toda idea de yo sustentada sobre la memoria, el gusto y la emoción, así como a la consideración de la música no como un lenguaje expresivo, sino como un modo de alterar el pensamiento” (Pardo, 2014, p.39). Para Cage, la disolución del yo y del mundo, acontece rodeado ya no de tiempo sino de sonidos y, a la manera de Attali, de ruidos. En la obra del norteamericano el ruido aparece como parte del funcionamiento de la música y el tiempo, y más que suponer el anverso de lo melódico, constituye una posibilidad musical, una integración de las fuerzas vivas de lo que es, a la música sin la necesidad del matiz del tiempo. Lo mismo ocurrirá con el silencio.

Con Cage, se destruye cualquier posibilidad de proponer estructuras fijas, sólidas, lineales y homogéneas que puedan determinar cualquier patrón músico-temporal. Esta ruptura abre la posibilidad de que, muy acorde a la temporalidad de las sociedades de control, fuerzas como el azar irruman como elemento determinante a partir de factores tecnológicos. En la obra de Cage y de sus contemporáneos (Nono, Ligeti, Stockhausen, etc.), la tecnología juega un papel fundamental. El uso de herramientas tecnológicas asegura un tempo azaroso, paradójico y, en palabras de Deleuze, “modulatorio”. La entrada en escena de las máquinas no solo termina de aniquilar la voluntad humana y al yo trascendental de la tradición, sino que literalmente le da otra textura al tiempo y al mundo contemporáneo.

Algunas obras que pueden ayudarnos a ejemplificar la relación de Cage con nuestra propuesta del Hap/time y del planteamiento referente a la posibilidad de otro tipo de tiempo a partir de otro tipo de música son:

“Sonatas e interludios para piano preparado” (1946-1948). En estas obras Cage adapta el piano colocando objetos como tornillos, gomas y pedazos de madera entre las cuerdas, modificando el sonido producido por el instrumento. El resultado es una serie de so-

nidos percusivos y armónicos que no son característicos del piano tradicional. Con este ejercicio de experimentación, Cage expande los límites del timbre, el tiempo y la textura musical, desarticulando las convenciones de la música tonal clásica.

Imaginary Landscape No. 4 (1951). En esta pieza, mencionada anteriormente, Cage utiliza doce radios y un equipo de veinticuatro intérpretes para manipular el volumen y la frecuencia de cada uno. La música y el tiempo que produce es completamente heterogéneo y aleatorio, pues depende de las transmisiones que se captan en el momento de la interpretación. Así, el músico explora la a-nomía sonora, incorporando elementos múltiples del entorno, desafiando la idea de la música como algo seriado controlado por el compositor o los intérpretes.

Music of Changes (1951). Esta obra para piano se ejecuta a partir del funcionamiento del *I Ching*, antiguo texto chino utilizado para la adivinación. Cage utilizó el *I Ching* para abrir el tiempo (futuro), y el tiempo musical (ritmo, timbre, registro, duración, etc.), permitiendo que el azar dirigiera el proceso compositivo. En esta pieza, Cage introduce el azar como principio compositivo, eliminando la voluntad creativa del compositor y abriendo la música a posibilidades incontrolables.

Variations I-VIII (1958-1978). Esta serie de piezas Cage utiliza gráficos y sistemas visuales como partituras, en lugar de notación musical convencional. Los intérpretes toman decisiones basadas en su interpretación de las gráficas, lo que genera un tiempo de incertidumbre. Cage profundiza en el concepto de la música aleatoria, desafiando la idea de la partitura como una representación estricta de los sonidos que deben interpretarse.

HPSCHD (1967-1969). Esta pieza monumental es una colaboración entre Cage y Lejaren Hiller. Utiliza siete clavecines y un conjunto de cintas de computadora que generan sonidos electrónicos. La obra tiene una duración de varias horas y se presenta como un evento multimedia, con proyecciones visuales y una disposición espacial compleja. *HPSCHD* es un ejemplo de música electrónica

no pulsada que integrando lo visual, lo auditivo y lo espacial, y llevando a los escuchas a una experiencia completamente háptica.

Cartridge Music (1960). En esta pieza, Cage utiliza agujas de tocadiscos manipuladas para generar una amplia gama de sonidos no convencionales. Los intérpretes producen ruidos al frotar y golpear las cápsulas o colocando diferentes objetos en ellas. Cage transforma un dispositivo de reproducción de sonido en un instrumento musical, expandiendo las fronteras de lo que se considera música. Un devenir sonoro que interconecta, de nueva cuenta elementos heterogéneos.

4'33" (1952). Finalmente podemos mencionar la que es probablemente la obra más famosa y controvertida de Cage. En ella, el intérprete no toca una sola nota durante 4 minutos y 33 segundos. En lugar de la música convencional, la "pieza" consiste en los sonidos ambientales que se producen en la sala de conciertos mientras los músicos permanecen en silencio. Cage cuestiona el concepto de la música misma (y del tiempo), al enfatizar que el silencio no existe en absoluto: siempre hay sonidos presentes, incluso en una sala "silenciosa".

A manera de conclusión

En 1940, escribe Jean-Paul Sartre:

"Para mí, la *Séptima Sinfonía* no existe "en" el tiempo. No la aprehendo como un hecho fechado, como una manifestación artística que tiene lugar en la sala del Châtelet el 17 de noviembre de 1938 ... Estoy frente a la *Séptima Sinfonía*, pero con la expresa condición de no oírla en ninguna parte, de dejar de pensar que el hecho es actual y fechado, con la condición de interpretar la sucesión sonora como una sucesión absoluta y no como una sucesión real que tendría lugar, por ejemplo, en el tiempo en que Pedro, simultáneamente, visita a tal o cual de sus amigos... La sinfonía no está ahí, entre esas paredes, en la punta de los arcos. Tampoco ha "pasado", como si pensase: esta es la obra que en tal fecha germinó en la mente de Beethoven. Está totalmente fuera de lo real. Tiene un tiempo propio, posee un tiempo que transcurre desde la primera nota del *allegro* hasta la última del *finale*, pero este tiem-

po no viene después de otro tiempo que continúe o que esté “antes” del ataque del *allegro*; tampoco está seguido por un tiempo que venga “después” del final” (Sartre, 2005).

Cada forma de entender el tiempo entraña una visión de mundo, así como una manera de situarnos en él. Cada tipo de tiempo, la idea misma de tiempo, cómo nos atraviesa o lo atravesamos, da cuenta de una forma en la que queremos vivirlo y apreciarlo. Ninguna conceptualización ha sido eterna, todas han cumplido una tarea y han intentado conformar su realidad. La época que nos ha tocado vivir da cuenta de la desaparición del tiempo disciplinar y la aparición de una temporalidad “abierta” propia de las sociedades de control.

En los lindes de estas, en este texto hemos intentado proponer por lo menos dos cosas: el concepto de Hap/time y su funcionamiento (una modesta aportación que continúa el linaje de las observaciones deleuzianas sobre el presente), y la idea de que en la actualidad el tiempo ya no es lo que fue apenas ayer. Hoy la música es un elemento ontológico principalísimo que rige nuestras vidas y sobre la cual incluso el tiempo se somete. Cuando el tiempo cerrado de las sociedades disciplinarias se fractura, es la música la primera en escapar, asesinándolo cual Zeus a su despótico padre. Al cerrar los ojos, en nuestros días, no escuchamos más las manecillas de los relojes de las fábricas y los cuarteles, sino la música de la cotidianidad: risas, gritos, murmullos, pianos rotos, tarareos, cacerolas, ladridos, autos... todo se amalgaman en una comunión anárquica y heterogénea, desordenada y confusa, pero aun si melódica y de cierta forma armónica.

No vivimos una época musical porque nos guste la música o por “giros estéticos” de cualquier clase, sino porque al reventar el tiempo, la música y sólo la música es la que nos acompaña. Deleuze lo ha visto muy bien, sin relojes, no somos más que niños cantando al final de la noche tratando de ubicarnos desde y en la música. No hay tiempo ya, sólo música que revela a otra música. Música “que atraviesa el tiempo de lado a lado y lo rechaza y lo desgarrar con sus puntitas secas”, que “horada sus formas vagas y las

traspasa”, que “no puede ser interrumpida por nada que venga del tiempo donde está varado el mundo” (Sartre, 1989, pp.41-42).

Solo música. Pura música sin más.

Referencias

- Agustín, S. (2014) *Confesiones/Contra los académicos*. Gredos. Madrid.
- Attali, J. (2001) *Historias del tiempo*. FCE. Madrid.
- (2017) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI. México.
- Auge, M. (2000) *Los no lugares*. Gedisa. Barcelona.
- Benjamin, W. (2008) “Sobre el concepto de historia”. En *Obras. Libro I/ Vol.2*. Abada Editores. Madrid.
- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona.
- Copland, A. (2023) *Cómo escuchar la música*. F.C.E. México.
- Deleuze, G. (2006) “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. En *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia.
- (2004) *Diálogos*. Pre-textos. Valencia.
- (2007) “Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo”. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Pre-textos. Valencia.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2008) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Pre-textos, Valencia.
- Dufourcq, N. (2021) *Breve historia de la música*. F.C.E. México.
- Foucault, M. (2009) *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. México.
- (2016) *La sociedad punitiva: curso en el Collège de France (1972-1973)*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Gavilán Domínguez, E. (2008) *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Akal Música. Madrid.
- González Valadez, I. (2025) “¿Cómo somos gobernados en los linderos de las sociedades de control? Algunos apuntes sobre la gestión y el concepto de control(-gestión)”. En Delgadillo Javier, González Isaí y Lee Jimena (Coords.) (2024). *Gestión institucional y políticas públicas. Los desafíos actuales del desarrollo territorial en México*. CRIM-UNAM. México. (En prensa)
- Han, B. (2012) *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial. Argentina.

- Hardt, M. (1996) *La sociedad mundial de control*. <https://lapeste.org/2018/07/sociedad-mundial-control/>
- Lazzarato, M. (2006) *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Traficantes de sueños. Madrid.
- Lipovetsky, G. (2007) *La felicidad paradójica*. Anagrama. Barcelona.
- Liotard, J. F. (1987) *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa. España.
- Pardo, C. (2014) *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Sexto Piso. Madrid.
- Rangel, S. (2021) “Micropolítica(s) de la percepción: del ritornelo caosmos y las máquinas musicales”. En Ezcurdia, José (Coordinador) *Vitalismo filosófico y la crítica a la axiomática capitalista en el pensamiento de Deleuze*. Ítaca-CRIM. México.
- Salazar, A. (2018) *La música como proceso histórico de su invención*. F.C.E. México.
- Sartre, J.-P. (2005) *Lo imaginario*. Losada. Buenos Aires.
- (1989) *La náusea*. Editorial Época. México.
- Vattimo, G. (2023) *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. España.

CAPÍTULO VIII

TIEMPO, ESCUCHA, INSCRIPCIÓN

*Francisco J. Rivas (Tito Rivas)*¹

RESUMEN.

El ensayo presenta desde una perspectiva fenomenológica una reflexión sobre el tiempo, la escucha y la inscripción de la escucha como registro o archivo sonoro. Retomando, actualizando y desplazando algunos conceptos de Edmund Husserl para proponer una filosofía de la escucha.

Palabras clave: Tiempo, escucha, inscripción, Husserl, Fenomenología

ABSTRACT.

From a phenomenological perspective, this essay presents a reflection on time, listening, and the inscription of listening as a sound

1 Fonoteca Nacional de México.

record or archive. It revisits, updates, and shifts some of Edmund Husserl's concepts to propose a philosophy of listening.

Keywords: Time, listening, inscription, Husserl, Phenomenology

INTRODUCCIÓN.

Desde una perspectiva fenomenológica —aunque también arqueológica—, podemos pensar la escucha como un escorzo que, igual que una ola, emerge en la corriente de la conciencia, se erige inundando con su *span* la superficie de percepción y, obedeciendo a la cadena de los instantes, se sumerge luego, retornando al flujo sin detenimiento de un movimiento continuo que la hunde de nuevo en su pasado. La escucha como el escorzo de una ola; aunque con la diferencia de que esta ola —cresta que se levanta, valle que se hunde— ofrece la misteriosa posibilidad de *retense* y, revolviéndose —volviéndose pasado—, acumularse sobre sí misma en una serie de impresiones posteriores que, como estratos, se superponen y encubren unos sobre otros, para producir como resultado aquello que podemos llamar una huella de auralidad.

Siguiendo la ruta de investigación que he venido desarrollando en otros escritos², en este intentaré detenerme a explorar las implicaciones que de esta idea se derivan, por un lado, para una filosofía de la escucha, en lo que concierne a su expresión y condición temporal y, por el otro, a la elucubración de un pensamiento —sonoro— que se revela en la noción de inscripción. ¿Qué es pensar el acto de escucha como una forma inscripcional y qué de esta condición se revela o desplaza a partir de colocarla en la corriente —en la profundidad, en el hundimiento— del tiempo de la escucha?

Intentaré elaborar esta interrogante con la ayuda de algunas herramientas conceptuales extraídas de la filosofía de Edmund Husserl con el fin de aproximar un esbozo que describa la temporalidad de la escucha desde una perspectiva fenomenológica. En segundo lugar, trataré de atisbar cómo del estudio o comprensión

2 Rivas 2016, 2017, 2018, 2019, 2021, 2024.

de la temporalidad de la escucha se revela en ésta una condición óptica específica que es su fascinante y compleja capacidad de retener el flujo del devenir y de producir memoria. Basado en la terminología husserliana procuraré explicar en qué consiste y cómo se hace manifiesta la cualidad *impresional* y *retencional* de la escucha que permite la presentificación del sonido, pero también su rememoración, evocación y re-producción. Encontraremos que hay un ejercicio intencional temporal dual de la conciencia de escucha, tanto *longitudinal* como *transversal* —que aquí explicaremos— donde se cifra no sólo la posibilidad de la reproducción aural sino la operación pura —si bien correlacionada siempre a objetos sonoros— de una escucha que se escucha y reproduce a sí misma. Esto nos debería ofrecer un bastimento para alimentar, en territorio más preciso, la noción de *inscripción aural*. Ahí donde encontramos esta forma inscripcional de la escucha, es donde se trazan y son posibles los mapas y surcos que dan cuenta de la formación cultural de la auralidad, lo que daría sentido fenomenológico a aquello que he venido llamando, arqueológicamente, el *dispositivo aural*. Finalmente, haciendo eco a cierta rebeldía y necesidad de escaparse de lo contenido, cerraré el texto dejando un guiño a la posibilidad de una escucha no inscripcional; una escucha que, de poderlo, se atendería solo al flujo sin detenimiento de la corriente del instante.

La escucha como vivencia temporal

Parto aquí de la premisa de que una filosofía sobre y desde la escucha se puede enriquecer nutritivamente cuando importamos en ella algunas nociones conceptuales de la fenomenología husserliana sobre la conciencia interna del tiempo. Desde mis primeras lecturas de sus fascinantes *Lecciones*³, siempre me pareció imponente e

3 Las *Lecciones de fenomenología sobre la conciencia del tiempo* (*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*) recogen el curso impartido por Husserl en el semestre de invierno 1904–1905 en la Universidad de Gotinga. Fueron compiladas y organizadas por la filósofa, alumna de Husserl, Edith Stein, y publicadas por Martin Heidegger, también alumno de Husserl, en 1928. Sobre su confección y el papel que tienen en la obra husserliana ver la introducción de Agustín Serrano de Haro a Husserl 2002, p.

inquietante la manera en que Husserl hace del sonido (y con él también de la música o de la melodía musical) el ejemplo fundante de la compleja teoría en que intenta describir el discurrir del tiempo en la conciencia⁴. Para este ejercicio escritural me baso en dicha fenomenología, pero realizando aquí una operación inversa: en lugar de usar la escucha del sonido como ejemplo para hacer mostrar el decurso de la conciencia interna del tiempo, me propongo acudir a la descripción fenomenológica del discurrir del tiempo en la conciencia para comprender y explicar mejor la propia temporalidad de la escucha⁵.

Siguiendo este curso y exfoliando algunos de los recursos conceptuales diseñados por Husserl, comencemos estableciendo que la escucha es una vivencia (*Erlebnis*) y esa vivencia se caracteriza por producir una interacción o experiencia con objetos temporales (*Zeitobjekte*). Tal como aparece descrito en las *Lecciones*, podríamos decir que, de entre los objetos temporales, el sonido ostenta un estatus especial como fenómeno que recoge y expresa la forma misma del discurrir temporal⁶. Cabe decir que esta forma de lo temporal no refiere en Husserl al “tiempo objetivo” o al “tiempo del mundo” sino a “la duración que aparece como tal”, es decir,

9–21. Es esta edición de Agustín Serrano de Haro la que estaremos citando a lo largo de este ensayo, nombrándola con la abreviatura de *Lecciones* (Husserl, 2002).

- 4 Para este escrito sólo me concentraré en las reflexiones de Husserl de las *Lecciones*, que corresponderían a la primera etapa de sus escritos sobre el tiempo (al menos lo único publicado en vida). Dejo para posteriores incursiones el seguimiento de las ideas aquí planteadas, pero con las elaboraciones que sobre el tiempo continuó Husserl en los llamados *Manuscritos de Bernau* y en los *Manuscritos del Grupo C (Ms. CVIII)*, bajo el enfoque de lo que se conoce como “fenomenología genética”. Para un análisis de las tres etapas del pensamiento husserliano sobre el tiempo ver (Kretschel, 2018).
- 5 Un antecedente importante de esta tentativa puede identificarse en el trabajo realizado por Don Ihde en su lúcido *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, publicado en 1976 y reeditado en 2007. Por supuesto antes que él es imposible no referir al intento de sincronismo conceptual entre la fenomenología de Husserl y la investigación musical concreta que articuló Pierre Schaeffer (1966).
- 6 Las descripciones fenomenológicas sobre el tiempo de la conciencia de Husserl tuvieron como influencia directa no sólo los planteamientos de su maestro Franz Brentano, sino también específicamente la *Psicología del Sonido*, del también alumno de Brentano, Carl Stumpf (1883, 1890).

a la temporalidad tal y como se muestra a la conciencia⁷. Como correlato de ese sonido que acusa un transcurrir específico —una manera de hacerse mostrar como tiempo— la escucha queda así caracterizada como un fenómeno de conciencia que reporta o testimonia al sonido como su objeto temporal. A este tipo de objetos, que manifiestan fenoménicamente una cualidad temporal, Husserl los llama “fenómenos en decurso o decursivos”, lo cual significa dos cosas:

La primera es que son “vivencias” que discurren en constante sucesión, cuyo flujo no se detiene ni se puede detener. La segunda es que esta sucesión lleva a cabo por sí sola, y en virtud de su peculiarísima estructura intencional, la manifestación del paso del tiempo, la revelación intuitiva del curso de los objetos temporales⁸.

Así, en la escucha se hace patente la manifestación de la corriente del tiempo. En tanto que fenómeno decursivo, la escucha se expone a la conciencia como conformada por una “continuidad de constantes mudanzas”⁹. No solo la escucha se expresa de modo decursivo: en ella se manifiesta también de manera concomitante otro fenómeno en decurso que es el sonido mismo, en tanto su “objeto temporal inmanente”. Vale señalar que, desde una perspectiva fenomenológica, el sonido sería siempre un objeto intencional para la conciencia¹⁰. Esto significa que siempre que escucha, la conciencia

7 Al inicio de las *Lecciones*, Husserl caracteriza la cualidad del tiempo que puede comprenderse a través de la fenomenología y de inmediato lo relaciona con la sucesión de lo temporal que ofrece a la conciencia la escucha de un sonido: “...asumimos (...) un tiempo que existe pero que no es el tiempo del mundo de la experiencia, sino el *tiempo inmanente* del curso de la conciencia. Que la conciencia de un suceso sonoro, de una melodía que estoy ahora mismo oyendo, muestra una sucesión, de ello tenemos una evidencia que hace absurdas toda duda y toda negación” (Husserl 2002, §1, p. 26).

8 Husserl 2002, §10, p. 50.

9 Husserl observa en esta continuidad de constantes mudanzas “una unidad inseparable”. El problema de la unidad de la conciencia temporal será uno de los más sutiles en la fenomenología de la conciencia del tiempo.

10 El concepto de “intención” o “intencionalidad” es nodal en la fenomenología husserliana. De origen escolástico, el concepto fue retomado por Franz Brentano, maestro de Husserl, para describir el hecho de que todo fenómeno psíquico está referido intencionalmente a

escucha *un* sonido, dirige su atención hacia *ese* sonido como el objeto de su intención. Por ello, la relación que tejemos y establecemos en nuestra conciencia hacia la vivencia, el recuerdo, la fantasía, o la representación de un fenómeno sonoro, estaría siempre referida a un objeto sonoro intencional, preñado de intención, el cual se obtiene del acto de la escucha en el que se materializa y se torna presente. El objeto sonoro es un objeto intencional de la conciencia y la escucha un correlato del sonido. Además, en la medida en que el sonido se manifiesta también fenomenológicamente como un correlato de la escucha, es posible plantear que del análisis de su suceder temporal, manifiesto a la conciencia, se puede hacer mostrar el carácter igualmente temporal de su ser escuchado. Entonces la experiencia temporal del sonido reporta o conduce, *informa*, la experiencia temporal de la escucha¹¹.

Dicho esto, intentemos ahondar en la manera específica en que puede ser caracterizada tal temporalidad. Cuando un sonido hace su aparición para la conciencia en la cadena de percepción lo hace marcando siempre un momento de inicio en el que, como objeto temporal, comienza a ser o a manifestarse. A esta aparición original en la vivencia, Husserl la llamará un “punto–fuente”, el cual es caracterizado por la conciencia —para nuestro caso por la escucha— como un modo del ahora¹². El decurso temporal implica,

algo. En Husserl la intencionalidad indica la dirección de la conciencia hacia los objetos, por lo que toda vivencia se vuelve correlativa a los objetos que la detonan o a los que la vivencia refiere. Ver el glosario de Jesús Adrián Escudero (Husserl, 2011, p. 165).

- 11 Desde esta perspectiva husserliana, diríamos que la escucha es correlativa a la sonoridad en la medida en que es la sonoridad la que aporta *hiléticamente* su contenido, como materia sensible de la vivencia, y que adquiere forma (*morphé*) y se anima en la *intencionalidad* de la conciencia de escucha. Una *forma* que implica tanto a la sensación (no intencional) como a la percepción (intencional) y, como veremos más adelante, también a las operaciones de evocación, fantasía y recuerdo producidas a partir de los contenidos sonoros experimentados. Para una rigurosa explicación de la correlación *hyle-morphé* en la filosofía de Husserl ver (Derrida, 2018, pp.179-180).
- 12 Este marcaje de un “inicio” en un “punto temporal” estático será revisado por Husserl en sus escritos posteriores, dando paso a lo que se conoce como una orientación o enfoque *genético*, en donde el cifrado de inicio de la aparición del objeto ante la conciencia no puede analizarse “en abstracto” sin considerar la génesis que ocurre en la conciencia misma cuando se forma en ella y *con ella* el objeto inmanente. Eso significará, aunque

sin embargo, que este ahora sufrirá una constante modificación: el arribo, sin detenimiento, de nuevos puntos del ahora, de nuevos puntos—fuente que van sustituyendo el escuchar de un ahora por un nuevo ahora (ver *fig. 1*).

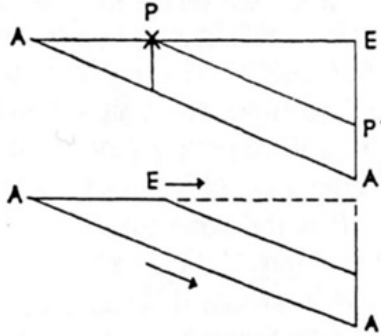


Fig. 1. Diagrama del tiempo propuesto por Husserl para ilustrar el continuo de los fenómenos decursivos y su caída en el tiempo. AE: Serie de los puntos de ahora. AA': Hundimiento. EA': Continuo de fases (puntos de ahora con horizontes de pasado). E→: Serie de los ahora llenos en su caso con otros objetos. (Husserl 2002, p. 50).

Como señala Husserl: “al comparecer siempre un nuevo ahora, el ahora muda a pasado, y la entera continuidad decursiva de pasados de los puntos precedentes “cae”, cae de manera uniforme en la hondura del pasado.”¹³

Así, el tiempo es retratado en las *Lecciones* con la figura en acción del hundimiento y de la caída: el presente es una sucesión de ahora y el ahora actual *se hunde* en el pasado dejando de ser ahora y *cayendo* progresivamente en la profundidad del desvanecimiento y la inadvertencia.

no ahondaré en ello en este texto, que la incursión del “punto fuente” no puede verse sólo como presente presentificado que se hunde en el pasado, como ahora diremos, sino como futuro “protendido” desde la expectativa histórica de la conciencia.

13 Husserl 2002 §10, p. 51.

¿Qué figura del tiempo y del tiempo de la escucha nos ofrece para el acto de escuchar la metáfora del hundimiento? Pero, sobre todo, ¿cómo a la idea de la caída del objeto temporal, de su hundimiento en el pasado, se va a venir a contraponer una imagen que, en lugar de abandonarlo a su desaparición, lo mantiene, lo hace persistir en una nueva forma de ahora que ya no es sino pasado pero que permite su rememoración, su sostenimiento en la cadena inexorable de ahora que se hundan?

Escucha impresional y escucha retencional

Para intentar responder esta última interrogante es necesario explicar un concepto fundamental dentro de la fenomenología de la conciencia del tiempo que es el de “impresión”. Por “impresión originaria” (*Urimpression*) Husserl entiende la primera y primaria aparición del objeto ante la conciencia, la operación mediante la cual el objeto reporta y vuelve manifiesta su presencia. Hay una *apparitio*, dice Husserl, que concurre en una percepción (*apparitio perceptiva*)¹⁴. La impresión originaria da cuenta del ahora en que se origina la aparición de lo manifiesto¹⁵. Así, al entrar en la corriente temporal, cada nuevo ahora se convierte en el contenido de una nueva impresión originaria, ya sea que el material que informa la impresión sea igual o se manifieste como cambiante. Debido al discurrir temporal, cada punto del ahora, como decíamos, experimenta una modificación y no se conserva como tal sino que fluye, se transforma en la impresión y se hunde en el tiempo: “suenan el sonido ahora, y al punto se hunde en el pasado, él mismo, el mismo sonido”¹⁶. En su correr con el flujo temporal del sonido, la impresión originaria es modificada por la siguiente impresión que la sustituye, misma que a su vez será modificada siempre por una subsecuente impresión. Así, el hundimiento en el pasado produce un “incesante manar de impresiones

14 Husserl 2002, Apéndice II, p. 123.

15 “El ahora y el lugar absoluto de tiempo y de individuación son lo que la impresión originaria trae y mienta; lo que ella pone, expone y hace aparecer”. Husserl 2002, p. 87.

16 Husserl 2002, p. 87.

originales siempre nuevas”¹⁷ que surcan “el continuo constituyente de tiempo”, que de esa forma se vuelve “un flujo de constante producción de modificaciones de modificaciones”¹⁸. El acto de escuchar se constituiría, entonces, de este manar de impresiones, de este poblarse en continuo y en constante transformación de unos materiales sonoros que evolucionan y se modifican en el tiempo. Podemos decir que la escucha implica en principio esta primera y originaria apertura a la sonoridad y, a partir de ello, ejerce también un continuo dar seguimiento, impresión tras impresión, del flujo temporalmente cambiante del sonido.

Pero ¿por qué este acompañar, este fluir, este navegar a través del decurso temporal, es retratado con la figura —que parece anunciar fijación y detenimiento— de una *impresión*? Hay en el concepto mismo de impresión la noción ingrediente de que ésta, al mismo tiempo que abre y corre junto con el decurso temporal, produce una suerte de anclaje, una identificación intencional de los “puntos de tiempo” de tal manera que, conforme estos van ocurriendo y desvaneciéndose, perduran en la impresión, en la forma en que tiene ésta de hacerlos presentes a la conciencia, aunque sea solo porque anuncie el modo en que se van alejando y desapareciendo en la distancia temporal. Es aquí justamente donde aparece una operación que es transitoria o sucedánea de la impresión y que la acompaña inexorablemente: la *retención*; dígase la capacidad de la conciencia de retener, a pesar del inevitable diluirse del tiempo, una sombra o imagen de cada uno de los momentos ocurridos, justamente haciendo noción de su ocurrencia, re-teniéndolos para sí como una forma de hacer notar el corrimiento temporal que los desaparece. La impresión imprime el momento temporal y en su impresión negativa que retiene el momento (la retención) atestigua su desaparición¹⁹.

17 Husserl 2002, §31, p. 88.

18 Husserl 2002, Apéndice I, p. 120.

19 O sea, que la desaparición es aparente gracias a que en lo que se retiene, se retiene principalmente su ya no aparecer, su alejarse del ahora, mostrando en principio que ya no es más ahora, sosteniéndose en otra cadena paralela de tiempo, donde permanece, ya no como ser, sino como fantasma.

Así, esto que hace mantenerse a flote al sonido escuchado, sin desaparecer del todo, aunque hundiéndose, sería la capacidad *retencional* de la escucha.

Es en esta capacidad en la que quisiera concentrarme ahora. Escuchemos a Husserl:

El “punto-fuente” que inaugura el “producirse” del objeto que dura es una impresión originaria. Esta conciencia está en constante mudanza: el sonido—ahora dado en persona muda continuamente a algo que ha sido (o sea, muda conscientemente, cambia “en” la conciencia); un sonido—ahora siempre nuevo releva continuamente al que ha pasado a la modificación. Pero cuando la conciencia del sonido—ahora, la impresión originaria, pasa a retención, esta misma retención viene a ser por su parte un ahora, algo en existencia actual. Mientras la retención misma es actual (aunque no es sonido actual), ella es retención *del* sonido que ha sido. Un rayo de mención intencional puede dirigirse al ahora: a la retención; más puede dirigirse también a lo que es consciente en la retención: al sonido pasado. Cada ahora actual de la conciencia sufre, empero, la ley de la modificación. Muda en retención de retención, y ello de manera incesante. Resulta así un continuo incesante de la retención de suerte que cada punto posterior es, para cada uno de los anteriores, retención. Y cada retención es ya un continuo. El sonido—ahora muda a sonido—sido; la conciencia *impresional*, fluyendo sin cesar, pasa a conciencia *retencional* siempre nueva²⁰.

¿Podemos homologar la idea husserliana de una conciencia impresional y de una conciencia retencional, a la de una escucha impresional y una escucha retencional? De ser así²¹, la escucha impresional sería el acto de la escucha en su constante presente; y la escucha

20 Husserl 2002, §11, pp. 51-52.

21 Soy consciente que, para hacerlo, tendríamos que homologar de alguna manera la escucha con la conciencia. Es por ello que aquí estaré hablando, en todo caso, de una “conciencia de escucha”. Me parece que es viable, sin forzar la fenomenología husserliana, en la medida en que podamos identificar a la conciencia con esa operación o territorio originario en donde se producen o sintetizan tanto la sensación, como la percepción, así como el encuentro fenoménico que se da, a través de ella, con el eidos de las cosas. ¿No es la escucha, entendida en ese sentido amplio, el territorio en el que el eidos de lo sonoro expone su presencia?

retencional, la huella o surco que va legando la marcha sin deteni-
miento de la corriente impresional. La escucha impresional se deja
habitar por la manifestación de la presencia del sonido que la in-
forma y puebla con su material²², y la escucha retencional permite
una estadía posterior ya no de la presencia sino de aquello que ésta
lega —huella, ausencia, fantasma— tras el flujo impermanente de
su transcurrir temporal.

Para comprender mejor esta doble operación del escuchar
vale observar el hecho de que, como decíamos, debido al flujo del
tiempo, la escucha inevitablemente tiene que seguir al sonido en
su discurrir, lo que la obliga a sufrir una serie de modificaciones
por las que el ahora de la escucha habrá continuamente de trans-
formarse en una escucha en pasado. Y aunque el sonido sigue ocu-
rriendo —en presente— y la escucha lo sigue o lo intenta seguir
en su decurso, al mismo tiempo la escucha se va desfasando de ese
presente (presente del sonido primero, y luego presente de la es-
cucha misma) para ir “declinando” junto con él, haciéndose pasado
juntos. El sonido—ahora reclama una escucha—ahora; pero confor-
me el ahora se torna pasado, el sonido—ahora muda a sonido-sido y
la escucha del ahora se vuelve una escucha que se hunde, pero que
aún en caída no deja de quedar proyectada hacia el ahora del que
se aleja, continuando por una parte con el seguimiento informado
del presente, pero, por la otra, rezagándose en una imagen del so-
nido que ya no es, pero que *persiste*, al decir de Husserl, como una
forma de fantasía, como un eco²³. La escucha en ese sentido, va
siempre a la zaga del sonido, con él como presente —juntos—, y
al mismo tiempo disolviéndose juntos, cayendo en el pasado.

La cualidad retencional de la escucha radica en que esta disolu-
ción no es completa ni radical. En su hundirse la escucha se va que-

22 “La impresión originaria es el comienzo absoluto de esta producción, la fuente originaria
de la que todo lo demás se produce sin cesar” (Husserl 2002, Apéndice I, p. 120).

23 “Cuando un sonido decae, es que primeramente ha sido sentido con una particular
plenitud (intensidad), a lo que ha seguido un rápido desvanecimiento de la intensidad;
el sonido todavía está ahí, todavía es sentido, pero en un mero eco”. Husserl, 2002, §12,
p. 53. Cabe señalar que Husserl propone distinguir “esta verdadera sensación de sonido”
del “momento de sonido en la retención”. *Ibid.*

dando, momento a momento, con un compendio ampliado, con un horizonte que no se esfuma, sino que flota y se sostiene en aquello que recién ha ocurrido. La escucha se hace con el sonido—sido, lo *retiene*, se queda con él—incluso aunque el sonido siga siendo—para dar cuenta, desde un presente que también se ocluye, del volverse pasado de ese sonido. En presente, la escucha atestigua el pasado de un sonido, pero al mismo tiempo continúa escuchando el sonido que emerge y va siendo, en la nueva cresta del presente. Es así como aparece esta indubitable simultaneidad del presente y el pasado de la escucha, unida a la cadena del transcurrir y hundirse del sonido en su pasado. El momento se aleja mientras que el flujo sonoro continúa y la retención sigue también, mientras tanto, operando sobre la impresión que da cuenta del nuevo ahora, *recubriéndola*²⁴; haciendo coexistir el ahora en dos corrientes de tiempo: la temporal inmanente en sí del objeto sonoro, y la temporal retenida, que ya no es el ahora del sonido sino el recuerdo del ahora, la sensación del ahora que ya no es y que sólo es posible reportar en su movimiento temporal justo porque hay retención de su no ser, de su no más escucharse.

La escucha impresional pues, se constituye con la sensación y percepción del sonido en su ser presente, tomando forma a partir de las impresiones originarias que dan cuenta de él como sonido. La escucha retencional, por el contrario, es esa escucha que se hace con lo que la impresión deja a su paso, una suerte de huella o rastro que la escucha retiene y con la que sigue interactuando como escucha, aun cuando el material sonoro a que se refiere ya no se esté escuchando como tal.

Cabe señalar que, aunque aquí hablemos de dos escuchas, una impresional, la otra retencional, no se trata más que de una separación analítica. En sentido estricto se trata del mismo proceso u operación del escuchar que despliega estas dos vías o modos de forma secuencial y/o simultánea.

24 En el siguiente apartado abundaremos en el concepto de *recubrimiento* o *cubrimiento* husserliano.

Horizontes y cubrimientos de la escucha

A partir de lo dicho podemos establecer que la escucha opera temporalmente produciendo campos de atención que se dirigen sobre o iluminan diferentes momentos o fases de la corriente temporal aural. Dentro de esos campos u horizontes²⁵ de presencia sonora, la escucha es capaz de direccionar su atención, estableciendo relaciones diferenciadas con *los momentos* del ahora, su devenir y el futuro de ese devenir. Esto genera lo que Don Ihde llamaría un arco o lapso temporal (*temporal span*) que constituye el campo de duración como “la totalidad de lo que está o puede estar dentro de la conciencia temporal”²⁶. Dentro de este campo, la escucha puede fijar su atención a diferentes fases, dentro del propio lapso o span, lo que Ihde llamaba “*focal shifts*”. Siguiendo a Husserl, Ihde plantea que “*dentro del lapso temporal* es posible centrarse de forma estrecha en el punto–fuente o en el comienzo de un acontecimiento (aquí un sonido, como suele utilizar Husserl) o bien en el fenómeno de la “fuga” o “desvanecimiento”²⁷. Ver *figura 2*.

25 Sobre el concepto de “horizonte” en fenomenología, relativo a la de Husserl, pero ampliado con la de Heidegger, ver (Ihde, 2007, pp. 103–111).

26 Ihde 2007, p. 94–95.

27 Ihde, 2007, p. 92. Mi traducción. “*Husserl himself opens the way toward the modification which is introduced below, in that within the temporal span it is possible to narrowly focus on either the source-point or the onset of an event (here a sound, as is often used by Husserl) or on the phenomenon of “running off” or “trailing off”*”. Para Ihde esta capacidad de focalización temporal apunta a la forma de percepción que juega o intercambia entre estructuras temporales de foco–campo–horizonte. Ihde conceptualiza así los campos de escucha en vinculación a los horizontes: “*...within field duration the focal act can be concentrated either at the limits of the protending horizon of field duration or at the limits of the retentive horizon, or it may “span” the entire durational presence. Within the limits of field presence, focal concentration is not limited to a “center”*” (Ihde, 2007, p. 96).

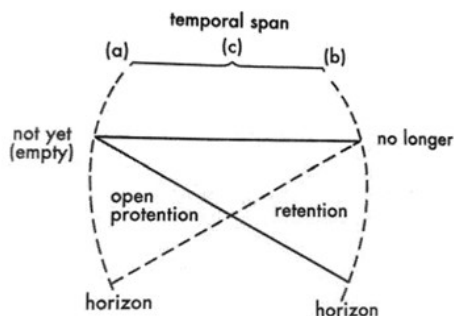


Fig. 2 “El tramo que va de (a) a (b) es el tramo de duración de la conciencia del tiempo presente. Esta deja su rastro en retenciones hasta que el horizonte es alcanzado, en cuyo “borde” la retención se transforma en recolección (o recuerdo) que también puede presentarse pero en una modalidad noemática diferente. El campo de duración es la totalidad de lo que está o puede estar “dentro” de la conciencia temporal (c). Los horizontes del “futuro” como zona del “aún-no” se relacionan con expectativas protendidas que se despliegan en diversos tipos de proyecciones imaginativas (planes, ensoñaciones, expectativas concretas, predicciones) que, aunque situadas dentro de una conciencia presente, pretenden vaciarse “hacia un horizonte ausente”. (Don Ihde, 2007, p.95). Mi traducción.

Cuando escuchamos —invito a quien lee a que lo experimente— nos vinculamos con un sonido que emerge, se modifica (tiene una envolvente) y concluye. Nuestra atención de escucha puede estar concentrada en el surgimiento de ese sonido, en la manera en que aparece, en el ataque o primer transiente con el que puebla con su masa sonora nuestro escuchar. Pero también podemos pasar al seguimiento de la cadena de transformación de su materia acústica, la manera en que se va disolviendo y convirtiendo en otra cosa, o bien a la cadena de puntos identificables o individualizados que lo comunican como una sucesión (el ejemplo de una melodía musical sería el más claro, aunque no el único, pues buena parte de los sonidos aún no expresamente musicales son susceptibles de presentar una

sucesión de transformación morfológica a través de su exposición temporal). Mientras esto ocurre, también es viable que la escucha centre su atención o ilumine la fase de desvanecimiento, el momento preciso en que el sonido individual concluye o deja de ser a partir de que manifiesta una forma determinada (una individuación) y justamente esa intención —algo en lo que se detiene Husserl— permite producir una sensación de unidad de aquello que fue oído. Escuchamos una melodía y justamente esta atención a su final como cadena sintagmática, por así llamarle, nos permite aprehenderla en su conjunto como la melodía que fue, precisamente a partir de recrear la imagen de recuerdo (retención) de aquello que ha sucedido como objeto escuchado para la conciencia²⁸. Con respecto a esto último conviene mentar la manera en que Husserl pensaba esta atención dirigida o “intención continuada”:

Oímos, por ejemplo, dos o tres sonidos, y a lo largo de la extensión temporal del acto tenemos una conciencia del sonido que acaba de oírse. Evidentemente, esta conciencia es la misma en esencia tanto si en la configuración sonora que forma la unidad del objeto temporal se tiene todavía percepción efectiva de uno de sus miembros como siendo ahora, cuanto si éste ya no es el caso y toda la formación sonora sólo es consciente ya de modo retencional. Supongamos ahora que, estando viva la intención continuada hacia el sonido o hacia el curso sonoro recién oídos, este mismo sonido o curso sea reproducido otra vez. El compás que yo acabo de oír y al que mi atención aún está dirigida, me lo re-presento al rehacerlo otra vez en mi fuero interno. La diferencia salta a la vista. En la evocación tenemos ahora, una vez más, el sonido o la configuración sonora junto con toda su extensión temporal. El acto

28 Dicho sea de paso, Jean-Luc Nancy (2007, p. 40-47) dedica algunos párrafos al problema que detona el concepto de unidad derivado de la escucha de la melodía musical en el análisis temporal de Husserl, exhibiendo que “la melodía se convierte en la matriz de un pensamiento *de y en* la diversidad” que por una parte se edifica desde “el presente viviente”, evocando la resonancia “de las instancias o las estancias del instante” y por la otra aquejaría de lo que Gérard Granel llama un “olvido del ser”, en el sentido de la crítica heideggeriana, en la que el sujeto fenomenológico de Husserl no puede ser siempre *intencionado* sino que, por el contrario, pone en o bajo tensión la “retirada del ser”, que no se dejaría aprehender, en “lo ontológico”, por este tipo de análisis.

de evocación, de representación, se extiende en el tiempo justo como lo hacía el acto perceptivo previo; él reproduce este otro acto, hace que discurra fase acústica a fase acústica e intervalo por intervalo: y así viene también a reproducir la fase de recuerdo primario que nosotros habíamos escogido para la comparación²⁹.

Gracias a esta capacidad elástica o extensiva de la conciencia, que le permite elongarse a través de la ventana o arco temporal, la escucha puede realizar una aprehensión dinámica y activa sobre las fases temporales del material acústico que la informa. Tal plasticidad de la escucha se debe a la capacidad dúctil que la torna impresión y luego retención, y luego retención de la retención y luego impresión de la retención de la retención, lo que produce una cadena de repeticiones que, o bien fijan el objeto sonoro temporal en la memoria, o bien dan paso a su desvanecimiento y a su olvido.

Me interesa particularmente este mecanismo de fijación, esta operación de encabalgamiento de las intenciones de la conciencia de escucha que trabajan en simultaneidad para obtener una forma sintética ya sea hacia la apariencia noética como hacia la manifestación noemática de los objetos audibles³⁰.

29 Husserl 2002, p. 67–68.

30 En Husserl lo *noético* se refiere a la forma en que algo es vivido, mientras que lo *noemático* es aquello a lo que apunta la vivencia como su objeto. El *noema* indica aquello que del objeto permite mostrarse en el fenómeno, mientras que la *noesis* es la acción del aparecer ante la conciencia de ese objeto en el fenómeno. Para ejemplificarlo con respecto al fenómeno sonoro me parece elocuente este pasaje de lhde: “Si miro el calendario de la pared, se muestra como inmóvil y mudo, y en relación con él sólo detecto una masiva “condición de ahora” (*nowness*). Su apariencia ni *viene a la presencia* dramáticamente ni *pasa desde ella* en su estado inmóvil. Si quiero tomar nota de su “temporalidad”, ya debo hacer un giro reflexivo hacia los fenómenos *noéticos*: es *mi conciencia* la que está al tanto del paso del tiempo ante este objeto. Sin embargo, si el objeto está en movimiento: la pelota de béisbol de mi hijo aparece de repente ante mí, y debo atraparla o esquivarla antes de que me golpee; en la duración del acontecimiento de la pelota que viene hacia mí, la pelota en movimiento permite un desplazamiento hacia la apariencia *noemática* del tiempo sucesivo. Pero, lo que es aún más dramático, cuando escucho acontecimientos auditivos parece que no hay manera de que pueda espaciar el sentido de un “venir a la existencia” y un “pasar de la existencia” en los movimientos modulados del sonido. En este caso, la temporalidad no es una cuestión de “sujetividad”, sino de la forma en que se presenta el fenómeno. Mi traducción (lhde, 2007, p. 94).

Esta virtualidad de la retención que se multiplica en retenciones y ecos de las impresiones originarias ocurre en un mismo “espacio de tiempo”, si es que pudiéramos llamarlo así; en un encabalgamiento que permite la integración del modo de escucha impresional con el modo de escucha retencional sobreponiendo o recubriendo, unas a otras, las figuras de presencia que se *re-producen* en la conciencia de escucha. Esta co-operación o co-simultaneidad queda representada en Husserl con la interesante figura del “cubrimiento” o “coincidencia” (*Deckung*). El concepto de *cubrimiento* es de una imaginación intelectual sugerente. Alude a la síntesis que la conciencia realiza entre actos coincidentes y que particularmente se superponen a partir del ejercicio que hace el movimiento intencional sobre el discurrir temporal del espacio de conciencia. Referido a la escucha, el cubrimiento o coincidencia permite la simultaneidad diferenciada del sonido que escucho ahora, en este momento, junto con la inmediata retención que realizo de él y que me permite reproducirlo inmediatamente apenas va dejando de ser sin dejar de escuchar el sonido que sigue sonando ahora. También se solapan o cubren los regresos indefinidos que puedo hacer hacia esa primera retención, y que se van sofisticando o desvaneciendo dependiendo de la facultad de atención que se disponga sobre ellos como objetos de conciencia. Así, dice Husserl:

La retención constituye el horizonte vivo del ahora, yo tengo en ella una conciencia del “acaba de pasar”; pero lo que se constituye así originariamente, en este como mantener sujetos los sonidos recién oídos, es sólo el retroceso de la fase de ahora, o bien el de la duración cuya constitución ha quedado lista y cuyo quedar lista no se constituye ya más y ya no se percibe. Pero “coincidiendo” con este “resultado” en retroceso, yo puedo emprender una reproducción de la duración, un volver a producirla. Me he es dado entonces el pasado de la duración, dado justamente como un “volver a darse” la duración *simpliciter* [simplemente]³¹.

31 Husserl 2002, §17 pp. 64–65.

Mantener sujetos los sonidos recién oídos: he aquí la sofisticación de un pensamiento que nos invita a profundizar en la capacidad reproductiva, inscripcional, diremos, de la escucha temporal. ¿Cuál es la naturaleza fenomenológica de esta facultad reproductora de la escucha?

Reproducir la escucha: escucha longitudinal, escucha transversal

Para Husserl la evocación y el recuerdo, la re-presentación entendida como reproducción pertenecen a la dimensión de la fantasía³². Dado que la escucha impresional es un acto que constantemente “declina o se gradúa”, lo que se reproduce, aunque emerge directamente de él y nunca de otra cosa, no es ya el dato de la impresión originaria sino su fantasma. En el fantasma de un sonido se concitan el declinamiento de la impresión y su fijación como una gradación de su permanecer en la reproducción que lo recuerda y regresa a él, casi siempre como una progresiva degradación. Pero así degradado, el fantasma salva al sonido del hundimiento y, por así decirlo, lo mantiene a flote, en una suerte de repositorio aural en el que puede co-existir como una nueva forma de vivencia. Así como el sonido para la conciencia es nada sin la impresión originaria, para Husserl “toda vivencia constituida o es impresión o es reproducción y como reproducción es un evocar, un re-presentar, o no lo es”³³. Asimismo, toda reproducción se hace presente por medio de una conciencia impresional. La reproducción es por ende también una vivencia, se vive y se presentifica para la escucha el aparecer de un sonido que ya no es, pero que se vive como sonido *escuchado*. El sonido recordado es un fantasma que se escucha, su presencia obedece a una

32 La fantasía, dice Husserl “no es ninguna conciencia que pueda aportar como dada en sí misma una objetividad cualquiera que sea o un rasgo esencial y posible de una objetividad. No ser autodonación, tal es la esencia misma de la fantasía (...) Tenemos, naturalmente, que observar el acto de fantasear, que percibirlo: y esta percepción de la fantasía es la conciencia originariamente dadora en orden a construir el concepto de fantasía; en esta percepción intuimos lo que es la fantasía, la captamos en conciencia de autodonación”. Husserl 2002, p. 67.

33 Husserl 2002, §43, p. 108.

escucha previa y de aquello que de ella permanece y se imprimió en el acto de escuchar. La presencia del fantasma y su reproducción sonora se deben pues, siguiendo esta conclusión fenomenológica, al acto de *escuchar un acto de escucha*.

Que sea posible escuchar la escucha es quizá la revelación más fértil que nos regala la fenomenología de la escucha temporal. Escuchar la escucha se enlaza con la potencia de cubrimiento entre los movimientos aurales que, usando otro concepto luminoso de Husserl, *escorzan* el acto de escuchar y lo ofrecen a la conciencia como una unidad en la que lo que se sobrepone son justamente las escuchas de los actos de escucha, los fantasmas de los fantasmas que se reproducen en el horizonte temporal de la presencia aural. *Escorzar*³⁴ significa la proyección en volumen, o en relieve, del apilamiento o superposición —organizada o no— de las diferentes instanciaciones de un sonido en la escucha, ya sea que estas instanciaciones se hayan producido derivadas de una escucha de impresión originaria o ya que se deriven de retenciones reproductivas.

Tal escorzamiento es posible gracias a un doble flujo de la corriente temporal en la vivencia que hace de ella la conciencia. Al hacerse en y con el curso modificante del sonido, la conciencia de escucha establece una suerte de temporalidad aterida o co—aparente. Esa temporalidad, que en Husserl es la temporalidad de la conciencia (aquella que en todo caso propicia la posibilidad de una conciencia interna del tiempo) no solo asume y sigue el suceder temporal del objeto —flujo de ahora que declina en pasado— sino que también persiste a él, a través del fantasma retencional:

34 Husserl utiliza el término “escorzo”, traducción muy sugerente para el alemán *Abschattung* que significa literalmente “sombreado” o “sombreamiento”, y que algunos han traducido también como “matiz”, para referirse a la imposibilidad que hay en cualquier percepción de ofrecernos un objeto en su totalidad. En (Rivas, 2019) intenté vincular el concepto de escorzo con la acción de escuchar. Si pensamos el objeto sonoro, que, en tanto que objeto fenoménico, es un encuentro entre un sujeto que percibe vibración y un objeto vibrante dado a la escucha, el resultado, el objeto producido de este encuentro, también sería una forma de escorzamiento: escuchar es escuchar desde la perspectiva del campo de escucha desde el que el escuchar se vuelve acto. Escuchar es sombrear, matizar, escorzar.

al ser escuchado, el sonido pasa, se desvanece o se transforma en el fantasma del sonido, en un nuevo modo de permanencia temporal que sufre el desgaste también de un declinar y de un volverse de nuevo impresión de una impresión o, como decíamos, reproducción de una reproducción. Esa conciencia de escucha tiene la potencia de trascender el ahora puntual y dar cuenta de lo que Husserl llamaría “la densidad o la profundidad del presente”³⁵. La conciencia de escucha realiza una aprehensión de la corriente temporal del sonido que *cubre* con la propia corriente de conciencia de la escucha, formando en conjunto una suerte de síntesis temporal que atiende a la profundidad del presente, su hundimiento en el pasado y su proyección en el futuro, en lo que aún no es, pero que se anuncia como derivado de su río fluvente. Así, en esta unidad sintética, pero móvil, dinámica, no sólo se escucha el sonido en presente sino el sonido que ha quedado detrás, percibido desde después, y visto de atrás hacia delante como aquello que ya fue. Al mismo tiempo, se acumulan o se superponen los estratos de retención que refieren a las fases temporales de aquello que se ha manifestado como impresión primaria ante la escucha y, sin dejar de seguir el flujo presente del sonido, la escucha se lanza o se proyecta también hacia una expectativa del sonido que ha de venir y que no ha sucedido aún. A esta espera o pre-escucha futura de un sonido Husserl le llama *protención*. Esta capacidad se caracteriza por vertirse auralmente hacia lo que aún no es, hacia el futuro de la impresión³⁶.

La conciencia de escucha pues, es capaz de aprehender y capturar en su conjunto la característica temporal de la sonoridad que ocurre frente a ella, lo que la revela como no proscrita o atrapada sólo hacia el *ahora* sino irradiante hacia la estructura triádica tem-

35 Husserl 2011, p. 40.

36 Por razones de espacio lamentablemente no podré comentar aquí las ricas implicaciones que para la escucha y su vinculación orgánica con el concepto de dispositivo aural lega el concepto de “protención” —sobre lo que elaboré ya algunas reflexiones aproximativas en (Rivas, 2019)—, dejándolo por ahora para un escrito posterior.

poral de su flujo de acontecer como sonoridad para—la—escucha: impresión originaria, retención, protención³⁷.

La exégesis de la temporalidad de la escucha nos descubre, pues, un doble eje. Por una parte, la temporalidad del sonido, del objeto sonoro, en cuanto que objeto para la conciencia, la cual se asume como una temporalidad dada, donada, que se manifiesta por sí misma en el fenómeno³⁸. Por la otra parte, se nos muestra en el acto de escucha una acción, también de temporalidad, que, en contraposición o acompañamiento —cubrimiento podríamos decir— con el objeto sonoro, emerge desde la escucha misma y dispone un modo temporal de vincularse con el material sonoro escuchado. Desde la perspectiva husserliana, esta simultaneidad de manifestaciones de lo temporal, pensada aquí tanto en la escucha como en la sonoridad escuchada, se explicaría desde la coexistencia, la coincidencia (*dicktung*) de dos modos de intencionalidad aural que actúan sobre ambos flujos de la corriente de tiempo: la que esboza al objeto sonoro en su morfología constitutiva como apariencia y la de la escucha aplicada en su propio dinamismo para aprehender al objeto sonoro. Husserl planteaba así la idea de una intencionalidad de la conciencia dual o bifronte: una intencionalidad de la retención

37 Existe una discusión sobre este aspecto de la fenomenología husserliana, emanada de la crítica que hizo Derrida (1967) al respecto de una aparente preferencia o protagonismo excesivo del ahora y el presente en la estructuración de la conciencia interna del tiempo que, para el filósofo francés, significaría un retroceso a la “metafísica de la presencia”. A mí me parece, sin embargo, que la tríada temporal (impresión, retención, protención) dibuja un dinamismo tal que la exime de esa posible acusación. Sobre todo, si se consideran los escritos posteriores de Husserl en donde se piensa a la conciencia como fruto de una génesis co-operante con la presencia inmanente de los fenómenos, lo que dará como resultado, tal como señala Alonso (2019, p. 244–45) que incluso la protención, la expectativa de futuro, será en la fenomenología genética la operación fundante u originaria de la experiencia de conciencia. El desarrollo de este tema excede el espacio de este escrito, pero podría remitir a la forma en que lo plantea Luis I. Niel (2002).

38 El término que utiliza Husserl para hablar de donación, del darse de los objetos a la conciencia como dato sensible es *Gegebenheit*. Como señala Jesus Adrián Escudero, significa literalmente “el estado (*-heit*) que tiene un objeto cuando está dado (*gegeben*). Así, añade Escudero, si “fenómeno” significa simplemente “lo que se muestra”, “lo que se hace patente por sí mismo”, entonces toda investigación [fenomenológica] tiene que partir de la donación inmediata de los objetos para la conciencia. (Husserl 2011, p. 159).

del objeto en su sucesión, a la que Husserl llamó *Querintentionalität* o “intencionalidad transversal”, y otra intencionalidad por la que la retención se dirige a la retención misma, una *Längsintentionalität*, o “intencionalidad longitudinal”³⁹. Propongo entonces que podríamos hablar aquí de una *escucha transversal*, que alude a la impresión y retención del objeto sonoro en su sucesión, y de una *escucha longitudinal*, que se dirige a la retención de aquello escuchado, es decir a la retención no ya del sonido mismo sino del acto de escucha ejecutado sobre él. Pensada en esta operación dual, la escucha hace conciencia del flujo temporal no sólo por dar cuenta de él en el presentificarse del objeto sonoro sino también por retener el acto retencional en su propio proceso de escuchar. Siguiendo lo que señalábamos más arriba, esta escucha dual, así caracterizada, nos revela, si así fuera sólo por la manera que tiene de manifestar un modo de temporalidad, el acto mediante el cual la escucha retiene y reproduce la retención de una escucha, es decir, el acto mediante el que *la escucha se reproduce a sí misma*. Se confirma pues, el momento fenomenológico del que me interesa hacer especial énfasis: el de una escucha que se escucha a sí misma a través de la corriente de las vivencias aurales⁴⁰.

Escucha, inscripción, auralidad

Concluyo este escrito dejando algunas interrogantes que se siguen de lo hasta ahora expuesto. ¿Es la impresión, pero sobre todo la retención, una dimensión originaria de la escucha? Y, de serlo ¿qué es lo que se origina o funda, qué es lo que originariamente ofrece para la acción de la escucha esta capacidad retencional? Por otra parte, ¿cómo es que opera esta fundación de la temporalidad si la proyec-

39 Como explica Jesús Adrián Escudero, por medio de la intencionalidad transversal “se constituye la conciencia de duración del tiempo inmanente”, mientras que a través de la intencionalidad longitudinal “se manifiesta el flujo constituyente del tiempo”. Ver introducción de Adrián Escudero a Husserl 2011, p. 42.

40 Lo cual quedaría plenamente identificado con la noción de una co-conciencia en Husserl, en donde “la conciencia se capta a sí misma como vida fluente en el marco de la síntesis en el tiempo”. Tal como lo explica Jesús Adrián Escudero en Husserl 2011, p. 42.

tamos contra el horizonte de formación de las diferentes culturas de escucha? ¿Podemos identificar formas de ejercer la temporalidad de la conciencia de escucha que obedezcan a estratificaciones que apilan y recubren modos de escorzar comunitarios o generacionales que, a su vez, impongan o reglen determinaciones culturales de lo discursivo temporal sonoro en la escucha? Es decir, ¿podemos observar la puesta en acción de *dispositivos aurales*, sedimentados según modos específicos de temporalidad, en la escucha de los decursos y discursos sonoros?

No será posible agotar aquí la implicación de estas interrogaciones, pero ocuparé estos últimos párrafos para delinear provisionalmente hacia dónde pienso que debieran apuntar para desenvolverlas con el rigor de preguntas filosóficas.

Cuando hablo de una condición originaria de la escucha, pienso en lo *originario* en el sentido exclusivo de un origen fundante de la experiencia, del mismo modo que, por ejemplo, Walter Benjamin hablaba de una experiencia originaria en la que se inscribe y desenvuelve la condición de aparición y de presencia fundada en el gesto que abre o dispone la presentificación⁴¹. Origen también en el sentido griego de *ἀρχή* (*arkhê*), orientado aquí a aquello que al desplegarse ofrece un cimiento o principio constitutivo desde el que se desarrolla la experiencia en su inmanencia. En el mismo sentido, lo originario puede referir a la marca o sello de ley que lega al desplegar la constitución de la experiencia misma, es decir al *archivo*. No que la experiencia sea la huella como tal sino lo que de ella se marca o traza, aquello que se archiva o inscribe para dotarla de constitución⁴². Si bien la escucha, como ha quedado aquí referida, es una

41 En la exégesis que Jean-Louis Déotte (2013, p. 200–201) hace de Benjamin se postula la idea de que la presencia desnuda no existe, sino que hace falta siempre un testigo que certifique su presencia en tanto tal. Se trata, diría Benjamin, de una “duplicación reflexiva”, de una “mimesis originaria” desde la que se constituye “la condición del gesto artístico, gracias al cual una forma artística, estable, puede fijar el flujo infinito de la percepción” (Déotte, 2012, p. 22). En esta mimesis originaria no habría, según Benjamin, “vivencia inmediata (*Erlebnis*) sin experiencia auténtica (*Erfahrung*), es decir sin escritura, sin archivo”. Ver (Benjamin, 2007 y 2003).

42 Dejaré también para otro momento profundizar en los matices que diferencian —ahí donde los hubiere— al *archivo* de la *inscripción*.

vivencia o vivencia inmediata (*Erlebnis*), no estaría completa sin considerar —si seguimos a Benjamin— que en ella se despliega también una experiencia originaria (una *Erfahrung*). En la medida en que esa experiencia funda un *arkhé*, cierne un origen, pero también una magistratura que regla y dirige la experiencia, que es a lo que podemos llamar, en un sentido más foucaultiano, el archivo⁴³.

Es en ese sentido que me gustaría hablar de una inscripción aural, derivada de la operación óptica mediante la que la impresión audible es reproducida o retenida, y que sería esa marca o huella que provee de una fundación u originariedad a la vivencia aural de la conciencia de escucha, justamente por cuánto en ella se despliega un hacer conciencia de sí, como operación pura del escuchar. Podríamos encontrar en la noción de inscripción el archivo que funda y sella la condición óptica de dicha experiencia originaria de escucha y, con ella, la marca o letra que es el cimiento para la legibilidad de su arquitectura. Utilizo a propósito la palabra “letra” para evocar el significado empalmado de impresión, signo, e incluso sentido, pero, sobre todo, de inscripción. Para cierta filología, el término latino *littera* estaría emparentado con el griego *diphthera* que alude a la membrana o curtido sobre el que se escribía algo⁴⁴. La inscripción aural a la que aludo sería menos la letra, en el sentido moderno, que la membrana: la superficie en que se inscribe y *se retiene* o *se graba* la huella de una vivencia vibrátil tal como ocurre en la experiencia de escucha. Establecería provisionalmente que esa inscripción, esa marca o trazo en la impresión retenida —que reproduce la escucha de una escucha— termina por ser la regla estratificante que regala o lega cada vez, en cada acto aural, la huella

43 Recordemos que el concepto de *archivo* en Foucault no alude a los contenidos o documentos acervados sino a *las condiciones de posibilidad* de los saberes que los posibilitan, clasifican y resguardan, a saber, las condiciones que enmarcan toda posibilidad de enunciación y del establecimiento, eclipsamiento o distribución, de las epistemes. (Foucault, 2005).

44 Así, Roberts y Pastor (1996, p. 38) en su *Diccionario Etimológico Indoeuropeo de la lengua española*, donde incluso sugieren que el griego *diphthera* está vinculado a la raíz indoeuropea *deph*: “estampar, grabar golpeando”.

constitutiva, el sello en donde queda inscrita, precisamente como escucha, la presentificación temporal de la experiencia audible.

Así, si identificamos el movimiento o el dinamismo que la conciencia de escucha realiza sobre el decurso temporal de los objetos sonoros, también podríamos identificar que esos modos de atender y producir campos u horizontes de escucha, esos modos mediante los que la escucha se regla a sí misma en la experiencia para canalizar sobre su superficie las corrientes temporales de auralidad sobre el decurso sonoro, producirían, con el paso del tiempo, afluentes, cauces, caminos para hacer correr, de una manera específica, el líquido temporal. Así, de la misma forma que una corriente de agua va encontrando su ruta en obediencia a la orografía y a los relieves del suelo, y conforme funda su paso erosiona y sedimenta los contornos y los márgenes para dar forma a su lecho, así la escucha dispondría de cierta superficie para producir trazos o huellas, surcos, que conducen y dan lugar y afluencia a la inscripción aural. Si de por sí la impresión retenida de la escucha y su reproducción conforman un sello o una huella que va dejando el relieve que hace su escorzo a su paso, podríamos imaginar también que ese sello o ese relieve pueden, a fuerza de repetirse, fortalecerse y sedimentarse, afirmando sus márgenes, sus declives y sus precipitaciones, dar forma temporal a la corriente sonora que habrá de transitar por su lecho y que tomará inevitablemente la ruta prefigurada de ese río aural. Si la inscripción escribe, produce archivo, es porque puede fijar su huella en la reproducción de una repetición que, como un eco, aparece protendidamente escorzando en su noesis la manifestación noemática de los objetos sonoros. Esto puede afirmarse en la medida en que el objeto sonoro es dado, es tal cual es y tal como se manifiesta (es un noema), pero la capacidad transversal y longitudinal de la escucha puede elongar o acortar —noéticamente— la vivencia temporal y su ocurrencia como material sonoro en la ventana del *span* temporal. Puede concentrarse la escucha en los transientes o en los decaimientos, en las constantes o en las fugas del sonido. Puede rectificar y llevar conforme a su relieve un sonido dado para convertirlo en un sonido escuchado que se acopla o

no, se adhiere o no, a la figura del escorzo con el que debe convivir en la vivencia de escucha. Escorzo de escorzos, la escucha escorza el escorzamiento del sonido que aparece ante sí y lo hace bajo una regla, bajo una letra/membrana, bajo la lógica originaria de una experiencia fundada en el archivo aural. La auralidad queda así entendida como una forma de inscripción noética, como la manera específica en que una escucha, moldeada y escorzada por una cultura, por un dispositivo aural, repite, dirige y adopta la forma de articulación temporal de los decursos y discursos sonoros que pueblan su archivo. El archivo incide y marca el lecho de una huella temporal, indica el decurso de la corriente de escucha. Y así la escucha, que aparentemente escuchaba en presente, se descubre en realidad escuchando siempre en pasado. El pasado de esa escucha es el relieve de los estratos que dialogan con el presente del material sonoro, acoplándose y desacoplándose, siguiéndose o perdiéndose, permitiendo dejar huella u olvidándose porque no hubo sedimento o posibilidad de retener lo que su cauce ofrecía a la corriente.

En este sentido, creo que podríamos hablar acaso —haciendo eco a Derrida— de una archi-huella de la escucha: no es la huella que deja la inscripción de una impresión aural retenida, sino la huella que precede, en el escorzamiento de la escucha misma, en el *arkhé* del dispositivo aural, a todo escorzamiento del sonido, a toda escultura del *sonido posible* para unos oídos dados. Las huellas de auralidad, estratificándose, producen los ecos escorzados del dispositivo aural que, como una archi-huella, dirige los destinos temporales del escuchar⁴⁵.

Habiendo esbozado esto, podríamos preguntarnos finalmente si una filosofía de la escucha inscripcional, como la que ofrece esta

45 Para Derrida “La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí (...) que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. A partir de esto, para sacar el concepto de huella del esquema clásico que lo haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y que lo convertiría en una marca empírica, es completamente necesario hablar de huella originaria o de archi-huella.” (Derrida, 2008, p. 80).

fenomenología, no estaría acaso moldeada, escorzada, petrificada también en el sedimento de la inscripción como su *leitmotif*. Esto significaría preguntarse si la lógica que da protagonismo a la fijación y a la retención en la escucha obedece a la regla de un dispositivo aural que así ha normado un modo de escuchar y con ello a todo su museo de producciones sonoras. Porque si la escucha tiene un escorzo propio, un escorzo moldeado por el devenir de una escucha cultural, entonces no sólo la temporalidad se manifestaría de modos divergentes según el relieve de los estratos acumulados, sino que los propios discursos sonoros producidos se elaborarían y cobrarían forma con base y en seguimiento a ese cauce previo, a ese lecho de río que les ofrece una forma específica de tránsito. ¿Qué tanto esta archihuella, con todo el cúmulo de sus discursos audibles, basados en tradiciones sonoras y musicales específicas, que debido a su dispositivo de escorzamiento temporal tienden a producir unidades que favorecen la retención, habría moldeado un aparato —en el sentido de un *aparato estético* como el que postula Déotte⁴⁶— en el que la escucha y su huella se comprenden y experimentan, *fonográficamente*, como inscripción?

Me detendré aquí, dejando para otro momento la consideración de que los términos “impresión”, “inscripción”, “reproducción”, podrían pertenecer, acaso, a cierto marco epistémico, a cierto dispositivo que tiene su fundación en el aparato histórico escritural que, en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, se fundió con las técnicas de fijación y reproducción sonora para desplegar un nuevo campo de saber/oír en el que el fonógrafo se convirtió en la máquina adecuada para demostrar y describir el aparato estético —incluso psíquico— de la auralidad moderna⁴⁷.

46 Déotte (2013) plantea que el aparato es “una configuración técnica del aparecer” y por tanto una “configuración técnica de la sensibilidad”. El aparato se caracteriza por abrir una instancia de mundo, una instancia perceptual que, de manera elongada y atribuida a un estrato histórico, puede formar una “época” —la cual está emparentada con la *epoché* fenomenológica (Moreno, 2022).

47 Para articular, espero que un próximo texto, esta adscripción de la noción de impresión/ inscripción a una cierta tradición en la que impone su hegemonía, referiría a Rivas 2024, así como a Kittler, (1999) y al propio Benjamin, (2003) y anticiparía que el concepto

Terminaré aquí, pues, no sin atreverme a imaginar —haciendo acaso colisión con mi propia archihuella, con la arquitectura de *mi* dispositivo aural—, la posibilidad de pensar en una escucha no retencional; en una escucha que se mantiene atenta y total en la corriente del presente, sin afán ni necesidad de retener. Una escucha en la que la presencia es el presente que se desvanece y con él la escucha misma; una escucha no fantasmal que acaso nos ofreciera una vivencia del tiempo que no se concentra en el hundimiento del pasado sino en el continuo y constante devenir de lo presente: en el escorzo puro, sin cubrimiento, atendida sólo al flujo sin detenimiento de la corriente del instante; una escucha amorfa pero plena de forma: forma que se disolvería en sí misma, dejando de sí sólo el inodoro aroma de un no perdurar.

Referencias

- Roberts, A., Edward, Pastor, Bárbara. (1996). *Diccionario Etimológico Indoeuropeo de la lengua española*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Alonso Pérez, D. (2019). “Temporalidad como entrelazamiento en Husserl y como cuidado en Heidegger: convergencias y divergencias entre los *Manuscritos de Bernau* y *Ser y Tiempo*” en Xolocotzi Yañez, Angel y Gibu Shimabukuro (coord.), *Ser y Tiempo de Heidegger, en perspectiva*. Buenos Aires, Argentina, Biblos (241–263).
- Bacon, F. (1670). *Sylva Sylvarum, or a Natural History in Ten Centuries*. Publicado después de la muerte del autor por William Rawley. Londres, Inglaterra: F.R. para William Lee,
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría. México, D.F.: Itaca.

de impresión para la escucha debe rastrearse en su emergencia en el siglo XVII, por ejemplo en la “Centuria II” de la *Sylva Sylvarum* de Francis Bacon (1670), que es uno de los primeros tratados sobre el sonido que postulan la impresión como la base conceptual de la escucha, a partir de una interesante desviación del pensamiento aristotélico que venía pensando el fenómeno de la audición durante la antigüedad greco-latina y el medioevo.

- (2007). “Sobre la facultad mimética” en *Conceptos de la Filosofía de la historia*, traducción de H. A. Murena y D.G. Vogelmann. La Plata: Terramar.
- Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*, Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Higaldo Editora.
- (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Traducción de Francisca Salas Aguayo. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- Derrida, J. (1967). *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. París, Francia: Presses Universitaires de France.
- (2008). *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2018). “La fenomenología y la clausura de la metafísica: introducción al pensamiento de Husserl”. Traducción y notas de Jimmy Hernández Marcelo. *Investigaciones Fenomenológicas*, no. 15, 2018, 167-185.
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI.
- Husserl, E. (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Traducción, introducción y notas de Agustín Serrano de Haro. Madrid, España: Trotta.
- (2011). *La idea de la fenomenología*, Introducción, traducción y notas de Jesus Adrián Escudero. Barcelona, España: Herder.
- Ihde, D. (1976, 2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of sound*, segunda edición, Albany, Estados Unidos: State University of New York Press.
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford University Press.
- Kretschel, V. (2018). “Representaciones de la conciencia del tiempo en la fenomenología de Edmund Husserl”, Lima, Perú: Interamerican Phenomenological Workshop.
- Moreno Lizana, R. (2022) “Época y epojé fenomenológica. Husserl”, *Entelekia Filosofik* (Junio, 2022).
- Nancy, J.-L. (2007), *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Niel, Luis I., (2002). “El tiempo y la posibilidad de un encuentro entre Husserl y Derrida”, *TÓPICOS*. Revista de Filosofía de Santa Fe (Rep. Argentina), no. 10, 2002.

- Rivas, F. J. (2016). "Archaeology of listening: a temporal stratophony of musical discourses" en Mirjana Veselinovic-Hofman et al, (edit.) *Music: Transitions/Continuities*, 26-34. Belgrado, Serbia: Faculty of Music.
- (2017). "Arqueología Aural. Discurso, práctica, dispositivo", *Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural: Antropologías de la Escucha*, no 3, Valparaíso, Chile. 5–9.
- (2018). "Arqueología y dispositivo sonoro: tecnología aural", *Artnodes* no. 21 "Arqueología de los medios", X-XX. Coordinado por Ana Rodríguez y Pau Alsina, Barcelona: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3179>
- (2019). "Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha", *El oído pensante* no. 7 "Dossier Modos de escucha" coordinado por Domínguez Ruiz, Ana Lidia M., 176–193. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. (Tito Rivas), (2021). "Escucha e inscripción: lo oído, lo no oído, huellas de auralidad". *Revista Estudios Curatoriales*, Año 8, Núm. 13, Primavera 2021.
- Rivas Mesa, F. (2024). *Arqueologías de la escucha. El oído—máquina en los albores de la modernidad*. Tesis Doctoral. Ciudad de México, México, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. París, Francia. Editions de Seuil.
- Stumpf, C. (1883, 1890). *Tonpsychologie* vol. 1 y II. Leipzig, Alemania: S. Hirzel.

CAPÍTULO IX

UN OÍDO IMPOSIBLE PRELUDIO SOBRE LO INAUDITO

Por Sonia Rangel¹

RESUMEN.

El ensayo propone un diálogo entre la filosofía y la música contemporáneas y explora compositores y obras concretas desde una perspectiva en la que son tratadas en el mismo rango de relevancia las ideas filosóficas y las ideas musicales: unos y otros son pensadores. El eje es la reflexión sobre la articulación moderna de los sonidos y el silencio, como la reaparición de un fondo que estaba ya presente en el origen y en la comprensión antigua de la música: lo inaudible.

Palabras clave: Inaudible, Inaudito, Música originaria, Ruido de fondo

1 Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Música de la UNAM.

ABSTRACT.

This essay engages philosophy and contemporary music in a dialogue and explores the specificity of composers and specific works from a perspective in which philosophical and musical ideas are treated equally: both are thinkers. The focus is on the modern articulation of sounds and silence, as the reappearance of a background that was already present in early music: the inaudible.

Keywords: Inaudible, Unheard, Original Music, Background Noise

I

*“El rol de la creación en cada arte
es el de revelar un mundo nuevo,
pero el acto creador en sí mismo
escapa a todo análisis”.*

Edgar Varèse

Gilles Deleuze escribió un pequeño ensayo con el título “Hacer audibles las fuerzas que en sí mismas no lo son”, mismo que fue presentado en un programa de música contemporánea y distribuido en una sesión en el IRCAM (Instituto de investigación y coordinación de música/acústica) en febrero de 1978. Posteriormente, el texto fue recuperado en la compilación *Dos regímenes de locos*; éste es uno de los pocos escritos que el filósofo francés dedica a pensar la música. El título del ensayo resulta revelador si lo planteamos a manera de pregunta, es decir, ¿cómo hacer audibles las fuerzas?, misma que parece ser el suelo común de las músicas del siglo XX; principalmente, de Claude Debussy, Edgar Varèse, John Cage, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen o György Ligeti.

En este sentido, para Deleuze y Guattari en la música moderna —y tendríamos que agregar que, sobre todo, en la música contemporánea— hay un desplazamiento de la relación materia-forma. Es decir, la música deja de ser concebida como un lenguaje que opera

dentro de cierta estructura dada por la armonía y la melodía, y se abre a una relación expresada en el binomio material-fuerzas; paso que supone una nueva relación con los sonidos, ya no sólo con las notas, en donde éstos son entendidos como material, flujos, fuerzas, vibración, ondas, intensidades. Esta ampliación del espectro sonoro es lo que lleva a Deleuze a plantear ya no la necesidad de un oído absoluto (mismo que seguiría siendo tonal), sino de “adquirir un oído imposible” (Deleuze, 2007, p.52), para hacer audibles las fuerzas. Así, la composición musical parte de lo inaudible (material-fuerzas), lo vuelve audible (plano de composición estética) y, en ese movimiento, da lugar a lo inaudito, ampliando la percepción y dando lugar a otras formas de escucha.

Podemos decir que en la música contemporánea resuena y es recuperada la comprensión antigua de la música, la intuición pitagórica de que el universo es musical, pero también el ensamble o articulación entre música, filosofía y matemáticas, comprensión que inaugura la ontología de la música². Lo inaudible es anterior no sólo a la música, sino a la naturaleza y al cosmos. Intuición que en la música contemporánea produce un *ritornelo* caosmos, en el cual se hace audible no sólo el sonido del cosmos sino también el del caos: ruido de fondo³. En la música contemporánea parece actualizarse eso que Deleuze y Guattari piensan como objetivo del arte, una lucha contra el caos para hacerlo sensible, la creación de

2 Para Pitágoras existe una relación entre el oído y el cielo, entre la escucha y el cosmos, relación que se expresa en la idea de armonía de las esferas, idea que resuena a lo largo de este trabajo. Sobre todo como Godwin interpreta esta idea: “En particular, nuestra armonía musical refleja la armonía cósmica. Algunos afirman haber escuchado esta última, aunque sólo cuando el mundo material ha quedado atrás, en la visión, el sueño o el trance iniciático”. (Godwin, 2009, p.16). Para profundizar también remitimos al trabajo de Ramón Andrés. *El mundo en el oído y Filosofía y consuelo de la música*.

3 Para una exposición más detallada de lo que entendemos por *ritornelo* caosmos, remitimos a nuestro ensayo Rangel, Sonia (2021). “Micropolítica(s) de la percepción. Del ritornelo caosmos y las máquinas musicales”. En *Vitalismo filosófico y crítica a la axiomática capitalista en el pensamiento de Deleuze*, CRIM-UNAM. También puede ser de interés Rangel, Sonia (2019). “El mundo como voluntad y vibración, Notas para una ontología de la música”. *Reflexiones marginales*, 51.

un caosmos sonoro y con él la ampliación de la percepción haciendo audible lo inaudible.

Posteriormente, en “Del ritornelo”, capítulo del libro *Mil mesetas* que está dedicado a la música, Deleuze y Guattari plantean la operación que acontece en la música de hacer audibles las fuerzas, como una desterritorialización del *ritornelo*, el paso de la máquina musical a una máquina de sonidos. Así la música contemporánea libera una máquina abstracta, esto es, una serie de procesos de desterritorialización. Esto puede ejemplificarse en el caso de la música de Varèse, la cual no sólo moleculariza y atomiza los sonidos, sino que “ioniza” el material sonoro, pues Varèse concibe el sonido como materia vibrante. El material con el que trabaja la música contemporánea, desde esta vertiente, deviene en un material molecular. La máquina sonora da lugar a ensambles operatorios de fuerzas a captar, operación de consistencia-composición (Deleuze y Guattari, 2000, p.442)⁴. Gracias a la tecnología, Varèse hace audible una física de los sonidos en tanto fuerza elástica y fuerza plástica, sonidos moleculares, vibración, onda y flujos. Como apunta David Toop: “Varèse tenía un apetito insaciable por todo aquello que reforzara su convicción de que la música debía ser experimentada físicamente, más que a través de la comprensión e incorporación de un sistema armónico” (Toop, 2016, p.107).

4 En un libro que parece inaugural sobre los elementos estéticos de la música contemporánea: *Les musiques expérimentales* (Moles, 1960), el autor plantea tres escuelas: la francesa con la música concreta, la alemana con la música electrónica y la americana con John Cage a la cabeza, y propone algunas líneas estéticas de experimentación: la relación arte y música la exploración de los rasgos convencionales de la música; la relación de la música con su marco social, condición de su existencia y progreso; la ampliación de la definición de música como arte de los sonidos; la inclusión de la tecnología en el medio artístico; promoción del papel del auditor y materialización del tiempo gracias al registro sonoro (*cf.* (Moles, 1960, p.145). Por nuestra parte, podemos plantear algunas formas de desterritorialización del *ritornelo* que acontecen en la música contemporánea: la ampliación del sonido, ya no sólo los sonidos musicales sino las moléculas sonoras, el silencio y el ruido; la improvisación, la inclusión del azar (indeterminado, aleatorio, estocástico); la implementación de nuevas tecnologías y, con ellas, la creación e invención de nuevos instrumentos y nuevas sonoridades; las técnicas extendidas que inauguran relaciones inéditas entre el cuerpo-instrumento; el paso de las partituras a las partituras gráficas o diagramas, entre otros.

Siguiendo esta idea en *Ionización* (1931), el compositor trabaja principalmente con los timbres y los ruidos, incluyendo como material sonoro una sirena. Esta física de los sonidos llevará a Varèse al diseño e invención de nuevos instrumentos —como también hará su amigo Luigi Russolo—, así como a la experimentación con el theremín, las ondas Martenot y sonidos electrónicos. En una entrevista, apuntará: “Lo que estoy buscando son nuevos medios tecnológicos que se presten a cualquier expresión del pensamiento y puedan seguirlo” (citado por Stubbs, 2019, p.93).

Varèse comprenderá que la velocidad y la síntesis son las características de la nueva época, que dan lugar a una música electrónica antes de la electrónica, creando efectos de espacialización, dado que la materia vibrátil sonora se proyecta al igual que la luz. De ahí que en su obra *Hiperprisma* (1922-1923), Varèse busca el efecto de refracción de los sonidos en el espacio, donde las masas, flujos y ondas sonoras se expanden. En este sentido, Deleuze apuntará que, para Varèse, el mundo sonoro es análogo a la óptica, analogía que dará lugar a una nueva comprensión del espacio sonoro (Deleuze, 2005, p.367). Con la música de Varèse no sólo se amplía y modifica la comprensión del sonido, la materia vibrátil sonora, sino también la comprensión de la composición como forma de escritura o notación a la idea de composición como operación de organización de los sonidos, y al compositor como “un artesano que especula con frecuencias” (Maderuelo, 1985, p.59), o como dirán más adelante Deleuze y Guattari: un “artesano cósmico”. Pero esa especulación es espacial, la música vibrátil produce efectos de espacialización sonora, búsqueda y experimentación que comienza en *Hiperprisma* e *Integrales* (1924), pero que contará con las herramientas tecnológicas hasta la creación de *El poema electrónico*, pieza compuesta para ser escuchada en el Pabellón Philips como parte de la exposición universal de 1958. El pabellón, encargado a Le Corbusier por la compañía Philips y realizado por el también compositor Iannis Xenakis, fue equipado con 400 altavoces distribuidos por todo el espacio, magnetófonos con 15 pistas distintas y cuatro proyectores cinematográficos, además de juegos de luz; el resulta-

do fue una experiencia inmersiva, percepción háptica, en donde la música no sólo crea un tiempo dentro del tiempo, sino un espacio dentro del espacio: el espacio sonoro.

Sobre esta obra comentó Lyotard: “Lo que se expone es una temporalidad de acontecimientos sonoros, que aceptan la acronía o la paracronía más que la diacronía. A ello apuntaba Varèse con el nombre de —espacio sonoro— experimentado en 1958 en el Pabellón Philips, construido por Le Corbusier en Bruselas. Primera exposición de inmateriales” (Lyotard, 1988: 176)⁵.

Unos años antes, en 1950, Varèse compuso *Deserts*, una obra para orquesta y cinta magnetofónica, que —podríamos decir— es el primer paisaje sonoro electrónico, pero se trata de un paisaje posthumano. Para Stubbs: “*Déserts* es un espacio para la contemplación y la reflexión sobre en qué se ha convertido el hombre, sobre su sino, una representación del paisaje físico y mental de la posguerra” (Stubbs, 2019, p. 99).

La máquina musical Varèse libera a la música de la estructura, liberación del sonido que deviene en flujo de fuerzas. La música hace audible las fuerzas creando perceptos, paisajes sonoros anteriores a lo humano o paisajes posthumanos.

II

[...] cuanto más se descubre que los ruidos
del mundo exterior son musicales,
más música existe”.

John Cage

Con Varèse acontece una ampliación de la percepción, ésta deviene háptica, molecular y caósmica, *ritornelo* caosmos que se escucha en *Ionización*, en donde resuena la música de las esferas: lo inaudito. Por

5 Hay que aclarar una vez más que, si bien, la construcción del Pabellón fue encargada a Le Corbusier, la realización del proyecto fue ejecutada por Xenakis, quien diseñó y concibió los planos.

su parte, John Cage, de acuerdo con Varèse en la búsqueda de hacer audible lo inaudible, hará del silencio y el tiempo los elementos estéticos y ontológicos de la música. La música como protocolo de experimentación de lo inaudible, ya que el acontecimiento musical abre un tiempo dentro del tiempo, un silencio dentro del ruido del mundo, mismo que paradójicamente sirve como pantalla de todos los sonidos. Como dirá Vladimir Jankèlèvitch: la música es un silencio audible. “La música, presencia sonora que llena el silencio, es ella misma una forma de silencio” (Jankèlèvitch, 2005, p.209).

Para Deleuze, Cage redefine el percepto a través del ruido, desterritorialización que rompe con la estructura, la forma y la idea de obra musical, en donde la música es comprendida como un objeto separado de la vida. La música no es una estructura sino un proceso, devenir, flujo de las fuerzas vitales. La música hace audible las fuerzas creando percepto, paisajes sonoros anteriores a lo humano. Para Cage, siguiendo a Varèse, la música es organización de sonidos, pero una organización maquínica experimental, anarquía lúdica en donde se mezclan y disuelven las diferencias entre ruido y sonido, mismas que son una limitación de la escucha, para dar paso a la creación de sonidos no intelectualizados y, con ello, la apertura a la dimensión del azar, el cual se vuelve parte del acontecimiento sonoro. Así, la apertura al azar no es intencionada sino que significa la irrupción de las fuerzas, de las intensidades, de los flujos y moléculas sonoras.

An-arquía entendida como una vuelta a la pregunta ¿qué es la música?, a la vez que —como apunta Daniel Charles— una revocación de los principios de dominación y los esquemas de servidumbre (Charles, 1978b, p.160). La música como una vuelta al origen, una micropolítica de la percepción. En este sentido, también el silencio es concebido como elemento de indeterminación. Así, para Cage las moléculas sonoras, el silencio y el ruido son elementos de indeterminación, operación del azar a través de la cual se experimenta una desautomatización de la escucha. La redefinición del percepto —lo inaudible— a través de la liberación del ruido y el silencio, opera como una micropolítica de la percepción que, al romper el discurso

y la identidad fijada en la memoria y los hábitos de escucha, da lugar a individuaciones sin identidad: seres musicales.

“Nueva música: nueva actitud al escuchar. No un intento de comprender algo que se dice pues si algo se dijese daría a los sonidos forma de palabras, simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos” (Cage, 2002, p.10).

Componer flujos sonoros sin intencionalidad, desterritorialización de los sonidos que es al mismo tiempo una desterritorialización de la escucha: lo inaudito. Los perceptos requieren un oído abierto, una reconfiguración de la escucha. El silencio es el intersticio donde acontece, habita, lo inaudito. Sobre la operación de la máquina musical Cage, Lyotard apunta:

Destruir el límite es establecer todo ruido como sonido, ruido del cuerpo, y los ruidos inauditos del —cuerpo— social. El silencio es desplazado: ya no es el silencio del compositor, del significado, de Yahvé, que debe permanecer inescuchado, ser borrado, sino el silencio como ruido-sonido del cuerpo involuntario, de la libido vagando sobre los cuerpos, las ciudades, la —naturaleza—, lo que hay que escuchar” (1981, p.284).

Tanto para Cage como para Jankélévitch, el silencio no sólo es una idea estética, sino que ambos plantean una dimensión ontológica del mismo. Así, en *4:33*, Cage abandona la estructura para hacer de la música un intersticio en donde se hace audible lo inaudible: el entorno sonoro; pues entre los tres movimientos marcados en la partitura-diagrama acontece una interpenetración del ruido, protocolo de experimentación *para dejar de ser sordos y ciegos al mundo que nos rodea*. A la vez, *4:33* es una máquina musical que más que darnos a oír, nos da deseo de escuchar, una tensión en el oído en espera de lo que adviene, pero ya no desde la memoria sino desde el olvido: el acontecimiento. En sintonía con Cage, Michel Serres piensa que “el silencio habla de sí, y lo inaudito se hace oír: lo inaudito en tanto que nunca es oído, en tanto también impide oír otra cosa” (Serres, 2000, p.120).

La condición de que acontezca el silencio es la escucha y no hay escucha sin un acto de silencio, tanto del compositor como del

intérprete y el auditor. Como hemos apuntado, para Deleuze lo que opera en la máquina musical Cage es la redefinición del percepto en función del ruido, ruido entendido como un sonido bruto y complejo (Deleuze y Guattari, 1991, p.185)⁶. Que potencia el carácter creador del silencio.

“No imponer nada —dejar ser—. Permitir que cada persona, igual que cada sonido, sea el centro del mundo” (Cage, 1971, p.116).

Estar a la escucha es el umbral de la música ecológica, una música para habitar el mundo: pantonalidad. Hacer audible los perceptos, lo inaudito, paisajes anteriores a la humanidad, una música de la naturaleza y el cosmos. En esta misma búsqueda de hacer audible lo inaudible se encuentra la segunda pieza silenciosa: *0:00*, en donde Cage re-piensa otra molécula elemental de la música: el tiempo. Así, si la música es un tiempo dentro del tiempo *0:00* hace audible un tiempo distinto a Cronos. El tiempo de Aion que es el tiempo del acontecimiento, que irrumpe en el tiempo cronológico y produce eso que Deleuze —de acuerdo con Pierre Boulez— llama tiempo no-pulsado; pero también parece hacer audible el silencio anterior al origen del cosmos, vibración originaria anterior al sonido y al tiempo: la eternidad atemporal. Para Deleuze:

El acontecimiento es una vibración, con una infinidad de armónicos y de submúltiplos, como una onda sonora, una onda luminosa, o incluso una parte del espacio cada vez más pequeña durante una duración cada vez más pequeña. Pues el espacio y el tiempo no son límites, sino coordenadas abstractas de todas las series, ellas mismas en extensión, el minuto, el segundo, la décima de segundo... (Deleuze, 2004, p.103).

Además de *4:33* y *0:00*, existe una tercera pieza silenciosa: *Organ 2 / ASLSP* (tan lento y suave como sea posible), sonando actualmente en Halberstadt y cuya duración será de 639 años. En esta pieza

6 Cuando decimos que Cage rompe con la estructura armónica, rompe a la vez con la noción clásica de sonido, en donde sonoridad se refiere a una materia formal, a la forma tonal del sonido, que se diferencia del ruido; ya que este último es algo no formado. Así, la materia sonora, el sonido, es diferente a las moléculas sonoras que son el silencio y el ruido, entendidas como material-fuerzas.

Cage libera el tiempo de la cronología y el tiempo del acontecimiento, para hacer audible el tiempo de la naturaleza entendida como caosmos. *ASLSP* no sólo hace audible el sonido como percepto, sino que plantea una escucha no-humana o posthumana. Así, la música ecológica de Cage pareciera apuntar al tiempo del cosmos: a la eternidad de la *physis*. El oído imposible quizá no sea humano sino el de la naturaleza escuchándose a sí misma. No era otra la tarea del arte para Cage: imitar a la naturaleza en su modo de operación. Tiempo no pulsado, que rompe con el tiempo pulsado de Cronos, tiempo en estado puro del que brotan los paisajes sonoros, los colores audibles y los personajes rítmicos que, para Deleuze, son los aspectos sobre los cuales el tiempo no-pulsado da lugar a líneas de fuga que devienen en pasajes sonoros, fuerzas audibles y potencias intensivas o moléculas sonoras. Líneas del acontecimiento. Devenir: no-humano, animal, imperceptible, molécula sonora, silencio anterior al hombre.

III

*Hoy el creador de música es comparable al astrofísico
que investiga el misterio de las galaxias, pero el
astrofísico no crea las galaxias que explora mientras
que el músico es capaz de producir las suyas con
el acto creador.*

Iannis Xenakis

En el manuscrito “El tiempo musical” Deleuze apunta que, por medio de la creación de un material sonoro elaborado, la música contemporánea hace audibles fuerzas no sonoras, como el tiempo, la organización del tiempo, las intensidades silenciosas, los ritmos de la naturaleza. “Y es allí que los no-músicos pueden, a pesar de su incompetencia, encontrarse de la manera más fácil con los músicos. La música no es solamente asunto de músicos, en la medida en que vuelve sonoras fuerzas que no lo son, que pueden ser más o menos

revolucionarias, más o menos conformistas, por ejemplo la organización del tiempo” (Deleuze, 2016: 269)⁷.

Cage libera otra dimensión del tiempo musical, tiempo en el que los sonidos aislados recurren sobre sí mismos, ya no transcurren. Tiempo intensivo, no pulsado, tiempo en el que las moléculas sonoras devienen el centro del mundo, conectando las potencias musicales a las fuerzas vitales, cósmicas, siderales. La composición deja de responder a una estructura para devenir un proceso musical-sonoro: acontecimiento. Ruptura con la estructura armónica, ya que esta supone una gramática de los sonidos. Esta ruptura con lo que sería el lenguaje musical es a la vez la ruptura con las formas de representación sonora, dando lugar a una música experimental no representativa; lo cual significa dejar de pensar al arte como forma de expresión de emociones o sentimientos, para ahora pensar el arte como experimentación, como proceso: devenir maquínico de las moléculas sonoras. Música experimental en donde irrumpe el azar, proceso de composición indeterminada respecto a la interpretación, sin partitura, cuya interpretación en sí misma también es indeterminada. El silencio es la matriz de los sonidos, tiempo no-pulsado anterior al hombre o música de las esferas. El silencio y el ruido trazan líneas flotantes en un tiempo no-pulsado.

El hallazgo de Cage es justamente darse cuenta de que el silencio no es la ausencia de sonido, ya que el silencio siempre está poblado. El descubrimiento del silencio como molécula sonora es lo que llevará a Cage a romper con la estructura musical: la armonía. La estructura armónica es una obstrucción del flujo sonoro. Al romper con la estructura, el sonido —entendido como materia formal organizada— deja de ser una obstrucción para el silencio y a su vez el silencio deja de ser una mera pantalla para proyectar el sonido, la no-obstrucción supone la liberación del flujo sonoro, el espacio liso. Paso de la música como estructura a la música como proceso. Operación análoga a la que se realiza con la incorporación

7 “El tiempo musical” es la versión manuscrita – con sensibles diferencias– de la conferencia “Hacer audibles las fuerzas...”. De ahí la inclusión de la cita.

de los ruidos dentro de la pieza sonora; Cage incluye en la música elementos que no tienen lugar dentro del “lenguaje musical” académico, haciendo de dichos elementos (silencio, ruido) potencias que devienen en el proceso que es la obra y que, a su vez, ponen en cuestión no sólo la estructura sino la creación musical, dando lugar a una música ecológica, música para habitar el mundo o música nómada. Pasajes sonoros: devenires más que historias, música del olvido, no de la memoria. Música para *dejar de ser sordos y ciegos al mundo que nos rodea*. Máquina musical para abrir los oídos al ruido de fondo del universo: devenir molecular, imperceptible. Sobre la operación del silencio, Deleuze apunta: “Para mí va de suyo que el silencio es un elemento creador y uno de los más creadores formando parte de la máquina musical; fuera de la máquina musical no hay en absoluto silencio” (Deleuze, 2005, p.343).

Por su parte, para Lyotard en la música contemporánea acontece una anamnesis gracias a la liberación del sonido, en gran medida, efecto de la introducción de medios electrónicos que amplían el espectro sonoro y modifican las formas de composición, interpretación y escucha y, con ello, la comprensión material del sonido. Para el filósofo francés, la anamnesis radica en la diferencia entre la *musik* y el *tonkunst*, entendido este último como lo no pensado, lo inaudito, que para él es una forma de lo sublime que tiene lugar en el arte contemporáneo; el ir a lo anterior a la forma, en este caso, lo anterior al sonido-nota; el material-fuerza como apuntaran Deleuze y Guattari.

En este sentido, la música entendida como *Musik* opera como un dispositivo que impide la entrada o salida de los sonidos-ruidos, así la anamnesis no sólo recupera la idea de material sonoro, sino también el carácter acontecimental del sonido y, con ello, el papel preponderante de la escucha. De manera que Lyotard plantea dos vías de la música contemporánea como *tonkunst*: la intuicionista —donde estarían Cage o Scelsi— y la axiomática —donde podemos ubicar a Stockhausen, Boulez o Ligeti—. Lo importante no es la distinción entre ambas vías, sino su operación común. Por un lado, *devolver el oído a la escucha* (Lyotard, 1998, p.180), pero también

romper con el dispositivo sonoro y la automatización de la escucha, ampliar la percepción haciendo audible lo inaudible, dando lugar a lo inaudito: una micropolítica de la percepción.

Para Lyotard, la potencia de la *tonkunst* —en analogía con las murallas de Jericó— también puede derribar las murallas de nuestros oídos y nuestros hábitos perceptivos.

Lo que cae con esas murallas es toda una antropología del sonido. La obediencia que se revela en un instante en la *Tonkunst* (con la nueva tecnología o sin ella) significa que nosotros (¿quiénes, nosotros?) nos debemos a la donación del acontecimiento. La búsqueda es ontológica, por así decirlo, nadie nos pide nada (Lyotard, 1998, p.187).

Búsqueda que —como hemos apuntado— se encuentra en la música de Cage como apertura al acontecimiento, la nada en medio y el oído abierto al mundo.

Por otra parte, esta búsqueda ontológica es la recuperación de la concepción antigua de la música llevada a cabo en la música contemporánea. La anamnesis pitagórica de que el universo es musical, aunque la música de las esferas, el sonido primordial es inaudible, la tarea de la música es hacerlo audible, dar lugar a lo inaudito.

En esta línea de pensamiento, para Michel Serres hay una música que es señal, significado, que es producto de la cultura, podríamos decir: una música humana. Pero también hay otra música en donde se trata de borrar la señal, de restituir el ruido: sonido primordial, vibración originaria, silencio anterior al cosmos. Así, la música es la primera física, la primera lingüística y las primeras matemáticas, pero entendidas como modelos de la imaginación —y no a la manera moderna como cálculo y exactitud—, entonces, la aritmética opera como teoría de la composición, la organología como una acústica, una física de los cuerpos vibrátiles que escuchábamos en la obra de Varèse y que, en la música de Xenakis, esa física de los sonidos deviene en escucha de la *physis*. Serres, refiriéndose a *Pithoprakta* (1955-1956), dirá que es una música que borra las señales y compone el ruido para hacer audible el universo. Podemos agregar que se trata de música anterior

al ser humano que hace audible el surgimiento del cosmos o ese paso del caos al cosmos.

“¿Qué se emite en sí, cuando ningún —demonio— intercepta, ¿qué se puede escuchar en un mundo sin hombre? La turbulencia bruta, las fluctuaciones de las partículas, el choque de los individuos repartidos al azar en el tiempo, la fluctuación de la nube en el efecto de carga en del espacio. ¿Qué habla en el seno de esta nube? Noche, en rigor y seguramente el objeto, la cosa misma, el mundo” (Serres, 2000, pp.186-187).

Así, lo que se da a escuchar en la música de Xenakis es el ruido de fondo, no se trata del ruido del entorno, sino de la vibración originaria anterior al cosmos pero que resuena en la materia vibrante antes de configurarse en mundo, fondo acústico del universo pre-sentido. Es decir, anterior a la sensación, insensato porque es anterior al sentido; e insensible porque abre lo inaudito: escuchar por primera vez el mundo. La música de Xenakis nos envuelve en el caos de la sensación: música originaria.

“Xenakis rescata, nuevamente, el lenguaje de las cosas y nos remite, objetos del mundo, al murmullo del universo. ¿Quién habla? El objeto, mejor aún, el conjunto de los objetos, el tejido de sus interferencias. ¿Qué dicen? Lo inaudito, es decir, aquello sobre lo cual no tenemos información. ¿Quién escucha? Otra fuente de ruido, hoy por casualidad, eco, interceptor. ¿Cuál es, finalmente, su placer? El descubrirse cosa entre las cosas, el de existir raramente en el medio no sabido” (Serres, 2000, p.188).

El compositor griego, a través de los procesos estocásticos, pone en operación una imaginación que abstrae el material-fuerzas de la forma, las músicas formales son músicas abstractas, moleculares, físicas y astrofísicas: caósmicas. La abstracción para el compositor griego es una suerte de filosofía de las esencias, abstraer es hacer audible los perceptos inaudibles. Para Serres, la verdadera música es aquella que nos hace escuchar detrás de la señal, detrás del sonido formado; el ruido de fondo que es inaudito, pero que a la vez es lo anterior y la condición de lo sonoro, anterior también a la escucha, un sonido informal: oído imposible. En este sentido,

Xenakis crea un cosmos sonoro, una cosmética como orden estético inaudito, en donde se ensamblan matemáticas, tecnología y música, máquina estética para hacer audibles las fuerzas, la transformación del caos en cosmos; choque de partículas y granos sonoros, ensambles moleculares, complejos sonoros en variación continua. Música molecular, densidades sonoras que se hacen audibles en *Concret PH* (1958), pieza que se presenta como preludio al *Poema electrónico* de Varèse en el proyecto del Pabellón Philips; para Xenakis se trata del primer acontecimiento de lo que piensa como *gesto electrónico total*, la síntesis de elementos audiovisuales: sonido, luz, arquitectura. Esta correspondencia entre música y arquitectura se hace sensible en el diseño del Pabellón Philips y su transducción o reflejo-eco sonoro en la partitura-diagrama de *Metastasis* (1953-1954), una forma de arquitectura móvil; así el compositor crea un doble movimiento: de la espacialización de la música a la musicalización del espacio, un espacio dentro de otro espacio a través de la creación de estereofonía estática y cinemática.

IV

*Faire de la musique signifie exprimer l'intelligence
humaine par de moyens sonores.*

Iannis Xenakis

La física de los sonidos hace audible el ensamble material-fuerzas al tiempo que da lugar a espacios sonoros, espacios lisos. La pareja de conceptos espacio liso y espacio estriado es planteada por Pierre Boulez para hablar de la operación temporal llevada a cabo en la música contemporánea, conceptos que son retomados por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Lo estriado es un espacio-tiempo visual homogéneo, mientras que lo liso es más bien un espacio-tiempo táctil-sonoro heterogéneo, espacio nómada, móvil, espacio-tiempo de los devenires y las intensidades; ambos espacios-tiempo siempre están relacionados en un continuo flujo que circula de uno a otro, en un juego de alternancias y superposiciones, dando lugar a

un pasaje de experimentación, a bloques de transformación como tránsito de un afecto a otro, aumento o disminución de fuerzas, vibraciones que modulan un material-flujo musical. Mientras que las estrías hacen de la expresión un material organizado en intervalos cerrados, melodía y armonía; el alisamiento es la expresión musical que deviene organización del tiempo, intervalo abierto y valores rítmicos. Así pensaba Cage, retomando la idea de Varèse, que la música es organización de los sonidos en el tiempo (duración), espacio liso con potencias desterritorializantes, efecto de la operación de la línea de fuga.

Para Boulez los conceptos de lo liso y lo estriado no sólo son conceptos espaciales sino temporales. Así, hay un tiempo pulsado que es el tiempo estriado, el tiempo cronológico, pero también hay un tiempo no-pulsado, amorfo, liso. Conectados estos conceptos a los de Deleuze, tenemos que el tiempo pulsado, al ser un tiempo medible, determinable, medido, es el tiempo de Cronos; mientras que el tiempo no pulsado, al ser indeterminado, es el tiempo de Aion. El espacio liso es el espacio nómada, mientras que el estriado es el sedentario. El tiempo pulsado es el tiempo territorial cuya forma musical más simple es el *ritornelo*. El tiempo pulsado es el tiempo estriado; mientras que el tiempo amorfo, el tiempo no-pulsado es un tiempo liso, la dimensión nómada de la música, su ser sin descanso, sin cesar sobre el mismo lugar, el vagabundeo en espacios abiertos. De modo que el espacio estriado corresponde más al arte óptico y la percepción visual mientras que el liso se relaciona con el arte sonoro y la percepción háptica. La creación musical entendida como disolución, descomposición de todo lo que obstaculiza los flujos sonoros, nomadizar la música: proceso de alisado. El tiempo no pulsado es un tiempo flotante (*temps flottant*), una duración liberada de la medida, heterocronía, moléculas sonoras que atraviesan los cortes de duración, los cortes rítmicos. Éstas son singularidades o *heccétés* que operan como compuestos o ensambles intensivos, potencias rítmicas que habitan el tiempo no pulsado en donde devienen seres musicales: ideas sonoras. De esta manera, en la obra de Xenakis podemos pensar la operación de los *glissandos* como producción de un espacio

liso dentro de uno estriado, movimiento y flujos sonoros que se hacen audibles en *Metastasis*.

En el libro *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari plantean — frente al régimen de la opinión, al que describen como un paraguas que nos protege de la experimentación— la operación del arte, la ciencia y la filosofía como el trazo de planos en el caos, mismos que dan lugar a “caoideas”, a través de las cuales el arte introduce variedades en el mundo; la obra de arte crea seres de sensación que son ensambles de perceptos y afectos; por otra parte, la filosofía introduce variaciones con sus conceptos y la ciencia con sus funciones introduce variables. Estos tres planos o caoideas no son excluyentes, ni jerárquicos, poseen diferencias intensivas que cuando se interceptan dan lugar a nuevos ensambles operatorios, como en las músicas de Varèse, Xenakis o Stockhausen.

El acto de creación es la lucha contra el caos para hacerlo sensible, un caosmos, esa sensación es una forma de contemplación en donde —la naturaleza— el universo se siente a sí mismo; en el caso de la música es un silencio anterior al ser humano: el percepto, que es lo que Serres escucha en la música de Xenakis como un sonido antes de la señal. “La música sería una selección del ruido mundial, ella no es ella misma más que cuando esta selección nos pone en presencia del mundo bruto y peligroso, cuando nos hace oír lo inaudito detrás de la señal. El arte que no encuentra esta sordera informal es una charlatanería elocuente, solo rumores” (Serres, 2000, p.188).

Al propio Xenakis le parecerán absurdas las esquematizaciones música-mensaje, música-comunicación, música-lenguaje; ya que la música es anterior al lenguaje y al sentido. Esta sordera informal es ser arrojado al caos de la sensación.

La creación de espacios lisos continúa en el proyecto de los *politopos*, pensados como una forma de expresar y hacer sensible una panjunción de luz, sonido y espacio, una música en sí misma sin referencias antropomórficas, “finalmente, una especie de fluido de la imaginación estética, racional

e intuitivo, parece circular, casi sin solución de continuidad, entre luz, sonido, tecnología y fuerza” (Xenakis, 2009, p.293).

Alrededor de esta idea, Xenakis compondrá cuatro *politopos*: *Montreal*, en 1967; *Persepolis*, en 1971; *Cluny*, en 1972 y *Micenas* en 1978; y, ese mismo año, el *diatopo* del Centro Georges Pompidou, en donde el ensamble luz y sonido evoca la armonía de las esferas. Para el compositor el universo está formado de materia granular, por rayos fotónicos y es gobernado por leyes estocásticas, así los *politopos* son un reflejo miniaturizado del cosmos o, como hemos, apuntado, un caosmos.

“La música no es una lengua. Toda pieza musical es como un peñasco de forma compleja, cuyas estrías y dibujos, grabados encima y dentro de él, pueden ser descifrados de mil maneras por los hombres, sin que ninguna de ellas sea la mejor o la más verdadera” (Xenakis, 2009, p.353).

Se podría pensar que entre la música de Cage y la de Xenakis no existe ningún elemento común; sin embargo, ambas formas de composición comparten, por un lado, la introducción del azar, en este sentido, ambas son músicas indeterminadas, una como proceso de experimentación y por otro en la operación de las matemáticas estocásticas; procesos por medio de los cuales Cage busca una pantonalidad y Xenakis una panmusicalidad. De esta forma, para Serres:

La música nueva se aproxima, entonces, a la comunicación excelente, constituye un modelo cercano a ella, aunque paradójico o simétrico, ya que está sumergido en lo inaudito para llevar, en los flancos de sus nubes, la lengua matemática, la teoría física, la de las cosas y del mundo, más la instancia de fondo de los mensajes humanos (Serres, 2000, pp.191-192).

V

*Los artistas tienen la misión de anunciar la llegada
de un nuevo hombre en cuanto espíritu creativo
que mira hacia el futuro.*
Karlheinz Stockhausen

En la música contemporánea se produce una máquina abstracta —a través de los procesos de desterritorialización sonora, que van desde la exploración y experimentación con las moléculas estéticas, la liberación del sonido, hasta la creación de nuevas sonoridades y nuevos instrumentos— y, con ella, una reactualización de la relación música–tecnología, siempre presente en la historia de la música. Una de las formas de desterritorialización más radicales es quizá la transformación de la escritura musical, la cual surge frente a la objetualización y molarización de la música que es el proceso de sedimentarización de la composición, la interpretación y la escucha.

En la música contemporánea hay un paso de la partitura clásica al diagrama, mismo que supone una nomadización de la música y una desautomatización de la escucha, tanto del compositor, como del intérprete, así como del auditor. Para Cage es el paso de la música como objeto a la música como proceso. En la música contemporánea ocurre una anamnesis de que la partitura es la ausencia de la música, la escritura es sólo una indicación de virtualidades potencialmente actualizables en un acontecimiento sonoro. Podemos decir que la notación clásica responde a un modelo de representación, donde los signos (las notas) corresponden a sonidos determinados, esto da lugar a entender la obra musical como un objeto que responde a una metafísica de la obra de arte única, comprensión para la cual existiría una forma correcta de ejecución, anulando la posibilidad de interpretación y generando una serie de automatismos que van del intérprete al auditor; una música de la memoria.

Quizá la necesidad de hacer de la partitura un aparato de captura del acontecimiento musical —lo que trajo consigo la objeti-

vación de la música— responda a la exigencia de las llamadas, por Walter Benjamin, artes “auráticas”, aquellas que corresponden a los valores de unicidad, autenticidad, originalidad, etcétera; y que han sido los criterios tanto de la estética moderna como de la historia del arte, a través de los cuales se crea una comprensión metafísica de la obra de arte.

Por una parte, el modo de existencia de la obra musical responde a una ontología de lo múltiple, más cercano a la manera en la que operan las artes de la reproductibilidad técnica: fotografía y cine. Esta diferencia quizá se hace sensible con la aparición de los aparatos de grabación y reproducción sonora, aunque la partitura es ya una forma de fonografía: escritura sonora. Por otra parte, en la música como proceso ocurre una anamnesis de que la música es acontecimiento y, en ese sentido, irrepitable, música del olvido, como señala Daniel Charles. El diagrama abre a lo inaudito, como virtualidad acontecimental de la diferencia, ya que ni el compositor conoce de antemano el resultado de su puesta en operación. El diagrama es una máquina abstracta que rompe con la jerarquía compositor-intérprete-auditor y muestra cómo todos son actantes en el acontecimiento sonoro, recordando que cada interpretación es una posible actualización que no agota las virtualidades de la obra. Michel Foucault en una conversación con Pierre Boulez, dirá que la música contemporánea sólo ofrece al oyente la cara externa de su escucha y agrega: “La música contemporánea no es una música que buscaría llegar a ser familiar. Está hecha para conservar su contraste. Se puede repetir pero ella no se reitera. En este sentido no es posible llegar a ella como a un objeto. Tiene siempre su irrupción en las fronteras” (Foucault y Boulez, 1983).

La máquina abstracta musical opera por series de ensambles maquínicos entre música, tecnología y filosofía, dando lugar a ideas o caoideas. Ensamble operatorio que podemos escuchar en la obra de Stockhausen, *Gesang der junglige* (1953-1956), considerada la primera pieza de música electrónica. Compuesta por una multipista con cuatro canales dentro del espacio, cuatro grupos de altoparlantes alrededor del público; rotaciones de sonido a diferen-

tes velocidades, el resultado no es sólo una espacialización de los sonidos, sino que éstos devienen flujos sonoros, percepción háptica que sitúa la escucha dentro del sonido. Para el compositor se trata de crear una trans-estética, una ampliación de la consciencia por medio de la tecnología: una tecno-imaginación. Así, también plantea la diferencia entre el pensamiento sobre la música y el pensamiento musical que, por medio de la modificación y ampliación de la percepción, al mismo tiempo supone la ampliación de la consciencia humana. Podríamos decir con Serres que la música de Stockhausen es una forma de epistemología de la escucha, un conocimiento por el oído, del que se desprende una acústica universal. Para el compositor alemán, la música es una forma de conocimiento del cosmos, acústica universal que escuchamos como tiempo cósmico en *Tierkreis* (1974), los meses del año; *Sirius* (1975-1977), las cuatro estaciones; y *Klang* (2004), las 24 horas del día; que es lo que Stockhausen piensa como música astronómica. La música es una ciencia natural: acústica, no es un descubrimiento sino una forma de invención, dar lugar a una idea concreta. También para Xenakis la tecnología es un simulacro del pensamiento y por lo mismo puede materializarlo o, como diría Flusser, concretizarlo; las ideas musicales se hacen audibles gracias a la imaginación técnica que amplía el espectro sonoro y las máquinas musicales.

En este sentido, Vilém Flusser al referirse a los sonidos electrónicos, dirá que se trata de una música pura que a diferencia de la música abstracta no es representación, sino expresión de sí misma; se trata de articulaciones de pensamiento, de ideas como las matemáticas. Para el filósofo checo, la música electrónica es el primer paso para la musicalización del mundo, es decir, la concretización de la realidad por medio de la música, una música pura, inaudita, cuyo ejemplo más insólito encontramos en el “Cuarteto para helicópteros”, la tercera escena de *Mit wach aus Licht*, de Stockhausen registrado el 26 de junio de 1995 en el festival de Holanda. El compositor cuenta que la idea surgió de un sueño en el cual experimentó la sensación de volar por los aires. Esta pieza es interpretada por el cuarteto Arditti, dispuestos cada uno en un helicópte-

ro volando simultáneamente, suspendidos como cuerpos celestes, desde los cuales transmiten señales sonoras a una consola ubicada en la sala de conciertos, donde Stockhausen sintetiza y mezcla los sonidos musicales con los sonidos de los helicópteros, música área que crea un campo armónico que hace audible las resonancias y vibraciones que unen el cielo y la tierra, su comunicación secreta. Una manera de acercarse y hacer sensible —audible— la belleza del cosmos.

La belleza siempre ha sido mi meta. No hay que separarla de la idea de perfección, aunque la belleza humana comparada con la primordial belleza cósmica no es más que una modesta miniatura. La belleza cósmica aparece en los momentos de gracia, su principio es la armonía, el meticuloso equilibrio de los planetas. Los planetas no chocan entre sí, no provocan guerras, conflictos o catástrofes naturales. Conservan la meticulosa precisión de un reloj, de un reloj sonoro, capaz de florecer. La suprema belleza del orden cósmico recompone, constituye y encierra el núcleo vital de toda auténtica obra de arte (Tannenbaum, 1988, p.103).

VI

*El silencio es lo contrario del discurso, es la violencia,
al mismo tiempo que la belleza; pero es su condición
porque está del lado de las cosas que hay que hablar
y que hay que expresar.*
Jean-François Lyotard

*Il n'y a pas d'oreille absolue, le problème c'est
d'avoir une oreille impossible —rendre audibles
des forces qui ne sont pas audibles en elle mêmes.*
Gilles Deleuze

En la música contemporánea hay una vuelta a la comprensión antigua de la música, una especie de pitagorismo en donde el universo

es musical: quizá esta vuelta es lo que ha hecho que para la filosofía surja la necesidad de pensar la música. ¿Qué tienen en común Michel Serres, Ramón Andrés, Pascal Quignard y Jean-François Lyotard? La idea de que existe una *Urmusik*, una música originaria. Así, para Lyotard la música aspira a la eternidad, al origen anterior al surgimiento del tiempo, a la inmovilidad; eso que Serres ha escuchado en la música de Xenakis como los átomos antes del clinamen. En el mismo sentido, para Quignard “La música es así. Es como el universo. Por la explosión del primer sonido se percibe el mundo. Es el *attacca*. Es el sonido de antaño del universo, antes de que comenzase su caos, y antes de que este último se dilatase en el espacio de la noche que constituye su madre” (Quignard, 2023, p.65).

A lo largo de su obra Quignard ha dejado rastros, fragmentos de la música originaria, una música anterior al surgimiento del cosmos, pero que reverbera y vibra en todo lo existente, música silenciosa, inaudible, misma que quizá se hace audible por momentos en la música humana. El pensamiento de Quignard se sumerge en la música originaria, arqueología de la música que es al mismo tiempo una arqueología de la escucha. Ya que para el pensador francés el sonido es lo que precede y nos precede, nos recuerda que el oído es el sentido originario, anterior a nuestro nacimiento y que en el vientre materno ya existe una cosmética, un orden estético compuesto de imágenes y sensaciones sonoras. Esta cosmética se desvanece con el paso del medio acuático al medio aéreo, paso que es nuestro nacimiento; pasaje del oído a la vista, el paso del primer reino al segundo reino. La música nos devuelve a esas imágenes sonoras primigenias, podemos decir que la imagen que falta, de la que habla recurrentemente Quignard en sus escritos, es una imagen sonora, el fondo acústico vibrátil, inscripto en nuestro cuerpo como rastro de una memoria inmemorial.

También, en un segundo sentido, la música es el arte originario, no sólo anterior a nuestro nacimiento sino anterior al lenguaje, es la primera lingüística, asociada a la noche. En esta arqueología de la música, Quignard regresa al mito de las Sirenas, esas mujeres con cabeza de pájaro, cuyo canto acrítico es una voz continua, cuyo

influjo nos arroja a la continuidad del ser. El canto de las Sirenas es una música de perdición, una vuelta al primer mundo, al caos de la sensación, al anonadamiento y el estupor. Quignard cuenta que en el viaje de los argonautas, uno de los remeros, Butes, es el único tomado por un deseo más vasto que cualquier deseo, y salta a lo anterior, salta hacia el canto de las Sirenas. Mientras, los demás remeros obedecen a la música de Orfeo, al ordenamiento que estructura el segundo mundo. El canto de las Sirenas, más que darnos a escuchar, llena el corazón de deseo de escuchar (Quignard, 2012b, p.42). El canto de las Sirenas aparece como una forma de silencio, lo inaudito anterior al lenguaje, anterior también a la música humana.

“La música que está ahí antes que la música, la música que sabe —perderse— no tiene miedo del dolor. La música experta en —perderse— no necesita protegerse con imágenes o proposiciones, ni engañarse con alucinaciones o sueños” (Quignard, 2012^a, p.16).

Esta música originaria nos arroja de nuevo al agua, al anonadamiento, estado no finito, acrítico, amorfo, que significa la pérdida de la identidad, la continuidad del ser. En este sentido, Quignard revela la dimensión ontológica de la música. “La música es la nostalgia después del aprendizaje de las lenguas colectivas, del estado anterior a la fonación, del aliento, de la animación, de ánimo, de la *psyche*” (Quignard, 2012^a, p.76).

Para Serres, al igual que para Quignard, la música es el arte originario, ya que en ella se hace audible el surgimiento del cosmos, al tiempo que es también la primera forma de pensamiento anterior al lenguaje; así, al referirse al canto de las Sirenas, se pregunta “pero, ¿qué lenguaje hablan las cosas del mundo? La voz de los elementos pasa por la garganta de esas extrañas mujeres que cantan en los estrechos de la fascinación” (Serres, Michel, 2004, p.73).

También, en una forma de arqueología de la música, Serres retoma la figura de Orfeo, nos cuenta que el músico aprende de las Pitias, Bacantes y Sibilas a escuchar el ruido de fondo del mundo, de los vivientes y de la sociedad. El cuerpo de Orfeo opera como un sintetizador del ruido de fondo, una escucha vibrátil del mun-

do. Las Sibilas y Bacantes enseñan a Orfeo a abrir los oídos y a escuchar sonidos anteriores al lenguaje, al cálculo o la razón. ¿Qué escucha? El silencio, las ondas granulares, moleculares, los flujos y todos los elementos que componen el ruido de fondo. La música de Orfeo surge de ordenar ese ruido de fondo en algo-ritmos. Así, después de la iniciación en esta acústica del mundo, Orfeo escucha al mundo, se encuentra con Mnemosine quien le presenta a sus hijas: las musas. Gracias a sus enseñanzas, Orfeo hará del ruido música, misma que será después olvidada por el lenguaje y la escritura (*cf.* Serres, 2014). La música es el primer resonador en el fondo del tiempo, ésta es la anamnesis que acontece en la música contemporánea, hacer un oído imposible capaz de escuchar otra vez el ruido de fondo que nos precede: la *Ur-musik*. En este sentido, para Serres la música es el lenguaje anterior al lenguaje, de ahí que sea *pan sémica*. De esta arqueología de la música, Serres desprenderá una epistemología de la escucha, entendida como una acústica universal, misma que resuena en la pantonalidad de Cage, en la panmúsica de Xenakis o en la comprensión de Stockhausen de la música como “ciencia natural acústica”. “Cette acoustique universelle nous permettrait de entendre enfin le chaos du Monde et son enchantement”⁸ (Serres, 2014, p.84).

Para Serres la música es anterior a las ciencias y a las técnicas, ella es la que ordena el caos dando lugar al tiempo. El ruido de fondo es una música ausente, cuya presencia paradójica es inaudible, insensata, vibrante. La música precede al sentido, sus algoritmos preceden a las matemáticas y son el origen de esos modelos de la imaginación que son las matemáticas en su origen, las notas son las primeras unidades digitales, así como las computadoras descienden de los instrumentos musicales (Cf. Serres, 2014, p.73).

“La fuente de la música no está en la producción sonora. Esta en ese Oír absoluto que le precede en la creación que el componer oyó, con lo que el componer compone que la interpretación debe hacer surgir

8 “Esta acústica universal nos permitiría entender finalmente el caos del Mundo y su encantamiento”.

no como oído sino oír. No es decir; no es mostrarse. Es puro Oír” (Quignard, 2005, p.34).

De esta manera, para Flusser escuchar música es el gesto por medio del cual el cuerpo del oyente se ajusta a la *mathesis universalis*. La vibración acústica es tender una relación con el mundo, la armonía en el sentido de re-ligare. “Oír música es el gesto, que supera la piel, por cuanto que la transforma de frontera en enlace. Es el gesto del éxtasis” (Flusser, 1994:156)

El oído imposible es quizá ese puro oír, regresar al caos de la sensación, sordera informal, cuerpo vibrátil como resonador universal del ruido de fondo.

Referencias

- Andrés, R. (2022). *La bóveda y las voces*. Acantilado.
(2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Acantilado.
(2017). *No sufrir compañía*. Acantilado.
(2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado.
(2008). *El mundo en el oído*. Acantilado.
(2007). *El oyente infinito*. Ediciones los 5 elementos.
Attali, J. (1995). *Ruidos*. Siglo XXI.
Cage, J. (2002). *Silencio*. Árdura ediciones.
(2007). *Escritos al oído*. COAYA de Murcia, Fundación Caja Murcia.
(1974). *De lunes a un año*. Era.
(1971). *Para los pájaros*. Monte Ávila. Calasso, Roberto (2008). *La locura que viene de las Ninfas*. Sexto Piso.
Celedón Bórquez, G. (2016). *Sonido y acontecimiento*. Metales Pesados.
Charles, D. (2001). *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. PUF.
(1998). *Musiques nomades*. Editions Kimé.
(1978a). *Le temps de la voix*. Jean-Pierre Delarge, éditeur.
(1978b). *Gloses sur John Cage*. Inedit.
(1970). *Le temps de la voix*. Jean Pierre Delarge.
Criton, P. & Chouvel J.-M. (dir.) (2015). *Gilles Deleuze la pensé-musique*. Centre de documentation de la musique contemporaine.
Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos*. Pre-textos.

- (2006). *Exasperación en filosofía*. Cactus.
- (2005). *Derrames*. Cactus.
- (2004). *El plieque*, Paidós.
- (1989). *Lógica del sentido*. Paidós.
- (2016). *Cartas y otros textos*. Cactus.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001). *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama.
- (2000). *Mil mesetas*. Pre-textos.
- (1991). *Qu`est-ce que la philosophie?*. Les Éditions de minuit.
- Flusser, V. (2017a). *Na música*, Annablume.
- (2017b). *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, Caja Negra.
- (1994). *Los gestos*, Herder.
- Foucault, M. & Boulez, P. (1983). “La música contemporánea y su público”. *C:N:A:C Magazine*, 15.
- Fludd, R. (2022). *Escritos sobre música*. Biblioteca Nueva.
- Godwin, J. (2009). *Armonía de las esferas*. Atalanta.
- Liotard, J. F. (2014). *Discurso y figura*. La cebra.
- (1998). *Lo inhumano*, Manantial.
- (1981). *Dispositivos pulsionales*, Fundamentos.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Alpha Decay.
- Maderuelo, J. (1985). *Edgar Varèse*. Círculo de Bellas Artes.
- Moles, A. (1960). *Les musiques expérimentales*. Éditions du circle d’art contemporain.
- Paci Daló, R. & Quinz, E. (eds) (2022). *Mil sonidos. Deleuze, Guattari y la música electrónica*. Tercero incluido.
- Pardo Salgado, C. (2019). *Música y pensamiento*. Universidad de Jaén.
- (2009). *En el mar de John Cage*. Ediciones de la Central.
- (2001). *La escucha oblicua: una invitación a Jonh Cage*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Pinhas, R. (2001). *Les larmes de Nietzsche*. Flammarion.
- Quignard, P. (2023). *El amor el mar*. Galaxia Gutenberg.
- (2017). *Sordidismos*. Cuenco de Plata.
- (2016a). *Las paradisiacas*. Cuenco de Plata.
- (2016b). *Sobre lo anterior*. Cuenco de Plata.
- (2015). *Abismos*. Cuenco de Plata.
- (2013). *Los desarzonados*. Cuenco de Plata.

- (2012a). *Butes*, Sexto piso.
- (2012b). *El odio a la música*. Cuenco de Plata.
- (2005). *La vida secreta*. Espasa Calpe.
- Rangel, S. (2021). “Micropolítica(s) de la percepción. Del *ritornelo* caosmos y las máquinas musicales”. En *Vitalismo filosófico y crítica a la axiomática capitalista en el pensamiento de Deleuze*, CRIM-UNAM.
- (2016). “Idea(s) musical(es): Hacer audibles las fuerzas”. *Reflexiones Marginales*, 31. <https://reflexionemarginales.com/blog/2016/01/30/ideas-musicales-hacer-audibles-las-fuerzas/>
- (2019). “El mundo como voluntad y vibración, Notas para una ontología de la música”. *Reflexiones marginales*, 51. <https://revista.reflexionemarginales.com/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/>
- Samuel, C. (1965). *Panorama de la música contemporánea*. Guadarrama.
- Serres, M. (2014). *La musique*. Poche- le pommier!.
- (2004). *El contrato natural*. Pre-textos.
- (2002). *Los cinco sentidos*. Taurus.
- (2000). *La interferencia*. Hermes II, Almagesto.
- (1994). *El nacimiento de la física en un texto de Lucrecio*. Pre-textos.
- (1975). *Esthétique sur Carpaccio*. Herman.
- Szendy, P. (2018). *Bajo escucha, estética del espionaje*. Canta Mares.
- (2016). *A fuerza de puntos*. Metales Pesados.
- (2015). *En lo profundo del oído*. Metales Pesados.
- (2009). *Grandes éxitos*. Ellago.
- (2003). *Escucha*. Paidós.
- Stockhausen, K. (2016). *Écouter en découvrir*. La reu musicale.
- Stubbs, D. (2019). *Sonidos de marte*. Caja Negra.
- Tannenbaum, M. (1988). *Stockhausen, entrevista sobre el genio musical*. Turner.
- Toop, D. (2018). *En el maelström*. Caja Negra.
- (2016). *Océano de sonido*. Caja Negra.
- (2012). *Resonancia siniestra*. Caja Negra.
- Trías, E. (2010). *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- (2007). *El canto de las sirenas*. Galaxia Gutenberg.
- Xenakis, I. (2009). *Música de la arquitectura*. Akal.
- (1971). *Musique architecture*. Collection <<M.O>> Casterman.

(1963). *Musiques formelles*, *La revue musicale*. Éditions Richard-Masse.

(1996). *Musique et originalité*, Sèguier.

CAPÍTULO X

REPERTORIOS ELECTRÓNICOS: DESNATURALIZACIÓN, NUEVOS ENSAMBLAJES Y EXPERIENCIA CYBORG EN LA PRÁCTICA INSTRUMENTAL A PARTIR DE LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICA ELECTRÓNICA MIXTA

*María Clara Lozada Ocampo*¹

RESUMEN

Desde un punto de vista histórico, la práctica musical académica se ha consolidado alrededor de la interacción entre sujetos (intérpretes, compositores y público) y tecnologías (instrumentos, partituras, auditorios, y más recientemente micrófonos, grabaciones, videos, etc.); estas relaciones han moldeado un *repertorio* (entendido como la memoria corporal que circula en el performance)

1 Universidad Autónoma de Chihuahua y la Universidad de las Artes de Yucatán (UNAY).

(Taylor, 2012a) técnico, gestual y comportamental, que determina ciertas actitudes y habilidades necesarias para participar de la práctica, las cuales se naturalizan dada su larga tradición. Este texto explora cómo el intérprete genera nuevos ensamblajes (Deleuze & Guattari, 2020) al interpretar música electrónica mixta en lo que respecta a la escucha del otro, la relación solista-acompañamiento, la ruptura de la expectativa sonora y el entendimiento del material sonoro; pero más allá de esto, busca indagar en la manera en que esas nuevas formas de relación sientan un panorama propicio para la construcción de experiencias e identidades *cyborg* que permiten cuestionar ciertos modos de hacer profundamente instaurados en la tradición y presentan una alternativa al entendimiento de la interpretación en sí misma.

Mi hipótesis es que, con la incorporación de nuevas tecnologías al hacer musical durante los siglos XX y XXI, el *repertorio* se adaptó y transformó para generar ensamblajes que cuestionan el *repertorio* tradicional. Valiéndome de herramientas cualitativas de reflexión autoetnográfica, exploro esas tensiones a través de mi experiencia con tres tipos de obras electrónicas mixtas: con soporte fijo que requiere sincronía estricta, con soporte fijo que permite sincronía flexible y con procesamiento en tiempo real.

Palabras clave: interpretación musical, música electrónica mixta, repertorio, ensamblaje, cyborg

ABSTRACT.

From a historical perspective, academic musical practice has been consolidated around the interaction between subjects (performers, composers, and audiences) and technologies (instruments, scores, auditoriums, and more recently microphones, recordings, videos, etc.); these relationships have shaped a repertoire (understood as the bodily memory that circulates in performance) (Taylor, 2012a). Technical, gestural, and behavioral aspects that determine certain attitudes and skills necessary to participate in the practice, which are naturalized given its long tradition. This text explores how the performer generates new assemblages (Deleuze & Guattari, 2020)

when interpreting mixed electronic music, it addresses listening to the other, the soloist-accompaniment relationship, the disruption of sonic expectations, and the understanding of the sound material. Beyond this, it seeks to explore how these new forms of relationship create a favorable environment for the construction of cyborg experiences and identities that challenge certain ways of doing things deeply rooted in tradition and present an alternative to understanding performance itself.

My hypothesis is that, with the incorporation of new technologies into music-making during the 20th and 21st centuries, the repertoire adapted and transformed to generate assemblages that challenge traditional repertoire. Using qualitative tools of autoethnographic reflection, I explore these tensions through my experience with three types of mixed electronic works: those with fixed support requiring strict synchronization, those with fixed support allowing for flexible synchronization, and those with real-time processing.

Keywords: musical performance, mixed electronic music, repertoire, ensemble, cyborg

INTRODUCCIÓN

La tradición de la música académica occidental suele percibirse como un monolito inmutable, una estructura cristalizada en la que sujetos, objetos, roles, espacios, conceptos y formas de interacción gozan de una estabilidad indiscutible e innegociable. Esta organización de los agentes de la práctica se ha consolidado alrededor de determinadas relaciones que se establecen entre sujetos con algún grado de profesionalización (intérpretes, compositores, musicólogos, teóricos musicales), sujetos no profesionales (amateurs y público en general) y tecnologías especializadas (instrumentos, partituras, auditorios, y más recientemente micrófonos, grabaciones, videos, etc.), cuyas características y funciones están claramente establecidas, tanto en el rito del concierto público como en otras esferas del fenómeno musical, a un grado en el que su modificación parece inconcebible.

Su estatus como consumo cultural distinguido, la institucionalización de su enseñanza y espacios de práctica, los siglos de tradición escrita y recientemente grabada que permiten la existencia del concepto de *obra*, su expansión por el mundo de la mano del colonialismo y el imperialismo como práctica universal, la canonización de sus obras y compositores a un grado casi de divinidad, y su presunta separación de la esfera social y política son sólo algunos factores, no relacionados directamente con la dimensión sonora del fenómeno en sí, que han abonado a un proceso de homogeneización y estandarización (Bourdieu, 1998; Goehr, 1992; Kingsbury, 1988; Lawson & Stowell, 2012; Lozada, 2021). Y cuando hablo de estandarización no me refiero solamente a que las secuencias sonoras identificadas como obras varíen poco (que sí), o a que los instrumentos, tanto producidos en masa como fabricados por lauderos y luthiers, tengan pocas diferencias, sino también a que los rituales e instituciones que funcionan como espacios de enunciación y formación, las formas de entender los cuerpos que son agentes de la práctica, las jerarquías y dualismos en torno a los cuales se configura, y los conceptos y sistemas teóricos que sirven para dar cuenta de ella replican acciones y operan bajo lógicas que suelen ser aprehendidas como indiscutibles.

Esta condición de pretendida estabilidad, ligada a un pasado idealizado y ficcional, es muy particular de la tradición de la música académica occidental en contraposición a otras prácticas musicales, y ha contribuido a que su estructura, culturalmente construida y determinada, se perciba, se performe, se entienda y se teorice como natural. Desde mi lugar como intérprete, la naturalización de la práctica tiene además un efecto directo en la configuración de mi cuerpo, que debió transformarse dentro y a través de procesos de disciplinamiento que actualmente me permiten *performar* la tradición; así, los intérpretes modificamos nuestro cuerpo natural, social y disciplinarmente determinado, para adquirir una segunda naturaleza que nos permita interactuar con instrumentos, obras y otros cuerpos dentro del ritual del concierto público: un *repertorio*,

entendido desde el pensamiento de Diana Taylor como memoria corporal que circula en el performance (2012a, pp. 17-18).

Sin embargo, no puede negarse la existencia de esfuerzos deliberados por romper con este orden estructural naturalizado. Gran parte de la estética compositiva del siglo XX, y movimientos como la Interpretación históricamente informada o la Improvisación libre se basan en el cuestionamiento del *statu quo* de la tradición; y, el participar en ellas, requiere la adquisición de nuevas habilidades físicas y el planteamiento de otras formas de escucha e interacción, que finalmente terminan por reconfigurar cómo nos entendemos como intérpretes y cómo conceptualizamos la música como fenómeno. En mi experiencia, el trabajo con ciertas propuestas musicales de los siglos XX y XXI ha sido el espacio para experimentar rupturas que me han ayudado a problematizar mi identidad, pero también la ontología de la música (entendiéndola como acción más que como objeto)² y su epistemología (al encontrarme el sesgo de atención única a la *obra*, presente en los discursos que intentan dar cuenta de ella).

Así pues, situada como uno de esos cuerpos disciplinados que buscan indisciplinarse y re-disciplinarse, planteo abordar un fenómeno específico de desnaturalización de la práctica de la música académica occidental: la interpretación de música electrónica mixta, esto es, música en la que convergen la interpretación en vivo de instrumentos acústicos con soportes fijos de sonidos creados o manipulados mediante medios electrónicos, o con procesamiento sonoro en tiempo real. Este será tratado desde el punto de vista de la ejecución en sí, pero también proponiendo una reflexión a partir de las potencias que ha generado en mí como intérprete para repensarme, evidenciar la importancia del *repertorio* y problematizar las ideas de obra como ente fosilizado, las formas de escucha, la relación con el otro y el sonido en sí mismo, la pertinencia de las prácticas ritualizadas y la técnica instrumental, acotada a una única forma de producción de sonido.

2 Con respecto a la música como acción véase Small (1998)

Creo importante resaltar que la música electrónica mixta tiene la particularidad de no sólo estar inscrita dentro de las estéticas compositivas rupturistas “contemporáneas”, sino, además, de dialogar directamente con las nuevas tecnologías que han marcado en gran medida la identidad de la segunda mitad del siglo XX, y de lo que va del siglo XXI; este hecho nos ancla a una temporalidad muy clara: un presente francamente actual, contrario a la aparente atemporalidad del ritual del concierto público académico. Partiendo entonces de los conceptos de ensamblaje de Gilles Deleuze y Felix Guattari (2020), y del planteamiento de las posibilidades de la identidad *cyborg* de Donna Haraway (1995), exploro cómo la interpretación de música electrónica mixta potencia líneas de fuga que promueven el pensar en otras organizaciones posibles de la práctica y desnaturaliza la relación del intérprete con su instrumento y con otros agentes del campo, configurando una experiencia *cyborg* en la que se problematiza el límite entre lo cultural y lo material, el cuerpo y la máquina, la organización jerárquica y los dualismos que rigen la tradición. Mi hipótesis es que, con la incorporación de nuevas tecnologías al hacer musical, el *repertorio* se adapta y transforma para generar ensamblajes con su propio *repertorio cyborg*, que cuestionan el *repertorio* tradicional.

Dicha reflexión surge de un proceso de observación autoetnográfica, un tipo de aproximación a la investigación común dentro de la investigación artística, en la que se busca analizar y describir la experiencia personal de quien investiga para entenderla como una experiencia cultural (Ellis et al., 2019); de esta forma, parto de la escritura reflexiva con respecto a mi experiencia con este tipo de obras para tejer diálogos entre mi vivencia, la de otros y otras intérpretes, y algunos planteamientos teóricos que dan cuenta de diferentes formas de entender, construir y producir la realidad.

Repertorios y ensamblajes

Desde el campo de los Estudios de performance, Diana Taylor (2012a) propone los conceptos de *archivo* y *repertorio*³ para entender los performances de sociedades alfabetizadas o semi-alfabetizadas, es decir, los actos vitales o sistemas de transferencia de saber social (como conocimiento, memoria o identidad) que construyen sentido o realidad a partir de acciones reiteradas. Para la tradición de la música académica occidental, la alfabetización es un asunto central para la pertenencia de los sujetos al campo, pues se precia de tener un sistema de notación desarrollado y perfeccionado durante siglos que le permite mantener en vigencia, con una pretendida inmutabilidad, las grandes (y no tan grandes) obras que constituyen su canon; sin embargo, al ser un arte performativo, requiere de cuerpos que constantemente re-actualicen estas obras, haciendo de la reiteración otra de sus características fundamentales; por esta razón, los conceptos de Taylor resultan pertinentes para examinar sus dinámicas de relación e interacción.

En ese sentido, tenemos por un lado la memoria de *archivo*, que existe en forma de documentos, textos, restos arqueológicos, videos, y otros objetos materiales supuestamente resistentes al cambio y a la manipulación, los cuales se conciben como no mediatizados y a los que se les atribuye un significado concreto y estable, aunque no ocurra realmente de esta manera. El *archivo* opera en la distancia temporal y espacial pues es posible regresar a él, perdura o excede lo vivo, y se considera que lo que varía en él es su interpretación o la relevancia (Taylor, 2012a, pp. 15-17). En el caso de la práctica interpretativa, la obra y el instrumento pueden entenderse dentro de esta categoría.

El *repertorio*, en cambio, tiene que ver con la memoria corporal, es decir, con aquellos actos que se consideran un saber efímero y no reproducible, y que han sido seleccionados, memorizados e internalizados dentro de sistemas específicos de representación.

3 Dado que la palabra repertorio tiene ya un significado en el ámbito de la música académica occidental, he decidido utilizar itálicas para referirme al concepto de Taylor.

Requieren de la presencia de un cuerpo que participa en la producción y reproducción del saber para su transmisión y, al contrario de los objetos del *archivo*, son acciones que no permanecen inalterables sino que están en constante estado de reactualización (Taylor, 2012a, pp. 17-18).

El *archivo*, que perdura, excede la dimensión viva que engloba el *repertorio*, pero el *repertorio* también excede al *archivo* en el sentido en que la memoria corporal no puede ser capturada ni transmitida en su totalidad a través del documento; esto no quiere decir que el performance, como comportamiento ritualizado o reiterado, desaparezca, sino que se multiplica a través de sus estructuras y códigos. En ese sentido, la relación entre *archivo* y *repertorio* no es secuencial o de oposición, sino que operan en conjunto (Taylor, 2012b, pp. 155-157).

Vista así, podemos decir que la música académica occidental es una práctica alfabetizada en la que se transmiten saber e identidad a partir de la reiteración de acciones y objetos, es decir, una práctica performativa. No obstante, hay que mencionar que la dimensión del *repertorio*, aunque es fundamental a nivel pragmático, es muy poco explorada a nivel teórico, también teniendo en cuenta que los procesos de estandarización a los que se ha visto sometida la práctica dificultan su problematización al nivel de la individualidad⁴. Así pues, centrarse en la forma en la que opera el *repertorio*, desde una perspectiva como los Estudios de performance, que defiende el poner el cuerpo al centro del acontecimiento, resulta muy útil tanto para analizar de manera más amplia la experiencia del intérprete al tocar, como para brindar nuevos acercamientos a la explicación del potencial que tiene el subvertir la reiteración

4 Considero necesario aclarar que el análisis dentro de la música académica occidental está centrado en el entendimiento de la armonía y la forma, y tiende a construirse a partir del parámetro de alturas, principalmente, describiendo las relaciones que ocurren dentro de un sistema particular (que suele ser el tonal). Por otro lado, se ha dado también mucha importancia al relato biográfico los “grandes compositores” y del uso que dieron a diversas técnicas compositivas, omitiendo sus carreras como intérpretes y pedagogos. Estas perspectivas dejan de lado muchos otros elementos humanos y no humanos que son fundamentales en el acontecimiento musical.

propia de la tradición, como ocurre en el caso de la interpretación de música electrónica.

El performance, como lo subraya Taylor, evoca al mismo tiempo repetición, que implica prohibición, y ruptura, que tiene un potencial de transgresión; esto, en el ejemplo que nos atañe, es evidente en el momento en que los cuerpos de los intérpretes, que median y re-actualizan la práctica, deben activar el *repertorio* de gestos y significados que les permite tocar, pero al mismo tiempo modificarlo según las exigencias de estas nuevas instancias de la práctica musical, negociando entre el futuro y el pasado (2012b, p. 17). Por lo tanto, al involucrarse en experiencias de interpretación de música electrónica mixta, se genera un nuevo orden de las cosas que rompe con las convenciones de lenguaje y corporalidad tradicionales, dando espacio a la experimentación y el planteamiento de nuevas formas de ser y hacer.

Es aquí, tras el planteamiento de las posibilidades de reordenamiento de los agentes y sus interacciones dentro de la práctica, en donde resulta pertinente el concepto de *ensamblaje*, el cual forma parte del pensamiento rizomático de Deleuze y Guattari. El rizoma es un sistema de organización sin centro, jerarquía o memoria organizadora y definido por la circulación de estados, y conformado por una variedad de elementos que no comparten naturaleza, origen o dimensión, sino que, al relacionarse de una determinada manera, corresponden a un ensamblaje heterogéneo de intensidades, fuerzas, tendencias y materiales cuyas conexiones se dan de manera diversa y permiten entrelazar puntos sin seguir un patrón estructural general. Asimismo, no es estable sino que sufre procesos de transformación que modifican su naturaleza cuando alguna fuerza altera alguno(s) de estos elementos o conexiones y, por lo tanto, genera cadenas de reacciones que reordenan todo el sistema. En consecuencia, un rizoma no tiene inicio ni final, diferenciándose de los sistemas raíz o árbol (Deleuze & Guattari, 2020, p. 31).

Un *ensamblaje* es, pues, un conjunto de elementos humanos y no humanos “como los afectos, signos, normas, prácticas, tecnologías y materiales” (Duff & Sumartojo, 2017, p. 423), que establece

cen relaciones multidireccionales y emergentes, sin funciones definidas *a priori* o más allá del propio *ensamblaje*, y que se disponen en un territorio (físico o abstracto), planteamiento que se contrapone a los enfoques ontológicos y epistemológicos tradicionales que separan lo no humano de lo humano y de las actividades sociales, políticas y artísticas (Duff & Sumartojo, 2017). Este es un enfoque sumamente pertinente para analizar la interpretación de música electrónica mixta pues, por un lado, nos permitiría entender cómo una simple modificación (la de incluir medios electrónicos) implicaría no sólo adquirir nuevas habilidades para la ejecución sino que también tendría el potencial de reordenar la visión que se tiene de la tradición, así como la manera en la que se experimenta; además de esto, pone de manifiesto que las actividades humanas involucran la presencia y los efectos de entes no humanos, así como de los afectos generados por, desde y hacia estos, lo cual es particularmente significativo cuando se están observando prácticas que involucran nuevas tecnologías, cuyo uso no está naturalizado dentro de la tradición.

Regresando a la cuestión de la estabilidad del sistema y la conformación de un territorio a partir de ella, Deleuze y Guattari nos advierten que el ensamblaje funciona como un mapa siempre sometido a procesos de desmontaje y reordenamiento que pueden entenderse desde los conceptos de territorialización y desterritorialización (Deleuze & Guattari, 2020, p. 31). La territorialización hace alusión a procesos de homogenización donde la identidad individual de cada elemento tiende a unificarse con la de la colectividad, o a momentos que se dirigen a la estabilización de las relaciones entre los elementos del ensamblaje, sin alcanzarla por completo. Por su parte, la desterritorialización alude a procesos de inestabilidad, de inclusión, exclusión o variación de elementos, de mutaciones en las relaciones, aparición de nuevos vínculos, y emergencia o disipación de fuerzas y tendencias (DeLanda, 2016, p. 22).

El análisis de un ensamblaje consiste en delinear su mapa a partir de los trazos y las energías que lo constituyen, lo cuales se posicionan sobre dos ejes: El horizontal que corresponde a un

continuum entre las *formas de contenido* (cuerpos y acciones) y las *formas de expresión* (discursos enunciados y enunciables por y desde los cuerpos), y el vertical, comprendido igualmente por un continuum entre los procesos de territorialización y desterritorialización (Duff & Sumartojo, 2017, pp. 424-425). Dicho mapa no es estático o absoluto, sino que da cuenta del estado del sistema en un momento y un espacio determinados, así como de la forma en la que se estructuran las relaciones entre los cuerpos (*formas de contenido*), los discursos y conceptos que permiten entender y producir esos cuerpos (*formas de expresión*) y los procesos que los estabilizan y desestabilizan (territorialización y desterritorialización).

Tanto el concepto de ensamblaje, como sus procesos de territorialización y desterritorialización han sido aplicados al entendimiento de la tradición de la música académica occidental. Un ejemplo de esto es el trabajo de Christoph Cox (2022) quien hace una lectura de la historia de la música de los siglos XVIII a XXI como un proceso continuo de (des)territorialización de un ensamblaje gobernado por formas de organización como la partitura trascendente y la tonalidad, hacia prácticas musicales como la electrónica, pensada desde las velocidades e intensidades del flujo sonoro. Asimismo, Paulo de Assis (2013) reflexiona en torno a la naturaleza de la obra, su apertura, contingencia y mutabilidad, y plantea la noción de *obra expandida* como entidad no reducible a la partitura sino compuesta por otra cantidad de elementos constitutivos, entendidos como acumulaciones complejas de singularidades (como los materiales generados por el compositor, las ediciones, las grabaciones, el aparato reflexivo y teórico alrededor de la obra, la diversidad organológica, la orientación interpretativa, los arreglos de la obra y el cuerpo del intérprete). En ese sentido, el autor parte de la idea de complejidad epistémica, entendida como la riqueza del conocimiento previo y potencialmente posterior sedimentado en un artefacto, para evidenciar que la obra es un ensamblaje en el que interactúan objetos técnicos (encarnan el saber) y cuestiones epistémicas (como blanco para la experimentación que encarnan lo que se quiere saber), los cuales pueden intencionalmente reorganizarse apuntando a la gene-

ración de diferencia, procedimiento que plantea como una actitud experimental hacia la interpretación.

Tomando en cuenta todo lo anterior, podemos establecer que la interpretación de música electrónica presenta desafíos que desestabilizan el ensamblaje de la música académica occidental, y más específicamente el de su práctica interpretativa. Todas las nuevas habilidades, sonoridades, y formas de escucha e interacción requeridas para abordar estas obras son dificultades iniciales que hacen tambalear el territorio del intérprete, que en algunas ocasiones pueden llevarlo a abandonar la exposición a experiencias de este tipo, pero que, en otros casos, pueden ser vistas como posibilidad para reterritorializar el ensamblaje, desnaturalizar las “reglas” que rigen su pretendida homogeneidad y, en última instancia, preguntarse por la pertinencia de su forma de organización y la potencia de ordenamientos diferentes, en aras de la construcción de otros futuros.

La preocupación por los retos de la interpretación de música electrónica es disciplinar, prueba de ello son las tesis doctorales de la violonchelista Iracema de Andrade y el percusionista Andrea Sorrenti, quienes reflexionan sobre cuestiones de escucha y metodologías de análisis, interpretación e identidad expandida. A partir del concepto de *convergencia temporal*, De Andrade (2010) presenta un modelo interpretativo basado en la observación de diferentes grados de sincronía en obras electroacústicas mixtas con soporte fijo, proporcionando al intérprete diversas estrategias para estudiar su parte individual, escuchar y analizar el material sonoro de la electrónica, y ensamblar el diálogo entre ambas dimensiones en el momento de la ejecución. Por su parte, Sorrenti (2023) parte de la hipótesis de que el desarrollo tecnológico y su uso dentro de la práctica han transformado la manera en la que se hacen e interpretan las obras, pero también la concepción y vivencia de la música en general, lo que impacta en el acercamiento y entendimiento que se tiene de la tradición y su organización; de esta manera, argumenta que el intérprete que se desempeña en el ámbito de la música electrónica tiene una identidad fluida al moverse también en esferas relacionadas con la composición o la programación.

En ese mismo tenor, la flautista Elizabeth McNutt (2003) utiliza el concepto de interactividad para reflexionar sobre su experiencia trabajando con música electrónica y describir las interacciones entre intérprete, instrumento y medios e interfaces electrónicos.

Estos intérpretes coinciden con algunas de las observaciones y problemáticas que yo misma he planteado, como la necesidad de ajustar el sonido instrumental acústico para integrarlo con la electrónica; la adaptación a artefactos como bocinas, micrófonos, pedales, sensores, cables, etc., y su impacto en la relación con el instrumento y la propia corporalidad; la dificultad para controlar la sincronía en el caso de los soportes fijos que no reaccionan a las fluctuaciones de *tempo*, intensidad o afinación, normales durante la interpretación; o la insuficiencia de los sistemas de notación y análisis para “seguir” y entender lo que está ocurriendo en la electrónica. De forma particular, De Andrade (2010) hace hincapié en la necesidad de la transformación de los modelos de escucha antes y durante la ejecución de estas obras, Sorrenti (2023) enfatiza en cómo estas experiencias transforman el canon interpretativo y en cómo el cuerpo debe adaptarse a estos cambios, y McNutt (2003) se centra en poner de manifiesto asuntos pragmáticos como la dinámica de las pruebas de sonido, la necesidad de flexibilizarse ante la respuesta (a veces inesperada) de los *software* y la importancia de la conciencia espacial y corporal ante las interfaces.

Siguiendo la línea de estos trabajos, compartiré mi experiencia con la interpretación de música electrónica mixta centrada en los retos prácticos que representa y en las maneras mediante las cuales desestabiliza el ensamblaje de la interpretación musical, implica la modificación del *repertorio* gestual y comportamental que identifica el performance del intérprete, y genera cuestionamientos con respecto al funcionamiento de la tradición, esto es, a la pertinencia de sus redes de interacción, la lectura de sus sujetos y objetos, y la perpetuación de sus lógicas. Para un mejor entendimiento del fenómeno, agruparé las obras que tomo como casos de estudio en tres categorías: con soporte fijo que requiere sincronía estricta, con soporte fijo que permite sincronía flexible y con procesamien-

to en tiempo real; y plantearé algunas reflexiones en términos de cómo se modifica o transforman la escucha del otro, la relación solista-acompañamiento, la expectativa sonora y el entendimiento del material sonoro.

Obras electrónicas mixtas con soporte fijo que requiere sincronía estricta. En este tipo de obras existe un archivo de audio compuesto con anterioridad que se presenta igual en cada una de las interpretaciones y que requiere una alineación específica de sus eventos sonoros y los del instrumento, ejecutados en vivo. En ese sentido existen, en términos de De Andrade (2010), trayectorias específicas y puntos de convergencia que el intérprete debe hacer coincidir con un soporte inmutable y no sensible a las variaciones temporales propias de la interpretación en vivo. Algunas de estas piezas requieren una sincronización constante y muy precisa, mientras que en otras basta con que se respeten ciertos puntos de convergencia; y suelen tener escritos *cues* o marcas de referencia sonoras, o incluso representaciones completas más o menos precisas de lo que está ocurriendo en la electrónica. El funcionamiento de este tipo de obras se asemeja al de los ensambles de música académica de la práctica común, en los que las diferentes partes están construidas bajo una lógica de verticalidad que, a partir de los parámetros de alturas y duraciones, y conceptos como la armonía y la métrica, genera una sincronización fija de los eventos sonoros; de hecho, en algunas ocasiones, los soportes fijos de la electrónica recurren a las sensaciones de pulso o métrica, que funcionan como guía para el intérprete.

Dentro de esta categoría me referiré a *Cuerpo Mutable* (2015)⁵, proyecto realizado en colaboración con los costarricenses Otto Castro (artista sonoro) y Adela Marín (artista visual), y a *Esquinas* (2016)⁶, del compositor chileno-uruguayo Guillermo Eisner. *Cuerpo Mutable*, para cuarteto de flautas, soporte fijo y video, nació como proyecto dentro del Seminario Interdisciplinario de Inter-

5 Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ZXPY_-ZZv64 Recuperado el 12 de julio de 2024.

6 Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1rTEwehxXaMfm3uBMRo49KRDyHhRHCMpp/view?usp=sharing> Recuperado el 12 de julio de 2024.

pretación de la Maestría en Música de la UNAM y explora los conceptos del autorretrato y el tránsito. Al ser una obra para ensamble y electrónica requiere sincronización en dos niveles: del cuarteto consigo mismo y del cuarteto con la electrónica; con respecto al primer nivel, dado que está escrita en notación convencional y funciona más o menos con una lógica de bloques sonoros, ensamblar el cuarteto no resulta particularmente complicado, ahora bien, con respecto al segundo nivel, la electrónica no presenta ningún tipo de sensación métrica o de pulso, sino que está organizada en diferentes eventos sonoros contrastantes, por lo que hay que encontrar *cues* que ayuden a establecer las entradas y salidas de la participación instrumental, aunque al interior de las intervenciones del cuarteto los eventos sonoros de los diferentes planos no converjan necesariamente de la misma forma en cada interpretación. Cabe mencionar que fue durante el trabajo con esta pieza cuando concienticé la insuficiencia del sistema de notación y el lenguaje técnico musical para nombrar las sonoridades producidas por la electrónica, y, por lo tanto, codificarlas y usarlas como referencia, asunto al que me referiré posteriormente.

Por su parte, *Esquinas* (2016) es una obra para flauta, soporte fijo y video. Según Eisner (2020, pp. 12, 110-112), nació de una invitación del flautista chileno Alejandro Lavanderos para la creación de una pieza audiovisual en la que, a partir de fotografías de Luis Adrián Araneda, diferentes compositores hicieran la parte de la flauta, la de la electrónica y el montaje del video. Este no es un dato menor, pues Eisner reconoce una deliberada convergencia entre las dimensiones sonora y visual, que parte de la transposición de parámetros del sonido como el ritmo, el movimiento, la dinámica, la textura y la espacialidad al plano del video; esto implica que la sincronía está minuciosamente planeada y es necesario que cada sonido de la flauta coincida con un determinado evento en la electrónica y en el video. Es por esta razón que se requiere que el intérprete toque con un audífono a través del cual recibe una señal de audio que indica el pulso, es decir, una pista de *click* o metróno-

mo, que le permita llevar una cuantificación del tiempo y su relación con el material audiovisual.

Ahora bien, el uso de la pista de *click* implica una problemática técnica, ya que debe contarse con un equipo específico que permita que la señal, vinculada al *track* de la electrónica, salga por los audífonos pero no por las bocinas, para que sólo la escuche el intérprete. Pero además de esto, plantea también un problema para la práctica interpretativa, pues el tocar con *click* es algo que, dentro de la tradición, se considera apto para el estudio personal, pero no para una situación de concierto; de hecho, tanto De Andrade (2010) como McNutt (2003) desaconsejan su uso, incluso en obras que requieren este tipo de sincronía tan estricta, alegando que la fluidez del fraseo se pierde al concentrarse demasiado en seguir el pulso. Personalmente, considero que la pista de *click* es una herramienta que puede resultar ventajosa en casos como éste, y es posible aprender a frasear de forma fluida escuchándola; prueba de esto es el hecho de que, dentro del ámbito de las músicas tradicionales y populares, es ampliamente utilizada en los procesos de grabación y, a veces, de interpretación en vivo, sin que el resultado sonoro pierda calidad. Lo que sí sugiero es no depositar toda la confianza en el *click*, sino entender cómo dialogan las partes del instrumento, la electrónica y, en este caso, el video, por si se llegaran a presentar fallas técnicas⁷.

7 Considero pertinente mencionar que la primera vez que interpreté *Esquinas* no contábamos con las herramientas técnicas necesarias para que el *click* se escuchara solamente por los audífonos, y en el momento resolvimos que, cuando la cabina lanzara el video, me haría una señal para que yo comenzara a reproducir la pista del metrónomo en un computador personal. Esto funcionó en el ensayo general, pero durante el concierto el video comenzó a reproducirse un par de segundos después, por lo que mi *click* quedó desfasado y sólo pude salvar algunos momentos de sincronía porque conocía las relaciones y algunos puntos de convergencia entre mi parte y la electrónica.



Figura 1. Esquinas en el Encuentro Interdisciplinario sobre Ciencias, Sonido y Música, UNAM, 14 de febrero de 2020. En la esquina inferior derecha se aprecia el cable de los audífonos

A partir de estas experiencias, he podido notar que la necesidad de sincronización estricta con la electrónica desestabiliza la lógica de la relación solista-acompañante que existe en la práctica de la música académica occidental. Esta división de roles es uno de los dualismos fundamentales que rigen la tradición, estableciendo una evidente jerarquía de preponderancia a nivel sonoro y performativo. El solista, quien se erige como líder, se encarga de marcar entradas, guiar variaciones de *tempo* y delinear los fraseos; además de esto, en caso de que llegue a desfasarse o cometer algún error, es labor del acompañante (cuya parte se considera más sencilla y tiene un rol secundario) adecuarse, “perseguir” y volver a sincronizarse con el solista.

En ese sentido, cuando se interpretan obras con soporte fijo, es comprensible el querer replicar esta jerarquía y, al haber un solo instrumentista en el escenario, éste es quien suele asumirse como

solista, mientras a la electrónica se le da el rol de acompañante; no obstante, al ser el soporte fijo un material prefabricado, no tiene la capacidad de “seguir” al intérprete, esperarlo en sus fraseos o respiraciones, reaccionar y “acomodarse” cuando la sincronía se rompe, ni siquiera es capaz de negociar la afinación; de hecho, en palabras de McNutt, parece el peor acompañante (2003, p. 299). Así, el intérprete debe amoldarse, hasta donde le es posible, a un compañero implacable, obligándose a desarrollar estrategias de escucha, entendimiento y reacción al material sonoro; pero, desde otro punto de vista, esta dinámica abre la posibilidad a trabajar bajo lógicas distintas a la de la verticalidad tonal, en la que cada altura está emplazada en un lugar específico con respecto a las demás, permitiendo la existencia de una sincronización de eventos o puntos de convergencia más flexibles.

Otra de mis reflexiones va en el sentido de que, dadas las posibilidades de síntesis y procesamiento, la música electrónica abre la puerta a un universo aural amplísimo en el que pueden existir sonidos que nos resultan difíciles de identificar y codificar, y más aún de escribir dentro del sistema de notación tradicional. Teniendo en cuenta esto, aunque nos sean dados o encontremos *cues*, no contamos con una grafía específica para notarlos, y, en algunas ocasiones, ni siquiera tenemos dentro del vocabulario técnico los términos para nombrarlos (pues escapan a los timbres o a las formas de comportamiento que estamos acostumbrados a escuchar). Dentro de las prácticas de ensamble de la música académica, especialmente en ensambles grandes como la orquesta, es muy común anotar sobre las partituras referencias de escucha a otros instrumentos que nos ubican en la cuenta de compases, la estructura de la obra, o la afinación; sin embargo, al intentar describir lo que pasa en la electrónica, muchas veces debemos recurrir al lenguaje figurado u onomatopeyas para intentar hacer comprensibles sonidos que no tienen nombre y de los que ni siquiera podemos imaginar su fuente, pues se consideran ajenos al ensamblaje de la tradición; en ese sentido, el intentar entenderlos y nombrarlos, puede ampliar nues-

tra concepción del espectro tímbrico y plantearnos otras formas de escucha.

Obras electrónicas mixtas con soporte fijo que permite sincronía flexible. En este tipo de obras el soporte fijo, aunque existe también como archivo de audio que no se modifica durante la interpretación, dialoga de una forma más libre con la parte instrumental, dejando espacio a la indeterminación y/o la improvisación. Aunque puede resultar similar a la categoría anterior, en la que ya establecimos que puede existir cierta flexibilidad en la sincronía, se diferencia en el hecho de que los puntos de convergencia no están dictados por la trayectoria del soporte fijo sino por el intérprete, es decir, con su llegada a ciertos puntos, se “dispara” la electrónica. En estos casos, el soporte fijo suele presentarse en *tracks* separados y se requiere que alguien los reproduzca en los lugares indicados.

Como ejemplo de esta categoría me referiré a *Río Negro* (2018)⁸ y *Sólo algunos escuchan las olas susurrar* (2021)⁹ del compositor colombiano Nicolás Hernández. *Río Negro*, para flauta y electrónica, conceptualmente explora la migración y la identidad colombiana (nacionalidad que el compositor y yo compartimos) en el contexto de la creación de música contemporánea. A nivel sonoro se planteó como una adaptación de las nociones tradicionales de motivo y desarrollo expandidos a cuatro niveles de ejecución técnica de la flauta, y el soporte fijo fue construido a partir de la grabación y manipulación electrónica de fragmentos de la misma obra y textos grabados con mi voz, por lo que había una especie de desdoblamiento en el que dialogaba todo el tiempo conmigo misma, en una versión transformada (Hernández, 2022, pp. 115-130; Lozada & Hernández, 2023). A excepción del audio introductorio, del que debía esperar que acabara para empezar a tocar, todos los demás *tracks* eran reproducidos por el compositor en lugares específicos y se dejaban correr libremente, lo que me daba la opor-

8 Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=4M36wMO_7wI. Recuperado el 12 de julio de 2024.

9 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=a60T6wC8p9E>. Recuperado el 12 de julio de 2024.

tunidad de ir acoplando mi parte con el material electrónico de diferentes maneras que no estaban necesariamente planeadas, sino que se iban generando durante la interpretación. Por supuesto que, dada su estructura lineal, las posibilidades de re-ensamblaje estaban acotadas, sin embargo, la ausencia de una métrica clara, y la inclusión de recitación de textos y trazos escénicos en algunas de sus versiones, permitían variaciones sutiles determinadas por la cantidad de tiempo que me tomaba recitar o caminar, o las respiraciones que incluía al interior de las secciones y entre frases.



Figura 2 Río Negro, Casa del Lago, 24 de noviembre de 2018. Se aprecian dos de los atriles que marcan el trazo escénico.

En el caso de *Sólo algunos escuchan las olas susurrar*, para soprano, flauta, multipercusión, violonchelo y soporte fijo¹⁰, la exploración compositiva estuvo relacionada con el pensamiento espectral y el

10 Obra comisionada para *Alquimia Ensemble Interdisciplinar*

uso de tecnologías como herramienta para la creación a partir de la organización de *campos armónicos* (Hernández, 2022, pp. 157-162). Aunque ésta es una diferencia con respecto al proceso de construcción de *Río Negro*, la relación con el soporte fijo resultó bastante similar en ambas obras, con la salvedad de que *Sólo algunos* proponía espacios para improvisar en diálogo con la electrónica. Dicho lo anterior, cabe mencionar que me implicó interactuar con interfaces tecnológicas, pues este proyecto se desarrolló a distancia, así que, salvo en la grabación de la obra, el compositor no estuvo presente para sus interpretaciones en vivo y, por lo tanto, no pudo encargarse de reproducir los audios de la electrónica. Durante esas ocasiones, fui yo quien tomó la responsabilidad de activarlos con ayuda de un *patch* controlado por un pedal, y aunque ésta pueda parecer una acción muy simple, sí representó una reconfiguración de mi espacio corporal, una práctica de sincronización entre mi pie y el ataque en el instrumento, y la observación de cuestiones aún más básicas como la forma más adecuada de accionar el pedal sin que se deslizara o desacomodara, o el peso que debía ejercer sobre él para activarlo, todas maneras de utilizar el cuerpo muy distintas al *repertorio* de la práctica interpretativa tradicional.



Figura 3 Alquimia y Nicolás Hernández en la grabación de Sólo algunos, Teatro Experimental de la UACH, septiembre de 2021. No hay registro fotográfico del uso del pedal.

Después de analizar estas experiencias podemos concluir que el dualismo solista-acompañamiento no se desestabiliza como sí ocurre en el grupo anterior de obras pues, aunque la electrónica continúa siendo un soporte fijo, el intérprete no está tan evidentemente supeditado a ella y la interacción es más flexible. No obstante, esta flexibilidad en la relación temporal tampoco se ajusta totalmente al ensamblaje más tradicional de la práctica, en el que se espera que los eventos estén sincronizados, sino que abre la puerta a nuevas combinaciones sonoras que son emergentes en tanto se terminan de determinar durante la interpretación (exigiendo también un tipo de sensibilidad para responder a lo que va ocurriendo en la inmediatez). En ese orden de ideas, a la ruptura con el universo aural de la práctica tradicional que mencionamos en la categoría anterior, se agrega el hecho de que los eventos no siempre siguen el mismo orden ni una única posibilidad de relación, por lo que la expectativa sonora está constantemente en entredicho.

Obras electrónicas mixtas con procesamiento en tiempo real. Este tipo de obras no cuentan con un soporte fijo sino que los procesos de manipulación, transformación y/o síntesis sonora ocurren durante la interpretación a partir de los sonidos o acciones del performance; en ese sentido, la electrónica se construye desde de la interacción con el ambiente al ir procesando o respondiendo a ciertos datos de los que se alimenta al instante, los cuales, en general, corresponden a los sonidos emitidos por los instrumentos musicales, pero pueden incluir también otro tipo de estímulos. Dada su naturaleza, requieren interfaces que comuniquen esos datos con el sistema que se encarga de hacer el procesamiento, es decir, micrófonos, sensores, bocinas, etc., y, en la mayoría de los casos, es el compositor quien se encuentra detrás del computador controlando o echando a andar estos procesos, aunque también puede hacerlo el intérprete. Si bien no es un requisito, la improvisación suele estar muy presente en estas obras, tanto en la parte instrumental como en la electrónica, que incluso puede automatizar los procesos de modo aleatorio.

Para hablar de este tipo de piezas quisiera referirme a *Retratos al exterior* (2017)¹¹ de Galo González, una obra en tres movimientos: *Selva*, para flauta sola amplificada (la cual omitiré de este análisis, pues la amplificación no es un proceso particularmente ajeno a la práctica tradicional), y *Jungle* y *Estepa* para flauta y electrónica en tiempo real. Este proyecto se concretó durante otra de las versiones del Seminario Interdisciplinario de Interpretación de la Maestría de la UNAM, y partió de *Selva*, que ya había sido compuesta con anterioridad. En cuanto al funcionamiento de la electrónica, *Jungle* utiliza procesos prediseñados sobre una línea de tiempo en la que se van depositando los parámetros e instrucciones para resaltar, modificar o filtrar la señal entrante por la línea del micrófono de la flauta, produciendo efectos de ensanchamiento del espacio, como la reverberación, y de retraso, como el *pitch-delay*; *Estepa*, por su parte, recurre al diálogo con sonidos generados por un sintetizador de ruido café, que además reparte aleatoriamente los impulsos en el campo estéreo (González, 2022, pp. 34-37).

Teniendo en cuenta esta descripción, podemos establecer que el procesamiento electrónico en tiempo real es una experiencia muy distinta al trabajo con soportes fijos, y se enmarca mejor dentro de la lógica de la jerarquía solista-acompañamiento, sin olvidar que, en la mayoría de las ocasiones, requiere la presencia de otro ser humano que manipule el comportamiento de la electrónica, como lo haría un compañero de ensamble. Cabe mencionar también que, salvo en los casos en los que el intérprete controla los procedimientos, las situaciones de ensayo suelen ser escasas dado que requieren bastante logística de organización y espacios especializados que no siempre están disponibles; por esta razón, es muy común que el intérprete estudie su parte o planee su improvisación de forma individual, y llegue al momento del concierto con muy poco conocimiento (y control) de lo que escuchará y su comportamiento. En otras palabras, al no haber un material fijo que

11 Disponible en <https://www.galogonzalez.com/monochrome.html>. Recuperado el 12 de julio de 2024.

pueda escucharse y analizarse, y no contar con el suficiente tiempo para conocer las interacciones que puedan generarse, es muy posible que el “acompañamiento” resulte un elemento nuevo para el intérprete durante su presentación frente a público.

Pero además de esto, en los casos en los que el sonido producido por el intérprete es el impulso que está siendo principalmente procesado, ocurre un fenómeno de extrañamiento del instrumento (o en algunos casos de la voz u otros sonidos corporales) y el timbre con el que lo asocian años de formación dentro de la tradición; una disonancia cognitiva, como la llama Alejandro Madrid, en la que la expectativa sónica, construida a partir de la familiaridad que tiene un cuerpo disciplinado con su instrumento, no concuerda con la experiencia sónica que se produce al tocarlo (Madrid, 2015, pp. 257-259). El enfrentarse a estas nuevas posibilidades aurales invita a experimentar con la ampliación del espectro tímbrico del instrumento, lo que implica modificar el *repertorio* de la técnica; esta búsqueda puede ocurrir por razones pragmáticas, como el hecho de que ciertos tipos de sonido sean captados o procesado más fácilmente por las interfaces y máquinas (McNutt, 2003, p. 301), o porque diverso universo sonoro de la electrónica promueve esa indagación en función de generar diálogos más acordes con esos sonidos desconocidos por la tradición.

En conclusión, podemos establecer que la interpretación de música electrónica mixta en las tres modalidades aquí examinadas desestabiliza el ensamblaje de la práctica de la música académica occidental en varios niveles al cuestionar la centralidad del intérprete solista con respecto al acompañamiento, requerir del desarrollo de nuevas formas de escucha y análisis, poner en entredicho los conceptos de sincronía rítmica y métrica (fundamentales para el sistema tonal), y presentar un vasto e innumerable universo tímbrico que nos invita a cuestionar la manera de entender la materialidad del sonido, el sistema de notación, y la estrechez de los timbres convencionales exigidos por la tradición; asimismo, las experiencias de descorporeización del sonido, y la necesidad de evidenciar la relación espacial y corporal con los artefactos tec-

nológicos centran la atención en el sujeto que performa, más que en elementos ideales como el concepto tradicional de *obra*. Esta desterritorialización, y posible reterritorialización que reconfigura la práctica, implica la modificación o adquisición de nuevos *repertorios*, pero más allá de eso, como lo menciona Sorrenti, corresponde a una transformación epistemológica (y, agregó, ontológica) que lleva a cuestionar la identidad de los sujetos que participan en la práctica y su papel dentro de la tradición (Sorrenti, 2023, p. 4).

La experiencia *cyborg*

La observación y análisis de prácticas musicales que involucran nuevas tecnologías me llevó inevitablemente a la pregunta por lo *cyborg*, ese organismo híbrido e impuro que parecía hablar directamente a mi ser mestizo, migrante e interdisciplinar; no obstante, fue la vivencia de una instancia de interpretación paralela a la escritura de este texto la que terminó de redondear el entendimiento de la pertinencia de este concepto para hablar de mi práctica musical. Fue así como, de pronto, la lectura del *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway (1995) cobró otro sentido. Fue como si me hubiera explicado a mí misma la teoría a través del cuerpo.

Unscheduled Disassembly (2024)¹² de Abraham González, está planteada como una instalación interactiva audiovisual en tres partes que ocurren en espacios diferentes (González, 2024, comunicación personal):

1. Una videoinstalación audio-reactiva en la que se reproduce de manera cíclica un video que sufre alteraciones cuando el sonido de la sala (producido regularmente por los visitantes) es captado por un micrófono y procesado por un computador.
2. Un dispositivo que genera un espacio sonoro electrónico acompañado de video capturado en tiempo real, el cual es construido y modificado por la interacción del movimien-

12 Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1mfOiOxcJMONdmPJbZmiCsHu9NMu5Adfl/view?usp=sharing>

to de los asistentes con cuatro celulares utilizados como artefactos que controlan distintos parámetros de procesamiento del sonido y el video.

3. La proyección de retratos distorsionados de las personas interactuando con la segunda sección de la instalación.

Dentro la segunda parte, Abraham nos propuso a Diana Moreno (bailarina) y a mí llevar a cabo un performance, en momentos diferentes, en el que se exploraran las posibilidades sonoras del dispositivo en relación con nuestro movimiento corporal y, en mi caso, el sonido de la flauta.

El dispositivo funciona así: utilizando el sistemas de sensores de movimiento de los celulares, los parámetros de posición determinan diferentes procesos que se le realizan a un *track* compuesto con distintas muestras de audio; estos procesos incluyen variación de la velocidad, “*loopeo*” de fragmentos, paneo dentro de la cuadrafonía, y distorsiones, entre otros, generando una gran variedad de combinaciones sonoras. En ese sentido, el performance implica unir dos celulares al cuerpo (en mi caso a las muñecas para tener las manos libres para tocar) y, de esta manera, lograr que los movimientos corporales arrojen diferentes combinaciones de parámetros para controlar el procesamiento de la electrónica. Al mismo tiempo, hay otro celular ubicado en la cabeza de la intérprete, cuya función es capturar un video que se proyecta detrás de ella y también sufre modificaciones derivadas de los movimientos capturados por los otros dos celulares.



Figura 4. Ensayo general de *Unscheduled Disassembly*, 30 de abril de 2024. Se aprecian los celulares en las muñecas y la cabeza.

Bastó con que me pusiera el soporte del celular en la cabeza para relacionar mi imagen con esa conjunción entre lo orgánico y lo maquínico. Le mandé un mensaje a mi novio expresándole que me sentía “biónica” y él me respondió que era más bien un unicornio. Recordé el *Manifiesto Cyborg* de Haraway, que había hecho como lectura secundaria cuando trabajé la cuestión de los conocimientos situados, y de cuyo contenido me había quedado resonando la idea de que todos somos *cyborgs* como propuesta para abrazar de forma crítica nuestra relación con la tecnología y con la realidad. Me enuncié entonces, como broma pero-si-quiero-no-es-broma, como un unicornio *cyborg*, prefería ser eso a alguien a quien no le pagan vacaciones. Desde ese momento, el performance quedó bautizado, para mí, como el performance *cyborg*.

Haraway explica la figura del *cyborg* como un híbrido de máquina y organismo vivo que se ubica en la frontera entre los dualismos que sirven de fundamento a la “cultura occidental”: es humano y no humano, organismo y máquina, natural y cultural, real y ficcio-

nal, no tiene género ni historia de origen y está relacionado con un apocalipsis consecuencia del “progreso”. En ese orden de ideas, funciona como herramienta de comprensión y cuestionamiento de las estructuras de opresión que se sostienen sobre los pilares de la unidad original y la diferencia dualista que construye otredades; asimismo, dada su presencia en la ciencia ficción, condensa la imaginación y la realidad material, permitiendo imaginar un mundo diferente y cambiante. Para la autora, la observación de la relación entre máquina y organismo evidencia el hecho de que somos *cyborgs* y siempre lo hemos sido, y permite abordar esta existencia confusa y fronteriza no desde la delimitación o separación categórica, sino desde la asunción de la ambigüedad, la fluidez y la contradicción, tomando una postura de responsabilidad hacia la construcción del futuro (Haraway, 1995, pp. 253-255).

Es oportuno revisar el contexto en el que Haraway propuso estas ideas. Según Anne-Jorunn Berg, durante los años ochenta, cuando el Manifiesto fue publicado, había una clara tendencia a generar lecturas de la tecnología y los *cyborgs* como aliados del militarismo, el capitalismo y el patriarcado, dadas las tensiones políticas y sociales relacionadas con la Guerra Fría; sin embargo, durante la siguiente década, la aproximación a su imagen fue más lúdica por estar relacionada con la ciencia ficción, por lo que perdió atención como ente de análisis; finalmente, hoy su presencia como concepto pareció desaparecer (o naturalizarse) con la normalización del ciberespacio. En ese sentido, el *cyborg* del que habla Haraway existe en el contexto de la guerra, no es apolítico, y de hecho, despierta escepticismos sobre la ideología de la cual proviene; al mismo tiempo, emergió en un momento en el que la distinción entre sexo (biológico) y género (social), ya ocupaba un lugar central dentro de los estudios de género, cuestionando las posturas que defienden que el comportamiento de las mujeres está establecido por su naturaleza, como una especie de condición material de ser “mujer”. Así pues, el planteamiento de Haraway se posiciona contra el determinismo biológico, pero también contra el tecnológico, negando que ciencia y tecnología tengan consecuencias fijas, criticando

los dualismos que sustentan los sistemas de opresión y descentralizando el foco de observación y análisis, durante tanto tiempo puesto en lo humano (Berg, 2019, pp. 69-75).

Ahora bien, dicho lo anterior debemos hacernos cargo de que plantear la interpretación de música electrónica mixta como una experiencia *cyborg* implica enunciarse desde el feminismo. A simple vista esto podría resultar desarticulado e incluso insensible, sobre todo porque no he abordado las cuestiones de género que permean las dinámicas de la tradición de la música académica occidental; sin embargo, sería ingenuo creer que su ensamblaje no responde a las mismas estructuras de opresión que configuran el tejido social en general, y que las intersecciones entre género, clase, etnicidad, etc., no tienen nada que ver con la forma en la que se ordena. Y a esto hay que agregar que la música académica se estructura como un campo jerarquizado con sus propias dinámicas de división social fundamentadas en la posesión de cierto capital cultural y social (a veces traducido en términos de prestigio o “talento”, sea lo que eso sea) y en oposiciones excluyentes como teoría y práctica, profesor y alumno, intérprete y compositor, generando dinámicas de violencia (Fernández-Morante, 2018; Kingsbury, 1988, p. 145)

Un ejemplo de esto es la dualidad entre la obra escrita como original y su interpretación como copia, idea que sustentó durante muchos años que el foco de atención en la construcción de discurso sobre la música estuviera puesto en la partitura, su estructura, sus posibles “significados” y la razón de su “genialidad”, así como en la vida de sus grandes compositores (Cook, 2001). Esta visión margina el entendimiento profundo del quehacer de los intérpretes e impacta en la construcción de sus subjetividades, las cuales, además, también se intersectan con otras formas de opresión estructural. Igual vale la pena aclarar que el asunto de la construcción de identidad dentro del ensamblaje de la música académica occidental está ganando terreno en la investigación gracias a fenómenos como el giro performativo, la nueva musicología o la investigación artística; y muchos de estos trabajos evidencian que, aunque parezca natural, este ordenamiento social y disciplinar es

cultural, y sus problemáticas pueden abordarse desterritorializando el ensamblaje. En mi tesis doctoral, yo misma elaboro sobre la existencia de un *modelo ideal de intérprete*, el cual es una imagen abstracta que sirve de referencia para construir las subjetividades de cada intérprete en específico, y que está consolidado y naturalizado a partir de estos dualismos cristalizados en la práctica, proponiendo el extrañamiento como una estrategia para romper con las performatividades que genera, en especial en lo referente al *repertorio* (Lozada, 2021).

Así, no hay tal cosa como una identidad natural, y la identidad construida social y culturalmente también puede ser cambiante. Haraway es enfática al afirmar que, por ejemplo, no hay un hecho de ser *mujer* que una de manera natural quienes somos leídas y/o nos percibimos dentro de esa categoría, sino que más bien la conciencia de género, raza o clase es forzada por la experiencia histórica dentro de los distintos sistemas de opresión. En ese sentido, las categorías identitarias y lo que conlleva vivir bajo su lectura, son un objeto colectivo que es a la vez una ficción y un hecho político, abarcando la realidad social y la corporal. La propuesta de la autora es, pues, abandonar toda pretensión epistemológica y metodológica de encontrar categorías unificadoras que operen desde la identidad como esencia natural y, en su lugar, buscar coaliciones, afinidades o parentescos parciales pero eficaces que permitan describir la no inocencia de las categorías y, por lo tanto, construir y producir realidades no naturalizadas (1995, pp. 251, pp. 264-269).

Resumiendo, la figura del *cyborg* se planta en medio de las categorías de exclusión binarias, señalando tres rupturas limítrofes: entre lo animal y lo humano, entre lo animal y la máquina, y entre lo natural y lo artificial, y propone la interacción con la tecnológica como un espacio abierto para replantear las máquinas y los organismos como textos codificados a través de los cuales leemos el mundo (Haraway, 1995, pp. 257, p. 258). Sobre esto, cabe mencionar que, como lo explica Berg, Haraway hace un planteamiento semiótico-materialista que niega la distinción entre lo material y su significado, arguyendo que todo, sin importar su “naturaleza”, puede ser

entendido como actor dentro de un fenómeno que está en proceso de tener significado y que al mismo tiempo es una forma material (Berg, 2019, pp. 74-75). Es por esta razón que resulta importante conocer las formas de interacción dentro de los ensamblajes y estudiar materialmente a sus agentes, como lo planteo aquí.

Dicho esto, regreso a mi experiencia. La relación que tengo con mi identidad de flautista académica (¿o académica flautista?) siempre ha estado en tensión porque yo siempre quise ser muchas cosas, desde contorsionista hasta cirujana plástica, todo relacionado, como me di cuenta posteriormente, con una fascinación por el cuerpo modificado. En mi infancia me acerqué (sin mucho éxito) a la gimnasia y la danza, pero hubo un momento en el que me sentí obligada por el propio campo a ser *solamente* flautista; así, durante mucho tiempo tuve adormecido el deseo de otras experiencias escénicas y corporales mientras fantaseaba conmigo misma haciendo acrobacias en las clases teóricas de la universidad. No puedo achacarle más que al mismo deseo la razón de haber empezado un entrenamiento en ballet hace 9 años, lo que fue mi punto de partida para una búsqueda constante de conjunción entre el movimiento corporal y la flauta. Tiempo después me confundieron con bailarina en algunos montajes (ante mi perplejidad), y siempre bromeé con que era por lo mal que tocaba, pero creo que realmente tenía que ver con mi esfuerzo deliberado por establecer esos cruces de repertorios que pueden terminar en cruces identitarios.

Mi performance *cyborg* dentro de *Unscheduled Disassembly* no fue la excepción, es más, potenció estas sensaciones. Aunque siempre había sido más o menos claro cómo las posibilidades de movimiento de mi cuerpo impactaban directamente en el sonido, en este caso había una dimensión sonora externa a la flauta producida por mi movimiento: casi literalmente, mi cuerpo sonaba. Del mismo modo, evidente cómo el control y precisión corporal que intento desarrollar con el ballet ha impactado en el control general que tengo de mí en escena, y que en este caso, me permitía controlar el sonido de la flauta y el de la electrónica; un ejemplo ocurre en la segunda sección del performance, en la que debía mantener notas largas en el instru-

mento mientras cambiaba abruptamente de posición para conseguir atmósferas sonoras contrastantes, una superposición de eventos que requiere una coordinación que sólo puedo atribuir al entrenamiento de disociación de brazos y piernas en el ballet. Y sobre los cruces identitarios: en una ocasión Diana nombró lo que hacía(mos) como *bailar*, intentando corregirse inmediatamente (porque ni yo soy bailarina ni es solamente bailar), pero dudando de qué nombre ponerle y decantándose por un “hacer el performance”.

No sobra decir que la identidad de la *obra* como forma de expresión también está puesta en entredicho, dado que su estructura no responde a parámetros musicales de alturas y duraciones, fundamento del sistema tonal, sino que se organiza a partir de cualidades de acciones que se relacionan (por parentesco o contraste) con cualidades sonoras; de hecho, la partitura ni siquiera está escrita en notación musical, sino que es una tabla que organiza verbalmente los eventos con un amplio margen para la indeterminación, pues “lo fijo” es la acción que genera un amplio margen de sonidos. Por último, se modificó y precisó conforme fueron pasando los ensayos, es decir, no se presentó como un ente cerrado y listo para su ejecución, sino como una instancia cambiante y maleable, con límites borrosos entre la interpretación y la composición.

Momento	General	Posición teléfonos	Espacialización	Movimiento	Otros	Flauta
1	Inicio de frente sin movimiento Cabeza abajo, volteo al frente.	Horizontal, medio-arriba	De frente. Apertura 45º	Lento	Terminar con teléfonos arriba (coordinar)	Sin tocar
2	Absurdo / <u>silly</u>	Abajo / medio- abajo.	De frente. Apertura 180º	Cambios rápidos posición (se mantiene un poco). Buscar repetir posiciones	De menos a más intensidad. Terminar con teléfonos arriba (señal a Abr para coordinar)	Sonidos largos (¿?). + ruido al final
3	Sin movimiento, mirando de lado	Abajo	Cambios rápidos de dirección sin cubrir 360º	Lento con cambios rápidos	Para iniciar ir a posición. Buscar mantener posición de <u>tel.</u> siempre	sonidos lentos, fundido con electrónica
4	Cubrir rostro	Abajo- medio (Girar teléfonos, sólo María Clara)	Cubrir 270º	Lento pero no demasiado	Giros de muñeca repentinos (agregar gradualmente)	Sin tocar, cubriendo rostro
5	Movimientos ondulantes	(Arriba sólo María Clara)	Poco a poco cubriendo 360º	Movimientos lentos ondulantes, continuos, arriba y abajo. Al final agregar movimientos como en 3	Señal a Ab para coordinar inicio con giro de muñeca	Tocando, similar a movimiento físico. Multifónicos + frullato
6	Girar	-	Cubrir 360º	Moderado-rápido	Pasar gradualmente a 7	
7	Cáctico, medio aleatorio	-	360º	Rápido-muy rápido. Cambiar todas direcciones. Estar un momento en cada uno, cambios cada vez más rápidos.	Intenso en todos sentidos. Después ir disminuyendo intensidad hasta 8.	Imitando electrónica.
8	Estática, de espaldas	Abajo	Solo atrás	De lento a estático		Sin tocar
9	Salir, atención en vídeo. Tomar <u>selfie</u>	Aleatorio	-	Muy rápido	Solo cámara al final	-

Figure 5 Partitura de *Unscheduled Disassembly*

Expuesto lo anterior, el pensamiento de Haraway cobra un sentido relevante no sólo para entender la práctica y cuestionar sus dualismos para apuntar a la desnaturalización y a la apertura hacia nuevas prácticas e identidades, sino también para preguntarse directamente por la relación del sujeto con una tecnología que cada vez parece más omnipresente y, al mismo tiempo, más invisible (Haraway, 1995, pp. 260-261, p. 304). Desde este punto de vista, el promover y analizar experiencias de interpretación que involucren el uso de nuevas tecnologías resultaría beneficioso no sólo porque su presencia subvierte en gran medida el ritual del concierto público, anclado al espacio temporal del norte global de finales del siglo XIX y principios del XX, sino también porque evidencia de forma muy clara la condición *cyborg* de la práctica interpretativa, en la que continuamente estamos relacionándonos con tecnologías (instrumento, partitura, espacios acústicos, micrófonos, etc.) creadas por humanos dentro de un contexto cultural específico, pero que también nos crean a nosotros como sujetos disciplinares.

Ahora bien, Berg evidencia que, para la investigación en concreto, esta perspectiva de percepción, análisis y producción de la realidad plantea una reflexión metodológica sobre cómo generar nuevos discursos disciplinares en torno a la ontología y epistemología de los entes y fenómenos que finalmente borre la distinción entre naturaleza y cultura. Para ello, menciona algunas de las estrategias propuestas en el trabajo de Haraway, las cuales requieren cierta vulneración de parte del investigador al asumir sus condiciones y límites materiales, así como los de su disciplina; entre ellas están; la escritura *cyborg*, el *oído relativo* como metáfora de cierta sensibilidad hacia la materialidad y sus significados, o el tomarse el tiempo para desarrollar una sensación de organismo con el objeto o fenómeno de estudio (2019, pp. 81-82). Haraway plantea también abandonar la idea de totalidad o de lenguaje común, dirigir la teoría y la práctica a la observación de las relaciones entre ciencia y tecnología, incluidos los sistemas de mito y significado, o estudiar cómo las tecnologías de comunicación y biotecnologías son herramientas para reconstruir el cuerpo, encarnar y poner en vigor

nuevas relaciones sociales. Esto implica la comprensión de afectos nacientes, como los placeres, las experiencias o los poderes, vistos como una posibilidad de cambiar las reglas del juego (Berg, 2019, pp. 81-82; Haraway, 1995, pp. 279, 296). Dicho esto, el ámbito de la investigación artística parece un terreno fértil para echar a andar este tipo de estrategias metodológicas, dada la cercanía de los investigadores con sus objetos o fenómenos de estudio, y el entendimiento “desde adentro” de las lógicas estructurales que permiten y replican sus disciplinas.

Ahora bien, he intentado referirme a mi propia vulnerabilidad a lo largo de este texto, pero hablar desde ese enfoque suele centrar la atención en retos que podrían identificarse con dificultades y carencias; es por esta razón que he decidido tomarme un espacio para hablar desde los placeres. El primer ensayo consistió en jugar con el dispositivo buscando sonoridades. Todo parecía nuevo, todo era emergente, mi movimiento producía sonidos impredecibles e inencontrables, sentía que en cualquier momento podría vivir mi transformación heroica, parecía que por fin los científicos habían inventado la magia. De pronto mi cuerpo no estaba produciendo el sonido, sino que el espacio sonoro y las reglas de su dispositivo estaban determinando mi movimiento; y no me importaba estar enredada, encorvada, “perdiendo el centro” o incómoda por el peso de los celulares en mis muñecas, o por el soporte de la cabeza que se caía y me tapaba los ojos, no me daba asco hacer resonar mi saliva dentro del tubo de la flauta, ni siquiera me importaba la pequeña abolladura que le hice al golpearla contra uno de los celulares. Lo importante era la fascinación frente a cada posibilidad sonora y el creer haber encontrado las lógicas de su modificación. Y conforme fue avanzando el tiempo la exploración se acotó, pero nunca perdió su carácter lúdico.

Fue una experiencia completamente contraria a los discursos que satanizan la tecnología, tanto como lo es hacer una videollamada con mi abuelo cuando nos separa un tercio de continente. Bien menciona Haraway que, al dejar de entender a los *cyborgs* como enemigos y pensarlos más como mapas de poder, “el placer intenso

de manejar las máquinas deja de ser pecado para convertirse en un aspecto de la encarnación” (Haraway, 1995, p. 309). Esta respuesta puede entenderse, en términos de Madrid (2015, pp. 260-263), como un exceso en la experiencia sensorial, que trasciende la expectativa dentro de un orden simbólico (en este caso del ensamblaje de la música académica occidental), contradiciendo la información que la disciplina, la técnica, la escucha y conceptualización del *repertorio* nos enseñan a esperar. Esta brecha puede experimentarse como restrictiva, generando rechazo al enajenar de la tradición y reforzando los sistemas normativos, pero también como expansiva, al entenderse como un momento productivo que desafía la norma y articula nuevas relaciones sensoriales.

Para Haraway esa desviación “perversa” es necesaria para la comprensión de otros significados, placeres y poderes tecnológicamente mediados, y, en últimas, demuestra que el mundo *cyborg* puede imponer sistemas de control, pero también puede evidenciar realidades sociales y corporales parciales, contradictorias y sin miedo al parentesco, revelando al mismo tiempo dominaciones y posibilidades (1995, p. 263). En un campo disciplinar plagado por la necesidad de perfección, la amenaza de deshacerse de nosotros como mediadores para que el público pueda acceder a la música “pura” ha sido constante, sobre todo desde que las posibilidades de grabación, síntesis y procesamiento de sonido se materializaron gracias a la electrónica. Esto podría generar miedo al reemplazo y una cierta reticencia al uso de nuevas tecnologías; sin embargo, la experimentación con instancias de interpretación que las involucran, como la música electrónica mixta, y su posterior análisis a partir de marcos como los aquí propuestos, puede abrir la puerta a perderle el miedo al parentesco con los “aparatos”, a visitar las relaciones naturalizadas que tenemos con nuestros instrumentos y a estar dispuestos a trabajar con micrófonos, bocinas y computadores como compañeros de ensamblaje.

Ahora bien, cuando realicé el performance *cyborg* en *Unscheduled Disassembly* ya tenía bastante experiencia en la interpretación de música electroacústica mixta, por lo que mi postura entusiasta

frente a las nuevas tecnologías estaba bien asumida; no obstante, ese exceso sensorial parecía trascender mi práctica disciplinar y expandirse a mi vida. Tanto así que soñaba con él, pensaba constantemente en lo que haría, en qué vestuario usaría, en cómo me maquillaría, y quería empezar a moverme, vestirme y maquillarme así en la vida diaria; días después de haberlo presentado me encontré extrañando ese cuerpo electrónico y fantaseando todavía con la posibilidad de ser un híbrido entre máquina, humano, instrumento, guerrera y demonio, que pudiera enfrentarse a futuros laborales inciertos, y a traiciones profesionales y personales, sin preocuparse por la imposibilidad de una jubilación, por los meses sin contrato o sobre qué hombro ha llorado demasiado un privilegio que nunca parece suficiente. Durante años sentí que no era todo lo que tenía que ser una flautista, pero ahora tenía la claridad de que era cosas que una flautista nunca sería. Una insuficiencia en un *repertorio* compensada con un exceso en otro.

Conclusiones

La interpretación de música electrónica mixta representa una experiencia de desestabilización y ruptura en varios sentidos. Por un lado, requiere el desarrollo de nuevas habilidades de percepción y producción del sonido, de escucha y respuesta al otro y a sí mismo, de relación con objetos que reconfiguran el espacio corporal y con los sujetos con quienes se comparte la práctica, cuestionando el *repertorio* aprendido durante la formación. Por otro lado, pone de manifiesto ciertas tensiones de los sistemas de representación en la dimensión del archivo, al evidenciar los límites del sistema de notación (que codifica sonoridades muy acotadas), del sistema tonal (con su necesidad particular de sincronía) y del concepto de obra estática, además de incluir objetos que podrían considerarse “no musicales” y hacer evidente que la relación con el instrumento es una relación humano-máquina (a excepción, tal vez, de la voz) que está naturalizada. En ese sentido, las experiencias interpretativas que incorporan nuevas tecnologías desterritorializan el ensamblaje de la práctica tradicional y requieren que el *repertorio* se adapte para

re-ensamblar un repertorio cyborg, en el sentido de la evidente relación con la tecnología, pero también de su posicionamiento limítrofe con respecto a la tradición, no requiriendo el aprendizaje de una práctica completamente nueva, sino permitiendo fisuras, rupturas y líneas de fuga en la ya existente.

Es importante precisar que la interpretación con electrónica es una práctica rupturista que ocurre de forma deliberada y, en general, es elegida por el intérprete, pues, aunque cada vez hay más esfuerzos por incluir este tipo de obras en los planes de estudio, no son realmente requeridas durante las etapas tempranas del proceso de formación académica, basada en el repertorio canónico de los siglos XVIII y XIX. Y si bien es cierto que la experimentación con nuevas tecnologías y formas poco convencionales de escritura y producción del sonido ha tenido un desarrollo sistemático desde hace más de un siglo, cada intérprete llega a ello (si llega) de forma no estandarizada en algún punto de ruptura individual en su carrera, que no está alineada cronológicamente con las rupturas históricas dentro del campo. En ese sentido, el individuo desestabiliza su vivencia personal del ensamblaje de la música académica occidental, minando la pretendida estabilidad que éste tiene a nivel general, pero no reconfigurándolo por completo; así, abona a un proceso de desterritorialización más amplio y de larga duración.

Esta experiencia es menos drástica, pero favorece el cuestionamiento de la naturalización de la tradición, constantemente mediada por tecnologías que no se consideran como tales (como los instrumentos y las formas de notación), y de los discursos que la sostienen, insuficientes para enunciar lo que ocurre en prácticas experimentales como las descritas aquí (e incluso las tradicionales), evidenciando que las formas de expresión no siempre coinciden con la realidad práctica de las formas de contenido del ensamblaje; del mismo modo, permite imaginar otras realidades en las que, tal vez, las relaciones, sistemas de representación y parentescos entre sujetos, objetos y conceptos puedan resultar más amables, interesantes o saludables para el intérprete.

Ahora bien, considero que este texto es un ejemplo de cómo el análisis y la reflexión sobre el fenómeno musical pueden centrarse en asuntos diferentes a la *obra* y además vincularse con la reflexión filosófica de la contemporaneidad, la cual problematiza conceptos como la inmanencia, trascendencia y significado “real”, que tanto han guiado el discurso sobre el arte. En ese orden de ideas, al centrarse en la dimensión corporal y efímera del performance (el *repertorio*), este texto ilumina una esfera sumamente importante del quehacer artístico que, sin embargo, ha sido invisibilizada por la propia configuración del campo, haciéndonos percatar del poco margen de elección que tenemos al intentar responder a una obra absoluta y de la insuficiencia del discurso técnico, analítico y conceptual a la hora de hablar de lo que hacemos; y, partiendo de ahí, a crear estrategias de performance y enunciación menos restrictivos.

Por último, quisiera dejar abierta la puerta a imaginar otra normalidad de la práctica musical académica en la que existan obras móviles y compositores que son individuos materiales, no conceptuales, con quienes se puede reescribir o co-crear, a pensar en universos aurales más amplios y nuevas relaciones con nuestros instrumentos y otras tecnologías, a asumir la condición cambiante de su estructura y el perpetuo devenir que permite modificar aquello que se experimenta como negativo. Tal vez, de esta manera podamos propiciar experiencias de creación e interpretación más amables y apropiadas para potenciar la producción artística y académica, y entendernos como sujetos con agencia a pesar de lo prohibitiva que pueda parecer la tradición.

Referencias

- Berg, A.-J. (2019). The Cyborg, Its Friends and Feminist. Theories of Materiality. En U. T. Kissman & J. van Loon (Eds.), *Discussing New Materialism. Methodological Implications for the Study of Materialities*. Springer VS.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Ma. del C. Ruiz de Elvira, Trad.). Taurus.
- Cook, N. (2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, 7(2).

- Cox, C. (2022). ¿Cómo hacer de la música un cuerpo sin órganos? Gilles Deleuze y la música electrónica experimental. En E. Quinz & R. Paci Dalò (Eds.), *Mil Sonidos. Deleuze, Guattari y la música electrónica* (pp. 19-54). Tercero Incluido.
- De Andrade, I. (2010). *El concepto de convergencia temporal aplicado a la interpretación de obras electroacústicas mixtas para violonchelo* [Tesis Doctoral]. UNAM.
- De Assis, P. (2013). Epistemic Complexity and experimental Systems in Music Performance. En M. Schawb (Ed.), *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven University Press.
- DeLanda, M. (2016). *Assemblage theory*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez & U. Larraceleta, Trads.; 2a (revisa). Pre-textos.
- Duff, C., & Sumartojo, S. (2017). Assemblages of creativity: Material practices in the creative economy. *Organization*, 24(3), 418-432. <https://doi.org/10.1177/1350508416687765>
- Eisner, G. (2020). *Estrategias de creación y herramientas de análisis en música para la escena: Poéticas de lo sonoro desde una práctica intermedial* [Tesis Doctoral]. UNAM.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2019). Autoetnografía: Un panorama. En S. M. Bénard Calva (Ed.), & S. M. Bénard Calva, M. de la L. Lúevano Martínez, & A. Rodríguez Castro (Trads.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 17-42). Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis, A.C.
- Fernández-Morante, B. (2018). Violencia psicológica en la educación musical actual en los conservatorios de música. *Revista Internacional de Educación Musical*, No. 6, 13-24. <https://doi.org/10.12967>
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- González, G. A. (2022). *Tonos de combinación: Experimentar los límites de la escucha* [Tesis de Maestría]. UNAMéxico.
- Haraway, D. J. (1995). Manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. En M. Talens (Trad.), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 251-312). Ediciones Cátedra, S.A.

- Hernández, N. E. (2022). *Aproximaciones a la noción de material musical. Arqueología de la composición musical* [Tesis Doctoral]. UNAM.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance. A Conservatory Cultural System*. Temple University Press.
- Lawson, C., & Stowell, R. (Eds.). (2012). *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge University Press.
- Lozada, M. C. (2021). *La fuerza performativa del extrañamiento en la interpretación musical* [Tesis Doctoral]. UNAM.
- Lozada, M. C., & Hernández, N. E. (2023). Río Negro: Procesos de desterritorialización en la creación musical colectiva. *Música e Investigación*, 31, 125-158.
- Madrid, A. L. (2015). *In Search of Julián Carrillo & Sonido 13*. Oxford University Press.
- McNutt, E. (2003). Performing electroacoustic music: A wider view of interactivity. *Organised Sound*, 8(3), 297-304. <https://doi.org/10.1017/S135577180300027X>
- Small, C. (1998). *Musicking. The Meaning of Performance and Listening*. Wesleyan University Press.
- Sorrenti, A. (2023). *El intérprete expandido: Una propuesta de interpretación musical impulsada por el desarrollo tecnológico* [Tesis Doctoral]. UNAM.
- Taylor, D. (2012a). I Performance: Introducción. En *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma* (pp. 7-21). Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- Taylor, D. (2012b). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.

RESUMEN BIOGRÁFICO

Crescenciano Grave. Doctor en Filosofía por la UNAM de cuya Facultad de Filosofía y Letras es Profesor. Pertenece al SNI. Su labor de investigación se centra en la exploración de la posibilidad de una filosofía trágica, y sus fuentes se indagan en una confrontación con la constelación disonante de la modernidad. Ha publicado libros, en donde pretende cultivar la forma del ensayo, sobre Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Benjamin y Trías. Su último libro es *Contraseñas. Ensayos sobre filosofía y literatura*.

Blanca Solares. Investigadora adscrita al Programa en Estudios de lo Imaginario. (Imagen, arte y religión) del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM, Campus Morelos. Profesora del Posgrado de Filosofía de la Religión de la Facultad de Filosofía y Letras y tutora del Posgrado en Estudios Mesoamericanos.

Sus trabajos se orientan en la dirección de una hermenéutica de la cultura, combinando la investigación de la imaginación simbólica con el estudio antropológico de la mitología mesoamericana. Entre sus trabajos más recientes: *Imaginarios Musicales. Mito y Música*, Editora, Vols. 1 y 2 (2015), Gilbert Durand: *Escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario* (2018) e *Imaginarios órficos de la Naturaleza* (2024). En prensa, la segunda edición de *Imaginarios mayas en la música contemporánea. Revueltas, Ginastera y Scelsi* (2022).

Carmen Pardo Salgado. Profesora Titular de la Universidad de Girona. Investigadora postdoctoral en la unidad IRCAM-CNRS de París (1996-1998; 2018). Se hizo cargo de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999). Autora de *En el silencio de la cultura* (Sexto Piso, 2016/ *Eterotopia France*, 2018); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (Sexto Piso, 2014/*L'Harmattan*, 2007, *Coup de cœur* 2008 de l'Académie Charles Cross); Robert Wilson (con Miguel Morey, *Polígrafa*, 2003); *Las TIC: una reflexión filosófica* (Laertes, 2009). Comisaria adjunta de la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* (MNCARS, 2009-2010).

Román Suárez. Cursó sus estudios de licenciatura y maestría en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente está inscrito en el programa de Doctorado en Filosofía en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo elaborando la investigación titulada “El devenir filosófico de la música” que indaga los vínculos entre filosofía y música. Ha sido docente de Ética, Ética ambiental y Teoría del Conocimiento en la ENES Morelia de la UNAM desde hace más de cuatro años. También ha impartido clases. Es miembro fundador del Seminario Soberano y co-coordinador por tres años del seminario de Filosofía y Literatura en la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha participado como coautor en libros de texto para enseñanza de la filosofía y en publicaciones colectivas sobre filosofía política, estética y filosofía de la música. Ha sido traductor para la colección *New Metaphysics* que editaron Graham Harman y Bruno Latour a cargo de la editorial Open Humanities Press. Actualmente trabaja en un proyecto sobre filosofía de la música e investiga la obra de Gilles Deleuze, Pascal Quignard, John Cage y Erik Satie.

Rafik Neme Yunes. Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM. Licenciado en Psicología por la Universidad Iberoamericana; licenciado en Composición y licenciado en Musicología por Trinity College of Music de Londres; maestro en Cognición Musical por la UNAM; doctorante en Cognición Musical por la UNAM.

Carlos Vargas. Candidato a Doctor por la UNAM. Actualmente es Profesor del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus principales líneas de investigación son la Filosofía de la Educación, la Historia de la Metafísica y la Filosofía de la Música. Ha sido autor de diversos artículos y capítulos de libros. Fue corresponsable del Seminario “Filosofía y Forma de vida” junto con el Dr. Josu Landa y es secretario del Seminario de Metafísica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dirigido por el Dr. Ricardo Horneffer. Recientemente coordinó, junto con Ricardo Horneffer, el libro *Acompañamiento a Ser y tiempo* de Martin Heidegger.

Isaí González Valadez. Filósofo. Especialista en filosofía política y teoría de la imagen. Académico de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM. Cuenta con más de veinte años de experiencia en la docencia y en la investigación. Se ha desempeñado como consultor para organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, nacionales y extranjeras.

Francisco J. Rivas (Tito Rivas). Francisco Javier Rivas Mesa (Tito Rivas) es artista sonoro, investigador y gestor cultural. Doctor en Tecnología Musical por la Facultad de Música de la U.N.A.M. Su trabajo como creador se ha enfocado en la experimentación con medios sonoros, visuales y performáticos, asimismo se ha interesado en desarrollar estrategias para producir acceso y aprovechamiento cultural de los archivos sonoros. Ha publicado artículos especializados sobre fenomenología del sonido y arqueología de la escucha. Fue miembro de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha y del Comité Científico de la Red Ecología Acústica México. Actualmente es director general de la Fonoteca Nacional de México y presidente del Programa Ibermemoria Sonora, Fotográfica y Audiovisual.

Sonia Rangel. Filósofa por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó estudios de posgrado en la Universidad de Barcelona. Es profesora de Estética y Ontología en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL). También profesora de Filosofía de la música, en la Facultad de Música (FaM) y de Estética, cine de autor y filosofía de la imagen en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC) de la UNAM.

Ha colaborado en las revistas: *Icónica*, *La tempestad*, *Shangri-la* (España), *Correspondencias: Cine y Pensamiento y Reflexiones Marginales* (Revista de la Facultad de Filosofía y Letras). Y con artículos en diferentes publicaciones especializadas en filosofía, música y cine. Autora del libro: *Ensayos Imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda.* (Editorial Itaca, 2015) y de *La imagen-extática.* Werner Herzog, Andrzej Zulawski, Marguerite Duras, Philippe

Grandrieux y Lois Patiño. (ENAC, UNAM, 2022). Miembro del Seminario universitario de la Modernidad: Versiones y Dimensiones (SUM) desde 2009. Y del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

María Clara Lozada Ocampo. Doctora en Música-Interpretación musical por la Universidad Nacional Autónoma de México. Docente de la Maestría en Producción Artística de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) y de la Maestría en Artes Musicales de la Universidad de las Artes de Yucatán (UNAY).



Este libro, que usó tipografía Perpetua tamaño tipo 11, se terminó de diagramar en Editorial Universitaria en el mes de abril de 2026 siendo rector de la Universidad Central del Ecuador el Dr. Patricio Espinosa del Pozo, Ph. D. y Director de la Editorial Universitaria el MSc. Edison Benavides.

FILOSOFÍA de la MÚSICA



El segundo volumen de Filosofía de la música se compone de artículos que reflexionan sobre las ideas y el pensamiento musical a partir del siglo XX, tendiendo hilos de ida y vuelta entre la música y la filosofía. Se trata de textos que al escuchar la música se preguntan por el tiempo, lo sonoro, el silencio, lo originario, lo audible y lo inaudible, conceptos que devienen en detonadores del discurso sonoro. Podría considerarse en su conjunto como una especie de sinfonía en la que el pensar se despliega desde lo musical. Más todavía: los textos invitan a reconocer que el pensar se puede constituir, no con, sino desde lo musical hilvanando un mapa de la imaginación sonora y la música contemporánea pensada desde Iberoamérica.



filosófica
EDITORIAL