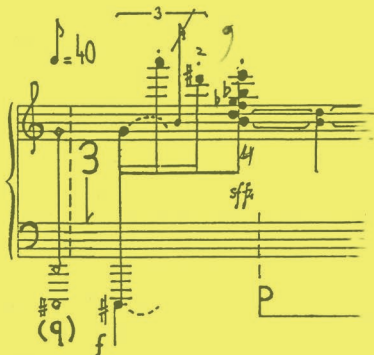


LA INSTANCIA DE LA MÚSICA

OLGA GRAU
FERNANDA ORTEGA
GUSTAVO CELEDÓN
ESTEBAN OYARZÚN (EDS.)



La instancia **de la música**

Olga Grau / Fernanda Ortega
Gustavo Celedón / Esteban Oyarzún (eds.)

LA INSTANCIA DE LA MÚSICA

Escritos del Coloquio Internacional
La música en sus variaciones prácticas y discursivas

Grau, Olga ; Ortega, Fernanda ; Celedón, Gustavo ; Oyarzún, Esteban (eds.)

La instancia de la música - 1ª edición - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación / Universidad de Chile, Santiago de Chile : 2014. 400 pp.; 14,5 x 21,5 cms.

ISBN 978-956-358-446-2

1. Filosofía 2. Música I. Título.

Esta publicación ha sido realizada con el apoyo de la Dirección de Extensión y de Vinculación con el Medio de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE, a través de Proyecto de Extensión 2014 a cargo de la académica del Departamento de Música, Fernanda Ortega, y de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, a través de la labor de la académica del Departamento de Filosofía, Olga Grau.



Universidad de Chile



UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Al cuidado de la edición: Fernanda Ortega

Comité editorial: Olga Grau, Gustavo Celedón, Fernanda Ortega, Esteban Oyarzún.

Diseño de portada y diagramación: Diego Mellado

Comité Organizador del Coloquio Internacional: Olga Grau, Gustavo Celedón, Fernanda Ortega, Esteban Oyarzún, Tania Ibáñez, Tomás Thayer, Leonardo Arce, Diego Mellado.



Esta obra se encuentra bajo una **Licencia Creative Commons Atribución-No-Comercial-SinDerivadas 3.0**. Esto significa que los contenidos de esta obra pueden ser reproducidos siempre y cuando se señale la autoría, fuente de edición, no se modifique el original y no sean utilizados con fines comerciales.

Impreso en Chile / Printed in Chile

ÍNDICE

11 PRESENTACIÓN

I. MÚSICA, SOCIEDAD Y POLÍTICA

- 17 *Los árabes, la música y la política*
Kamal Cumsille
- 25 *Música política, militante, de protesta, comprometida, canción social, nueva canción, de vanguardia, música identitaria, de proyección folklórica: muchas cuerdas para un mismo trompo...*
Jorge Martínez
- 43 *Aproximaciones a una creación musical post-utópica: el caso de Daniel Osorio*
Fernanda Ortega
- 55 *Fonografía y fonordalía*
Peter Szendy

II. MÚSICA Y CORPORALIDAD

- 71 *Corporalidad, música y danza: Un escenario común*
Tania Ibáñez / Eleonora Coloma
- 89 *El bombeo del aire*
Olga Grau
- 99 *Y entre la Música se me apareció la Danza:
Mi historia con Malucha Solari*
Claudio Merino
- 113 *Los Desafíos Epistemológicos de la Cognición Corporeizada a la Pedagogía Musical*
Favio Shifres

III. MÚSICA, REPRESENTACIÓN Y FILOSOFÍA

- 145 *El «giro lingüístico» en la música: consecuencias de una definición pragmaticista del concepto música*
Leonardo Arce
- 163 *Entre el grito y el silencio: fantasmagorías de la catástrofe sonora*
Adrián Cangí
- 189 *Emergencia del sonido y reparto de los sentidos*
Gustavo Celedón
- 201 *Dejar (de) escuchar. Música y auto-afección en Jacques Derrida*
Cristóbal Durán
- 209 *La voz enamorada: Barthes y la otra canción romántica*
Felipe Kong
- 223 *Sobre las ruinas de un canto*
André Menard
- 233 *Música y pensamiento en un tiempo cero*
Carmen Pardo
- 257 *Pensar con el oído: la idea de filosofía en Adorno*
Lenin Pizarro
- 267 *Un mundo inaudito*
Sergio Rojas
- 283 *This is it (The King of Pop)*
Peter Szendy

IV. MÚSICA Y GÉNERO

- 305 *Música y visión en Hildegard de Bingen (1098-1179)*
María Eugenia Góngora
- 315 *Reflexiones en torno a la creación y praxis musical femenina en el Chile decimonónico (1850-1920)*
Fernanda Vera

V. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

- 329 *Aproximación analítica sobre la formación de músicos pianistas en Chile*
Miguel Ángel Jiménez
- 345 *Educación musical para todos, un camino personal*
Carmen Lavanchy
- 357 *Hacia un reenfoco de la formación inicial de profesores de música*
Jorge Morán
- 371 *La enseñanza de la música en el contexto de la utopía de la eficacia*
Cristhian Uribe
- 383 *Método para la enseñanza de la música: La música en colores*
Joan Zambrano

VI. EXPERIENCIAS MUSICALES

- 391 *Improvisación musical en red en el cuerpo de los saberes*
Rolando Corí
- 403 *Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica*
Felipe Cussens
- 411 *La importancia del ritmo musical en la poesía de David Rosenmann Taub*
Cristián Montes

- 421 **RESÚMENES**

PRESENTACIÓN

EL PRESENTE LIBRO NACE DE LA REALIZACIÓN DEL I COLOQUIO Internacional «La Música en sus variaciones prácticas y discursivas», realizado entre los días 22 y 25 de abril de 2014 en las ciudades de Santiago y Valparaíso. Dicho evento convocó personas de diversas disciplinas a fin de entablar un diálogo y una discusión en torno a cuestiones múltiples de la música. Tal multiplicidad, si puede ser descrita de cierta manera, trataba de abrir un espacio en donde no nos aproximaríamos solo musicalmente a la música, sino, más bien, desde un lugar heterogéneo que buscaba pensar sus variaciones sociales, políticas, filosóficas, antropológicas, económicas, educativas, estéticas, etc. Esto porque la música posee una variedad de accesos que trascienden el nivel de la pura producción y la pura recepción, estableciéndose como una actividad que compromete asuntos esenciales. Preguntarse por la música es también preguntarse por el devenir social, por la historia, por nuestros días, por la violencia, por el capital. Ya Platón consideraba que a través de las artes musicales se jugaba el núcleo de la misma lógica y el ordenamiento social. Jacques Attali comprende la

música como una anticipación de los movimientos socio-político-económicos de toda época. Y Gilles Deleuze con Félix Guattari concentrarán en un núcleo móvil – la figura musical de la *ritournelle* – los movimientos de territorialización y desterritorialización que engloban – y *desengloban* – la vida humana.

Cuestiones no menores que solicitaban ciertamente reorganizarse, buscar formas, alternativas, nuevos diálogos, disposiciones y compromisos a fin de pensar la música sin cerrar ninguna de sus dimensiones. De alguna manera, se planteaba una puesta en cuestión a la uniformidad y la objetividad que impone hoy la oficialidad investigativa. Pues no se trataba para nosotros de establecer los contornos que perfilaran el objeto y nos permitieran, entonces, dentro de tales fronteras, saber de antemano de lo que hablábamos: la música. Por el contrario, la solicitud implícita era asumir la movilidad de todos los contornos, aceptar que el perfil del objeto era justamente lo que no se figuraba por ningún lado y que, por ello, el diálogo a efectuar entre todos – disciplinas, personas, artistas, intelectuales, etc. –, no era sino posible porque ninguno de los dialogantes podría haber reconocido el campo específico desde el cual se hablaba. Ese campo se constituía precisamente a partir de múltiples dimensiones. Pues llegar a reconocer una preocupación y constituir una reflexión sobre una situación – la música, por ejemplo – es encontrar un lugar en donde la producción de conocimientos – acabados e inacabados – no logra objetivarse, requiriendo un trato múltiple, un diálogo entre muchos, una cita de diversos caracteres.

Es así que, por un lado, el Coloquio se inscribía dentro de una necesidad bien actual: la inter y la transdisciplinarietà. En este sentido, el Coloquio resultó ser una significativa experiencia para esta etapa de la vida de los conocimientos. Ensayar y poner en marcha el diálogo *entre y más allá* de las disciplinas es algo complejo que, sin embargo, se transforma en la manera misma de desarrollar, comprender y elaborar teóricamente las relaciones posibles, las múltiples dimensiones a pensar. Nuestro actual mundo parece estar transformando rápidamente las formas en que el

conocimiento se produce, traspasando los límites impuestos por las disciplinas, los modos habituales con los que se maneja, transmite, codifica y descodifica.

Volver a la música tiene también esa preocupación: qué hay ahí en la música que nos pueda reflejar esta nueva vida de los conocimientos. Y con ello, claro, una serie de temas, una serie de preocupaciones, un inmenso mar de cuestiones que ya desarrollan esta nueva vida.

Por ello podemos decir efectivamente que tanto el coloquio y la publicación de este libro, constituyen de cierta manera una experiencia inaugural para nuestro país, en la medida misma en que convocan un tema – la música – que si bien siempre ha estado fuertemente presente en la filosofía o en la antropología, por ejemplo, no ha llegado a extender o prolongar esta misma fuerza, reduciéndose al caso, a la anécdota, al objeto, al recuerdo, a lo ya-hecho o lo ya-dicho. Muy por el contrario, intentamos aquí revivir la reflexión, reactivar las cuestiones musicales de nuestra vida social, económica, política. De nuestra vida en general.

Ciertamente, la musicología ha remarcado y reflexionado sobre esto. Pero es la riqueza de los múltiples, variados e incluso distantes lenguajes lo que esta iniciativa habrá podido poner en marcha. Lenguajes que, en diálogo, se pierden, se encuentran y dan lugar a otras formas – estables, fugaces – de aproximación a la cuestión musical.

Asimismo, podemos también hablar de una experiencia inaugural en un sentido singular. Pues no afirmamos, en sentido cuantitativo, que se trate de *la* primera experiencia. Afirmamos más bien que, de alguna manera, estos intentos, un poco atemporales, parecen siempre volver a la inauguración, como si cada vez fuese, con Derrida, la última vez. Y por ello, también, la primera. Diremos así que, dentro de todas las experiencias trans e interdisciplinarias, tanto el I Coloquio Internacional *La música en sus variaciones prácticas y discursivas* como el presente libro, *La instancia de la música*, constituyen una bella experiencia en este intento de responder e inmiscuirse en la nueva vida de los

conocimientos. Y nada mejor que a través de una reflexión sobre la música, esa actividad del espíritu que parece inmiscuir siempre a muchos sino a todos: compositores, intérpretes, auditores, ciudadanos. Desde antaño el arte musical preparó las relaciones entre los saberes, la relación entre los habitantes.

Queda agradecer a todos quienes participaron y aportaron. Agradecer a las instituciones organizadoras, a la Facultad de Filosofía y Humanidades y a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, al Núcleo de Investigación en torno a las Nuevas Tecnologías del Convenio de Desempeño para las Artes, las Humanidades y las Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso, al Centro de Estudios de Pensamiento Latinoamericano de la Universidad de Playa Ancha y a CONICYT. Agradecer también a nuestros invitados y colaboradores internacionales, a Carmen Pardo, a Favio Shifres, a Adrián Cangi. A Peter Szendy quien, a pesar de no poder haber asistido al Coloquio, colaboró con dos textos para esta publicación. Agradecemos a Makis Solomos quien, brindándonos todo su apoyo, no pudo finalmente asistir al Coloquio. No obstante, prontamente estará con nosotros.

I. MÚSICA, SOCIEDAD Y POLÍTICA

Los árabes, la música y la política

Kamal Cumsille Marzouka

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

EXISTEN ABUNDANTES ESTUDIOS HISTÓRICOS Y MUSICOLÓGICOS sobre la música árabe, sin embargo, la consideración de la «música en su disponibilidad política» en las sociedades árabes –para parafrasear el título de esta mesa–¹, es algo que ha sido escasamente explorado y considerado como elemento para el estudio de la política de los árabes, al contrario que otras artes como la literatura y en especial la poesía, que viene ya considerada desde Ibn Jaldún como «el registro de los árabes». Sin embargo, las sociedades árabes son tan musicales como poéticas, e incluso más musicales, y sin embargo, la música no goza del lugar que tiene la literatura para el estudio de las de las sociedades árabes. El porqué de esta tendencia, es algo desconocido para nosotros e inabordable en el tiempo del que disponemos. Nos enfocaremos en cambio, a plantear algunas líneas generales que permitan dilucidar el lugar de la música en la cultura y la política árabes.

1. Se refiere al nombre de la mesa perteneciente al coloquio «La Música en sus Variaciones Prácticas y Discursivas» en la cual se expuso este texto (N. del E.).

Habría que comenzar por hacer mención a que una de las figuras intelectuales más importantes del Islam clásico, el filósofo Al-Farabi, era también músico, y no solo él, también Ibn Bayya –Avempace latinizado–, el padre de la filosofía en Al-Andalus, y en ambos, la música constituye un referente fundamental para sus reflexiones filosóficas más profundas. Tenemos que uno de los principales renovadores de la literatura árabe moderna, el conocido y mal recibido Gibrán Jalil Gibrán, tuvo aprendizajes sobre música y de hecho su primer libro publicado en 1905 se tituló precisamente «La Música»². En él, se ponen en relación las sensaciones que evoca la poesía con las sensaciones que evocan los diferentes modos que hacen el sistema de los *maqamat* de la música árabe, algo que no funda Gibrán en la tradición literaria árabe, sino que antecede incluso a Al-Farabi. Sin embargo, el de Gibrán es el primer texto literario árabe moderno en busca de una estética de lo sensible a partir de la música como expresión poética y planteado de un modo teórico: una relación entre esa teoría tradicional del *nahu al ‘arabi* (la antigua filología árabe) de los *maqamat* los pies métricos de los versos, y el *iqa’*, la rítmica –en música, percusión-, con una descripción de los estados de ánimo que producen los *maqamat* (en tanto modos musicales), por cierto, como descripción de las sensaciones de su época, y es lo que será el proyecto literario de Gibrán, incluso en obras posteriormente escritas en inglés. En esta misma línea, tenemos a uno de los más importantes poetas árabes contemporáneos, el palestino Mahmud Darwish, quien siempre se consideró un compositor, ya que hacer poesía era, según su concepción, hacer música.

Pero más allá de estas menciones, que forman parte de la vasta historia del tema de la música en el pensamiento y la literatura árabes, que son los objetos convencionales del arabismo, habría incluso que mencionar – y quizá es lo más importante aún –, que

2. Gibrán Jalil Gibrán, *Al-musiqā*, El Cairo: 1905.

la música es algo sumamente decisivo en la vida de los árabes. No tiene en general una dignidad «por sí misma» –esto será una muy reciente importación de la *performance* occidental–, pero el mismo hecho que cumpla siempre una función, la hace estar presente en todos los aspectos de la vida de los árabes. Y lo más interesante es que constituye una vida en común.

El concepto estético que sostiene esa vida en común se llama *tarab* y significa algo así como goce o éxtasis estético común, el *tarab* no es una expresión individual, es siempre una sensación común, es la más pura expresión del sentido común. Es el juicio estético de la música en potencia, pone en conexión al músico y a la audiencia a través de una imaginación en común que se produce en un ambiente que ha evocado ciertas sensaciones, de manera que el músico más valorado de acuerdo a la noción de *tarab*, no es aquel que hace una mejor *performance*, sino precisamente aquel que produce una sensación en el público por lo que evoca, lo que hace imaginar, más que por lo que él mismo muestra. La música árabe por ello tiene su núcleo en la improvisación, tanto en el *taqsim* –la improvisación instrumental– como en el *mawwal* –improvisación con la voz. Es muy fácil constatar esto, basta ver en *youtube* un video de Um Kalthum para ver que en cualquier instante inesperado, todo el público, sin ponerse de acuerdo, estalla conjuntamente en éxtasis en general expresando un *allah w akbar* irrumpiendo en el desarrollo de la obra, muchas veces parando y obligando a la orquesta a repetir la parte que los ha extasiado. Quizá sea un dato que no esté de menos recordar, que para el funeral de esta gran cantante se suicidaron cientos de personas, al igual que para los de Abdel Halim Hafez, igualando o superando los honores de parte del pueblo para los funerales de grandes líderes políticos, como por ejemplo Gamal Abdel Nasser.

Incluso por sobre estos interesantes detalles, se encuentra el hecho, más interesante aún, de que la vida en común que constituye para los árabes la música, es realmente lo que se puede llamar una «experiencia cotidiana». (Haciéndonos cargo aquí de los diagnósticos de Benjamin y Agamben acerca de la pobreza de

experiencia³ –en el sentido de vida rica en acontecimientos– en la época moderna, causada por la catástrofe de la guerra. Pues en el mundo árabe, a pesar de haberse vivido guerra tras guerra hasta el día de hoy, la experiencia sigue siendo un descriptor de los estados de ánimo de la cotidianidad de los árabes. Que los árabes vivan con experiencia lo muestra el hecho de que son una cultura en la cual los refranes tienen un lugar de autoridad, al igual que la religión –al menos en el sentido de ligazón política y orden ético-social–, y en la medida en que el refrán tiene lugar de autoridad tiene lugar de verdad. Y si el refrán tiene lugar de verdad, lo tienen también los poemas y las canciones. Así, las sociedades árabes, por ejemplo, no son sociedades en que los poetas tengan un lugar, en cierta medida, marginal. No, son reconocidos artistas, que llenan estadios para recitales, que participan de grandes festivales de poesía del mundo perteneciente a su universo cultural– lingüístico). Esta «experiencia cotidiana» común de la música, puede verse en el hecho –muy impactante por lo demás– de que en la mayoría de los países árabes, exista una especie de canon –no establecido por nadie pero por todos–, de acuerdo al cual la mayoría de las radios tocan cada día por la mañana a Fairuz y por la tarde a Um Kalthum. Ambas mujeres, la primera libanesa y la segunda egipcia, por cierto no cantaron para convertirse en eso, pero han legado esa experiencia cotidiana en común, absolutamente moderna –es música producida desde los 40 en adelante, con orquestación moderna e instrumentos importados–, en compilación con la gran poesía tanto clásica como moderna y contemporánea. Por cierto, se trata de una experiencia en común, y no de una «experiencia-límite» derivada «experiencia de masas» –como dice Agamben sobre la cultura occidental en *Idea de la prosa*⁴– sino de una experiencia

3. Véanse Walter Benjamin, *El narrador*; Introducción, traducción, notas e índice de Pablo Oyarzún R. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008, p. 60. Y Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino, Einaudi, 2001, p.5

4. Agamben, Giorgio. *Idea della prosa*. Quodlibet, Macerata - Italia, 2002. p. 74

límite cotidiana en común, ya que el *tarab* es siempre una experiencia límite y en común, es un instante de éxtasis verdadero, y es verdadero en el sentido en que su asidero no es subjetivo, tampoco objetivo, sino común.

Así por ejemplo, en Um Kalthum como en los otros cantantes egipcios que hemos mencionado –Abdel Halim y Warda–, se reúne la poesía de Omar Khayyam (Um Kalthum) con la de Elía Abu Madi o Nizar Qabbani (Abdel Halim), se le canta tanto al rey Faruq (Abdel Wahab) como a Nasser, se le canta a la patria árabe y al socialismo (Abdel Halim). En cuanto a lo estrictamente musical, compusieron las más importantes figuras de la música tradicional así como de la contemporánea (de Mohamed Qasabji, Riad el Sonbati y Abdel Wahab a Baligh Hamdi, Mohamed El Mugy y Sayed Mekkawi), y se expone lo máximo del *tarab* tradicional, y a la vez se va dando la irrupción de nuevos instrumentos y ritmos (teclados, guitarra eléctrica, violín eléctrico, acordeón, saxofón, batería, entre otros) a través del encuentro con la Europa moderna. Una absoluta mezcla indistinguible entre tradición e innovación, entre clásico, moderno y contemporáneo. Eso es lo que acompaña el atardecer de la mayoría de los árabes.

A su vez Fairuz, la libanesa que se ha convertido en la cantante del despertar cotidiano de muchos árabes, y que es un poco posterior en el tiempo a Um Kalthum, reúne en su música desde la poesía de Al-Mutannabbi, Abu-Nuwas, Ibn Yubayr (entre varios de los más grandes poetas clásicos), así como la de Ahmed Shawqi, Gibrán Jalil Gibrán⁵, Elía Abu Madi, Mijail Nu'aymah, y también Nizar Qabbani, de entre los grandes de la literatura moderna y contemporánea. En lo musical, lo sustancial le fue compuesto por su marido Assi y su hermano Mansur Rahbani, cuyo hijo Ziad también es músico y compositor, quien también

5. Entre ellas destaca la famosa canción *'atini al nay wa ganni*, dame la el nay y canta, perteneciente a su libro *al mawakib*, estancias; y *Al-mahabba* (amor en el sentido de pasión que invade los sentimientos, amor como afección e inclinación) inspirada en el poeta belga Maurice Maeterlinck, cuyos textos conoció en su primera estancia en EEUU.

desde fines de los 70s ha compuesto gran parte de la música de su madre. Para Fairuz también compuso Riad El Sunbati en un álbum con Um Kalsoum y Farid El Atrache –otra leyenda del *tarab* y de la música y el cine amorosos en el mundo árabe de los 50's a los 70s. Los Rahbani, que fueron una verdadera escuela en el Líbano y, en general para la música árabe– George Wassouf, el llamado «Sultán el *tarab*» se considera inspirado por Melhem Barakat, discípulo de los Rahbani, gran exponente de la música árabe de los 80 hasta el día de hoy–, tuvieron el mérito de compilar toda esta tradición literaria con una tradición musical que va desde Al-Andalus, a Sayed Darwish, así como a las melodías popular libanesas y su extraordinaria composición, y llevar todo eso a la representación teatral, un arte emergente en el mundo árabe recién bien entrado el siglo XX.

Apuntados estos elementos sobre el lugar de la música en la vida cultural de los árabes, es de esperar una aguda función política de la misma. En realidad, en la música árabe post-nahdí existe todo un género de música política, que se podría denominar de la misma manera que a la literatura del género: *qawmiyat*, es decir, algo así como «patrióticas». Aquí se inserta música anticolonial, antiimperialista, nacionalista árabe y por Palestina. Las figuras más conocidas en este género son, entre otros: Sheij Imam, Marcel Khalifeh, Julia Butros.

Entre las temáticas, además de exhortos a la unidad árabe, Palestina es, sin duda, el tema más recurrente y permanente en las *qawmiyat*. Y Palestina es también el lugar que nos muestra a la música en su más extrema disponibilidad política. La configuración de la escena musical palestina radicada en propio territorio palestino desde los 90s, ha llegado a producir el extraño fenómeno de la formación de un cierto «mercado» musical y cultural, donde los artistas más famosos son los que cargan su producción de discurso político y contrariamente a lo esperable, aquellos que cantan «pop» son los que menos logran consagrar carrera.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Idea della prosa*, Quodlibet, Macerata - Italia, 2002

AGAMBEN, Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001

BENJAMIN, Walter. *El narrador*; Introducción, traducción, notas e índice de Pablo Oyarzún R., Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008.

GIBRÁN JALIL GIBRÁN. *Al-musiqá*, El Cairo, 1905

**Música política, militante, de protesta,
comprometida, canción social, Nueva
Canción, música de vanguardia, música
identitaria, de proyección folklórica...
Demasiadas cuerdas para un mismo trompo...**

Jorge Martínez Ulloa

Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas
Departamento de Música y Sonología
Facultad de Artes, Universidad de Chile

EL HORIZONTE DE LA LLAMADA «MÚSICA POLÍTICA» Y TODAS sus derivaciones, negaciones y connotaciones, aparece como un gran contenedor de difusas y borrosas fronteras, lo que, históricamente, ha dado lugar para que grupos de poder político, monten operaciones de enmascaramiento y manipulación simbólica, con el objetivo (consciente o para-consciente) de difundir verbos y versos que, ideológicamente, encubran, velan y distorsionen, programas y sujetos políticos, manifiestos y esperanzas liberadoras. Esta operación, bastante visible, finalmente, se enmascara con acciones de prestigio espectacular y de fruición masiva de sentidos, finalmente ambiguos, que refuerzan el dominio y el prestigio de esos mismos grupos sobre sectores subalternos.

Es así que los «partidos de la clase» suelen organizar manifestaciones masivas, con la participación, por ejemplo, de músicos y «artistas comprometidos», personajes que deben contar con una cierta presencia en los *mass media*, paradójicamente bajo el control del «enemigo de la clase» y tener un espacio en el mercado, para ser reconocidos y validados por los operadores políticos de estas

producciones masivas de la izquierda tradicional. Lo que se va a celebrar allí entonces, no tendrá mucho que ver con la fruición de un patrimonio artístico rebelde o de ruptura, que pueda desplazar las fronteras de una estética hegemónica, afirmando un modo de ver y pensar in-audito o por lo menos, alternativo, muy por el contrario, se trata en este caso de una operación de prestigio y de disciplinamiento ideológico, reforzado por el anclaje emotivo de una pseudo liturgia estetizante.¹

Estas acciones de disciplinamiento,² y masificación de un discurso que es, o que debiera ser, contracorriente, cuentan con mecanismos que refuerzan posiciones y actitudes de conformismo estético y de un a-crítico «reconocerse» como fuerza masiva, obteniendo del hecho banal de la masividad, una seguridad que no procede de una aumento de la propia conciencia simbólica sino que de la mera afirmación de clichés de consumo fácil, afirmados por la masificación y la destrucción de procesos reflexivos más profundos. Multitudes vociferantes, que no van mucho más allá ni se diferencian radicalmente de la audiencia sumisa y comercializada, enajenada, de los conciertos masivos de las músicas mediáticas, normalmente difundidas y organizadas por los grandes monopolios de la comunicación burguesa y capitalista.

Objetivo de esta ponencia es establecer algunos elementos de esos mecanismos y de como, pretendidamente liberadores, se convierten en otros tantos modos de construcción de sub-alternidad y alienación.

1.- El primero de estos mecanismos está constituido por lo que llamaremos una metafísica de las nociones de «pueblo», «persona», «identidad nacional», «identidad chilena», «lo popular». Basados en esta metafísica será posible, para estos grupos de operadores políticos, impedir un conocimiento des-alienado de estos

1. Eduardo Carrasco, *Quilapayún, la Revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1988, pp. 130-131.

2. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2005, pp. 140-141.

conceptos a la luz del análisis concreto de realidades concretas y reemplazarlo por el fetiche de la adhesión acrítica y disciplinada.³

2.- Otro mecanismo podría ser configurado como la negación de la idea de «comunidad», en cuanto red comunicativa que sustenta el dispositivo de «obra». En efecto, la oposición simple de sujetos y contextos, masa e individuos, encubre el lugar y la percepción de la comunidad y lo comunitario como el lugar de identificación y reproducción simbólica. Por otra parte, se opera una cosificación de las relaciones simbólicas entre personas, al interior de una comunidad, que entonces son presentadas como relaciones entre personas y cosas: el llamado «objeto artístico», obra o canción, presentado ahora desnudo de las relaciones sociales y comunicativas que conforman su existencia social. Esta manera de romper el vínculo colectivo y comunitario del sentido artístico y su reemplazo por el consumo del fetiche cosificado del producto artístico, es simétrico con el concepto de alienación del trabajo que sufren los artistas, en cuanto trabajadores de procesos simbólicos, en el medio cultural de mercado. Este mecanismo de cosificación y mercantilización de las relaciones estéticas no es privativo del mercado capitalista del arte y sus derivados, sino que es pasiva o entusiastamente aprovechado por los actores del disciplinamiento, esto es, los agentes de los aparatos de cultura y producción en los partidos de la izquierda tradicional.⁴

3.- Estos mismos sujetos también utilizan como recurso manipulador la negación de la fruición del arte como proceso liberador y desestabilizador, como soporte sensible a la vez que cognitivo.

La idea de que el arte y sus formas se configuren desde una dislocación, desde un más allá de la mera superficie sensible, es completamente opuesta a la idea, manejada por estos «filisteos de la cultura partidaria», de que «el pueblo» no está maduro para

3. F. García, *Informe a las jornadas de estudio sobre arte en la universidad, convocadas por la Comisión Nacional Universitaria del Partido Comunista de Chile*. Santiago de Chile: Apuntes, año 4, enero-febrero 1973, pp. 24-25.

4. M. Löwy, *El marxismo en América Latina*. Santiago de Chile: Lom Editores, 2007, pp. 25 y sgtes.

las experimentaciones sensibles de las nuevas formas estéticas, o que ello simplemente constituiría «modas pequeño-burguesas». Esta dislocación puede ser la base para una nueva conciencia de lo sentido, una nueva configuración de ideas, un nuevo empoderamiento sensible de la realidad concreta, en la des-estabilización de los clichés cotidianos. De esta forma el arte «dislocante» se posiciona como soporte cognitivo, a la vez que sensible.

El operador político tradicional antepone, a la dislocación estética, un concepto de arte completamente ideologizado, como mero proceso de reconocimiento de valores «revolucionarios», en cuanto reproductor de consignas y lemas partidarios, en un ropaje sensible tradicionalista, conservador y ciertamente basado en clichés, extraídos de las formas más pedestres del consumo masivo de mercado.⁵

4.- La manera como puede operar esta reificación y manipulación del proceso artístico, es dada por la confusión entre forma y estructura del evento estético, lo que encubriría los lazos sutiles entre sensibilidad y cognición. Para el operador político, es la forma, como calidad de lo aparente, lo que puede revelar la «belleza» y de ahí la «utilidad social» del arte, en cuanto productor/ reproductor de belleza, esta vez como soporte del lema o la consigna partidaria.

El capital movilizador de la obra en cuanto cosa sensible, como vehículo emotivo (por lo bello) de consignas o verdades militantes, puesta ideológicamente en el lugar de las relaciones sociales entre el artista y su comunidad. Una belleza que sólo puede ser vista, desde el concepto de la manipulación politiquera, como atributo de un statu quo lingüístico tradicional y legitimado como la aceptación supina de fórmulas y estilemas vacíos de contenido formal.

Para resumir, el manejo ideológico y alienante del arte político y su transformación en otra cosa que política no es, es realizado por los aparatos culturales y de producción de los partidos de la izquierda tradicional, mediante estos simples mecanismos, que

5. Eduardo Carrasco, *op.cit.*, pp. 130 y sgtes.

establecen una metafísica de los conceptos de pueblo y sus asimilados, que niegan el carácter comunitario de la experiencia artística, niegan su carácter de productor de conciencia des-alienada y ruptural, niegan su carácter de dispositivo dislocador, sensible y cognitivo, para afirmar una idea de «lo bello» como potenciador emotivo de la consigna, en cuanto atributo de la mera forma sensible, del fetiche artístico, como negación de la estructuración de los trazos distintivos de la forma como portadora de nueva conciencia, en fin, los operadores de la manipulación ideológica del arte político, se basan en legitimar actores y criterios, clichés y prácticas, propias de los mecanismos más triviales y banales del mercado capitalista del arte. ⁶

Una forma estética como ruptura requiere, en la comunidad que la observa, una posición activa y no la pasividad del individuo-masificado en el mega evento partidario. Dicha posición activa es la que podemos encontrar, por ejemplo, en varios ejemplos de cierto teatro político, en la danza contemporánea barrial del grupo 3x6, en las brigadas muralistas poblacionales, en los colectivos de performancers y de arte sonoro. En esas experiencias, la relación entre la audiencia y el acto es total y determinada por la escala humana en que es fruida la obra, entre otras cosas. Esta dinámica, cuando se vive la experiencia artística en el «lugar» de la comunidad y no en el «no-lugar» del evento masivo, permite una afectación en la comunidad que la vive, que es la base de la exploración sensible, más allá del capital cultural disponible, y que le permite a la misma comunidad, explorar otros lugares de sentido y, por cierto, la dislocación del sentido, en un concepto en que «sentido» no remite a su denotación de «significado», sino que es a la vez, trayectoria o dislocación, es también lo sensible y, por cierto, lo significado.

6. «Todo cambio en la estructura artística es llevado desde el exterior del mismo, ya sea directamente, bajo la impresión inmediata de las transformaciones sociales, o indirectamente, bajo la influencia de alguno de los campos culturales vecinos, como las ciencias naturales, la economía, la política, el lenguaje...» J.C. Mukarowsky, *Russischer Formalismus*. Munchen: Hanser Verlag, 1964, p. 287.

De esa manera, la forma sensible, significada y direccionada, en cuanto sentido, revela la estructura que la sostiene, como una infinita red de trazos distintivos y sus relaciones. Es la forma un producto de estructuras, como procesos cognitivos y lingüísticos en la ruptura, y remite al proceso de decodificación comunitaria, en la superación colectiva del cliché y el «lugar común» sensible, para privilegiar una afectación y empoderamiento colectivo del capital cultural comunitario, puesto en acto para el enraizamiento de la afectación en los mecanismos sensibles comunes.

Todos estos mecanismos y muchos otros, ciertamente, permiten la enajenación del sentido político colectivo de las formas artísticas, como capital de concientización y ruptura de las matrices narrativas dominantes, por parte de los operadores políticos y su transformación en instrumentos de consenso y adhesión masiva, a las mecánicas de sumisión y disciplinamiento de los aparatos de control partidario.

De esto se avala y aprovecha, de manera inversa, pero recíproca, una cultura de lo superfluo, de la post-utopía, que pretende, desmontando la escenografía manipuladora y alienante de la mascarada «populista» que hemos denunciado, re-instalar el concepto del fin de la historia y la imposibilidad de la denuncia o de la rebelión: si el arte político se vacía de contenido ruptural en manos de sus operadores, es evidente que es imposible la ruptura en el plano del arte, por lo tanto, sólo cabe una sutil deleitación estetizante y vanguardista, globalizada, alienada y consumista y que sirve solamente de útil decoración y comentario al llamado «tiempo libre» de productores alienados y explotados en el mercado cosificado de los productos estéticos.⁷

Volvamos entonces a nuestro título:

Música política, militante, de protesta, comprometida, canción «social», nueva canción, de vanguardia, música identitaria, de proyección folklórica: muchas cuerdas para un mismo trompo...

7. Delannoy, *Caliente! una historia del Jazz latino*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 25.

Pareciera ser que estos conceptos son sinónimos, por lo menos así son usados por comentaristas, críticos, analistas y opinólogos del tema, sin embargo.... Todo indica que sólo el primer concepto: música política, puede realizar el papel de una práctica liberadora⁸, que, ligando teoría y praxis, sensibilidad y cognición, puede hacer efectiva la XI tesis de Marx sobre Feuerbach: «Hasta acá los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo de diferentes maneras, lo que importa es transformarlo...»⁹

Los otros conceptos, si bien pueden significar aspectos parciales de lo político, en la medida que se sobreponen a lo político y ocupan el lugar de éste, se transforman en dispositivos alienantes y totalizantes.

El concepto de «*música militante*» connota en la música una condición funcional y pre-dirigida, que, más allá de potenciar una visión de mundo real y concreta del músico y su audiencia, la reemplaza por un verbo programático «otro», basado en una economía de la adhesión eficaz a la consigna, generalmente construidas por funcionarios en base a ópticas de poder internas y externas al movimiento. Si bien algunos dirigentes han alertado sobre los peligros de una adhesión a-crítica y voluntarista, no es menos cierto que la práctica concreta de los partidos y movimientos ha privilegiado la militancia y el «compromiso» de sus artistas por sobre su libertad creativa.¹⁰

«Supone la respuesta antes de que los actores se pongan la pregunta»

La llamada «*música de protesta*», «música comprometida»

8. E. Fischer, *L'artista e la realtà, sei saggi*. Torino: Editori Riuniti, 1972, p. 43 y sgtes.
9. Karl Marx, «Thèses sur Feuerbach», en *Oeuvres Choisies, Vol. 1*, Moscú: Editorial Progreso, 1970, p. 9.

10. «Cada creador que toma el camino de la revolución lo vive y lo soluciona a través de su trabajo y de su contacto con el pueblo. El Partido debe ayudarlo en este sentido, estimulando al mismo tiempo las formas nuevas que a la vez enriquezcan el contenido. Pero tratándose de un proceso, en las condiciones de un país capitalista como el nuestro, la incorporación y la militancia de los artistas y escritores en nuestras filas sólo tiene una exigencia: su actitud revolucionaria en política y no la adhesión a las escuelas estéticas» Luis Corvalán, cit. por (García, Chile: Música y compromiso. *Música*, n. 29, Ed. Casa de las Américas, la Habana, 1972, p. 2-9).

o simplemente la denominada «canción social» señalan, usualmente, situaciones injustas, de abusos y explotaciones desatadas, lo que puede ser el momento cero de una toma de conciencia y efectivamente ser motor de acciones reivindicativas y de lucha, desmontando las censuras de los medios de comunicación, generalmente mercenarios del poder, sin embargo, puede caer rápidamente en una sub-alternidad lagrimosa y pesimista, en un efectismo autocompasivo y desmovilizador

Un ejemplo de ello, podemos encontrarlo en un himno clásico, que comienza con «Arriba los pobres del mundo...» una suerte de retórica evangélica desmovilizadora, que transforma a los verdaderos constructores de mundos, los trabajadores, en simples carenciados y menesterosos... Los «eslavos sin pan» no deben su destino emancipador a la carencia de medios de subsistencia ni su rebeldía a la injusticia social reinante, sino que a las propias dinámicas de desarrollo objetivo del modo de producción capitalista.¹¹

Consideremos ahora el género de las variadas formas de la música comprometida:

Comprometidas con su lenguaje: definen vanguardias más o menos originales o, por lo menos, deseosas de serlo... más allá de todo recato y procediendo a mecanismos elitarios y herméticos, cuya única legitimidad pareciera residir en su novedad o audacia formal, ya que no real... También las «nuevas canciones» pueden caer en este rubro...

Comprometidas con lo nacional o con la raíz identitaria, denotan estas especies a composiciones que se reclaman o que remiten a identidades originarias, propias y por lo mismo «nuestras», con profusión de clichés idiomáticos, giros estereotipados de elementos costumbristas y con toda una retórica vernácula, reclamándose a una siempre mal definida identidad, sea ésta nacional, regional, chilena, local, folclórica, de género, en todo caso, particularidades excluyentes y esencialistas, cuando no de-

11. Karl Marx, citado por J. Attali, *Karl Marx o el espíritu del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pag. 103.

finitivamente racistas o fascistas. Identidades que escapan a toda consideración de calidad y que, aparentemente «más allá del bien o del mal» lingüístico, cierran los espacios comunicativos a un repertorio tradicionalista, generalmente conservador y autorreferente.¹²

Como afirmáramos anteriormente, y de manera paradójica, todos estos tipos o estilos musicales pueden concurrir, en nuestra opinión, a conformar parcialmente aspectos de una música política... Que puede ser militante, que puede también ser de protesta o de denuncia, que puede reivindicar pertenencias o comunidades identitarias, como fuente de legitimidad y nueva agregación, que puede sumar estos elementos en un combinatoria política, como acelerador de procesos de empoderamiento y gobernanza de los subalternos. El problema se plantea cuanto estos formatos moldean enteramente la creatividad, ideológicamente debiéramos decir, con una definición de «ideología» que niega otras formas concurrentes y complementarias de ver la cuestión de la música política.

Sólo en la más perfecta y completa unión de estas dimensiones, se podrá obtener la adhesión sensible y a la vez lógica al proyecto colectivo, construyendo juntos el terreno adonde una nueva condición humana haga necesaria nuevas condiciones de reproducción de la vida material y social.

No deseamos seguir en esta vía, sin antes proceder al análisis de una canción que, a nuestro juicio, satisface enteramente nuestra idea de canción política, sin casi nombrar el término, muy sutilmente y con una eficacia y profundidad que la han hecho legendaria...

Nos referimos a la canción de Víctor Jara: «Deja la vida volar».

Grabada en 1962, aparece en el primer LP de Víctor Jara, editado por el sello Demon, de Camilo Fernández.¹³

12. Vladimir Lenin, «Notas críticas sobre la cuestión nacional», en V. Lenin, *La cultura y la revolución cultural*, Moscú: Progreso, 1978, p. 38 y sgtes.

13. J. Jara, *Víctor Jara, un canto truncado*. Barcelona: De Viva Voz, Ediciones, 1999.

*En tu cuerpo flor de fuego
tienes paloma,
un temblor de primaveras,
palomitay,
un volcán corre en tus venas.*

*Y mi sangre como brasa
tienes paloma,
en tu cuerpo quiero hundirme
palomitay,
hasta el fondo de tu sangre.*

*El sol morirá, morirá,
la noche vendrá, vendrá
Envuélvete en mi cariño
deja la vida volar
tu boca junto a mi boca
paloma, palomitay.
¡Ay! paloma.*

2

*En tu cuerpo flor de fuego
tienes paloma,
una llamarada mía
palomitay,
que ha calmado mil heridas.*

*Ahora volemos libres
tierna paloma
no pierdas las esperanzas
palomitay,
la flor crece con el agua.
El sol volverá, volverá,
la noche se irá, se irá.
Envuélvete en mi cariño*

*deja la vida volar
tu boca junto a mi boca
paloma, palomitay.
¡Ay! paloma.*

Deja la vida volar...

Estilo Cachimbo

Victor Jara

En tu cuer po flor de fue go tie nes pa lo ma ma Un tem
blor de pri ma ve ra pa lo mi tay Un vol can co rreen tus
ve nas
El sol mo ri ra mo ri ra La no che ven
dra ve an dra En vuel ve teen mi ca ri do de ja la vi da vo
lar tu bo ca jun toa mi bo ca pa lo ma pa lo mi tay Ay pa lo
may Ay pa lo ma

Esta canción es definida por su autor como «estilo cachimbo» y el patrón rítmico de esta danza nortina articula los motivos rítmicos de la melodía:

Fig. 2



Como se puede apreciar el cachimbo está a la base de la melodía...

Fig. 3



Como se puede apreciar en la fig. 3 el ritmo señalado en la fig. 2 aparece ligeramente modificado, lo que la fig.2 es un inciso rítmico de negra-corchea-corchea-negra, acá aparece como negra-corchea-negra-corchea. Ese inciso cambiado connotaría las palabras «cuerpo-flor»

Fig. 4



Este efecto es aún más evidente en el segundo verso, adonde el inciso rítmico propio del cachimbo aparece más transformado: negra-corchea-tres corcheas, ligadas a dos corcheas ligadas.

En este caso, fig.4, la alteración al patrón rítmico «cachimbo» es ocupada por la palabra «primave», con tres corcheas, concluyendo en las dos corcheas ligadas y completando la palabra «primave[ra]».

El mismo ejercicio es posible en las otras estrofas, adonde las

modificaciones al inciso rítmico original del cachimbo, connotan las palabras «sangre», «cuerpo quiero», «fondo», «cuerpo flor», «llamarada», «calmado mil», «volemos» , «[pier] das las esperanzas», «flor crece», etc.

Se diseña así, luego de este análisis, un doble sentido en la canción de Jara, aquel expresado por el entero texto lírico, muy erótico y carnal, respecto de un sentido segundo, menos aparente, más romántico.

El título entonces de esta canción «Deja la vida volar...», aparece como una invitación a una joven pareja, en la forma de un baile histórico de trabajadores del salitre, en el recuerdo mítico de las «flóricas» pampinas, para asumir una nueva esperanza en la forma de un amor doblemente satisfactorio: carnal y romántico....

¿Cuán política es una canción de amor?

¿Cuán político es el localismo identitario de los trabajadores del salitre?

¿Cuán política es la expresión de un doble sentido lírico?

Para tener una visión del impacto emocional que esta canción, bastante conocida, ha despertado en la audiencia, se puede consultar con facilidad los comentarios en las redes sociales o *Youtube*. La mayoría de ellas remiten a un sentimiento romántico y a la vez, de lucha, en que es el amor, entendido casi evangélicamente, el gatillador de una pasión redentora y liberadora, de justicia social y económica.

Marx escribe en el capítulo 1 del *Capital*, en el párrafo dedicado al fetichismo de la mercancía:

Encubre la verdad de las relaciones de personas en el mercado, de poseedores de fuerza de trabajo y poseedores de capital, como relaciones entre personas y cosas.¹⁴

Este concepto del marxismo aclara muy pertinentemente, en mi opinión, el «cosismo» de ciertas visiones de lo político, que

14. Karl Marx, *El Capital*, Vol. 1. Ciudad de México: Siglo XXI editores.1950, pp. 36-39.

olvidando la centralidad de lo socioeconómico como «relaciones sociales entre personas», plantea la toma de conciencia como un proceso individual, dirigido a la conquista de un poder metafísico y muy lejano de las vivencias personales y relacionales.

Una visión de lo político que descuida el sentido de lo colectivo como un lugar de la comunicación y de la identificación comunitaria, como el lugar de un reconocimiento del otro en el otro.

Pero lo político debiera ser poder considerar de una manera otra la propia condición de sujeto alienado y cosificado por relaciones sociales enajenadas y ex-céntricas.

José Carlos Mariátegui presenta el acto liberador¹⁵ en nuestra América, como un proceso que hace compartir momentos de reflexión y estudio de las condiciones estructurales de existencia, con otros de adhesión emotiva y ritual a una idea de comunidad identificadora. En este último sentido, el pensador y político peruano se aparta de un cierta forma de entender el marxismo, muy propia de su tiempo, que pone a una especie de positivismo racionalista como el eje de la correcta manera de entender esta doctrina, descartando como «no científicas» toda otra forma de considerar los procesos de toma de conciencia y, por lo tanto, subestimando el papel que los procesos de simbolización tienen en la conformación de actitudes y conductas. Con ello, se subordinaba el rol del arte, a un mero «decorado» estético sobre el fondo del cual se realizaban los «verdaderos» procesos de toma de conciencia, lógicos y racionalistas, propios de una estructura partidaria y militante, objetiva y lógica.¹⁶ No es extraño entonces que, dada esa posición dominante en los marxismos latinoamericanos, los «nuevos» cancioneros y la canción política, aceptados

15. J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago: Editorial Quimantú, 2008.

16. «Hay que someterse a nuevas reglas, a reglas diferentes, a reglas propias de un proceso revolucionario, cuyo rasgo principal debe ser la participación de las masas. Para que esta participación sea eficaz, es indispensable que la conducción del proceso sea científica, evitando decisiones subjetivas y voluntaristas, que sirven a la contrarrevolución» (Orlando Millas, cit. por García, 1973, p. 25)

e impulsados por las organizaciones marxistas, derivaran en una combinatoria de consignas y lemas militantes, clichés retóricos y estructuras, casi científica y lógicamente expresión objetiva del programa del partido. Ello va a redundar en algo muy parecido al «realismo socialista» de Zdanoviana memoria, pero que, en oposición al modelo soviético original, todavía puede aparecer como práctica estética legítima y militante. Ejemplos de ello sobran y en esta sede no podemos hacer el, desgraciadamente muy extenso, elenco de esos ejemplos.

Para retornar a la reflexión de Mariátegui, nos parece que esta canción de Víctor Jara, tan llana y directa en su aparente simpleza formal, cumple con esta doble condición de revelar, líricamente, la doble condición de toda relación entre personas: como cuestión sensible, morfológica y aparente, unida a una dimensión cognitiva y reflexiva, de sentido profundo y escondido, una intimidad secreta.... Por ello es identificadora a la vez que reveladora.

Para comenzar a diseñar una conclusión, creo legítimo atraer vuestra atención sobre el hecho de que toda dimensión política de lo existente, implica una desestabilización, tanto sensible como cognitiva del propio espacio de lo real, del ego como sujeto reificado y cosificado en un fetichismo de la mercancía, operante como lucha por el predominio.

Una dimensión política del arte debiera llevarnos a resituar nuestro sentido de lo colectivo, como espacio de la vida, del reconocimiento y la adhesión emotiva, antes que optar por una reconstrucción positiva de la estructura socioeconómica sólo como dimensión de lo mental intelectual.

La música opera como ex-critura del cuerpo, de los cuerpos, en una dimensión en que lo afectivo rediseña nuevos espacios de identidad...el lugar de la con-musicación es el lugar en que las personas pueden conjugar las vivencias personales e individuales en una comunidad. Es así como la música, política, opera la conjunción de *Bios* y *Zoe*, generando identificación individual y comunidad en el colectivo.

Para ello debe operar, tanto pre-discursivamente, como espacio de los afectos y afectaciones, cuanto lógicamente, como el proceso de estructuración lingüística y mental...

De esta forma una música, voluntaria y declaradamente política, debe transitar desde una forma sensible, desde una apariencia gustativa hasta una estructuración lógica...

La forma definida por los sonidos y sus diferentes encadenamientos sintácticos, la estructura por la infinita red de relaciones, aparentes y más profundas, entre sus trazos distintivos.

Sólo en la más perfecta y completa unión de estas dimensiones, se podrá obtener la adhesión sensible y a la vez lógica al proyecto colectivo, construyendo juntos el terreno adonde una nueva condición humana haga necesaria nuevas condiciones de reproducción de la vida material y social.



BIBLIOGRAFÍA

- ATTALI, J., *Karl Marx o el espíritu del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CARRASCO PIRARD, E., *Quilapayún, la Revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1988.
- DELANNOY, L. *Caliente! una historia del Jazz latino*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FISCHER, E., *L'artista e la realtà, sei saggi*. Torino: Editori Riuniti, 1972.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2005.
- GARCÍA, F. Chile: Música y compromiso. *Música*, n. 29, Ed. Casa de las Américas, la Habana, 1972.
- GARCÍA, F., *Informe a las jornadas de estudio sobre arte en la universidad, convocadas por la Comisión Nacional Universitaria del Partido Comunista de Chile*. Santiago de Chile: Apuntes, año 4, enero-febrero, 1973.
- JARA, J., *Víctor Jara, un canto truncado*. Barcelona: De Viva Voz, Ediciones BSA, 1999.
- LENIN, V., «Notas críticas sobre la cuestión nacional», en V. Lenin, *La cultura y la revolución cultural* (p. 38 y sgtes.). Moscú: Progreso, 1978.
- LÖWY, M., *El marxismo en América Latina*. Santiago de Chile: Lom Editores, 2007.
- MARIÁTEGUI, J. C., *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago: Editorial Quimantú, 2008.
- MARX, K., *El Capital, Vol. 1*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1950.
- MARX, K., Thèses sur Feuerbach. En K. Marx, *Oeuvres Choisies, Vol. 1* (págs. 7-9). Moscú: Editorial Progreso, 1970.
- MUKAROWSKY, J. C., *Russischer Formalismus*. Munchen: Hanser Verlag, 1964.

Aproximaciones a una creación musical post-utópica: el caso de Daniel Osorio

Fernanda Ortega Sáenz

Departamento de Música
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

ENTRE LAS NUMEROSAS ESCUELAS Y CORRIENTES ESTÉTICAS surgidas en la música docta a partir de las primeras décadas del siglo XX –que consideraré, extendiéndonos hasta nuestros días, como música contemporánea–, podemos seguir una cierta línea caracterizada por una visión crítica de las sociedades modernas y una concepción política del arte y la creación musical. Si revisamos los casos más emblemáticos, nos encontramos con compositores que fueron o han sido gran parte de su vida militantes activos y han buscado diversas formas de vincular sus convicciones políticas con su obra.

Esto considera un horizonte histórico de desarrollo, enmarcado por las transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales acaecidas durante todo el siglo XX y los vertiginosos años de nuestro siglo XXI y, en este transcurrir, lo que entendimos antes como un arte militante inmerso en ideologías partisanas que apelaban a utopías transformadoras, al llevarlo al contexto actual de una parte de la creación docta contemporánea chilena, nos vemos convocados a redefinirlo, para lo cual apelaré a la idea de un arte post-utópico que recojo de Jacques Rancière.

MÚSICA Y POLÍTICA

Cuando me refiero a la relación entre música y política, o de forma más precisa, creación musical y política, estoy pensando en obras que se inscriben dentro de una línea de pensamiento estético, fuertemente comprometido con una transfiguración de la realidad socio-política, transfiguración presentada en forma de música. Tomo estas ideas del compositor alemán Mathias Spahlinger, para quien, «la música depende del mundo [es decir] (de condicionantes materiales, de la praxis cotidiana, de la economía) y de la política, siendo determinada por esta última (ya sea de manera consciente o inconsciente) y constituyéndose en su reflejo; [Concluye entonces: la música] es, como imagen (política) del mundo»¹.

El musicólogo Martin Kaltenecker indica tres tipos de acercamientos respecto a aquello que permite las relaciones entre música y política, que recupero ahora en una síntesis de Carmen Pardo: la utilización política de las obras; la idea que la música es siempre política y por lo tanto que es analizable en tanto que hecho social; y el contenido político explícito que el compositor ha querido dar a su música². Por su parte el musicólogo francés Laurent Feneyrou, propone algunas problemáticas de esta relación entre música y política, las cuales principalmente serían: «las preguntas por la función y el potencial político del arte; por el lazo entre arte y el conjunto de relaciones de producción; entre arte, artista y clase social; por la interpenetración entre técnica e ideología; y entre contenido revolucionario y calidad artística»³.

1. Mathias Spahlinger, «Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia. Aspectos políticos de la música», 1991. Obtenido el 13 de enero de 2014 desde: <http://www.tallersonoro.com/antioresES/15/Articulo1.htm>

2. Carmen Pardo, «Laurent Feneyrou (éd.), Résistances et utopies sonores, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2005», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2005. [En Línea], Comptes rendus de lecture, La société dans l'écriture musicale, Numéros de la revue, mis à jour le : 30/01/2012, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=149>.

3. Laurent Feneyrou, «Drasai te me drasai», *Utopies*. Paris: Ircam-Centre Georges Pompidou, 1993, p. 179.

Asimismo, el economista argelino Jacques Attali señala como el coeficiente político de la música, su relación con los poderes rituales y jerárquicos primero, y luego con las estructuras complejas del mercado y el sistema capitalista. Para Attali, la música es claramente un atributo del poder político y religioso, que puede simbolizar el orden, pero que también puede anunciar la subversión. Y una vez entrada en el intercambio comercial, ha participado en el crecimiento y la creación del capital⁴. La música puede ayudar a crear e instaurar ciertos órdenes, a participar de una regulación social y constituir la memoria colectiva. Es decir, canalizadora, implícita o explícita, de la violencia, reguladora de la sociedad. De ahí la preocupación histórica desde los lugares de poder por controlar la música. Más aún, y a partir de los cambios radicales producidos con la reproductibilidad técnica –y cito nuevamente a Attali, quien trasluce ideas de Adorno–, la música se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural, y de desaparición de las culturas específicas. Más allá de eso, es un medio para hacer callar, un ejemplo concreto de mercancías que hablan en lugar de los hombres, de monólogo de las instituciones»⁵.

SENTIDO DE LO POLÍTICO

Estableciendo un marco general, entiendo que la cuestión política se inicia en la ciudad o *polis* a partir de las relaciones entre los hombres que la conforman. Este espacio público, como señala Arendt, sólo llega a ser político cuando se establece en una ciudad, entendida como lugar en donde los hombres realizan sus actos, relaciones y estructuras específicas de esta forma de organización⁶. En cuanto a los conceptos sobre la política, éstos son extremadamente antiguos, «remontándose a Platón y quizás

4. Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo Veintiuno, 1977, p. 13.

5. Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo Veintiuno, 1977, p. 165.

6. Hannah Arendt, *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1997, p. 74.

incluso a Parménides y se originan en experiencias sumamente reales vividas por los filósofos en la *polis*, esto es, en la forma de organización de la convivencia humana»⁷.

Para el sentido que me interesa rescatar, parto de dicha idea básica de *polis*, pero entendiendo que aquella convivencia, y sigo ahora a Rancière, está configurada esencialmente a partir de una relación antagonónica, una división entre aquellos que poseen y aquellos que no poseen. Así, se puede afirmar que «toda *polis* comprende estos dos componentes irreductibles, siempre en guerra virtual, siempre presentes y representados por los nombres que se atribuyen y por los principios en que se reconocen y que reclaman para sí»⁸. La posibilidad y capacidad de configurar una unidad entre estos opuestos nos lleva entonces a considerar la política como el arte de la vida en común⁹, si bien esto va a requerir enfrentar y asumir diversas formas de lucha por el poder que permitan articular este arte político. A partir de la consideración conflictual de las relaciones en la *polis*, Rancière propone una primera tarea de la política, en tanto,

Reducción política de lo social (es decir, de la distribución de riquezas) y de reducción social de lo político (entiéndase, de la distribución de poderes y de las inversiones imaginarias que siguen). Por un lado se trata de apaciguar mediante la distribución de derechos, cargas y controles, el conflicto entre ricos y pobres, y por el otro, de encontrar en la espontaneidad de las actividades sociales el apaciguamiento de las pasiones relativas a la ocupación del centro¹⁰.

Acotando aún la utilización de los conceptos, optaré por una definición que propone Chantal Mouffe, quien señala:

Concibo «lo político» como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas,

7. Hannah Arendt, *op.cit.*, p. 67.

8. Jacques Rancière, *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra, 2010, p. 29.

9. Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 62.

10. Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 29-30.

mientras que entiendo a «la política» como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político¹¹.

Para el uso que haré en adelante, señalaré igualmente lo que se está refiriendo cuando se habla de lo político y lo social, debiendo diferenciar ambos conceptos, entendiendo que «resulta imposible determinar *a priori* lo que es social y lo que es político independientemente de alguna referencia contextual»¹². Para Mouffe, lo político se vincula a los actos de institución hegemónica, mientras que lo social, «se refiere al campo de las prácticas sedimentadas, esto es, prácticas que ocultan los actos originales de su institución política contingente, y que se dan por sentadas»¹³. La relación entre ambos conceptos se da al asumir la naturaleza hegemónica de todos los tipos de orden social y el hecho de que toda sociedad es el producto de una serie de prácticas que intentan establecer orden en un contexto de contingencia¹⁴. Así, entran en acción las relaciones de poder, la adopción de un determinado orden por sobre otros con la necesaria exclusión de aquellas otras posibilidades, visibilizando mediante el arte político las estructuras que se han instaurado para lograr configurar la vida en común en la *polis*. Podemos entonces ver que lo político «en su conjunto es sólo un medio para un fin más elevado, situado más allá de lo político mismo, que, consiguientemente, debe justificarse en el sentido de tal fin»¹⁵.

EL CASO CHILENO

Volviendo a la música docta, en Europa el alemán Hanns Eisler abría una línea de compositores que buscaban vincular lo polí-

11. Chantal Mouffe, *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 16.

12. Chantal Mouffe, *op. cit.*, p. 24.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. Hannah Arendt, ¿Qué es la política? Barcelona: Paidós, 1997, p. 82

tico con la creación musical, seguido entre otros por el italiano Luigi Nono, para quien la función social y política del compositor era fundamental, considerando sus obras como instrumento de lucha, contribuyendo a la consciencia y a una concepción global de vida liberada. Junto a Nono, Helmut Lachenmann, Klaus Huber, Mathias Sphalinger, Mauricio Kagel, sólo por mencionar a algunos. En Chile a su vez, se puede seguir esta línea en compositores como Roberto Falabella, Gustavo Becerra, Fernando García, Sergio Ortega entre otros, los cuales menciono dado que serán los que reconozco como antecedentes del caso a referir de Daniel Osorio.

Así, a partir de los años sesenta se desarrolló una creación musical con contenido y función política explícita, cambiando luego su configuración en los años setenta y ochenta, con las obligadas transformaciones después del Golpe Militar en Chile y los cambios en el arte a nivel mundial. Posteriormente desde los años noventa hasta nuestros días, la globalización, los medios virtuales de comunicación, la irrupción de las nuevas tecnologías, la sentenciada caída de las utopías y la consolidación del sistema neoliberal, han generado profundos cambios en las consideraciones y posibilidades de un arte crítico y de sus alcances como transformador de la sociedad. En este marco encontramos hoy compositores que se sienten convocados a resignificar la obra comprometida, reconfigurando el rol de lo social de la música, buscando reaprender antiguos ideales, apareciendo en parte como una creación musical post-utópica.

UN ARTE POST UTÓPICO

Me refiero con esto al arte que busca reinstalarse como un arte crítico, el cual en su fórmula más general, en palabras de Rancière, «se propone dar consciencia de los mecanismos de dominación para cambiar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo»¹⁶. Dadas las condiciones actuales del arte en un

16. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 65

mundo híper conectado y globalizado, se requiere dar cuerpo a la diferencia con el arte contestatario desde los movimientos históricos de vanguardia hasta los años setenta, caracterizado fundamentalmente por la forma polémica de la obra, la que asumía generalmente la figura del *shock*. Al respecto, Rancière menciona cómo aquella utopía estética, es decir la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de obrar una transformación absoluta de las condiciones de la existencia colectiva –ideas que alimentaron las grandes polémicas acusando el desastre del arte durante el siglo XX–, estarían sobrepasadas.

Es entonces cuando aparece la posibilidad de «un presente ‘post-utópico’ del arte»¹⁷, en el cual ya no se busca oponer radicalidad artística y utopía estética al mundo que contiene al creador, sino más bien, «a la utopía denunciada, (...) opone las formas modestas de una micro-política»¹⁸. No son los contenidos los que deben cambiarse, sino más bien es el arte el que debe re pensar su crítica. Este arte post-utópico ya no está únicamente enfocado en la experiencia de la creación por parte del artista o en la autonomía de la obra, sino más bien en la experiencia sensible que provoca la obra en su entorno, pero ya no pensado como un entorno polémico y global, sino como un proceso, un arte devenido modesto de sus capacidades de transformar el mundo, pero aun así activo.

DANIEL OSORIO

Me enfocaré ahora en el compositor chileno Daniel Osorio (1971), residente en Alemania desde el año 2005, tomando dos de sus obras compuestas en 2011. Compositor formado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde obtuvo la Licenciatura en Composición Musical en 2004, realizó luego estudios de perfeccionamiento en la ciudad de Saarbrücken, Alemania, lugar en donde trabaja y reside hasta la fecha, desa-

17. Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 31.

18. Jacques Rancière, *op.cit.* p. 34.

rollando una destacada labor creativa, así como participando de diversas iniciativas de interés socio-político¹⁹.

Jaque, para Coro no profesional, piano, ensamble de percusión e instrumentos de viento, fue realizada por encargo de la Oficina de Integración de la ciudad de Saarbrücken, Alemania. Si bien este proyecto comenzó como actividad laboral, fue generando tanto para Osorio como para los participantes del taller un espacio de intercambio social, transformándose en instancia de construcción de comunidad e integración posibilitada a través de una obra musical, intentos de comunidad entre individuos que viven en un país extraño o que ya les resulta extraño. Y es este extrañamiento –factor común entre los participantes del taller y el propio compositor–, lo que ha devenido música.

Osorio desarrolla una obra política en el sentido de la búsqueda de aquella *polis* ideal, donde hombres y mujeres se vieron ante la posibilidad de participar de una experiencia artística, dejando de lado sus habituales y obligadas labores productivas y laborales. Al hacer esto, traspasaron la barrera del espacio limitado del individuo consignado al trabajo, generándose una suerte de emancipación de los espacios y los saberes. En este sentido, y citando a Rancière,

Los artesanos, dice Platón, no tienen el tiempo de estar en otro lugar que en su trabajo. Ese «otro lugar» donde ellos *no pueden* estar, está bien por sobre el conjunto del pueblo. La «ausencia de tiempos» es de hecho la prohibición naturalizada, inscrita en las formas mismas de la experiencia sensible. (...) La política adviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo toman ese tiempo necesario para posarse como habitantes de un espacio común²⁰.

A pesar de la diferencia con el resto de su catálogo, dado que para posibilitar una experiencia sensible crítica, Osorio dejó acá de lado los códigos de la música contemporánea, la obra sorpren-

19. Ver más información en: <http://danielosoriogonzalez.blogspot.com/>

20. Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 38.

de en su audición por la emoción que se trasmite al escuchar a aquellos músicos no profesionales, cantando textos tan radicales y por momentos, extremadamente tristes, los cuales hablan de sus experiencias y frustraciones. Resulta curioso a la vez oír la mezcla entre la estética alemana de teatro musical y una suerte de añoranza del sonido y espíritu del género Cantata cultivado profusamente en Chile en los años setenta. *Jaque* se transforma en una manera de mostrar identidades personales, diluidas tras identidades nacionales, desterritorializadas y excluidas.

Tomaré ahora *aK-Ka*, para Oboe, Clarinete, Violín, Trombón, Percusión y Electrónica en tiempo real, compuesta a partir de un encargo que recibió Osorio en Alemania, escrita dentro del lenguaje y la estética propia de la música contemporánea heredera de la nueva música en un sentido adorniano, a la vez que en una concepción neo-indigenista.

Osorio trae hasta nosotros un aspecto cultural de la etnia *aymara*, representado en la ritualidad musical de esta etnia, en el uso cultural del movimiento circular, a la vez que lo amplía a otros componentes de la obra: la ubicación de los instrumentos, el desplazamiento del percusionista, la percepción del público y los dispositivos de reproducción y procesamiento espacio-temporales. Activa a través de la obra musical una suerte de re-auratización de una ritualidad perdida, una cercanía a partir de aquella lejanía representada por la ritualidad *aymara*, y sin embargo esta cercanía sería una representación de lo cada vez más distante que aquella etnia está hoy de nosotros.

El compositor incorpora dispositivos electrónicos tanto para procesar sonidos y emitirlos en tiempo real, como para producir una escucha espacializada a través de cuadrafonía acústica de amplificación. Pero lo hace actuando contra la misma idea impuesta por el mercado de las tecnologías musicales, en la que los dispositivos han pasado a ser los nuevos fetiches de las generaciones de jóvenes y no tan jóvenes compositores, incorporando un uso político del dispositivo en su música. Me refiero a que tanto esta obra, como casi todas en las que Osorio utiliza dispositivos elec-

trónicos, está compuesta para el sistema *Pure Data*.

Explico esto señalando que *Pure Data* es un programa de espacialización en tiempo real para audio, video y procesos gráficos. Es una fuente abierta de *software* y puede ser descargado gratuitamente. Como tal, tiene una sólida y diversa comunidad de gente alrededor: artistas mediales, programadores, investigadores, músicos, todos organizados en torno a una lista de correos electrónicos²¹.

La mayoría de los compositores que trabajan actualmente con este tipo de dispositivos utilizan el sistema *Max*, el cual a diferencia de *Pure Data*, debe ser adquirido por una suma considerable de dinero, al igual que todos los productos asociados a su uso. Esto ha producido un nuevo y efectivo mercado comercial en torno a lo que se originó como un complemento a los lenguajes del arte, generando verdaderos fenómenos de culto a los dispositivos, como ocurre por ejemplo con la masiva incorporación de computadores de la marca *Apple*, devenidos los nuevos fetiches de las artes mediales. Esta mercantilización del arte musical en el territorio de las músicas electroacústicas hace transitar a este tipo de expresiones en límites cada vez más difusos entre el arte y el producto de consumo. Contra esto se plantea Osorio, según él mismo lo señala, optando por una forma crítica de generar conocimiento colectivo a través de *Pure Data* y su obra.

Este compositor relaciona en *ak-ka* un contenido extra-musical, de coeficiente político y social, representado en referencia a un imaginario indigenista con una intención identitaria por un lado y, una resignificación de la utilización de los dispositivos técnicos por otro. Esto a la vez que elaborando a través de ellos y los otros componentes de la obra una representación no explícita de una etnia históricamente oprimida.

En las obras referidas del compositor Daniel Osorio confluyen problemáticas diversas, que se enmarcan en el contexto de la creación docta contemporánea chilena, apareciendo actualizadas en

21. Pure Data. Oficial web site [en línea] <<http://puredata.info/>> [consulta: 22 enero 2013].

un neo-indigenismo y un arte musical post-utópico. Este compositor ha relacionado inquietudes socio-políticas e identitarias, con lenguajes musicales contemporáneos en sus obras, generando una particular síntesis. En esto, sigue una línea abierta por Roberto Falabella y continuada por Gustavo Becerra, si bien este trayecto se ha visto fracturado en parte de su transcurrir histórico posterior a los años setenta, a partir del golpe militar. Es ante esta fractura que compositores de la generación de Osorio buscan hoy maneras de reconfigurar sus búsquedas identitarias e intereses sociales y políticos con el arte y la creación musical.

Osorio ha buscado apropiarse de estas problemáticas en un nivel micro-político, ante la dificultad de encontrar otros espacios claros para configurarlas en nuestras sociedades actuales. Para esto, con 'configurar' hoy día quiero decir, buscar al interior de la creación docta contemporánea que se siente vinculada con lo social, lo político, la comunidad y su identidad, el momento de existencia y aparición de aquel espacio existente 'entre' las estructuras sociales, de manera de filtrarse con su componente emancipador en aquellos espacios que han quedado en las fisuras, y por momentos, entre los escombros de nuestra identidad colectiva.

Daniel Osorio estaría apelando en sus composiciones a una concepción extremadamente sencilla y modesta de las capacidades de ruptura social de su arte, pero no por eso renunciando al intento de hacerlo actuar en el medio que lo rodea, como infra-escena de su propio accionar social de artista militante, en un presente histórico que lo hace aparecer como un compositor post-utópico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDRT, Hannah. ¿Qué es la política? Barcelona: Paidós, 1997.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo Veintiuno, 1977.
- KALTENECKER, Martin. « Fureurs abstraites ». *Résistances et utopies sonores*. París: Centre de documentation de la musique contemporaine. Pp. 199-212, 2005.

- FENEYROU, Laurent. «Drasai te me drasai», *Utopías*. Paris: Ircam-Centre Georges Pompidou. Pp. 173-182, 1993.
- MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- SPAHLINGER, Mathias (1991). «Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia. Aspectos políticos de la música», 1991. Obtenido el 13 de enero de 2014 desde: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/15/Articulo1.htm>
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra., 2010.
- PARDO, Carmen. «Laurent Feneyrou (éd.), Résistances et utopies sonores, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2005», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En Línea], Comptes rendus de lecture, La société dans l'écriture musicale, Numéros de la revue, mis à jour le : 30/01/2012, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=149>. [Obtenido el 13 julio 2013]
- PURE DATA. Oficial web site [en línea] <<http://puredata.info/>> [consulta: 22 enero 2013].

Fonografía y Fonordalía

Peter Szendy*

Université Paris X-Nanterre
Consejero Cité de la Musique, Paris, Francia

TRADUCCIÓN: GUSTAVO CELEDÓN B.

EL LOBO, AL MENOS DESDE EL PROVERBIAL *HOMO HOMINI LUPUS* atribuido a Hobbes, es quizás la figura animal por excelencia de aquello que imaginamos ser la pura violencia, el estado de naturaleza.

En cuanto al perro, connota en más de una lengua la crueldad *insistente*, según una extraña oscilación entre pasividad y actividad : «una vida de perro» (*a dog's life, une vie de chien...*) refiere a los dolores soportados, un «mal de perro» que se sufre, *un male cane*; pero cuando se dice en italiano *quel cane me la pagherà*, «este perro me las va a pagar», se designa a una persona que inflige sufrimientos crueles, quizás de manera encarnizada, *accanita*. En la lengua de Pietro Verri, el autor abolicionista de las célebres *Osservazioni sulla tortura*¹, *l'accanimento* es a la vez la cólera obs-

* El título original de este artículo es *Phonographie et Phonordalie* (todas las observaciones entre paréntesis cuadrados son del traductor).

1. Redactadas en dos versiones sucesivas, en 1770 y en 1776, y publicadas de manera póstuma en 1804. Cf. la introducción de Giulio Carnazzi en Pietro Verri,

tinada y la persistencia, esto es, las dos a la vez, la rabia que dura. *Mondo Cane*, «un mundo perro», fue, en 1962, el título de un documental o pseudo-documental que dió nacimiento a un género bautizado como *mondo movie*. La continuación, realizada al año siguiente, es un *sequel* tan *trash* como su modelo. *Mondo Cane 2* termina con un insoportable concierto. Mientras que el pianista redobla su virtuosismo, una suerte de jefe de coro toca el rostro de sus coristas a la manera de un extraño teclado vivo: al ritmo de la música, los abofetea en orden, estando ellos de pie y en fila, del más grande al más pequeño. Las caras a percutir se escalonan así del gigante al enano: el abofeteador las golpea descendiendo o subiendo, de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, como si se moviese sobre teclas. A lo largo del brutal recital, lágrimas y sangre comienzan a verter mientras se prepara el *bis* exigido por el público.

Esta cruel secuencia recuerda otras, mucho más viejas, donde la tortura ha podido servir de instrumento de música, como lo indica John Hamilton a propósito del toro de bronce construido por Falaris, tirano de Agrigento, que hacía en él encerrar y asar a sus prisioneros, transformando sus gritos en un agradable concierto². Un poco más cerca, está la historia de Luis XI y los puercos músicos, magistralmente contada por Pascal Quignard en el sexto de los «pequeños tratados» que componen *La Haine de la musique* [*El odio de la música*].

Osservazioni sulla tortura, Biblioteca universale Rizzoli, 1998. (*Observaciones sobre la tortura*, varias versiones en español, entre ellas la de la editorial Hammurabi, Buenos Aires, 2012).

2. Cf. John Hamilton, «Moraleja cruel», *La Vanguardia*, suplemento *Culturas*, 4 noviembre 2009. Apoyándose particularmente en la descripción de Diodore de Sicilia (*Bibliothèque historique*, IX, 19), según la cual las ventanas nasales del animal estaban provistas de pequeñas flautas, Hamilton escribe: «*Cuando se aborda el tema de la música y la tortura, suele pensarse en el modo en que la música o el sonido se han utilizado y siguen utilizándose como instrumento perverso para infligir dolor. Sin embargo, rara vez se considera el caso contrario, es decir, la idea de que la tortura puede ser utilizada como instrumento de música*». Pero se podría igualmente ver en el animal megáfono una forma amplificada de la ordalía oral, tal como intentaremos pensarla con Theodor Reik. (*Biblioteca Histórica* de Diodoro de Sicilia en Editorial Gredos).

«El abate de Baigné era músico», dice el íncipit de este relato inspirado en viejas crónicas³. Luego, como en los cuentos, después de unas cuantas frases en el imperfecto, llega el desafío, en pasado simple, como se debe:

El abate de Baigné era músico. El rey Luis XI apreciaba sus cantatas. También lo hacía venir seguido a su castillo del Plessis. Era en la época del ministerio Gaguin. El rey tendía su vaso. Pedía a Robert Gaguin verter en su vino un poco de sangre proveniente de sus más jóvenes sujetos. Un día, Gaguin presente, cuando el abate de Baigné aportaba al rey la dulzura que le parecía ser lo propio de la música, el soberano le preguntó si sería capaz de producir una armonía con puercos.

El rey, en el relato de Quignard, añade sangre a su vino. Y es entonces sobre fondo de sangramiento sacrificial que se concluye

3. *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, 1996, p. 203 (Versión en castellano: *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, editorial Andrés Bello, Santiago, 1998) Una de las fuentes de Quignard podría ser J-F. Bodin, *Recherches historiques sur l'Anjou et ses monumens*, t. I, en Degouy Aîné, Imprimeur-Libraire, 1821, p. 495-496: «La mayoría de las comunas /.../ obtienen casi la totalidad de sus beneficios del producto de los puercos que nacen, se crían y engordan en esta parte del Anjeo... En las épocas establecidas para la crianza de este ganado, mayoritariamente destinado al aprovisionamiento de París y de nuestras ciudades marítimas, los caminos que conducen a las ferias y mercados están tan repletos de estos cerdos, que es casi imposible abrirse paso. Es probablemente un día, pasando por uno de estos caminos y durante estos embotellamientos, que Luis XI, importunado por el desagradable gruñido de estos animales, dice bromeando al abate de Baigné, quien lo seguía comúnmente en sus viajes: 'Háganos alguna bella melodía con el canto de estos pájaros'. El abate, hombre de espíritu, que se ocupaba principalmente de los instrumentos y de la música, aceptó esta suerte de desafío. Luego de haber meditado su plan, hizo construir una vasta máquina cuya decoración imitaba un aparador de órgano, puesto sobre un basamento en donde se improvisaban compartimentos o porterías de diversos tamaños destinados a ubicar los cerdos por edades, desde el cerdo de leche hasta el puerco de doscientas a trescientas libras. Puntas de fierro, dispuestas sobre estos compartimentos y por un teclado parecido al del órgano, picaban a los animales arrancándoles gritos que no sonaban nada mal en comparación a este instrumento, entonces bastante lejos de la perfección que hoy posee. Esta singular invención divirtió al rey y lo hizo reír mucho, cosa bastante rara; toda la corte participó de este divertimento, aplaudió el genio del compositor y las voces de estos nuevos concertistas». Jean-Claude Lebensztein, en su notable *Miaulique. Fantaisie chromatique* (Le Passage, 2002, p. 53), muestra fuentes más antiguas, en especial Jean Bouchet, *Annales d'Acquitaine*, 1524, IV, fol. 48.

el contrato, la apuesta insensata que liga al abate de Baigné y su soberano. Lo que está en juego es lo propio (esta «dulzura» que parecía al abate ser «lo propio de la música»), y es este propio que, *bañado de sangre*, será *comprobado* según un pacto sellado, inscrito en la carne:

El abate de Baigné compró treinta y dos puercos y los engordó. Tomó ocho cerdas para la voz de tenor; ocho jabalíes para la voz de bajo que hizo pronto encerrar con las tenores a fin de que las montaran día y noche; ocho cerdos para el alto; ocho jabatos para la voz de soprano, rebanando él mismo, con un cuchillo de piedra, la base del sexo sobre una bacinilla. Luego el abate de Baigné construyó un instrumento que parecía un órgano y que poseía tres teclados. Al final de largos hilos de cobre, el abate de Baigné hizo amarrar puntas de fierro muy aceradas que, según las teclas presionadas, picaban a los cerdos que había seleccionado, creando así una verdadera polifonía.

El instrumento construido por el abate *parecía* un órgano. Y cuando todo está listo, cuando el abate puede anunciar «un concierto de música porcina», se ubica delante del teclado «como se hace para tocar el órgano hidráulico». Mezclando soberanamente lo orgánico y lo inorgánico, inclinado sobre el *organon* de su invención, el abate de Baigné desafía y desestabiliza, en el curso de este baño de sangre, la frontera musical entre humanidad y animalidad:

Por turno los puercos comienzan a chillar en el orden en que eran picados e incluso, a veces, todos juntos, luego de que el abate tocara las teclas simultáneamente. Resultó de ello una música desconocida, verdaderamente armoniosa, es decir, polifónica.

Lo que hay de inquietante en este concierto, sin embargo, no es tanto el hecho que gritos de animales torturados puedan producir una polifonía digna de este nombre, plegada a la regla apremiante de una armonía⁴. Es más bien, es sobretodo, que dicha armonía

4. Jean-Claude Lebensztejn (*Miaulique*, p. 53 *sq.*) relata numerosos testimonios sobre «órganos» de gatos «consonantes» a pesar del sufrimiento que les era infringido (¿o

es susceptible de ser *reproducida idénticamente*. Tal es en efecto la condición para que el abate pueda ser reconocido vencedor (cursivas mías):

No contento de haber escuchado esta música una vez, el rey Luis XI deseó que el abate de Baigné la ejecutase íntegramente en una segunda ocasión. A continuación de *este reestreno, cuya armonía fue en todos los puntos idéntica a la primera*, los señores y todas las otras personas de la corte se volvieron hacia el rey estimando que el abate había *cumplido su promesa*.

En esta promesa, en este contrato, una alianza se ha sellado entre, por una parte, la crueldad de la organología y de la invención musical, y, por otra, la exactitud de una iterabilidad fonográfica por anticipado.

*

Se podría citar, como testigo en un juicio, tantos otros índices, reales o ficticios pero siempre elocuentes, confirmando la inmemorial complicidad entre música y crueldad. La violencia puede ser aparentemente gratuita, lúdica: consagrada al travieso goce de un arte que turba la frontera entre lo humano y aquello que se le opone indistintamente bajo el nombre de animal. Pero la violencia puede también tener un fin: el de hacer estallar la verdad, a través de una forma singular de tortura que utiliza el sonido.

Es lo que muestra una escena memorable del film negro realizado en 1954 por Joseph H. Lewis, *The Big Combo*. Vemos primeramente a un gangster un poco sordo, Joe McClure (Brian Donlevy), dando de bofetadas al lugarteniente Leonard Diamond (Cornel Wilde), medio desvanecido, a fin de obtener informacio-

a causa de ellos?): «los gatos al sentir tirar su cola maullaban cada uno según el dolor, haciendo con sus maullidos agudos y graves una música bien acordada», se lee así en la descripción que nos brinda el cronista español Juan Cristóbal Calvete de la procesión a la ocasión de las fiestas para el futuro Felipe II, en Bruselas en 1549; y este género de teclado felino, con «martillos provistos de clavos puntudos», es igualmente mencionado como remedio a la melancolía (Lebensztein cita a Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Documenta Geigy, 1960, p. 60) (Versión en español, de la misma editorial, 1962).

nes. Pero cuando el *boss*, Mr. Brown (Richard Conte), entra en la pieza, recuerda a Joe que no era necesario «tocar» al policía (*I told you not to touch him*). Joe se excusa de haber cometido un error: «No le he herido» (*I didn't hurt him*), responde, «estamos todavía en la legalidad» (*we're still legal*). Ciertamente, por el instante ninguna ley ha sido infringida, pero queda todo por hacer pues el policía no ha soltado aún ninguna información. Así, para poder seguir el interrogatorio sin por tanto marcar de estigmas el cuerpo de la víctima, Mr. Brown gira hacia otra tecnología. «El problema contigo, McClure», dice a su empleado, «es que jamás te has tomado el tiempo para aprender la técnica» (*the problema with you, McClure, is that you never took time to learn technique*).

El dispositivo técnico en cuestión, que permite *torturar sin tocar*, combina una radio y el audífono que compensa la sordera de McClure, a fin de ofrecer al lugarteniente «un pequeño concierto» (*we're gonna get the lieutenant a little concert*): cuando éste rechaza responder, Mr. Brown pega la prótesis auditiva a la radio, aprovechando un solo de batería, a fin de infligir en la oreja de su víctima una insoportable dinámica sonora, antes de engullirle a la fuerza una cantidad de alcohol que lo transforma en una suerte de animal rastrero.

El ensañamiento fónico con el lugarteniente Diamond es inmediatamente seguido por aquello que podríamos llamar, con el psicoanalista Theodor Reik, una «ordalía oral» (*oral ordeal*)⁵. Y si hay contigüidad entre estas dos formas de violencia, no es fruto del azar, de la arbitraria crueldad ejercida por el torturador: en los dos casos, una misma lógica opera y es ello lo que nos será necesario pensar. Digamos simplemente, para anticipar, que se trata de hacer penetrar en el cuerpo sometido al interrogatorio, una sustancia fluida, líquida o sonora, esperando que sea escupida o

5. «L'assassin inconnu», en *Le Besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtement*, traducción francesa de Sylvie Laroche et Massimo Giacometti, Payot, 1997; «The Unknown Murderer», traducción inglesa de Katherine Jones, en *The Compulsion to Confess*, Science Editions, John Wiley & Sons, 1966. (Existe una antigua versión en español: *El asesino desconocido*, Ediciones Hormé, Buenos Aires, 1965).

vociferada, regurgitada bajo la forma de una verdad oral, de una confesión.

Siempre, en *The Big Combo*, es el volumen sonoro lo que hiere, más que la música misma⁶. No sólo porque hay un umbral de dolor más allá del cual la intensidad fónica es insostenible, creando incluso lesiones irreversibles, sino también porque la sobreamplificación es tan terrorífica como su contrario, el silencio total. Nos damos cuenta, lo vemos de manera inquietante en el curso de una secuencia que hace eco – un eco inverso – al bombardeo sonoro infligido precedentemente al desdichado policía: antes de hacer ejecutar a McClure en el hangar, Mr. Brown le quita su aparato auditivo, «no escucharás las balas» (*you won't hear the bullets*), lo arroja, y el repentino mutismo de la banda sonora nos ubica por un instante, a nosotros los espectadores, del lado de la víctima, frente a la violencia propiamente *inaudita* de los flashes luminosos liberados por los tiradores.

No son, por el contrario, ni el ruido atronador ni el silencio de muerte los que ejercen sus crueles efectos en el film realizado por Roman Polanski en 1994, *Death and the Maiden* (de la pieza epónima de Ariel Dorfman)⁷. No se trata ahí del volumen sonoro, es más bien la música, esta vez, quien parece causar y haber causado el sufrimiento. Es el cuarteto de cuerdas de Schubert en *re* menor (D. 810), subtítulo *La muerte y la doncella* en tanto su segundo movimiento toma prestado su motivo al lied que lleva dicho nombre, quien, *como tal*, parece tener la capacidad de hacer daño, luego de cargarse metonímicamente de un insostenible recuerdo.

«Escuchémosla, en nombre de los buenos viejos tiempos» (*let's listen to it, for old times' sake*) dice Paulina Escobar (Sigourney Weaver) a quien viene de atar a una silla amordazándolo: el doctor Miranda (Ben Kingsley), quien fuera su verdugo, quien la vio-

6. Habría que escribir una historia del sufrimiento por el ruido, que debería meditar los argumentos de Schopenhauer en *Über Lärm und Geräusch (Parerga und Paralipomena*, II, chapitre XXX, § 391).

7. Gracias a Mathilde Girard por haber llamado mi atención a este filme.

ló regularmente cuando era prisionera y víctima de torturas en tiempos de dictadura.

Ella está convencida de haberlo identificado, mientras que él niega reconocerla. Ella está persuadida que se trata de él, y uno de los índices que fundan su convicción es el cassette, el fonograma del cuarteto de cuerdas que viene de descubrir en el auto de aquel que abusaba de ella al son de esta música.

El verdugo y su víctima escuchan así esta pieza de Schubert que, *pars pro toto*, los lleva muchos años atrás. Todo pasa como si, bajo la forma intacta de un archivo fonográfico, indiferente al paso del tiempo, la música reprodujera el traumatismo enterrado en la memoria. Bajo los ojos de su marido Gerardo que, despierto, descubre con estupor la escena, Paulina dice al doctor:

¿Sabes desde hace cuánto tiempo no escuchaba este cuarteto? Si la tocan en la radio, yo la apago. Una vez, tuve que escapar corriendo de una cena, me enfermaba, psíquicamente, escucharla. Pero es tiempo para mí de recuperar mi Schubert, mi compositor preferido (*You know how long it's been since I listened to this quartet? If it's on the radio I turn it off. Once I had to run out of a dinner party just to get away, it made me sick, physically sick to hear it. But it's time for me to reclaim my Schubert, my favourite composer*).

¿Qué pasa entonces, en esta inquietante repetición que reproduce el supuesto crimen y cuyo fin es llevar a su autor a reconocerlo? ¿Y que rol juega la música en este simulacro de reconstitución?

*

La muerte y la doncella es de alguna manera la voz de esta joven que Paulina ha dejado de ser, que ha muerto con lo que ha vivido. Es su propia voz reaparecida la que testimonia lo que pasó. Ahora bien, el cuarteto de Schubert tiene una función parecida a los índices musicales que, en numerosos relatos y creencias evocados por Theodor Reik, corresponden a la metonimia de la voz del muerto que indica a su asesino. Así:

Uno de los Cuentos de Grimm narra la leyenda [...] del hueso que cantaba. Un joven hombre celoso de su hermano menor, lo empuja al agua desde lo alto de un puente y lo entierra bajo ese puente. Muchos años más tarde, un pastor que pasaba por ahí con su rebaño vio en el suelo un hueso blanco, lo recogió y lo usó para hacer una boquilla para su flauta. Al momento en que se prestaba a tocar, el hueso mismo comenzó a cantar: ¡Pastor, oh mi pequeño pastor! / De mi hueso has hecho un juguete; Mi hermano con golpe desleal me ha golpeado, / Luego mi cuerpo en la arena ha enterrado. Excavando bajo el puente, la gente del pueblo descubrió el esqueleto del joven muchacho... (*Le Besoin d'avouer*, p. 90)⁸

Reik exhume ejemplos parecidos «de numerosos países», como aquella «leyenda siciliana» según la cual «la piel y los huesos del muerto sirven para fabricar una gaita que denuncia al asesino» [*ibid*] o aquella «leyenda sajona de Transilvania» donde «un homicidio es descubierto por una flauta tallada en una caña que crecía sobre la tumba de la víctima» (p. 93).

Pero el *cassette* de *La muerte y la doncella*, este objeto que se pone a cantar cuando es introducido en el magnetófono, no es solamente la metonimia de la voz perdida de Paulina que vuelve para acusar a su verdugo. Es también, según la misma lógica metonímica, pero inversa, lo que emana del cuerpo del culpable, lo que éste excreta o exuda. De hecho, si seguimos a Reik cuando desarrolla una teoría de la secreción metonímica del índice, hay, siempre, *pars pro toto*, «una equivalencia entre la persona del homicida [o del verdugo, en el caso del Doctor Miranda] y todo aquello con lo cual había entrado en contacto», incluyendo la música [p. 60]. Equivalencia que, para Reik, permite también explicar el retorno tan frecuente del criminal al lugar del crimen, donde «el individuo retoma el lugar del índice —*totus pro parte*» (p. 65)⁹.

8. Como lo recuerda el mismo Reik en nota, «Gustav Mahler retomado el tema de este cuento en su *Klagende Lied*».

9. El hecho de que el doctor Miranda se encuentre donde Paulina remarca

La parte por el todo o el todo por la parte, para esta parte que tomaba ya el lugar del todo: es en este movimiento, es en esta circulación de índices en forma de vértigo metonímico que toma lugar, para Reik, el rito de la ordalía, cuyo análisis privilegiado será la forma oral.

La ordalía oral que describe (p. 99 *sq.*) es esta prueba que consiste en establecer la inocencia o la culpabilidad haciendo engullir al sospechoso una sustancia mágica y observando su reacción. Sustancia que, para Reik, hace el lugar de «la ingurgitación por el individuo presumido culpable de un trozo del hombre asesinado», la «nausea» que es desde entonces «una forma primitiva de arrepentimiento» (p. 103). Como si esta «repetición del crimen», esta manera caníbal de «cometerlo de nuevo simbólicamente», de reiterarlo «a través de un sucedáneo de la víctima» (p. 104), constituyese al mismo tiempo la confesión y la expiación¹⁰.

En una secuencia ulterior de *Death and the Maiden*, Paulina pide a Gerardo quitar la mordaza a Miranda (*take off his gag*) y preparar con él su defensa (*prepare his defense*) en el curso de lo que parecerá un simulacro de proceso. Una vez liberado de su mordaza, el doctor casi vomita, al modo del pobre policía en *The Big Combo*. Y lo que así regurgita, literal y simbólicamente, es una braga de Paulina que ella le había puesto en la boca para silenciarlo. Antes incluso de poder decir cualquier cosa, Miranda, que pide desesperadamente beber, debe ya escupir el trozo de su culpabilidad de violador. Sin embargo, vuelto en sí, protesta: «esto

seguramente el *Verbrecherpech* analizado por Reik, esta mala suerte del criminal, esta presunta mala fortuna que lo traiciona frecuentemente (p. 53). Lejos de deberse al azar, como se cree, o a la estupidez del culpable, esto correspondería, para reik, a «una compulsión psíquica» (p. 54) de la cual un ejemplo notable sería el *grumus merdae*, los excrementos que muchos criminales dejan sobre los lugares de sus crímenes y que, por análisis químico, permiten seguido desenmascararlos.

10. Reik podría haber mencionado – no lo hace – el caso singular de Zenón de Elea. Como cuenta Diógenes laercio en *Vidas, doctrinas y sentencias de los filósofos ilustrados* (libro IX, 5), Zenón habría, según versiones, mordido la oreja de su verdugo (el tirano Nearco) o bien arrancado su nariz o, en fin, el se habría mordido la lengua y le habría escupido un pedazo en la cara de su torturador.

es imperdonable», gime penosamente (*this is unforgivable*). Y sus palabras son inmediatamente registradas, son fonografiadas por el mismo aparato que, haciendo cantar *La muerte y la doncella*, había ya dado voz a su acusación. «Hay un micrófono integrado» dice Paulina con un aire placentero (*there is a mike built into this*), antes de agregar: «quiero que todo sea registrado, escrupulosamente archivado» (*I want everything on the record, scrupulously recorded*).

Todo, es decir, a la vez el índice, la confesión, la acusación y la defensa. En un vertiginoso torneo metonímico donde todo se invierte, donde cada cosa y cada signo sustituye al otro, en el desencadenamiento de la *fonordalía fonográfica*.

*

En esta ordalía moderna, en la era de la reproductibilidad técnica de la música, Gerardo, un abogado célebre que viene de ser nombrado cabeza de la comisión de investigación sobre los crímenes del pasado, defiende los derechos del hombre. Es, por así decirlo, su prosopopeya impotente frente al retorno de la tortura ordalica encarnada por Paulina¹¹. En el curso de una secuencia donde ella muerde y huele a Miranda, reproduciendo sobre el cuerpo de su verdugo aquello de lo cual ella misma había sido víctima, Gerardo toma la palabra para decir lo que es necesario creer, aquello a lo que nos debemos atener:

Incluso si es culpable, tú no puedes torturarlo así... Lo que haces va a destruir toda esperanza de desenmascarar a los

11. Tanto Pietro Verri como Theodor reik ven la tortura como una práctica derivada de la ordalía. Se puede leer, en las Osservazioni del primero (op. cit., p. 128): *Forse la metodica introduzione de' tormenti accaduta dopo il secolo XI trae la sua origine dallo stesso principio che fece instituire i Giudizj di Dio ; quando cioè vollessi interporre con una spensierata temerità il giudizio dell'eterno motore dell'universo nelle più frivole umane questioni ; quando cioè col portare un ferro arroventito in mano, ovvero coll'immergere il braccio nell'acqua bollente e talvolta coll'attraversare le cataste di legna ardenti si decideva o l'innocenza o la colpa dell'accusato* (Es Szendy quien cita en italiano). Y Reik escribe: «Otro descendiente de la ordalía, es la tortura» (*another descendant of the ordeal is torture*).

verdaderos criminales... Lo que me indignaba más en el antiguo régimen, era el hecho de que ellos ignoraban las pruebas y no daban jamás al acusado la oportunidad de defenderse. Poco importa que estés segura, que las acusaciones sean terribles. Él tiene el derecho a defenderse (*Even if he is guilty you can't torture him like this... What you are doing will destroy any hope of exposing the real criminals... What revolted me most about the old regime was the fact that they ignored the evidence and they never allowed the accused a chance to defend himself. No matter how sure you are, no matter how terrible the accusations, he has the right to defend himself*).

El argumento de Gerardo retoma, en su forma, el de tantas otras voces que se han alzado contra la tortura. Por ejemplo Pietro Verri, que escribe en el § 11 de sus *Osservazioni sulla tortura*¹²:

... es una cosa injusta y contraria a la voz de la naturaleza que un hombre devenga el acusador de sí mismo y que las dos personas, la del acusador y la del acusado, se confundan (*... sarà cosa ingiusta e contraria alla voce della natura che un uomo diventi accusatore di se stesso e le due persone dell'accusatore e dell'accusato si confondano*)

La confusión que Verri denuncia así, es la prueba misma de la ordalía en tanto repetición simbólica del crimen. Y en la loca circulación metonímica de los indicios, entre el acusador y el acusado que parecen pertenecer al mismo gran cuerpo del delito, la música juega el rol de una matriz, de una suerte de *chôra* que, indiferente a todo lo que pasa y circula en ella, se presta a todas las sustituciones, inversiones o superposiciones. Ella es este centro de clasificación donde transitan todas las figuras criminológicas, en todas las direcciones y todos los sentidos, como lo muestra magistralmente el film de Polansky.

12. *Op. cit.*, p. 118. El argumento es retomado por Beccaria en *Des Délits et des peines*, publicado en 1764 (*Tratado de los delitos y las penas*, publicado en español el año 1774), del cual se sabe que fue muy influenciado por Pietro Verri, si es que acaso no fue escrito con su colaboración (cf. la introducción ya citada de Giulio Carnazzi, p. 8-9).

Estamos en un concierto. Un cuarteto de cuerdas, sobre escena, interpreta la obra de Schubert. La cámara recula lentamente, del primer plano sobre un arco que frota unas cuerdas al plano general de cuatro músicos sentados en semicírculo. Luego gira, describiendo un movimiento circular para mostrarnos la sala, los auditores que escuchan en silencio. Se acerca luego a Gerardo y Paulina, sentados uno al lado del otro; y ella repercute dulcemente sobre sí misma, hace, por decirlo de alguna manera, una suerte de rebote sobre sus ojos, para dirigirse donde el Doctor Miranda, en el primer balcón, rodeado de su esposa y sus dos niños. Mientras que Miranda observa a Paulina, el hijo del doctor observa a su padre mirando hacia otra parte. La cámara vuelve entonces a Paulina y Gerardo, y es ahora este último quien fija la mirada hacia el doctor, antes de voltearse a la escena. Contracampo: todo gira, una y otra vez, vemos nuevamente al cuarteto que, impasible, con una inquietante indiferencia, continúa.

La muerte y la joven, que vale aquí, *pars pro toto*, para la música en general, contiene todas estas miradas, todas estas proyecciones, todas estas trayectorias, todos estos relevos y todas estas metonimias.

Ella los contiene y los comprende de antemano.

De antemano, *se apresta a ello*.

II. MÚSICA Y CORPORALIDAD

Corporalidad, música y danza: Un escenario común

Eleonora Coloma

Tania Ibáñez

Facultad de Artes

Universidad de Chile

ANTECEDENTES Y PROBLEMÁTICAS QUE DEFINEN EL «ESCENARIO» ACTUAL

A partir del entendido de que la performatividad musical y dancística¹ involucra experiencias fundamentales para la constitución de la subjetividad en el ámbito emocional –tanto del intérprete como del observador–, las cuales pueden ser explicadas desde una concepción de cognición que integra mente y cuerpo como unidad perceptivo-cognitiva, es que nos interesa analizar por una parte, la situación de la formación musical en la academia tradicional, en relación a la consideración de un continuo entre mente y cuerpo en la acción interpretativa; y por otra, los posibles aportes de la disciplina de la danza en la recuperación de una noción corporal en el hacer música.

En Chile y específicamente en el caso de la historia del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, la

1. Comprendiendo lo performativo en relación al concepto de realización escénica (Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*. Madrid : Abada Editores S.L., 2011, p. 59.)

formación académica se orientó desde principios del siglo XX hacia un prototipo de músico que «debía aspirar a hacer una música seria, reduciendo los espacios de las músicas asociadas al «espectáculo social», para enfocarse en repertorios dirigidos a un «auditor inteligente y refinado»,² «mediante músicas que apelaban al ensalzamiento espiritual y a la «elevación intelectual del medio»³. Estas decisiones determinaron una valorización de la música interpretada en la academia, que amparó una expresión sublime y separada del cuerpo, definiendo al «arte pentagrámico» como el núcleo del estudio musical⁴, situación que observamos hasta la actualidad, prevaleciendo metodologías y modelos centrados en los soportes escritos de la música, que se enfocan en los problemas de la técnica y el estilo, considerando a la música como obra de arte autónoma y absoluta, por sobre el intérprete y el receptor⁵.

En el ámbito de la danza, la enseñanza del ballet como disciplina aún validada en las actuales escuelas de danza de nuestro país, propone una problemática similar. El estilo del ballet clásico, el cual compromete «una estética de lo bello» cuya cualidad formal y objetiva se relaciona con «el equilibrio, la armonía, la simetría y la elegancia», en la búsqueda de una perfección que se identifica con el control técnico del cuerpo y con el «sometimiento técnico de la naturaleza»⁶, pareciera evocar «una superficie cerrada del cuerpo»⁷, que invisibiliza la respiración, el cansancio y la trans-

2. Eugenio Pereira Salas, «La Música Chilena en los primeros 50 años del siglo XX», en *Revista Musical Chilena*, Vol. 6, N° 40, 1950, p. 66-69.

3. Domingo Santa Cruz, «Las masas y la vida musical», en *Revista Musical Chilena*, N°15, 1946, p. 17.

4. Tania Ibáñez & Fernanda Vera, «El cuerpo en el ex Conservatorio Nacional de Música: Herencia de una tradición negada», en *Actas del II Congreso Chileno de Estudios en Música Popular*, 2014, p. 2.

5. Philip Tagg, *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield : The Mass Media Music Scholars' Press, 2012, p. 89-101; Orlando Musumeci, «Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible», en *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*, 2002.

6. Carlos Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago : LOM Ediciones, 2008, p. 66.

7. *Op. cit.*, p. 67.

piración. Es decir, un modo de danzar, cuyo énfasis sugiere un virtuosismo casi mecánico, que aunque tremendamente riguroso, pareciera estar por sobre la conducción consciente de un lenguaje en movimientos que se beneficia de la técnica, para el logro de una expresión propia. De alguna manera entonces, al igual que un intérprete en música de conservatorio que debe subordinarse a los signos musicales que le impone un compositor –cuyo hacer esta desligado de la individualidad corporal de quien toca–; un intérprete en danza que también se condiciona a las necesidades creativas de un coreógrafo, negando para el espectador su resistencia física, su capacidad ligada a su estructura corporal o incluso su individualidad sensible, en favor del espectáculo.

Este control, cuyo sacrificio pareciera dejar al sonido de la música o al movimiento de la danza en una acción pura y separada de una realidad corporal, podemos también analizarlo desde las experiencias pedagógicas con estudiantes de música. Para ilustrar, mencionaremos una situación posiblemente conocida por los intérpretes, en que el profesor le indica que no chasquee los dedos, o que no marque el pulso con la mano o con el pie, mientras con su voz o su instrumento intenta leer una partitura, respetando el pulso y el acento. En cada caso, el pedagogo está exigiendo la realización de una interpretación «limpia», considerando estos gestos corporales como distractores que no se relacionan con el continuo musical sonoro de la partitura. Estas indicaciones, productoras muchas veces de una coerción e inhibición corporal, pasan por alto que estos movimientos paramusicales que son elicitados naturalmente, surgen como una forma de delegar tareas cognitivas al resto del cuerpo y el medio físico que le rodea⁸, para

8. Rubén López Cano, «Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición». *TRANS-Revista Transcultural de Música*, N° 9, 2005; Rubén López Cano, «Música mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad», en Marita Fornaro (ed). *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente / Escuela Universitaria de Música, 2011, p. 25-26.

focalizar la atención en aspectos específicos de la música, que en determinado momento requieren de gran concentración, como sucede durante el aprendizaje de una obra.⁹

De este modo, consideramos posible comparar esta visión del cuerpo del bailarín clásico que se condice con una constitución que pareciera «elástica y de acero»¹⁰ en favor de un hacer coreográfico que considera un registro de movimiento previamente establecido por un estilo; con la actuación de un intérprete que ha visto configurado su hacer desde una corporalidad impuesta y mediada por la partitura, para que solo se aprecie la belleza de los sonidos cuando la interpreta; con el fin de establecer un marco común que permita analizar la consideración de una noción corporal en la interpretación musical, respecto a la evolución de su enseñanza al interior de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Tomando en cuenta lo anterior, para comparar ambas disciplinas en la actualidad, debemos agregar otros puntos de vista. En el caso de la música, observamos que los aportes de la música contemporánea en este ámbito, siguen dejando de lado el factor corporal y su contribución a la interpretación; en cuanto los signos musicales de este tipo de partituras, cada vez más detallados respecto a los factores melódicos, agógicos y dinámicos, dejan un margen cada vez más reducido a las variables interpretativas¹¹, y

9. Así lo demostró un estudio recientemente realizado con estudiantes de solfeo, a quienes se les solicitó que leyeran una partitura a primera vista, en condiciones de mayor y menor restricción corporal. Quienes leyeron empleando movimientos espontáneos relacionados a la métrica, obtuvieron un mejor desempeño en el aspecto rítmico de la lectura, que aquellos que leyeron en condiciones de movimiento restringidas, quienes obtuvieron resultados más bajos en todos los parámetros observados (Alejandro Pereira Ghiena, «Incidencia de restricciones corporales pautadas en la lectura cantada a primera vista», en *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, 2011).

10. Isadora Duncan, *Mi vida*. Buenos Aires : Losada, 1989, p. 140.

11. Esta situación, se suma a que la actual difusión de música contemporánea, se consolida en la mayoría de los casos, en la grabación de las obras, cuyo soporte en cd o mp3, margina en la sonoridad de la música el acontecimiento de la relación necesariamente corporal entre intérpretes, partitura y compositor que tuvo que darse para consolidar la obra.

por tanto alejan de modo creciente la pregunta sobre la performatividad del intérprete en la realización de la música. En contraposición, la danza contemporánea al consolidar «el arte coreográfico como una representación del cuerpo»¹², y «el movimiento en sí mismo como expresión»¹³, considera al intérprete en su dimensión sensible, cognitiva y sensorial como el eje de la disciplina, lo cual en el caso de la formación de intérpretes en danza, queda reflejado en los enfoques pedagógicos de las asignaturas técnicas, creativas y teóricas, abarcando incluso la enseñanza de la técnica académica.

Finalmente, estando conscientes de que el desarrollo de la música contemporánea también ha orientado su investigación al ámbito de las artes escénicas y la performance, considerando incluso factores espaciales, como es en el caso de obras electroacústicas, lo cuál podría desde ese ámbito aportar a nuestras reflexiones; como dijimos anteriormente, nos centraremos en la relación entre intérprete y partitura dada en la enseñanza musical de la academia, tomando en cuenta posibles aportes de la disciplina de la Danza, que permitan abordar la obra musical desde un punto de vista más integrador, que valore al intérprete, en tanto ser mental y corpóreo, como un agente activo de ésta.

ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL CUERPO Y SU «DECIR ESCÉNICO»

En este trabajo nos referiremos a la performatividad del intérprete, tomando el concepto según lo plantea Rubén López Cano, haciendo la distinción con el concepto de performatividad o lo performático¹⁴, considerando que lo performático se refiere a la ejecución o puesta en escena de una performance, y lo performativo se referirá a la forma en que el intérprete se constituye en una identidad única y particular en el momento de la puesta en acto

12. Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, Paris : L'Arche Éditeur, 2002, p. 10.

13. Merce Cunningham, *El bailarín y la danza*, *Conversaciones de M. Cunningham y Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona : Global Rhythm Press, S.L., 2008, p. 122.

14. Rubén López Cano, «Música mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad», pp. 8-9.

de la performance. De este modo, más que poner el énfasis en qué interpreta, el acento estará dado en cómo el intérprete «es» en el momento de la puesta en escena, y la relevancia que esto tiene con la comunicación a un otro y la significación que genera en cada participante del acto performativo, ya sea como intérprete o como receptor de la obra.

Intentaremos entonces, a través del concepto de performatividad, abordar las expresiones artísticas de la danza y la música académica, como un continuo indisoluble entre el adentro y el afuera de la mente, proponiendo un análisis que releve a la performatividad también como ámbito que influye en la percepción y procesamiento del contenido estructural de la obra, pudiendo así potenciarlo, reafirmarlo, confundirlo, modificarlo o alterarlo.

Al referirnos al decir escénico del intérprete, estamos aludiendo al momento en que se produce la acción performativa, ampliando el espacio escénico no sólo a la presentación a una audiencia, sino que también al ensayo o al repaso mental de la música. En este punto nos hemos preguntado si la corporalidad de un intérprete musical está involucrada de manera diferente al hecho artístico, como posiblemente se considere en el caso de un intérprete en danza, cuya corporalidad, asociada a las demás materialidades, como los componentes del espacio, el vestuario, la luz, el sonido, etc., constituye la obra coreográfica en sí misma, en cuanto el cuerpo del intérprete es el único soporte capaz de conducirla, además del hecho de que es en el cuerpo del bailarín donde la obra se genera. En ese sentido, visiblemente la corporalidad de los bailarines tendrá una actuación más intensa que la de los músicos, considerando que su aparato biológico, como estructura muscular, esquelética y aeróbica, experimentará un mayor gasto energético que el de los músicos al ejecutar su instrumento, a pesar de que en su cuerpo se consolida el motor fundamental de aquellos sonidos. Pues, en este último caso, de alguna manera el intérprete se visualiza a través del objeto instrumental, lo cual genera una imagen que se identifica con su timbre, pareciendo «impostar el instrumento, es decir, encontrar una posición adecuada

para que éste suene lo mejor posible», logrando una postura «que le permita no pensar, sino que hacer que su cuerpo (comprendido su instrumento) piense en vez de él»¹⁵, lo cual posibilitaría preguntarse sobre los límites corporales del intérprete cuando esta tocando, en cuanto a su sentir, o bien preguntarse en qué origen se «ubica» el hecho musical durante el acto performativo.

Pensamos que el entrenamiento del intérprete está orientado a la «vehiculización» de la obra, en el sentido de que permite su traslado o transmisión, desde la partitura hasta el oído de la audiencia, lo cual pareciera consolidar el hecho artístico fuera de su cuerpo a pesar de que sin la intervención del mismo la obra musical sería imposible. Sin embargo, podemos observar que hay un tipo de corporalidad anterior a la vehiculización de las estructuras sonoras, de carácter subjetivo, prelógico y prerracional, lo que Pelinski denomina «corporeidad», aludiendo a la experiencia fenomenológica del cuerpo, en sus capacidades sensibles y perceptivas, dentro de un espacio y tiempo particular, definiendo su accionar de manera única y siempre actualizada¹⁶. La pregunta por tanto se sitúa en: Esta corporeidad sobre la acción performativa, ¿define al hecho artístico, como acción fundamental, en un decir particular del intérprete sobre la obra musical?

Desde un ámbito académico más específico, un estudio recientemente realizado con estudiantes de música de nivel superior, reveló que el cuerpo del intérprete ejerce un efecto importante sobre la percepción de aspectos asociados a la expresión y manifestados a través de la dinámica, la articulación y el uso de las alturas. En las sesiones del experimento, el profesor debió abordar una temática rítmica del lenguaje musical hacia sus estudiantes, mediante un repertorio fijo de ejemplos, pero transmitidos en diferentes modalidades a la audiencia. La modalidad en que

15. Jorge Martínez Ulloa, «El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical», en *Revista Musical Chilena*, vol. 63, N° 211, 2009, p. 55.

16. Ramón Pelinski, «Corporeidad y Experiencia Musical», en *TRANS-Revista Transmusical de Música*, N° 9. 2005.

los ejemplos fueron transmitidos a través de un equipo de audio, sin acceso a la visualización del cuerpo del profesor-intérprete, produjo respuestas de los estudiantes sin variaciones de articulación y altura cuando se enfrentaron a la misma problemática rítmica tratada, a través de la lectura a primera vista de una partitura. Mientras que la modalidad que comprometió íntegramente al cuerpo percibido del profesor en cuanto al campo visual de la audiencia y en cuanto a rasgos distintivos de expresividad observados, generó en los estudiantes respuestas con gran variedad de rasgos expresivos en lo sonoro, cuando tuvieron que enfrentarse a la misma tarea de lectura a primera vista. En este último caso, tal vez hubo una transferencia de procesamiento de información visual hacia un módulo de especialidad auditiva, o tal vez indicaría que la música se percibe como una unidad multimodal, a través de diferentes vías de transmisión, no solamente la auditiva, configurando símbolos y significados de tipo amodal, es decir, que no se asientan en ningún módulo específico de manera única, en un ir y venir de información. Lo cierto es que estas interpretaciones fueron transferidas y capturadas como aprendizajes corporeizados por cada estudiante intérprete que observó la acción musical de manera sistemática, y puestas en acto por éstos al momento de enfrentarse a problemáticas musicales similares¹⁷. En este sentido, el cuerpo, aparentemente secundario con respecto al tipo de discurso musical tradicional, es un participante integrado de manera absoluta al discurso sonoro.

En el mismo sentido, la obra que escuchamos a través de un equipo de audio, y que nos remite a diversas evocaciones y sensaciones, es también producida por un conjunto de personas detrás de los sonidos, las cuales en el escenario dan consistencia física a aquello que pudimos imaginar a través de la escucha: el imponente redoble de un timbal ya no sólo será como la aparición de un

17. Tania Ibáñez, *El cuerpo en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lectura rítmica en la clase de lenguaje musical*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Musicología. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2012.

trueno o la sensible imitación de la naturaleza; cobrará la factura monumental de aquel instrumento que sólo se dobléga ante la precisión de los movimientos de un intérprete. El hecho artístico entonces se hace posible en el cuerpo del intérprete, que como un bailarín, conduce sus movimientos en una plasticidad sonora, cuya realidad es inseparable de su corporalidad presente.

LA BÚSQUEDA DEL «NO SÉ QUÉ»

La evidencia nos ha mostrado que al interior de la academia se valora al músico en formación cuando destaca no sólo por su destreza técnica, sino por un «algo» que no ha logrado definirse. Se busca que el intérprete tenga «ángel», que tenga «talento», que demuestre un adecuado «temperamento musical», como se declara por ejemplo, en el programa aún vigente de Piano para Intérpretes del Departamento de Música y Sonología. Pero ¿a qué exactamente nos referimos al hablar de estos conceptos?

Ya en el año 1969 Gustavo Becerra problematizaba el concepto de «talento», en su discurso de incorporación a la entonces Academia de Bellas Artes, expresando el complejo campo epistemológico en que este concepto se sitúa. Pues, las llamadas cualidades naturales para hacer algo, como el poseer creatividad, conocimiento o inteligencia (definición que en este discurso se otorga a la palabra talento), proponen un problema difícil de dilucidar cuando es necesario asignarle un valor numérico (notas) a la cantidad de adquisición de estas cualidades en torno a la música, pues es imposible categorizarlas en un solo examen, cuando necesariamente dependen de procesos de aprendizaje y aproximación al lenguaje musical, en relación a contextos que siempre están mutando. Lo anterior implica entonces, situar el concepto de talento y su aplicación a la pedagogía musical en un campo subjetivo, cuya discusión no logra imponerse como discurso académico argumentado, prevaleciendo un enfoque ligado al mejoramiento de la técnica y el análisis sobre los códigos escritos en la partitura.

Tomando otro punto de vista que nos oriente, Thoinot Arbeau en su Orquesografía en el siglo XVI, explica a su discípulo cómo

debe realizar cada uno de los pasos de baile y cual es la función de cada uno de ellos para desenvolverse satisfactoriamente en la sociedad.¹⁸ En su instrucción pareciera no dejar nada a su libre albedrío o a su intuición, describiendo con detalle cada uno de los movimientos que debe hacer respecto a un patrón tradicionalmente aprendido¹⁹, enfatizando sobre la importancia de la danza a la hora de conquistar al sexo opuesto. Esto último señala, dentro de un contexto de aprendizaje restringido (las instrucciones del maestro), una cierta libertad individual a la hora de poner en práctica las habilidades del aprendiz frente a su compañera de baile. Pues, en ese instante la presencia visible del maestro al lado del discípulo indicando el mejor modo de realizar cada maniobra, cada gesto, cada movimiento, podría perjudicar gravemente la seducción, haciéndose en extremo necesario, para cumplir sus objetivos, que el estudiante ponga en práctica como mejor le parezca sus capacidades. En este caso entonces, la rígida estructura será de exclusiva responsabilidad del intérprete, tomando frente a cualquier imprevisto la decisión que estime conveniente. De cara a su pareja de baile entonces deberá necesariamente integrar mente y cuerpo como unidad perceptivo-cognitiva, para poder cumplir a cabalidad su instrucción. De alguna manera entonces, este ejemplo nos demuestra que no es posible vislumbrar la obra en forma independiente de la corporeidad de quien la ejecuta, por rigurosos que sean sus movimientos a un plan establecido, siempre quedará «un algo» que es de su exclusiva responsabilidad. Por más que quiera el maestro nunca podrá entrar en el cuerpo del discípulo y moverlo como si moviera su propio cuerpo.

Cuando Noverre indica dos siglos más adelante describiendo la acción de los bailarines que «cada cabeza tiene su expresión y su carácter particular; cada actitud posee fuerza y energía» y en ese sentido que «no se pinta con las piernas, y mientras que la

18. Thoinot Arbeau, *Orquesografía, Tratado en forma de diálogo*, Buenos Aires : Ediciones Centurión, 1946, p. 24.

19. *Op. cit.*, pp. 29-187.

cabeza de los bailarines no guíe a sus pies, éstos siempre seguirán una ruta extraviada, su ejecución será maquina y se dibujarán a así mismos con frialdad y mal gusto», pone el énfasis en la individualidad expresiva de los bailarines y por tanto en una presencia escénica que sólo depende de su corporalidad presente. Pues, por más mecánica e idéntica al modelo que pudiera ser la representación de que es sujeto un bailarín, como también mecánica pudiera ser la interpretación de una partitura conduciendo las notas musicales con una impecabilidad técnica suficiente, siempre será el cuerpo de los intérpretes el que se estará moviendo conducido por sus propias convicciones. De alguna manera entonces, situando este «algo», este «no se qué» –el cual quedando en tierra de nadie, bien podríamos llamar talento–, en el acto performativo mismo y por tanto, más allá de una particularidad especial que pareciera estar tocada por algún tipo de magia divina, en una actualización sensible de los signos musicales marcados con tinta en la partitura o de las instrucciones del maestro o del coreógrafo; que solo se hacen música por obra de la relación que establece el intérprete entre su cuerpo y el instrumento que ejecuta, o danza en el momento en que las cabezas de los bailarines guían el movimiento de sus pies.

Sin embargo, hablar del rol del intérprete como comunicador expresivo de la obra musical no resulta sencillo, debido en parte, al poco espacio que la musicología ha dedicado para referirse al ámbito emocional, energético y kinético presente en la experiencia musical, relacionándolo de manera efectiva con otros tipos de análisis, como el análisis estructural de una obra²⁰. Así mismo, hablar de emociones en el contexto artístico académico nos resulta difícil, ya que carecemos de un léxico para instalarlas dentro de nuestros discursos al interior de la institucionalidad. Nuestros saberes nos permiten descifrar y comprender estructuralmente a

20. Nicholas Cook & Nicola Dibben, «Emotion in culture and history. Perspectives from musicology», en: P. Juslin y J. Sloboda (Eds), *Handbook of music and emotion. Theory, research, applications*. Oxford : Ed. Oxford, 2011, pp. 64-69.

la obra de arte, e identificarla dentro de un contexto histórico y social, más no hemos logrado analizarla de acuerdo a sus características performativas, o lo que produce en el propio intérprete y su audiencia²¹. De este modo, el abordaje de estos temas nos sitúa en el terreno del cuerpo y de la percepción, lo que implica quizás detenerse en las numerosas representaciones y experiencias que surgen durante la performance y a partir de ésta, constituyéndose cada una como un equivalente a una partitura. Si bien los teóricos han puesto la alerta sobre esta falta, aún en las ciencias cognitivas de la música este tema no ha logrado avanzar mucho más allá de la denuncia²².

LA INCORPORACIÓN A LA OBRA COMO CAMINO HACIA LA VERACIDAD

Durante los primeros años de docencia, al abordar en un dictado el tema de la heterometría, una de nosotras se proponía controlar sus movimientos, de modo que no hubiera ningún indicio corporal que delatara el momento en que se producía el cambio de cifra. Este doloroso control físico delataba unas cuantas cosas: Primero, un concepto de música como texto que sólo debía reconocerse a través del sentido del oído. Y en segundo lugar, se puso en evidencia la determinación de ir en contra de la respuesta natural que se presentaba durante la interpretación de la música. En ese momento, pensábamos que debía ser así, que no podíamos involucrarnos en el discurso, que éste era autónomo y que nuestro cuerpo era neutro, o al menos intentábamos

21. Al respecto, debemos de todos modos mencionar la Tesis Doctoral «Emotion Recognition from Physiological Indicators for Musical Applications», del profesor Javier Jaimovich, académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; en la medida que esta tesis investiga la respuesta emocional del público a través de indicadores fisiológicos producidos por la música, con el objetivo de crear interfaces de estado emocional de la música, específicamente en escenarios, mediante señal electrodermal y medidas cardiovasculares.

22. Rubén López Cano, «El error de Descartes y las tres venganzas de René. Introducción al dossier Cognición Musical Corporeizada», en *Revista Epistemus*, vol. 2, 2013, pp. 9-15.

que así fuera. Lo que sucedía en la práctica, frecuentemente era que los estudiantes tardaban bastante en resolver estos desafíos rítmicos, probablemente al notar una incoherencia entre los gestos sonoros y los visuales percibidos. Al incorporar posteriormente la respuesta y participación corporal natural al discurso sonoro, se entregó un modelo más verosímil entre lo que se ve y lo que escucha, que parte por supuesto, desde el decir propio frente al discurso. Nos ha parecido, con el pasar del tiempo, que las respuestas de los estudiantes han sido más fluidas en el reconocimiento de los desafíos rítmicos.

Con lo anterior queremos introducir el tema de la veracidad de los discursos, y en cómo éstos pueden favorecer la transmisión de la obra a un otro. Hablamos de verosimilitud para referirnos a la apropiación e interpretación que el intérprete realiza sobre la obra, que implica un abordaje que trasciende la imposición gestual y el control sobre intérprete, que va más allá del aprendizaje de la correcta conducta corporal. Una interpretación verosímil aborda a la música como complejo que apela a todo nuestro cuerpo, en sus dimensiones energéticas, kinéticas y emocionales, así como en sus dimensiones lógicas y estructurales.

En el ámbito de la formación académica tradicional, el abordaje de la obra a partir de la partitura, ha favorecido aprendizajes descorporeizados que no han sido acompañados de una aproximación metodológica que valore el decir particular de cada intérprete y su respuesta natural y personal frente a la obra. El acento puesto en la decodificación de signos y en la consecución de una correcta técnica ha obstaculizado al estudiante músico para relacionarse con la obra artística despertando sus sentidos y emociones a nivel prelógico y prediscursivo. Si bien es esperable que los maestros concentren un espacio importante del tiempo que tienen junto a sus estudiantes en la modelación de ciertos rasgos técnicos por sobre otros, es frecuente que al mismo tiempo se coarten las herramientas que cada intérprete elicit para comprender e incorporar la música que está abordando. Por ello, es importante considerar que un intérprete al realizar cada

nota (según el instrumento), hace participar cada dedo en relación al brazo, la espalda y todo el cuerpo, aunque pudiera a la distancia, en el lugar del público, parecer que sólo mecaniza una parte de sus miembros. En ese sentido, tanto la decodificación de la partitura como una ejecución técnica apropiada, darán cuenta de esta unidad perceptivo-cognitiva que integra mente y cuerpo, en cuanto el intérprete deberá guiar en forma consciente cada una de las acciones que permiten que el instrumento suene, consiguiendo la afinación, dinámica y articulación adecuada al contexto de la música que está interpretando. Posiblemente la pregunta esencial se focaliza en que si hay una verdad en la participación del cuerpo para la realización de la música, por qué no se profundiza en esta relación en el campo de la pedagogía musical, cuando la evidencia muestra que más que menos, la realización de la música de partituras, depende de la actividad performativa del intérprete, ya que todo el contenido de la obra no está capturado en la partitura. Como Noverre decía, «cada cabeza tiene su expresión y su carácter particular». Por tanto, podríamos agregar, a partir de otro de sus dichos, que mientras la cabeza de los músicos no guíe a sus dedos, éstos siempre seguirán una ruta extraviada.

El dejarse ver a través de la obra, aun cuando se interprete el mensaje de un otro, implica, a través del gesto, la aproximación sensible que cada intérprete imprime a la obra. Es su contribución a ésta, la cual es única, verdadera y siempre cierta; implicará también una comunicación de la obra más directa con la audiencia, quien percibirá una obra integrada a través de lo que ve, escucha y percibe del medio en que esta sucede, otorgándole sentido a ésta, siempre actualizado.

SÍNTESIS DEL «ESCENARIO» COMÚN

En esta reflexión sobre la formación del intérprete musical en la academia y su encuentro en un mismo escenario con el intérprete de danza, hemos planteado que ambas disciplinas comparten el mismo concepto de performatividad en la interpretación o en torno a ella. Así, encontramos que el «decir escénico», más allá

de la expresión concatenada de estructuras coreográficas o musicales, se expresa de manera única en cada intérprete, de acuerdo a cada momento en particular en que sucede el acto performativo.

Hemos planteado una reflexión en torno al concepto del talento y otros, que aluden a atributos del intérprete que son complejos de definir. Observamos cómo en la danza la individualidad expresiva se visibiliza a través del cuerpo presente, mientras que en la música, el cuerpo no es siempre considerado como ser protagónico del «decir de la obra», sino más bien en el sentido de su función «vehiculadora» de ésta, para ser escuchada por una audiencia. En ambas disciplinas es el cuerpo total el que participa de la obra, sin embargo, es en el cuerpo del bailarín donde se manifiesta el decir de la danza directamente, mientras que en la música, escrita en el papel, el decir escénico pareciera pertenecer al mandato de este soporte, más que en el propio cuerpo y su entorno, donde el hecho musical realmente sucede.

Hemos introducido el concepto de veracidad, para referirnos a la forma en que el intérprete se incorpora a la obra, de manera única y siempre renovada, y que se deja ver a través del gesto. Implica una dimensión corporal global del intérprete, la cual le otorga libertad y participación activa en la obra, más allá de su dimensión mecánica ejecutora. Pensamos en un intérprete que no sólo «toca la obra», sino que se funde en ella con su instrumento, en un solo cuerpo que acciona la música, reaccionando a ésta y transmitiendo lo que le sucede durante el acto performativo, sin resistencias y con convicción. En este sentido, a diferencia de lo que ocurre en la creación coreográfica, el compositor plasma su obra en la partitura antes que en el intérprete, lo cual ha coadyuvado a ubicar a la música en la partitura más que en el acto performativo de la obra, produciendo una separación entre el «decir» del compositor y el «decir escénico» del intérprete.

Finalmente, rescatar la siguiente frase de Didi-Huberman respecto al bailar flamenco Israel Galván: «Bailaba. Solo. No porque se adelantara a otros menos virtuosos para bailar un solo. No. Tampoco es que evolucionara sin compañeros de baile. Parecía,

más bien, ‘bailar con su soledad’, como si para él fuera una ‘soledad compañera’, o sea, compleja, poblada de imágenes, sueños, fantasmas, memoria»²³. La imagen de un músico sobre el escenario junto a su instrumento, es posible compararla con esta descripción de Galván, en que más allá de estar visiblemente solo, toca su instrumento en la constatación de su propia y única corporalidad. Pues, seguramente al igual que el bailarín se enfrenta a un destino, que está señalado por la interpretación que él mismo dirige, está en la búsqueda de un decir que solo a él le pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBEAU, Thoinot, *Orquesografía, Tratado en forma de diálogo*, Buenos Aires : Ediciones Centurión, 1946.
- BECCERRA, Gustavo, *El mito del talento musical: Discurso de incorporación de D. Gustavo Becerra Schmidt*. 30 de octubre de 1969.
- COOK, Nicholas y Nicola Dibben, «Emotion in culture and history. Perspectives from musicology». En: P. Juslin y J. Sloboda (Eds), *Handbook of music and emotion. Theory, research, applications*. Oxford : Ed. Oxford, 2011.
- CUNNINGHAM, Merce, *El bailarín y la danza, Conversaciones de M. Cunningham y Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona : Global Rhythm Press, S.L., 2008.
- DUNCAN, Isadora, *Mi vida*. Buenos Aires : Losada, 1989
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *El bailarín de soledades*. Valencia : PRE-TEXTOS, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*. Madrid : Abada Editores S.L., 2011.
- IBÁÑEZ, Tania, *El cuerpo en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lectura rítmica en la clase de lenguaje musical*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Musicología. Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2012. No publicada. Disponible en <http://www.tesis.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111210/ibañez.pdf?sequence=1>

23. Georges Didi-Huberman, *El bailarín de soledades*. Valencia : Pre-Textos, 2008, pp. 18-19.

- IBÁÑEZ, Tania; VERA, Fernanda. «El cuerpo en el ex Conservatorio Nacional de Música: Herencia de una tradición negada». *Actas del II Congreso Chileno de Estudios en Música Popular*. 2014. En prensa.
- IZRINE, Agnès. *La Danse dans tous ses états*, Paris : L'Arche Éditeur, 2002.
- JAIMOVICH, Javier. *Emotion Recognition from Physiological Indicators for Musical Applications*. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences, School of Creative Arts, Queen's University Belfast, 2013. No publicada. Disponible.
- LÓPEZ CANO, Rubén. «Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición», en *TRANS-Revista Transcultural de Música* N° 9. 2005. Fecha de consulta: 05 de mayo de 2010. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>
- LÓPEZ CANO, Rubén. «Música mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad». En Marita Fornaro (ed). *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/ Escuela Universitaria de Música (en prensa). 2011. Fecha de consulta: 20 de octubre de 2012. Disponible en <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>
- LÓPEZ CANO, Rubén. «El error de Descartes y las tres venganzas de René. Introducción al dossier Cognición Musical Corporeizada». *Revista Epistemus* vol. 2. 2013. Fecha de consulta: 05 de febrero de 2014. Disponible en <http://www.epistemus.org.ar/volumen2.html>
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge, «El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical», en *Revista Musical Chilena*, Vol. 63, N° 211, 2009.
- MUSUMECI, Orlando, «Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible». En *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*. 2002. Fecha de Consulta: 8 de noviembre de 2013. Disponible en http://www.saccom.org.ar/2002_reunion2/SesionesTematicas/Musumeci.htm
- NOVERRE, Jean Georges, *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid : Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L., 2004.

- PELINSKI, Ramón. «Corporeidad y Experiencia Musical». *TRANS-Revista Transmusical de Música* N° 9. 2005. Fecha de consulta: 25 de junio de 2012. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>
- PEREIRA GHIENA, Alejandro, «Incidencia de restricciones corporales pautadas en la lectura cantada a primera vista», en *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*. 2011. Fecha de consulta: 04 de Abril de 2014. Disponible en http://fba.unlp.edu.ar/leem/wp-content/uploads/2012/10/2011_PereiraGhiena_restricciones_corporales.pdf
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago : Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, «La Música Chilena en los primeros 50 años del siglo XX», en *Revista Musical Chilena*, Vol. 6, N° 40, 1950.
- PÉREZ SOTO, Carlos, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago : LOM Ediciones, 2008.
- SANTA CRUZ, Domingo. «Las masas y la vida musical», en *Revista Musical Chilena*, N°15, 1946.
- TAGG, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield : The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.
- PROGRAMA ASIGNATURA DE PIANO PRINCIPAL, para Interpretación Musical. Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

TESIS

El bombeo del aire

Olga Grau

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

A Inés Délano

EL TÍTULO DE ESTA PONENCIA NO FUE DEL GUSTO DE ALGUNOS, ni siquiera al de Inés Délano, a quien dedico el texto. Pensé que podría ser de su agrado, por lo que creo su estilo materialista en la enseñanza del canto, pero las palabras elegidas parecieran no avenirse con su sentido estético. Sin embargo, le soy fiel en el nombre de este texto a una imagen, a un recuerdo, la del émbolo que debe presionarse para obtener efectos de presión sobre la materia del aire. Inés, en sus clases, ha tenido muchas veces sobre el piano un elástico y también un pequeño pistón, para indicar acciones que se requiere hacer con el aire al interior del cuerpo, en los pulmones, en la caja torácica, en el tronco, en la tráquea, en las membranas de las cuerdas vocales.¹ Y el cuerpo tiene que imitarlas con

1. Quedó en mi memoria de niña la expresión de alguien: «A Caruso se le cortó una cuerda vocal» Con tal afirmación, siempre imaginé que las cuerdas vocales eran como las cuerdas de una guitarra, imagen que sustituyó incluso a cualquier posible aprendizaje que se hiciera posteriormente en la escuela. La cuerda guitarra reemplazó a la cuerda velo, cuerda membrana. Una voz que habló primero se superpuso en el tiempo a otras voces.

otras partes del cuerpo, con las manos y los brazos, las rodillas, para saber hacerle cuerpo al canto. Asociaciones corporales en que unas partes resuenan en las otras, en los ejercicios de imitaciones y desplazamientos de un orden a otro orden. Voluntad consciente en el movimiento del juego de presiones e intensidades en la forma de la expiración del aire inspirado y retenido, soltado poco a poco o lanzado en un solo envión. Se raciona el aire que se respira, se toma el aire y se regula en el sentir del cuerpo. Hay una inteligencia en la voz cantada, aquella que ésta reclama para su emisión.

La materialidad del canto hace el apoyo de la voz hacia el ano (hacia abajo), hacia el vientre (hacia adelante), hacia los lados y hacia atrás del tronco. Se canta entonces implicando el bajo vientre y la laringe; el vientre y los pulmones. Se reclama todo el cuerpo y los distintos tejidos que lo componen: los bolsones de aire; lo longitudinal y transversal del cuerpo; huesos y cavidades que amplían el sonido y lo enriquecen, concentrándolo en el rostro. El canto es movimiento del cuerpo y en el cuerpo. La espalda, los costados, los pulmones, el pecho, el diafragma, la garganta, las comisuras de la boca, las fosas nasales, las mandíbulas, la lengua, quedan concernidos en él. En el canto se acrecienta el cuerpo, se lo ensancha y extiende; es un saber, al mismo tiempo, de su repliegue y de su extensión. Se canta hacia afuera y hacia adentro, sintiendo la ex-presión y la in-presión del canto, autoconciencia de su interioridad y exterioridad. Presión y relajación se montan; la presión no es aquí esfuerzo, sino más bien la intensidad de un movimiento.

Quien canta sabe el sonido que viene después del que se está emitiendo y prepara el cuerpo para el que sigue; el cuerpo liga lo que no se escucha desde fuera de la membrana secreta del canto. Como en la música se necesita del silencio, la interrupción del sonido hace que pueda escucharse el sonido que viene o el que fue; continuidad y discontinuidad de las frases, del aliento, habitan el canto; y el cuerpo en la emisión de la voz incorpora esa fluctuación y sabe de ella.

Roland Barthes ha destacado este aspecto material del canto por sobre el expresivo emotivo. En su texto «El grano de la voz»² hace una distinción entre la voz cantada que expresa emociones, de la que deja oír la materia misma de la voz, su «grano», que refiere como «el cuerpo en la voz que canta». Separa este «grano» de los valores legitimados como tales en la cultura para la música vocal, y transpondrá la oposición teórica que hiciera Julia Kristeva entre feno-texto y geno-texto a sus propios términos: el feno-canto y el geno-canto³. Se servirá de estas distinciones para analizar la voz de dos cantantes que para él son paradigmáticos en sus diferencias. Comparará a dos notables barítonos: a Peter Fischer Diskau, la voz de un «arte excesivamente expresivo», con Charles Panzéra, quien, según Barthes, en una suerte de paradoja ponía al mismo tiempo el carácter abstracto y material de la fonética de la voz, fonética que no agota la significancia, que por sí misma es inagotable, y «coloca un freno a las tentativas de reducción expresiva que toda una cultura se empeña en operar sobre el poema y la melodía». Barthes privilegia la significancia por sobre el significado y desiste de una cultura que restringe las posibilidades de la voz traducida en emociones codificadas.

2. Roland Barthes, «El grano de la voz», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós, 1986. Tomo de este texto lo que en forma particular hace sentido con la propuesta de este artículo, respecto a relevar el aspecto material del canto, con independencia de las consideraciones críticas que puedan hacerse a Barthes en su intento de darle a la lengua francesa una suerte de estatuto de superioridad respecto de otras lenguas, como bien lo señalara Gustavo Celedón en la discusión que se diera lugar en el Coloquio.

3. El feno-canto cubre todos los fenómenos y rasgos que proceden de la estructura de la lengua cantada, del género musical y del estilo de la interpretación. Está encadenado a la «expresividad», la «subjetividad», el «dramatismo» y la «personalidad» del artista. Por el contrario, el geno-canto es «el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones ‘desde el interior de la lengua y en su propia materialidad’ se trata de un juego signifiante ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras; explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo» (*op. cit.*, p.265).

Para Barthes, en Peter Fisher-Diskau lo que acompaña al canto es el alma, no el cuerpo; a su juicio lo que toda la pedagogía musical enseña «no es el cultivo del grano de la voz, sino los modos emotivos de su emisión: es el mito del aliento.» Es el pneuma, el alma, el aire del pulmón lo que puede cobrar hasta ribetes místicos. Barthes privilegia la garganta, lugar «donde estalla la significancia, haciendo surgir, no el alma, sino el placer». Le parece que en Fisher-Diskau lo que se oye solamente son los pulmones, el pneuma,

nunca la garganta, la lengua, la glotis, los dientes, los tabiques, la nariz. Por el contrario, todo el arte de Panzéra estaba en las letras, no en el fuelle (un simple rasgo técnico: no se le oía respirar, sino solamente recortar la frase).⁴

Barthes distinguirá en el canto la articulación y la pronunciación de la lengua en que se canta, haciendo relativos estos términos a las propiedades particulares de una interpretación vocal diferenciada, en la que podrían reconocerse a Fisher-Diskau y Panzéra, respectivamente. En F-D dominaría un arte de la articulación más ideológico, relativo a la expresividad, la dramatización, «destellos de sentido», «suspiros semánticos», «efectos de histeria»⁵:

(...) en las artes de la articulación, la lengua, mal entendida como teatro, como una puesta en escena un poco kitsch del sentido, irrumpe en la música y la desbarata de manera inoportuna, intempestivamente: la lengua se pone delante, es la que estorba, la que importuna la música; en el arte de la pronunciación (en el de Panzéra), por el contrario, es la música la que se acerca a la lengua y halla lo que ésta tiene de musical, de amoroso.

Para que este raro fenómeno se produzca, para que la música irrumpa en la lengua, es necesario, por supuesto, una cierta capacidad física de la voz (entiendo por física la manera como la voz se instala en el cuerpo, o como el cuerpo se instala en la voz).⁶

4. *Ibid.*, p.266

5. Barthes, Roland, «La música, la voz, la lengua», en *op. cit.* p 276.

6. *Ibid.*, p.277.

Panzéra y Fischer-Diskau son voces que se afirman en su diferencia, en una cualidad propia que hace saber la no-neutralidad de ellas. Para este autor no existen voces neutras y si sobreviniera esa neutralidad habría algo de terrorífico en ello, por la muerte del deseo que anunciarían⁷.

Volvamos a Inés Délano, quien dice que el canto es «amor al ritmo», y la sigo en esa expresión: es, entonces, estar afectado o afectada amorosamente por una pulsación, por un percudir de compases corporales, por un flujo de movimiento, por una fuerza dinámica que ordena los elementos sonoros; el ritmo sería movimiento de la existencia, que se ama en el canto. En esa materialidad pareciera que no hay distinción entre cuerpo y alma; el canto, en su arte sonoro, devasta esa dualidad, la hace irreconocible de tal modo que cuerpo y alma encuentran en el canto, en tanto ritmo, un mismo nombre. Cantar es conocer el estado del propio cuerpo, el ánimo, tiempo o cadencia que le habitan en un presente. Tonos musculares y entonaciones que produce el aire, se engranan en ese arranque poniendo a prueba su pujanza.

Jean Luc Nancy en su libro *58 indicios sobre el cuerpo*, ofrece una relectura de la tan consabida distinción cartesiana de la *res cogitans* y la *res extensa*, interpretadas a la manera de las oposiciones en que una no tiene relación ninguna con la otra. Nancy afirma que:

Hemos tomado la costumbre de concebirlas de un modo apresurado y perezoso, como dos cosas puestas la una junto a la otra, extrañas la una a la otra, incluso exclusivas y opuestas. Eso es, sin embargo, malentender la lección de Descartes. Pues este último no distingue estas dos *res* tan claramente, sino a fin de mostrar cuan independientes son sus *realitates* respectivas la una de la otra, hasta el punto de que no existe la menor dificultad para pensarlas unidas según lo que él llama, con una extrema precisión, una *unión sustancial*: no una tercera *res*, sino la unión de las dos primeras, que son las únicas

7. *Ibid.*, 273.

(como Spinoza, en particular, lo recordará, designándolas como los dos atributos de la única sustancia).⁸

Y en el indicio 18, Nancy expresará esa unión sustancial del cuerpo-alma, de la 'cuerpalma', del siguiente modo:

El cuerpo es simplemente un alma. Un alma arrugada, grasa o seca, peluda o callosa, áspera, flexible, crujiente, graciosa, flatulenta, irisada, nacarada, pintarrajeada, cubierta de organdí o camuflada de caqui, multicolor, cubierta de mugre, de llagas, de verrugas. Es un alma en forma de acordeón, de trompeta, de vientre de viola.⁹

Para Inés Délano, el canto, emparentado con el ánimo, necesita de un cuerpo vivo, despierto, semejante a los atletas que se ponen en tensión; no en vano Platón ponía al lado de la música la gimnasia que eran las primeras formas de la educación. El canto es actividad del cuerpo, se liga con su vitalidad, con el tono muscular y requiere del goce del movimiento. Se habla de afinar el cuerpo para cantar, sentirlo disponible, flexibilizarlo, abrirlo a sensaciones de un dulce dominio. En el canto no se fuerza, se busca el placer de la voz, las sensaciones deleitables del aliento. Las asociaciones de las que nos puede proveer la imaginación son buenas acompañantes del canto, y así roqueríos, aguas turbulentas o calmas o en cascadas, animales, árboles, plantas, nubes, vientos, fuegos, metales, sirven bien a la comprensión del movimiento necesario en el activar o intensificar los sonidos. El cuerpo rasguea, tañe, trina, brama, susurra, late en la voz que canta, metamorfoseado en materias sonoras múltiples y diversas. El cuerpo sintiente («sentiente» en términos de Nancy, de acuerdo a la traducción de Valentina Buló de tal concepto) es tocado por el metal, la madera, el agua, el aire, la piedra y el fuego, animado por esas distintas materialidades elementales que el cuerpo puede imaginar atrayendo, trayendo a sí para devenir esas materias en el canto, en la voz que las imita.

8. Jean Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2011. Prefacio a la edición española. p.9.

9. *Ibid.*, p. 17.

Respirar: inspirar y expirar, realizar el flujo del aire en las cavidades de resonancia que tiene el cuerpo, el que emite muchas veces esos sonidos espontáneos que nos hacen saber de formas arcaicas del canto como en el plañido, en la expresión del dolor, del placer, del miedo, la rabia, de modo tal que los sonidos primarios del aliento han sido emoción cantada en el cuerpo. Quejido, aullido, bramido, estertor, jadeo (jadeo erótico, agónico o fatigado), grito, susurro, llanto, risa, han sido expresiones audibles de las emociones más cercanas al cuerpo. Sonidos espontáneos imitables y elaborados en sofisticados laberintos en los anfiteatros del canto.

En muchos ejercicios o prácticas de la voz también cantamos: en el rezo, en el mantra, en la invocación, en el discurso de celebración o denuncia que se emite ante un público sabiendo del poder de la voz, inflexionándola, prolongando vocales y haciendo que ciertas consonantes gocen de un cierto estadillo en medio de esas respiraciones y expiraciones intermitentes. Modulaciones, ritmos, intensidades, alturas y frecuencias, tienen efectos sobre los oídos, la piel de los otros, afectándoles corpuscularmente, desde el fuera y dentro de la voz que les llega.

Pascal Quignard, al pensar la música, piensa en el sonido de la voz y nos dice que:

Los sonidos de la voz seleccionan una parte de su aliento en el aire acumulado y expulsado durante la respiración. Todo el «auditorio» interno e incluso el futuro «teatro» respiratorio reflejan con énfasis las emociones que el cuerpo experimenta, los esfuerzos que intenta para alejarlas o las sensaciones que lo animan. Los sonidos pactan con la necesidad de aire y de ventilación que constriñen a este instrumento tensado de piel y huesos que somos nosotros mismos. El lenguaje se organiza con un cuerpo zoológico que inspira y expira sin pausa. Que «agoniza» sin pausa. Quien emite sonidos divide su respiración en dos partes nunca plenamente distintas. Abandona la voluntad al roncal de la pulmonación obsesionante que lo subyuga. Y construye con sus gritos –la palabra griega *psychpé* solo

dice el aliento– su tono, su timbre, su voz, su cadencia, su silencio y su canto.¹⁰

El cuerpo pulsa, impulsa, se hace materia en la voz y en el canto en una plena actualidad en que el sujeto se hace oír y también se oye; no hay emisión sin el empuje de la voluntad o del impulso espontáneo; hay quienes cantan sin darse cuenta tarareando algo conocido o inventado en el momento unos sonidos musicales; hay quienes juegan con los sonidos libremente en onomatopeyas y armonías que se acercan a músicas contemporáneas que incorporan la voz humana; de niños, de niñas muy pequeños, probábamos unos canturreos gobernados nada más que por el ritmo, por la repetición tan amada en la infancia.

En el aprendizaje del canto se repiten los ejercicios elementales preparatorios hasta que el cuerpo los hace suyos incorporándolos, olvidándose las complejidades por las que tuvo que pasar la voz expulsada o entonada o cantada. Rllllll, psssss, mieaou, modos de calentar el cuerpo de la voz se hacen habituales tales como hacen los atletas con el precalentamiento de sus músculos. La repetición inicial fue parte de una práctica de emisión auditiva; luego se repite a sabiendas de su necesidad y se reproducen series de ejercicios en el modo del hábito, encarnados ya en el cuerpo, convertidos en un programa preparatorio del cantar.

Michel Serres afirma que «el inconsciente es el cuerpo» refiriéndose a las posiciones que adopta el cuerpo para llegar a ser bailarín o zapatero remendón: «Memoria del cuerpo, el cuerpo como primer soporte de la memoria y de la transmisión»¹¹: «No, el cuerpo no ayuda en el trabajo de una memoria alojada en otra parte, lo hace por sí mismo, copiador y banco de datos».¹²

10. Pascal Quignard. *El odio a la música*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1998, p. 66. Libro que me diera a conocer Guadalupe Santa Cruz y que me fuera regalado después por Camila Leyton. A ambas les agradezco sus generosidades.

11. Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 85.

12. *Ibid.*, p.83.

El canto es una experiencia del cuerpo. Las posiciones del sonido de la voz, de los movimientos de la laringe son posturas del cuerpo, del busto, del tronco, lugar troncal de la voz y del canto; forman parte de sus acomodos, de sus tensiones, de sus alcances. ¿Cuánto puede la voz, cuánta intensidad, cuanta altura y frecuencia, cuál su timbre? ¿Qué puede alcanzar cada voz? En la voz sabemos de nuestro límite; se alcanza y no se alcanza lo que deseamos hacer con ella; rastreemos su fuerza, su firmeza, su dulzura, su carácter intempestivo, su altura, su tonalidad. El aire que se bombea y se empuja para ser cantado nos sorprende en su vacilación o incerteza inesperada; no sabemos totalmente qué va a ocurrir. El cuerpo inventa y se inventa en la voz.

¿Qué busca alcanzar la voz cantada? Tal vez en-cantar, seducir al otro o a la otra, acercarle a la materialidad de nuestro cuerpo. Para resistir el llamado de las sirenas Ulises se ata al mástil de su embarcación; el canto es de algún modo llamado a lo inquietante, a lo que puede acercarnos a un abismo, aquel que nos lleva a la oscuridad primordial de los sonidos emitidos en el nacimiento y en la muerte.¹³

Me propongo leer en algún momento a Inés Délano lo que he escrito y espero de ella su voz de esto que digo. Tal vez me cante, tal vez yo misma cante... Terminó este texto acercándole otro nombre que tal vez sería de mayor gusto a Inés: «La materia del canto en el deleite del aire».

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- NANCY, Jean Luc, *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2011.
- QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1998.
- SERRES. Michel, *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

13. Esta reflexión me la ha inspirado Pascal Quignard, con su hermoso y provocador texto *El odio a la música*, ya citado.

Y entre la Música se me apareció la Danza: Mi historia con Malucha Solari

Claudio Merino Castro

Facultad de Artes
Universidad de Chile

INTRODUCCIÓN

En una audición de piano para acompañar danza, nos encontrábamos dos recientes egresados de la carrera de Licenciatura en Educación Ritmo Auditiva, Solfeo y Armonía de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Estábamos en el IDAMS, sigla que en aquel entonces no nos decía nada en particular, ni a Grecia Lavanderos ni a mí. Subimos a la sala ubicada en el segundo piso. Una mujer esbelta, finamente maquillada, con un pañuelo de seda que aprisionaba su cabellera corta y rubia, en su mano un pandero y una baqueta, una sonrisa afable y una voz amistosa que nos invitaba a pasar en turnos. El lugar se nos presentaba con barras adosadas a las paredes, espejos y un piano arrinconado. La sala estaba llena de bailarinas estirándose, ajustándose las mallas y el peinado; preparándose en silencio para la clase que estaba a punto de comenzar.

La audición ya había comenzado, y ahora venía mi turno. La señora con develada gran elegancia, mostraba con sus piernas

enormemente largas una secuencia de pasos: traslado de peso hacia adelante, luego al costado, atrás, al lado, una vez más, luego giro hacia la barra y el ejercicio comenzaba al otro lado. Bastante críptico me parecía todo aquello. Entonces sucedió lo que me temía, la elegante señora se me acercaba sonriente, mientras yo sentía el mador de mis manos temblorosas, entonces ella inquirió con toda soltura: « Por favor, 2/4, ritmo de habanera, preparación, yyyyyy... » ¿Qué debía hacer? A decir verdad, no lo sabía, y mientras temblaba hería las teclas del piano tímidamente, poco a poco fueron emergiendo los sonidos improvisados casi sin mirar ni oír lo que pasaba a mi alrededor. El pandero empezaba a sonar fuertemente entre aquellas manos de dedos largos y uñas finamente pintadas, indicándome casi con violencia un pulso regular. Mi nerviosismo crecía cada vez más. Luego, esta elegante señora se posesionó del piano y mostró una suerte de música española con giros frigos, indicando la seguridad que esperaba que yo demostrara al tocar.

Así partió mi historia con la Danza y con Malucha Solari, que nacida en Nicaragua, llegaba a Chile a sus 9 años. En el Conservatorio Nacional de Música, siendo una niña, comenzó sus estudios musicales en piano junto a su compañera de clase Margot Loyola. Luego, su interés por la danza la llevó a estar bajo la tutela de Andrée Haas, discípula directa de Dalcroze. La joven Malucha comenzó estudiando la metodología Dalcroziana y la danza con claros matices de expresionismo alemán. Con el pasar del tiempo, se produce la fundación de la Escuela de Danza, y posteriormente, la del Ballet Nacional Chileno bajo la dirección de Ernst Uthoff. Ahí fue una destacada solista, también coreógrafa, y en esencia una apasionada por la danza. Activista en su disciplina, viajó a distintos países: becada en Inglaterra, a la Unión Soviética en busca de la técnica académica; y a una importante labor en Brasil, lo que le significó más tarde ser condecorada por el gobierno brasileño; en el año 2001 se le otorgaba el Premio Nacional de Artes de la Representación en Chile.

Yo había sido formado con especial énfasis en la Rítmica

Dalcroze, y en la metodología de este gran suizo, que influyó significativamente en la Música, en el Teatro, en la Danza Moderna.

Mi amistad con Malucha se afianzó a través de los años, en nuestros varios viajes al Brasil, y en las largas conversaciones referidas a la relación entre música, danza y movimiento; y la importancia de que cada ser humano pudiera tener la experiencia trascendental de estas artes como medio para lograr o alcanzar plenitud. Todo aquello que me transmitió y compartió es parte de lo que me constituye como músico y profesor. Pero, sobre todo, fue su pasión imbatible la que representa un ejemplo, ciertamente, difícil de emular.

COINCIDENCIAS

No creo posible que aquello que nos constituye sea producto del azaroso acontecer de una coincidencia, muy por el contrario, cuando nos encontramos en un lugar a una hora determinada y en un contexto particular, son algo que a veces escapa a toda capacidad de comprensión intelectual, y sólo son aprehendidas con el devenir propio de nuestra historia personal. La intuición, es decir, aquella parte de la inteligencia individual, es la que nos dirige en una dirección determina, por arcana que pueda parecerse en una primera instancia.

En este sentido, el hecho de que haya llegado a aquella audición para pianistas acompañantes en danza en mis inicios de desempeño profesional, fue una magnífica puesta en escena de lo inexorable de la intuición que se manifestaba de manera inconsciente. Sin esta relación temprana con la danza, no habría llegado a conocer la importancia de esta expresión artística, su historia en nuestro país y de los antecedentes que la constituyeron, sino que además habría carecido de la oportunidad de mi desarrollo individual como músico y ser humano.

MALUCHA SOLARI, UNA DIVA

Si bien la palabra *diva*, se refiere en su origen particular a una cantante de sobresaliente talento, y que ha sufrido ciertas inter-

pretaciones peyorativas a través del tiempo, es posible por extensión aplicarla a grandes artistas de otras artes por sus reconocidos aportes y compromiso.

Malucha (María Luisa) Solari Mongrío, fue una *diva* sin duda alguna y con todo el peso de lo que significa serlo, es decir, despertando en otros, tanto sentimientos positivos como negativos. La pasión de Malucha provocó distintos afectos, y cómo no hacerlo, una activista de la danza como lo evidencian muchas de las actividades que desarrolló a lo largo de su vida, no dejarían a nadie indiferente.

La infancia de Malucha transcurrió en Nicaragua; su padre un atractivo señor de porte elegante y su madre una mulata. Esta porción de sangre negra que llevaba en sus venas, no le era indiferente, la enorgullecía. Es probable que este rasgo la llevara a estudiar profundamente la Danza Afrobrasileña mientras estuvo radicada en Brasil en los años 60. La familia Solari llega a Chile en 1929, cuando Malucha tenía 9 años. Su madre la instó a comenzar estudios musicales en piano en el Conservatorio Nacional de Música, haciendo dupla con su talentosa hermana Olga. Al poco tiempo, Malucha demostró tener un gran interés por la danza, lo que la llevó a estudiar con la discípula directa de Emile Jacques-Dalcroze, Andrée Haas, la Rítmica Dalcroze y la Danza con claras orientaciones de expresionismo alemán.

Esta relación de Malucha con la música y con la danza, son esenciales para comprender su preocupación por una formación integral de las generaciones posteriores que estuvieron a su cargo. Un discurso permanente fue la relación de la música y la danza como artes complementarias, y este interés me llevó a colaborar con ella en muchas ocasiones, no sólo como pianista acompañante, sino que además como profesor de educación musical y rítmica en los comienzos de la carrera de Pedagogía en Danza en la que hoy es la Universidad Arcis, a finales de los años 80.

En 1940 con la visita del innovador Ballet de Kurt Jooss, llegan Ernst Uthoff, su mujer Lola Botka y Rudolph Petsch, bailarines de esta reconocida compañía, a quienes por petición del Instituto

de Extensión Musical de la Universidad de Chile, IEM, se les pide crear una escuela de danza, la cual se funda al año siguiente, e integrándose Andrée Haas como profesora de Rítmica y bailarina en 1941. Posteriormente se fundaría el Ballet Nacional Chileno, donde la joven Malucha de destaca rápidamente. En el año 1945, interpreta el rol de *Swanilda* del ballet *Coppelia* con coreografía de Uthoff. En 1947 parte becada a la prestigiosa escuela de danza Sadler's Wells en Inglaterra, donde perfeccionaría su técnica.

Una de sus experiencias en este viaje, crónica publicada en la Revista *Ercilla* de la época, hace referencia a dos momentos históricos notables, uno referido a la danza y el otro a la música. En el primero de ellos se refiere a cuando asiste a una conferencia dada por Kurt Jooss, sobre coreografía en el Morley College, expresando:

Quando apareció en el escenario, que no estaba lejos de mí, una extraña debilidad y un aleteo violento del corazón me indicaron la profunda emoción que sentía en ese momento. Me era casi imposible creer que estaba en presencia del más grande de los coreógrafos modernos y que escucharía directamente de él tantos conceptos que siempre había querido captar.

Y la segunda respecto de Richard Strauss:

Otro espectáculo emocionante, y acaso más subyugante, tuvo lugar en el importante Royal Albert Hall. Aquel día se presentaba el famoso Ricardo Strauss dirigiendo sus propias obras. [...] Siempre había gustado con deleite del «Don Juan», de Strauss, pero nunca hasta ahora había logrado penetrar su melodía y sutileza. Nunca lo entendí como ahora. [...] Al final de la pieza, no pude siquiera aplaudir. Habría querido estar sola para dejar correr las lágrimas, silenciosamente y sin pudor. [...] Envolviéndome otra vez en el ropaje de ruidos y calles, me dirigí silenciosamente al más próximo subterráneo, donde, mientras mi sangre entonaba el poema de «Don Juan», mi yo sentimental susurraba la «Sinfonía Doméstica» y mis labios entonaban los valeses del «Rosenkavalier».

No es difícil inferir luego de la lectura de estos textos, su profunda e íntima relación con estas dos artes, la danza y la música. Sin duda que una sensibilidad especial, además de un conocimiento íntimo de estas artes, ejercerán siempre en ella una suerte de doble militancia.

Más adelante, producto de su incasable necesidad de conocimiento comienza sus estudios en la Notación Laban (*Kinetography Laban*) que luego perfeccionaría, obteniendo el título de Profesora de Notación de la Danza, otorgado por el Dance Notation Bureau de Nueva York. Este complejo sistema de notación de la danza requiere de conocimientos musicales acabados, ya que la relación con la grafía musical es esencial para poder comprenderlo. La notación Laban es de gran precisión desde el punto de vista de la fijación del movimiento, por extensión la obra coreográfica (movimiento-espacio-expresión), su relación con la métrica y las duraciones rítmicas propias de la música. Esto constituye su gran dificultad, para su utilización no sólo hay que dominar la danza, sino que además la música en sus complejidades rítmicas. Desgraciadamente, mi falta de conocimiento de la danza no me permitió poder conocer la notación Laban en profundidad, sólo sus aspectos generales, a pesar de los intentos de Malucha por enseñarme dicha notación.

LA DANZA Y ALGUNAS SUTILEZAS MUSICALES

Llamaba la atención que en sus clases de técnica Laban-Leeder, Eukinéticay Coreútica, Malucha fuera muy exigente desde el punto de vista musical. Es decir, la música debía estar en estricta relación al movimiento, entonces, no como mero acompañamiento, muy por el contrario, esta debía potenciar, facilitar y estimular el aprendizaje específico. Una inadecuada música podría perjudicar claramente dicho aprendizaje.

Por ejemplo, en esta relación, Malucha, conocía claramente la diferencia entre un compás binario de división binaria y uno binario de división ternaria, o la cualidad musical de la acentuación dinámica, además de aspectos de fraseo, simetría o asime-

tría, y cómo estas diferencias podrían afectar la comprensión e integración de las cualidades del movimiento. En este sentido, en la educación formal y técnica de la danza debía estar sustentada por música en vivo, y jamás grabada. Dicho esto, la única forma de favorecer el espíritu expresivo debía ser producto de una musicalidad desarrollada con sutileza. He aquí la gran dificultad de acompañar danza teniendo presente estas particularidades y conciencia de todos los aspectos involucrados. Por consiguiente, un acompañante en danza debe de ser capaz de comprender los movimientos y sus cualidades para poder hacer la elección adecuada de la música; y un profesor de danza, idealmente, debe conocer las cualidades de la música o de lo que se espera de ella para lograr una interacción equilibrada y cooperativa.

La musicalidad en danza es un valor esencial, desarrollado por la música, y puede ser trasgredida expresivamente, por el conocimiento cabal de la música misma.

Según mi propia relación y experiencia con estas artes, la música es movimiento, por tanto el movimiento es música.

La rítmica y su llegada a Chile. La figura concomitante de dalcroze

La metodología Dalcroze ha tenido una historia importante en el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, desde la llegada a Chile en la década del 20 con Andréa Haas, discípula directa de Dalcroze y bailarina que se perfeccionó en la Escuela de Mary Wigman, contratada en 1928, para dictar la asignatura de la Rítmica Dalcroze, en un comienzo en el Conservatorio nacional de Música, hasta nuestros días.

Todos los profesionales de Teoría de la Música (carrera impartida hace ya varias décadas, con diferentes nombres en el DMUS) han tenido la experiencia de esta metodología, y esto es de alguna manera, una característica importante en la formación musical de nuestro Departamento. Esto es, a mi modo de ver, un sello particular que constituye una parte importante de nuestra historia, que no debiéramos olvidar, muy por el contrario, necesaria de tener presente y de revitalizar.

Sabemos que los aportes de esta metodología, no sólo se circunscriben a la música, sino que también a las artes escénicas, como el teatro y la danza.

Émile Jaques Dalcroze decía en su época que de la misma forma que existían las «curas» de sol como forma terapéutica, esperaba que algún día la música también pudiera ser utilizada en algún tipo de terapia. En este sentido, la Musicoterapia debe en parte su desarrollo esta metodología y a algunos discípulos de este visionario, como lo fuera el pedagogo belga Edgar Willems.

Mi relación con la Rítmica la debo en gran parte a Cristina Pechenino, pianista y pedagoga, una maestra que formó a un número importante de educadores y profesionales de la música. Esta gran profesora, que había sido alumna de Andrée Haas, también pudo perfeccionarse en el Instituto Dalcroze en Ginebra, y transmitió sus conocimientos generosamente a todos sus alumnos, en los cuales me incluyo.

Otra figura importante, pero que también dejó una huella, fue Marta Sánchez Cerani, quien en 1968 funda la Escuela Dalcroze en el Departamento de Música de Carnegie Mellon University, Pittsburgh, EEUU. A pesar de haber dejado Chile y radicarse en el país del norte, dictó varios seminarios y cursos de Dalcroze en nuestro país. En un par de oportunidades tuve la suerte de poder participar en ellos con gran entusiasmo; su simpatía y afabilidad eran características en ella, generando un ambiente de confianza, facilitando el aprendizaje. Estos rasgos característicos, inmanentes a un gran pedagogo como lo fuera ella, y como consecuencia, quedan indelebles en nuestra memoria.

LAS DOS ARTES CONFLUYEN

Todos estos hechos y experiencias relatadas son parte importante de lo que me constituye como músico y ser humano. Son vitales para comprender aquellas decisiones y compromisos con mi propia realidad. Esta suerte de crónica es el relato de aquellos instantes que son propios y únicos en mi devenir.

La música siempre ha estado presente en mi historia, y la danza llega en un momento propicio para poder valorarla e integrar-

la en mi desempeño profesional, al menos en eso está mi intento, un propósito. Mi formación musical formal ya había terminado. La rítmica Dalcroze ya se estaba afianzando y la danza llegó para complementarla.

Mi relación con Malucha Solari y su historia, no sólo en lo profesional sino en la amistad, fue un ambiente propicio para comprender mejor y a cabalidad la relación intrínseca entre el movimiento corporal, la danza y la música.

Mi interés por la danza fue en crescendo, y comencé a estudiarla como amateur. Estudié Danzas Antiguas con la experta Sara Vial caracterizada por su compromiso y seriedad, llegando a bailar algunas danzas del siglo XV y XVI, un deleite para el cuerpo y para el alma, una experiencia hasta ahora inolvidable. También estudié técnica académica y moderna, lo que me permitió conocer el vocabulario característico, las cualidades inherentes y sus diferencias: *tendu*, *jeté*, *rond de jambe*, *allongé*, *swing*, *contraction*, etc., y esto incidió directamente en mi acercamiento para acompañar danza, una actividad que llevé a cabo por más de 10 años, sin embargo, creo que nunca logré ser un buen pianista para la danza. Sin duda, es una de las actividades más difíciles que he conocido. En Chile no se tiene conciencia del valor de acompañar danza, y un pianista dedicado a ella carece del respeto entre los bailarines y maestros, respeto que si he podido observar en otros países. Muchas veces por falta de conocimiento musical de los maestros de baile, era necesario poner una bola de cristal sobre el piano para poder, por arte de magia, adivinar aquello que esperaban escuchar.

En este proceso y experiencia, he podido constatar que la necesidad de desarrollar la conciencia corporal de todo músico es fundamental; lograr tener control y conciencia sobre el cuerpo, permite y favorece la capacidad expresiva y creativa, además de ser un medio efectivo para la integración de los distintos aspectos constitutivos del « lenguaje » musical: la dinámica cuantitativa y cualitativa, la métrica, la agógica, las estructuras formales y los procedimientos que le son propios; como también algunos objetivos propios de la Rítmica Dalcroze: «el desarrollo del senti-

miento musical en el cuerpo entero, el despertar de los instintos motores que dan conocimiento a la noción de orden y equilibrio, la ampliación de las facultades imaginativas, ante el hecho de un libre intercambio entre el pensamiento y el movimiento corporal», entre otros.

Este relato, condiciona de alguna manera la conciencia histórica que creo fundamental para poder proyectar nuestro trabajo y compromiso con la música y el cuerpo en movimiento expresivo. Hemos tenido la suerte de contar con valiosas figuras y profesionales, tanto en la danza como en la metodología Dalcroze. Olvidarnos de ellos sería, por decirlo de alguna manera, un muy mal negocio.

Finalmente, ahora puedo decir que si conozco el significado de la sigla IDAMS, Instituto de Danza de Malucha Solari, y ya no me son crípticas las indicaciones de los ejercicios propios de la danza, en buena hora.

UNA INSTANCIA COLABORATIVA

Producto de esta relación con Malucha Solari, y animados por ella, surge la posibilidad de construir un ballet para ser presentado en el Festival de Danza de Joinville, Brasil. La coreografía estaría a cargo de uno de sus talentosos discípulos, Carlos Delgado Lizama, profesor, coreógrafo e investigador, especializado en danza moderna –Método Laban Jooss Leeder– actual profesor en el Departamento de Danza de la Facultad de Artes, y que también había recibido una importante formación en las danzas tradicionales y el folklore chileno, bajo la tutela de Margot Loyola; la composición de la música estaría bajo mi cargo, una tarea, sin lugar a dudas, ambiciosa. El resultado de este trabajo colaborativo, sería el ballet: «*Gente, Tierra y Sol*», el cual se estrena en Brasil en 1990.

Carlos Delgado describe este trabajo colaborativo de la siguiente manera: «obra coreográfica que aborda expresiones humanas y comunitarias tradicionales de Chile, desde un lenguaje de danza moderna, fuertemente marcado por el método Laban

–Jooss– Leeder. Con música compuesta especialmente para la obra por el músico Claudio Merino, que consideró parámetros musicales presentes en nuestra tradición sonora.»

La obra, tanto en lo musical como en lo coreográfico, se construyó en gran parte, en forma simultánea, con la finalidad de establecer un vínculo lo más estrecho posible. Los bosquejos (danza y música) fueron confrontados permanentemente y el resultado final fue presentado en el festival de danza señalado anteriormente. La coreografía fue interpretada por 4 estudiantes de la carrera de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis: Carolina Deichler, Constanza Ossandón, Cecilia Díaz y Marcelo Sepúlveda; la profesora Verónica Urzúa y el propio coreógrafo. La música fue compuesta para trio conformado por violín, violoncello y piano, fue grabada por Claudia Mahave (violín), Vilma Guerrero (violoncello), y Claudio Morales (piano).

Los hechos descritos más arriba, son solo hechos que carecen de cualquier sentido si no son observados bajo la mirada única e individual de quienes forman parte de ellos. Es, por decirlo de alguna manera, ese valor agregado el que les otorga verdadero sentido, lo que los contiene, los expresa y los proyecta; el compromiso afectivo es el que los hace indelebles bajo el inexorable transcurrir de los tiempos y lo que verdaderamente los «anima».

Malucha Solari no solo representa mi historia con la danza desde la mirada del músico, ella es el ejemplo de un anhelo y un deseo permanente por lograr un algo: un bien individual, un bien común. La pasión de Malucha era su delito, he ahí donde estaba mi disfrute; su amistad es la que me guardo casi silenciosamente, hasta ahora.



Elenco *Gente, Tierra y Sol*. De izquierda a derecha: Constanza Ossandón, Marcelo Sepúlveda, Verónica Urzúa, Carolina Deichler, Cecilia Díaz.



Cecilia Díaz, Marcelo Sepúlveda
y Constanza Ossandón



Carolina Deichler
y Marcelo Sepúlveda



Carlos Delgado L.



Malucha Pinto



Malucha Pinto. ca. 1990

BIBLIOGRAFÍA

- EMAR, Juan. Andree Haas. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-68985.html>. Accedido en 14-04-2014.
- HAAS, Andrée. «La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical.» *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, No. 7-8. 1945, p. 19-26.
- MARKESSINIS, Artemis. *Historia de la Danza desde sus orígenes*. Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier. Madrid, 1995.
- SANTA CRUZ WILSON, Domingo. *Mi vida en la Música: Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.
- SOLARI, Malucha. Jooss y Strauss, espectáculos impresionantes. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81599.html>. Accedido en 14-04-2014.
- SOLARI, Maria Luisa. «Ballet Nacional de la Universidad de Chile». *Revista Musical Chilena*, Vol. 15, No. 75, 1961, p. 32-38.
- VICUÑA, Magdalena. «Andrée Haas (1903-1981)». *Revista Musical Chilena*, Vol. 35, No. 153. 1981, p. 157-158.

Los desafíos epistemológicos de la cognición corporeizada a la pedagogía musical

Favio Shifres

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

INTRODUCCIÓN

Existe en Occidente un modo particular de transmitir el conocimiento musical sistemático que ha recibido la denominación genérica de *Modelo Conservatorio*. En 1795, la inauguración, en París, del primer conservatorio de música implicó la institucionalización estatal de modos de enseñar música, y por lo tanto también de aprenderla, que se fueron modelando a través de siglos, recogiendo elementos provenientes de fuentes que van desde el artesanado medieval hasta el racionalismo y la filosofía iluminista. El conservatorio como institución paradigmática de la concepción de música en la Modernidad ha logrado, más allá de su objetivo fundacional de *conservar* la música de la cultura revolucionaria como factor de identidad de ese programa político, perpetuar sus modos de transmisión y producción de conocimiento. Esto implicó propiciar, desarrollar u optar por ciertos modos de involucrarse en la música, a través de la audición, composición y ejecución de música, en desmedro de otros. Este modelo privilegió el encuadre pedagógico diádico afectando de manera decisiva tanto la transmisión del conocimiento a través de las generacio-

nes como los modos de comunicación implicados en la construcción del conocimiento musical. Así, la instrucción musical más avanzada fue diseñada principalmente para un único estudiante cuya tarea central consiste en transitar (a menudo tutelado por un maestro, pero a veces incluso en soledad) un material didáctico graduado: el método. La calidad del método y observancia de todos sus aspectos a lo largo del recorrido, garantiza en mayor o menor medida el logro de los objetivos de la instrucción. El emblemático título que utilizaron Muzio Clementi, Carl Czerny, Jakob Dont, Franz Simandl, entre otros, para sus respectivos métodos de ejecución instrumental, *Gradus ad Parnassum*, sintetiza esta convicción.

El ideario del modelo está basado la dialéctica que domina el pensamiento hacia finales del siglo XVIII. En ese marco, la dualidad *cuerpo-espíritu* (actualizada en el siglo XX en la dicotomía *mente*) resultó crucial en el modo de encarar el estudio de la música de acuerdo con el *modelo conservatorio*.¹ De tal forma, el modelo se basó en dos pilares interconectados cuyos orígenes pedagógicos se remontan varias centurias más atrás en la formación de los *músicos prácticos*: Por un lado, el desarrollo de destrezas técnicas (instrumental y/o vocales), y por el otro un corpus de conocimiento teórico que describe el funcionamiento de los elementos constituyentes de la música conforme ésta es entendida como lenguaje. Estas dos vertientes de la formación musical devinieron, en el marco institucional recién creado, en un proceso de conformación de disciplinas que se repartieron el saber musical señalando el recorrido académico considerado fundamental para la formación de los músicos. Así, el dualismo mente – cuerpo cobró vida en la dialéctica teoría – práctica que separó a las nuevas disciplinas musicales en esas dos categorías. Esta dualidad buscó una resolución en la presencia de un elemento común a ambas: la

1. M. Hunter, «‘To play as if from the soul of the composer’: the idea of the performer in early romantic aesthetics», en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 58, 2005, pp. 357-398.

notación musical. El sistema de notación musical permite transitar el puente entre teoría y práctica porque brinda un lenguaje común para ambas. Así, el sistema notacional que indica al práctico «qué notas poner», le brinda al teórico las categorías conceptuales para pensar la música. El sistema notacional le permite a teóricos y prácticos compartir categorías sobre las cuales articular un discurso único. De este modo la alfabetización musical se constituyó en el eje del modelo porque es el factor que cohesiona todos los conocimientos que éste articula. No es casual, entonces, que el uso del sistema de notación musical se haya convertido en el centro de pensamiento musical académico y que las categorías que de él se desprenden sean las que privilegian los discursos de todo el saber musical así *disciplinado*.

La escisión *mente-cuerpo* planteó, asimismo, un derrotero pedagógico que concibió una división de los problemas de tocar música en técnicos e interpretativos o expresivos, anteponiendo aquellos a estos últimos. Los primeros fueron abordados a través de aquella retórica académica basada en la notación musical. De este modo la mayor parte de los métodos, en tanto vertebradores de la intencionalidad pedagógica, abordaron problemas mecánicos de la ejecución, a través de una lógica a menudo sujeta a las categorías de la notación musical, asumiendo que el conocimiento que permite desempeños musicales expertos es fundamentalmente de naturaleza *enactiva* (se conoce en el hacer). Asimismo, muchos de estos métodos reconocían que dicho conocimiento es solamente un pre-requisito para acceder a una instancia superior del conocimiento alcanzando los problemas interpretativos y expresivos que, paradójicamente, la mayoría de ellos eludía. Durante el siglo XIX, esta dualidad se resolvió por la ratificación de un prototipo de sujeto artístico, que proviniendo del Renacimiento, se extendió a todos los ámbitos de la cultura en esa centuria: *el Genio*². El mito del *Genio* brindó las condiciones de posibilidad

2. K. S. Jaffe, «The concept of genius: its changing role in eighteenth century French aesthetics», en *Journal of The History of Ideas*, vol. 41 No. 4, 1980, pp. 579-599. Cfr.

para reunir la técnica con la expresión interpretativa. El genio romántico era aquel sujeto que alcanzó la cima del Parnaso recibiendo la revelación de la verdad artística a través de su superlativo dominio de las capacidades técnicas fundamentales adquiridas. La psicología del siglo XIX tampoco realizó un esfuerzo por explicarlo.³ En definitiva ni la pedagogía ni la psicología pudieron articular un discurso acerca de la expresión musical.

En este trabajo, procuraré mostrar que esta impotencia de la pedagogía y la psicología se debió a que sus procedimientos y argumentaciones así como la gran mayoría de los discursos académicos acerca de la música, están colonizados por el pensamiento musical alfabetizado y las categorías de la notación musical. Asimismo, propondré que ciertos cambios conceptuales importantes operados en las últimas décadas en el seno de algunas disciplinas (como la etnomusicología, los estudios culturales, entre otras) alientan a buscar categorías de análisis de los fenómenos musicales que tienden a independizarse de esa lógica. En ese contexto, el caso de las ciencias cognitivas de segunda generación, que promueven un cambio de paradigma en la concepción de la mente superando el dualismo mente-cuerpo, servirá para mostrar que es posible pensar la ejecución musical de una manera consistente e independientemente de la impronta notacional de la música de tradición académica, de las que la pedagogía musical puede beneficiarse.

LA CULTURA MUSICAL ALFABETIZADA

El desarrollo del sistema de notación musical en occidente permitió conservar aspectos esenciales de la cultura musical de

J. Castro; N. Pizarroso & M. Morgade-Salgado, «La psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del Siglo XX», en *Estudios de Psicología*, 26 (2), 195-219, 2005 ; M. Hunter, «'To play as if from the soul of the composer': the idea of the performer in early romantic aesthetics», en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 58, 357-398, 2005 ; F. Shifres, «Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical», en *Revista de Historia de la Psicología*, Vol. 27, N° 2/3, 2006.

3. Castro et al., *op.cit.*

épocas pasadas. Pero al mismo tiempo ha sido un factor importante para pensar la música y construir sus significados.

Desde la década de los '60, numerosos lingüistas y filólogos han propuesto que los sistemas de escritura no solamente sirven para representar la lengua sino también para estructurarla. Así la escritura selecciona aquellos aspectos del habla que la cultura considera relevantes, los jerarquiza y los conserva para utilizarlos como categorías de pensamiento en el habla y acerca de ella.⁴ A su vez, estas categorías son la base para nuevas formas de discurso. Para estos teóricos la escritura ha ejercido un notable impacto en la cultura viabilizando el desarrollo de instituciones fundamentales para las sociedades complejas y modos de pensamiento fundamentalmente diferentes de aquellos que predominan en las sociedades ágrafas. De esta manera, las consecuencias del advenimiento de la escritura superan ampliamente el alcance de la lengua extendiendo su incumbencia más allá de aquello referido específicamente al lenguaje.

David Olson⁵ mostró que la diferencia entre los modos de pensar alfabetizados y ágrafos radica en el desarrollo de un metalenguaje que contiene categorías que son propias de la escritura y no del lenguaje oral en sí. Tal discrepancia implica contrastes en las destrezas mentales comprometidas en tipos de discursos diferentes. Por su parte cada tipo de discurso privilegia un medio –el visual o el sonoro– sobre el cual se manifiesta o se aprecia mejor. Así, la partitura puede ser vista como un discurso visual sobre la música que desarrolló categorías para construir su propio metalenguaje. Es interesante destacar que tanto la teoría como la práctica musical comparten ese metalenguaje. Así es que solemos decir, por ejemplo, «la armonía del *compás* 5 es de tónica», o «el violinista tocó cuatro *corcheas* desparejas». Tanto *compás* como

4. E. A. Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.

5. D. R. Olson, «Literacy as a metalinguistic activity», en Olson, David R. & Torrance, Nancy. *Literacy and orality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

corchea son categorías de la notación, y nos referimos a la música a través de ellas. En otras palabras, nos referimos a un evento de naturaleza sonora a través de categorías de índole visual. El uso de tales categorías implica que procedemos a través de mecanismos que las contemplan como unidades operativas. Por ejemplo, hablamos de *notas* porque somos capaces de discriminar *notas* o de *pensar en notas*. Inés Burcet⁶ demostró que las personas que no están alfabetizadas musicalmente y por lo tanto no utilizan las categorías de la notación para referirse a la música, no identifican espontáneamente la nota como unidad de análisis. Por esta razón, los enunciados musicales que realizan las personas musicalmente alfabetizadas hacen foco sobre aspectos del discurso musical que no son considerables para los que no manejan el sistema de notación. En línea con eso, diseñamos un experimento en el que le pedimos a sujetos incipientemente alfabetizados en música que memorizaran y reprodujeran una melodía cantando.⁷ Un grupo accedió a la melodía leyendo la partitura mientras que el otro lo hizo escuchando una grabación. Encontramos que, en sus reproducciones, las personas que habían leído la partitura privilegiaban aspectos diferentes que los que la habían aprendido escuchando y que sus criterios para determinar unidades de análisis y para ajustar la ejecución eran diferentes. En definitiva, el acceso a la melodía a través de una forma discursiva que articula unidades cuya distinción se ve privilegiada por la naturaleza visual del medio, permitía operar con categorías que no estaban presentes en el pensamiento de los que no tenían esos indicios visuales. Recíprocamente, los que escucharon la melodía favorecieron un

6. M. I. Burcet, «La nota como unidad perceptual y operativa del pensamiento musical. El caso de una violinista de 6 años», en F. Shifres; M. de la P. Jacquier; D. Gonnet; M. I. Burcet & R. Herrera (Eds.), *Actas de ECCoM. Vol. 1 No2, «Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11o ECCoM»*. Buenos Aires: SACCoM, 2013.

7. M. I. Burcet, & F. Shifres, «Selección y uso de unidades musicales en una tarea de transmisión oral», en A. Pereira Ghiena; P. Jacquier; M. Valles & M. Martínez (Eds.), *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-Culturales*. (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música). Buenos Aires: SACCoM, 2011.

pensamiento centrado en otras categorías.

A partir de esto es posible pensar que al escuchar música, una persona alfabetizada musicalmente utiliza imágenes visuales más ligadas a los conceptos del código notacional que quien no conoce la notación musical. En tal sentido junto con Romina Herrera⁸ encontramos que personas sin conocimiento del código de notación musical no utilizaban las representaciones espaciales fijas (de naturaleza visual) convencionalizadas por éste y sin embargo utilizaban representaciones espaciales en movimiento (de naturaleza kinéticas).

De esa forma, el *modelo conservatorio* amarró la formación de los músicos al desarrollo de una modalidad de pensamiento restringida por las categorías de la notación ya que los sistemas de representación privilegian aspectos selectos de la realidad que representan.⁹ No obstante, esa prerrogativa encierra el germen de la distorsión de la propia representación. Por ejemplo, un mapa físico privilegia la representación de la altura de los territorios respecto del nivel del mar, y la utilización convencionalizada de colores responde a eso. Sin embargo, las representaciones subjetivas de los colores no necesariamente se ajustan a esa convención, y por esa razón tendemos a imaginarnos todas las llanuras verdes y las montañas marrones. Es decir que tendemos a confundir el territorio con el mapa. Del mismo modo tendemos a reificar la música y pensarla como la partitura. Así es que consideramos importantes los rasgos musicales que han sido capturados en la partitura en menoscabo de los que no. La cultura musical alfabetiza es entonces la que considera que los atributos musicales que se corresponden con rasgos de la notación son los que permiten identificar el hecho musical, sin atender suficientemente al he-

8. R. Herrera, & F. Shifres, «La construcción espontánea de la representación temporal», en A. Pereira Ghiena; P. Jacquier; M. Valles & M. Martínez (Eds.). *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-Culturales*. (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música). Buenos Aires: SACCoM, 2011.

9. D. R. Olson, *op.cit.*

cho de que éstos pueden estar invisibilizando otros que no son representados notacionalmente. Desde esta lógica, lo que define la ontología de la obra musical es la identidad de las marcas sobre la partitura. Esta reificación ha conducido a que se asuma una ontología de la música como texto. Es decir que la música sea el texto musical tal como está expresado en la partitura. Esta ontología domina la escena en el campo del análisis musical y tiene poderosa influencia en la pedagogía, la composición y la ejecución musical. Asimismo, como hemos visto, extiende su influencia incluso al campo de la audición musical. Para Shepherd y Wicke

(...) parecería que los procesos de composición en música del canon occidental establecido dependen significativamente de modos cognitivos de conciencia, una dependencia ampliamente facilitada por el rol de la notación en esta tradición. Existe, tal vez, un sentido en el que la música creada con la ayuda de la notación se puede construir, así como probar y 'repensar' en tiempo real. Esta dependencia de la cognición y de la notación parece extenderse también a varias prácticas de ejecución dentro de esta tradición así como a ciertas otras músicas occidentales, notablemente a varios géneros en la tradición de la música popular.¹⁰

Para esos autores, el pensamiento académico-musical moderno plasmado en el desarrollo del análisis y la teoría musical como disciplinas independientes, adhiere a este modo de concebir la música. Pero, a diferencia de la composición y la ejecución musical, que ha sabido utilizar las categorías de pensamiento que le proporciona la notación sin desprenderse del dominio afectivo de la música, la teoría y el análisis musical, no han logrado establecer ese puente y por lo tanto ven cuestionado su verdadero rol en la contribución a la comprensión de los procesos de producción de sentido a través de la música.¹¹

10. J. Shepherd, & P. Wicke, *Music and cultural theory*. Cambridge: Polity Press Cambridge, 1997, p. 142.

11. Shepherd, & P. Wicke, *op.cit.*

Como se ve entonces, el desarrollo de los discursos acerca de la música que se articulan en el seno del *modelo conservatorio* (que van desde los discursos de las disciplinas teóricas, hasta los de la formación práctica y el desarrollo instrumental) tiene lugar alrededor de la partitura como punto de referencia fundamental. En otros términos, la necesidad de articular el conocimiento musical en términos proposicionales obliga al desarrollo de un metalenguaje que encuentra un tratamiento formal en las categorías de la notación musical. De esta manera, el tratamiento de la música como texto, y el lugar central que ocupa el texto en los discursos académicos, o *partiturismo*¹², ha sido sostenido por el *modelo conservatorio* brindando tecnologías de enseñanza de la notación musical que se institucionalizaron a través de los programas de Solfeo y más recientemente de los cursos de Entrenamiento Auditivo y Audioperceptiva. Al mismo tiempo generó discursos musicales institucionalizados para todas las áreas de la formación musical, como por ejemplo la ejecución instrumental, basados en las mismas categorías y conceptos. De este modo la partitura y los conceptos que ella ostenta se consolidan como las categorías de pensamiento con las que los músicos profesionales se ven obligados a operar y que supuestamente los distingue de las personas no alfabetizadas.

LOS DISCURSOS RESPETADOS PARA LA EJECUCIÓN MUSICAL RESPETABLE

Con la evolución de la tecnología de construcción de los instrumentos musicales, a través de la cual durante el siglo XIX los instrumentos de orquesta modernos alcanzaron las características que tienen en la actualidad, la atención pedagógica se centró también en la descripción de los problemas técnicos de la ejecución. Junto al avance en el conocimiento de la mecánica del cuer-

12. R. Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton - NJ: Princeton University Press, 2010 ; K. Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press, USA, 2009.

po humano y en un ambiente cultural de creciente prestigio de las ciencias naturales, los aspectos biomecánicos de la práctica vocal e instrumental brindaron categorías para organizar los discursos académicos, esta vez reflexionando sobre la ejecución en sí como un lenguaje corporal autónomo. Particularmente durante la segunda mitad del siglo XX el abordaje del dualismo técnica-interpretación (expresión) dispuso de un metalenguaje cada vez más sofisticado para el tratamiento de la técnica. De esta manera fue posible hablar no solamente de *las notas* a tocar sino también de los movimientos y las disposiciones corporales para hacerlo. El cuerpo y la partitura fueron así soportes físicos sobre los cuales se articularon discursos adecuados para la enseñanza de la ejecución musical. Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo pasado, todavía lo expresivo permanecía como inefable. Por esa razón, a lo largo del siglo XX los discursos académicos sobre la ejecución musical fueron delineando metalenguajes que pudieran dar cuenta de esos aspectos expresivos. Siempre sobre la base de la ejecución como mediadora entre el compositor (que escribe una partitura) y el oyente (que escucha los sonidos), se generaron discursos analíticos de la performance que, siguiendo la tradición del análisis y la teoría musical, se constituyeron sobre las categorías de la notación. En el marco de la musicología sistemática, básicamente dos modalidades adquirieron relevancia: una que se vinculó con la musicología histórica –la ejecución históricamente informada– y la otra que se vinculó con el análisis musical –la ejecución analíticamente informada– (Shifres 2006). Sin embargo, aunque ambos abordajes interpretativos y el tratamiento pedagógico concomitante lograron que la expresividad de la ejecución musical pudiera ser conceptualizada, por su origen en las disciplinas musicológicas, no pudieron configurar un metalenguaje independiente de los categorías notacionales musical.

Análogamente, la psicología de la música, una disciplina de desarrollo exponencial durante las últimas décadas del siglo XX, preocupada por comprender los procesos psicológicos que gobiernan aquello que para la musicología era inefable y que po-

sibilitan la comunicación musical, generó categorías de análisis de atributos de la ejecución musical que no eran capturados por la notación musical convencional. Así basó su análisis principalmente en el estudio de la regulación del tiempo (timing), de la intensidad relativa de los sonidos (dinámica) y de las duraciones relativas de los sonidos y los silencios (articulación). A partir de la descripción de cómo el ejecutante es capaz de operar sobre esos atributos de la ejecución, explicó su variabilidad en términos de comportamientos sistemáticos. Para ello, explicó la sistematicidad de la performance expresiva en términos de *patrones de desviación respecto de la norma escrita (la partitura)* que tienen lugar regularmente en correspondencia con las regularidades de la estructura musical. De tal suerte, por ejemplo, el alargamiento de sonidos hacia el final de una frase representa un caso típico y básico de comportamiento sistemático.¹³ Es claro cómo estas explicaciones vuelven a caer en la dependencia de las categorías de la notación musical para articularse como discursos válidos.

Para la psicología cognitiva clásica, esta idea resultó muy atractiva por una serie de razones. En primer lugar porque puede explicar la ejecución musical en términos de patrones de comportamiento organizados jerárquicamente y que obedecen a reglas (gramáticas) que dan cuenta de su sistematicidad.¹⁴ En segundo lugar porque encuentra el fundamento disciplinar en los discursos musicológicos dominantes que señalan que el objetivo principal de la ejecución musical es esclarecer el contenido musical codificado en la partitura al oyente, en correspondencia con la ejecución analíticamente informada.¹⁵ Y en tercer lugar porque considera que esa comunicación establecida entre el ejecutante y su oyente, y a través de la cual éste es esclarecido respecto de la estructura musical, puede explicarse conforme de la teoría clásica

13. J. Sundberg, & V. Verrillo, «On the anatomy of the retard: A study of timing in music», en *The Journal of the Acoustical Society of America*, 68(3), 1980.

14. C. Palmer, «Music performance», en *Annual Review of Psychology*, 48 (1), 1997.

15. W. Berry, *Musical structure and performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.

de *transmisión de la información*.¹⁶ De acuerdo con esta teoría la comunicación musical se entiende a través de la intervención de un ejecutante que descodifica un mensaje codificado en una partitura por el compositor-emisor y lo envía a través del canal de la producción sonora al oyente-receptor. El rol del ejecutante como mediador también coincide con el típicamente asignado por la musicología dominante. Estos discursos se basan en la lógica del procesamiento de la información como sistemas de cómputos. En ella, la información musical requiere ser enunciada en términos de proposición lógica para poder ser procesada, de manera que las categorías de la notación y las expresiones lógicas que las vinculan a las mediciones de los parámetros de ejecución (timing, dinámica, articulación, etc.), brindan el soporte proposicional para que dicho procesamiento pueda llevarse a cabo. Es decir que la psicología de la ejecución musical toma de los discursos musicológicos su metalenguaje para hablar de la expresividad sin contribuir con categorías propias comunicacionalmente confiables que emerjan de sus propios hallazgos.

Por su parte, la pedagogía musical se hizo eco de estos discursos dominantes y adoptó la idea de que la información científica (histórica, analítica, acústica, fisiológica, etc.) es un fundamento para elaborar la performance y enseñar *lo que está escrito detrás de las notas*. De este modo, en la enseñanza contemporánea de la interpretación musical se combinan el discurso basado en la notación musical con los discursos de las disciplinas musicales científicamente perfiladas. Un caso paradigmático es el de la denominada Pedagogía Vocal Contemporánea¹⁷ que ha sido por entero colonizada por el discurso de la investigación en fisiología vocal.

Sin embargo, la crítica postmoderna a la ejecución musicológicamente informada, que ha surgido desde la propia musicolo-

16. C.-W. Shannon & W. Weaver, *The mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1949.

17. N. Alessandrini, «Pedagogía Vocal Contemporánea y Profesionales prospectivos: hacia un modelo de Diagnóstico en Técnica Vocal», en *Boletín de Arte*, Vol. 13, N° 13, 2012.

gía, apunta a que ese metalenguaje no puede dar cuenta de la naturaleza de la experiencia performativa tanto del ejecutante como de su audiencia.¹⁸ Básicamente, sostienen que tales discursos, por tener su dependencia con el lenguaje, no pueden penetrar profundamente en el particular mundo de significado musical. Ellos son impotentes para capturar las prioridades de la experiencia musical de la interpretación porque han tomado a la música como una estructura autónoma que es capaz de contener su sentido en términos de su propia notación. Dado que estos discursos, pedagógicamente autorizados, «están más comprometidos con cómo las notas son ‘puestas’ que con su efecto una vez que son puestas»¹⁹, se tornan normativos y no permiten la identificación intersubjetiva de los sujetos de la performance (compositor, ejecutante, audiencias) en la experiencia musical. Esto podría dar lugar a tensiones psíquicas tanto en intérpretes como oyentes para fluir entre la experiencia real de la música y los estados cognitivos regulados por esos discursos. Tales tensiones estarían inhibiendo tanto la exploración del sentido «sentido» de la experiencia²⁰ como de su comunicación intersubjetiva. Hemos recogido evidencia de tales tensiones al observar los problemas comunicacionales que surgen en el contexto de la pedagogía científicamente informada²¹, donde pudimos constatar la impotencia de su discurso pedagógico

18. Cfr. J. Schmalfeldt, «On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5», en *Journal of Music Theory*, 29(1), 1985; J. Dunsby, «Guest editorial-performance and analysis of music». *Music Analysis*, 8 (1-2), 1989; R. Taruskin, *Text and act: Essays on music and performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

19. J. Shepherd, & P. Wicke, *Music and cultural theory*. Cambridge: Polity Press Cambridge, 1997, p. 139.

20. E. T. Gendlin, «Crossing and dipping: Some terms for approaching the interface between natural understanding and logical formulation», en *Minds and Machines*, 5(4), 1995.

21. N. Alessandroni; M. I. Burcet & F. Shifres, «De libélulas, elefantes y olas marinas. La utilización de imágenes en pedagogía vocal: un problema de dominio», en F. Shifres, M. de la P. Jacquier; D. Gonnet; M. I. Burcet & R. Herrera (Eds.), *Actas de ECCoM. Vol. 1 N°1*, «Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11° ECCoM». Buenos Aires: SACCoM, 2013.

por sus limitaciones metaligüísticas para referirse a las experiencias más profundas del sentido de la música.

OTROS DISCURSOS SOBRE LA EXPRESIÓN MUSICAL

El giro corporal en psicología

Paralelamente a la crítica musicológica de los discursos colonizados por las categorías de la notación musical²², el campo de la psicología también comenzó a operar un cambio de perspectiva en relación a los abordajes de la cognición humana. Ya desde la década de los '70, el trabajo pionero de Francisco Varela y Humberto Maturana²³ sugirió que el conocimiento no se construye a través del procesamiento de información simbólica, es decir como representaciones de hechos y eventos del entorno en formato proposicional, sino a través de cómo interactuamos con y en él (enacción). Así se hechó a andar un cambio radical de paradigma caracterizado por una noción de mente que no puede ser reducida a series de cómputos operados a partir de representaciones cerebrales del mundo. En ese contexto una concepción diferente de mente se extiende de los procesos que se operan en el sistema nervioso central al cuerpo y el entorno en el que ellos se encuentran.

Con relación al cuerpo, Raymond Gibbs propuso una *premisa de corporalidad*, según la cual

Las experiencias subjetivas de las personas, sentidas por ellas, acerca de sus cuerpos en acción proveen parte del basamento fundamental para el lenguaje y el pensamiento. La cognición es lo que tiene lugar cuando el cuerpo se engarza en el mundo cultural y físico y debe ser estudiado en términos de las interacciones dinámicas entre las personas y el entorno. El lenguaje y el pensamiento humano emergen de patrones recurrentes de actividad corporeizada que restringen la conducta inteligente resultante. No debemos suponer que la cog-

22. J. Shepherd, & P. Wicke, *op.cit.*

23. F. J. Varela, & H. R. Maturana, *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.

nición sea puramente interna, simbólica, computacional e incorpórea; por el contrario, debemos buscar maneras tanto generales como detalladas en las que el lenguaje y el pensamiento están inextricablemente conformados por la acción corporeizada.²⁴

De igual forma, desde esa perspectiva, el cuerpo no está aislado, de modo que los procesos cognitivos dependen de su vinculación con el mundo, el que, a su vez, se ve modificado por ellos. De ahí se destaca la importancia de la *situacionalidad*. Según esta posición *situada*, un organismo no responde a los estímulos siguiendo un programa de acción (como lo asumía el enfoque cognitivista clásico), sino que su modo de responder dependerá de cómo interactúa con la situación y con el contexto.²⁵ Ambos configuran, de acuerdo con Rohlfing et al.²⁶, la *situacionalidad*. En ella la *situación* es vista como el entorno físico del aquí y ahora del proceso, y el *contexto*, considerado como un complejo que involucra tanto un nivel situacional global, de carácter socio-cultural, por ejemplo la cultura musical de pertenencia, como un nivel local, por ejemplo una actuación en concierto.

Este cambio de paradigma nos impulsa, entonces, a elaborar nuevos discursos que puedan dar cuenta de aspectos interpretativos de la música recogiendo el compromiso corporal en el entendimiento musical y vinculando el lenguaje musical (estructura y función) tanto con las formas de hacer música más allá de las vinculaciones triviales, como con las relaciones del sujeto musical con el entorno. En el marco de dicho planteo, es necesario reformular las categorías con las cuales se piensa los problemas de *tocar música*, y cómo se conciben los aspectos claves de los apren-

24. R. W. Gibbs, *Embodiment and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 9.

25. D. Beer, «The Dynamics of Brain-Body-Environment systems: A Status Report», en P. Calvo y A. Gomila (Eds.) *Handbook of Cognitive Science: An Embodied Approach*. San Diego: Elsevier, 2008.

26. K. Rohlfing; M. Rehm, & K. U. Goecke, «Situatdness: The Interplay between Context(s) and Situation», en *Journal of Cognition and Culture*, 3(2), 2003.

dizajes musicales. En tal reformulación, las categorías de *técnica* y *expresión* pierden así sus significados asumidos y por ende se requiere de otras nuevas que puedan generar modelos pedagógicos adecuados a otras ontologías musicales, que trasciendan la noción de música como texto.

El cuerpo interpreta la música

Esta nueva perspectiva de los problemas de la mente desafía la lógica de los estudios en cognición musical. La estructura lógica de la partitura musical y las categorías metalingüísticas que emergen de la notación ya no son suficientes para explicar procesos que por definición van más allá de esos enunciados posicionales, y en los que la situacionalidad y el involucramiento del cuerpo obliga a pensar en nuevas variables. Los estudios en expresión musical que surgen de la mirada corporeizada aportan explicaciones que requieren articular nuevos discursos.

En nuestro laboratorio estudiamos las articulaciones corporales asociadas al proceso de elaboración interpretativa de una frase musical en la ejecución cantada²⁷. Le pedimos a una cantante de ópera profesional que cantara el aria *O mio babbino caro* de Puccini cuatro veces seguidas «como si la estuviera ensayando», es decir realizando los ajustes que considerara necesario entre ejecución y ejecución con el objeto de lograr la interpretación deseada. Nuestro objetivo era observar qué articulaciones corporales podían estar asociadas a los detalles interpretativos que se iban configurando a lo largo de los ensayos. Encontramos una secuencia de elaboración del movimiento muy sutil al comparar

27. F. Shifres, & V. Wagner, «Movimiento, Intención y ‘Sentido Sentido’ en la Ejecución Musical Cantada». En M. de la P. Jacquier & A. Pereira Ghiena (Eds). *Objetividad-Subjetividad y Música*. Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM. Buenos Aires: SACCoM, 2008 ; F. Shifres, «Movement and the Practice of Meaning in Song». En Jukka Louhivuori; Tuomas Eerola; Suvi Saarikallio; Tommi Humberg & Päivi-Sisko Eerola (Eds). *Proceeding of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music* (ESCOM 2009). Jyväskylä, Finlandia: University of Jyväskylä, 2009.

dos frases del aria que son estructuralmente muy similares pero dramáticamente diferentes (Figura 1 a y b).



Figura 1. Partitura *O mio babbino caro* (Puccini), fragmento

En primer lugar vimos que movimientos que en apariencia eran diferentes al ser examinados microanalíticamente presentaban rasgos comunes de ejecución en ejecución. Básicamente, a lo largo de los 4 ensayos ciertas características *topokinéticas*²⁸ – es decir relativas al lugar en el que se produce el movimiento, sea referido al espacio esferoidal que lo rodea o a la parte del cuerpo que se mueve – variaban, mientras que las características *morfokinéticas* – relativas a la forma del movimiento – se conservaban. El punto dramáticamente culminante – en el que la protagonista dice «... *me atormento!*», un movimiento de expansión hacia la nota más aguda y una subsiguiente contracción tuvo lugar en los 4 ensayos. Sin embargo en algunos fue sobre el eje vertical mientras que en otros sobre el horizontal o sobre la trayectoria de rotación del cuerpo. Luego, pequeñas variantes del movimiento que eran realizadas en un ensayo, se incorporaban al movimiento general en el siguiente. Por ejemplo movimientos de rotación del cuerpo hacia un lado y otro siguiendo el nivel básico de pulso que no aparecían en el ensayo 1 y que se *probaron* en el ensayo 2, se mantuvieron presentes en los siguientes ensayos. Por otro lado se pudo observar que algunos de esos sutiles movimientos eran aplicados inicialmente como un modo de refuerzo corporal de algún rasgo del discurso o de algún detalle de la contingencia de la comunicación (Figura 2).

28. S. Gallagher, *How the body shapes the mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.



Figura 2. Detalle de los cuatro ensayos para la frase culminante.
Segunda fila: *feedback* semántico

De acuerdo con Gallagher algunos gestos que acompañan el habla en la conversación tienen por objeto reafirmar rasgos del discurso o de la intencionalidad comunicativa, es decir que actúan a modo de *feedback* propioceptivo para el hablante que le permite de algún modo controlar los contenidos del discurso que está jerarquizando. En general estos gestos son inconcientes pero resultan cruciales en la comunicación. La cantante de nuestro estudio realizó gestos con función de *feedback* prosódico (acompa-

ñando, por ejemplo, el diseño de las alturas, o el pulso de base de la estructura métrica – Figura 3), de *feedback* semántico (llevándose las manos unidas hacia el pecho cuando el texto se refiere al sufrimiento de la propia protagonista – figura 2 panel 2), y de *feedback* pragmático (referidos a la intencionalidad comunicativa). Así, por ejemplo mientras que en el giro (a) de la figura 1 predominaban gestos de adelantamiento con las manos y brazos manteniendo la distancia entre sí, en el giro (b), el movimiento tendía a separar ambas manos durante la ejecución de la nota larga – como *abriendo*. Mientras que la mayor rigidez en el giro a podría estar aludiendo a la rigidez de la trágica decisión de la protagonista (arrojarse al río desde el Ponte Vecchio) en combinación con cuestiones de compromiso técnico (especialmente en relación al registro del salto), la amplitud del giro b podía estar remarcando la intención de destacar el pico dramático de la pieza, el punto en el que el corazón de la protagonista se abre y deja ver que realmente «sufre».

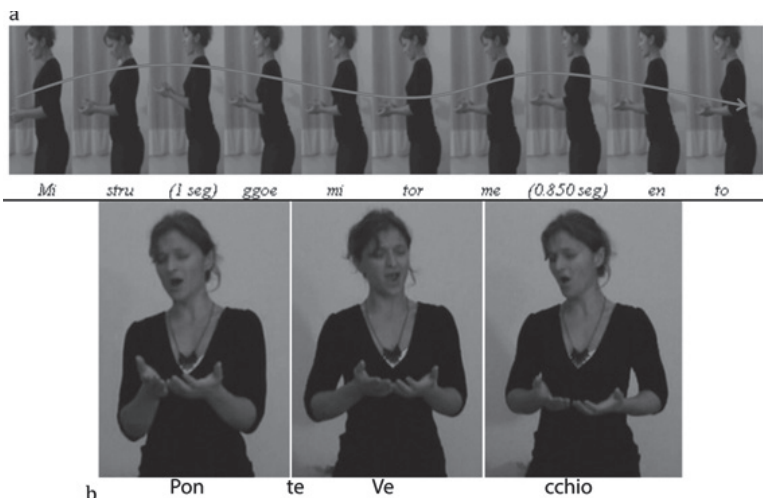


Figura 3. *Feedback* prosódico en relación con la altura melódica (a) y la estructura métrica (b)

Resultó evidente que la intencionalidad de la cantante no estaba puesta en los movimientos en sí, sino que se refieren a alguno de los contenidos musicales (técnico vocales, estructurales, emocionales, dramáticos) de acuerdo al modo en el que el cuerpo estaba puesto en la situación de interacción (actuación) en ese momento. A lo largo de los ensayos se observó cómo su *esquema corporal* –entendido como el sistema de capacidades sensorio-motoras que regulan las acciones intencionales del cuerpo de un modo pre-reflexivo – se va refinando, ajustando y complejizando aplicándose a la acción dramática y brindándole el soporte físico que conlleva (articula) el dramatismo.

Es interesante destacar aquí que esos movimientos están supereditados a los que se requieren para la emisión del sonido cantado. A lo largo de los ensayos la cantante va explorando las necesidades corporales de cada una de las notas, entendiéndolas como un todo, con todo su potencial dramático. Así es como dos giros estructuralmente iguales (el a y el b) son resueltos finalmente en el contexto de micromovimientos sutilmente diferentes (rígido y hacia delante, el primero; abriendo sobre el eje horizontal, el segundo). Ambos movimientos le permiten a la cantante dominar la fuerza y trayectoria del sonido aunque los caminos tomados son diferenciados de entrada por su intencionalidad expresiva. En tal sentido, pudimos constatar que esa intencionalidad era parte de la comunicación que se podía establecer entre la cantante y el oyente en otro experimento posterior²⁹, en el que exploramos de qué modo los oyentes ponderaban el tamaño de los intervalos de la melodía en relación a los atributos expresivos de su ejecución. Los sujetos de ese experimento consideraron significativamente más grande el intervalo del motivo b que el del motivo a.

En un estudio reciente, Alejandro Pereira Ghiena encontró modos similares de elaboración de sentido en tareas de lectura

29. F. Shifres & M. I. Burcet, «Factores expresivos y dramáticos en la estimación subjetiva del tamaño de los intervalos melódicos». En Marques V. (Coord). *Anais do IX Simpósio de Cognição e Artes Musicais – 2013*. Belem: UFPA, s/p, 2013.

musical cantada. En ese caso, claramente, por la naturaleza de la tarea observada, el sentido era elaborado en correspondencia directa entre el sonido y el movimiento en el que no mediaban gestos de acción dramática. Así, afirma que el lector piensa con el movimiento, y que éste no es una «representación del proceso interno, sino más bien es el proceso cognitivo mismo»³⁰. El significado expresivo surge así de los movimientos y percepciones corporales no concientes. El cuerpo va configurando, sintiendo y registrando las cualidades dinámicas y la organización de los movimientos (forma, trayectoria, etc.). Estas cualidades tienen que ver con el propio cuerpo, con el momento en particular en el que el cuerpo está actuando, y por supuesto con la música que el cuerpo está produciendo.

La situacionalidad de la expresión musical

El caso que acabamos de discutir muestra cómo el cuerpo interviene en el proceso de significación musical, en las decisiones que en consecuencia, de manera conciente o no, toma el ejecutante con ese sentido, y en los procesos regulatorios que le permiten establecer la comunicación con la audiencia. Ahí, tratándose de una expresión de la cultura musical alfabetizada se pudo observar (a través de ciertos movimientos donde los brazos acompañaban el diseño de ascensos y descensos de la melodía) la incidencia de ciertas cuestiones que son propias de las categorías notacionales. Sin embargo, ¿qué ocurre con la elaboración del sentido expresivo en la ejecución en un medio no alfabetizado musicalmente?

El tango *Malena* de Homero Manzi y Lucio Demare está organizado como la mayoría de los tangos en estrofas de cuatro versos, formando pares que alternan 7 y 5 sílabas:

Malena canta el tango/Como ninguna // Y en cada verso
pone /Su corazón.

30. A. Pereira Ghiena, *El Rol del Movimiento Corporal Manifiesto en Tareas de Lectura Cantada a Primera Vista*. Tesis de Maestría inédita. Universidad Nacional de La Plata, 2014, p. 130.

A yuyo del suburbio/Su voz perfuma//Malena tiene pena/De bandoneón.

La partitura (oficial) de la melodía refleja también esa organización (Figura 4) y muchos cantores de tango reflejan en sus ejecuciones esa forma de frasear. La Figura 5a muestra la duración relativa de los sonidos de los versos «*a yuyo del suburbio / su voz perfuma*», de acuerdo a lo que dice esa partitura (el eje vertical indica la duración relativa de cada nota de modo que los puntos más altos indican sonidos más largos, los más bajos, sonidos más cortos). Adriana Varela, una de las cantoras de tango más populares de la actualidad, rompe la regularidad del fraseo en 7 y 5 con un gusto pronunciado por el encabalgamiento de versos. La Figura 5 (b) muestra las duraciones de cada sonido de los versos «A yuyo del suburbio/su voz perfuma» en dos ejecuciones de Varela, una de 2009 y la otra de 2012 ¿cuál es el sentido y la genealogía de ese modo tan particular de *decir*? Adriana Varela es considerada *la heredera* del estilo interpretativo de Roberto Polaco Goyeneche. Ella misma reconoce el impacto que tuvieron las interpretaciones de Goyeneche en su propia vocación tanguera y su estilo de ejecución. De hecho, si analizamos una de las últimas grabaciones de este tango que él dejó – de 1987 – podemos encontrar un patrón de regulación temporal y fraseo de una similitud asombrosa con el de Varela (2012) (Figura 5 (c)).

MALENA

Versos de H. MANZI TANGO Música de LUCIO DEMARE

Figura 4. Facsímil de la partitura oficial del tango Malena de Lucio Demare y Homero Manzi.

En ambos patrones, la sílaba /voz/ aparece notablemente alargada, mientras que las sílabas /bur/ y /bio/ tienen una duración muy similar a las de /a/ /yu/ /yo/ /del/ /su/. Así, se produce una cesura que da lugar virtualmente a las dos grupos: (i) *a yuyo del suburbio su voz* y (ii) *perfuma*. En grabaciones de dos décadas atrás, /voz/ aparecía alargada, aunque en menor medida, mientras que /bio/ era acortada notablemente destacando en acto el encabalgamiento de los versos, eliminando la cesura prescrita entre ellos (Figura 5 d y e).

La observación de los videos de 1970 y 1987 revela una diferencia importante. A diferencia de la ejecución de 1970, el video de 1987 muestra exactamente coincidiendo con la sílaba /voz/ un gesto emblemático,³¹ consistente en frotar el pulgar contra los otros dedos de la mano acercándola a la nariz que se va elevando durante la inspiración, que representa la idea de *aroma agradable* (Figura 6a). Este gesto emblemático se introduce en la cesura que dejaba marcada el encabalgamiento de los versos, y la amplía. La separación que se produce en la sílaba *voz* deja espacio para que el gesto se haga ostensible anticipando el concepto que va a venir («*perfuma*»), generando una interesante expectativa expresiva. Es posible pensar, entonces, que la cesura después de /voz/ se convierte metonímicamente en una expresión de *aroma*, una forma gestual de indicar el perfume presente.

La ejecución de Varela de 2012 muestra una cesura similar, aunque no realiza ningún gesto emblemático. Así la cesura, como signifiante, parece independizarse de su significado original adquiriendo sentidos autónomos en las interpretaciones de Varela. Sin embargo, una observación detalla descubre un gesto similar aunque casi oculto en la cantora (Figura 6b). Notablemente, su la interpretación de 2009 no presenta ni el gesto ni la cesura luego de *voz* recuperando la división original de los dos versos luego de *suburbio* (Figura 5 f). Se ve entonces de qué modo esta particula-

31. P. Ekman, P. & W. V. Friesen, «The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding». *Semiotica*, 1 (1), 1969.

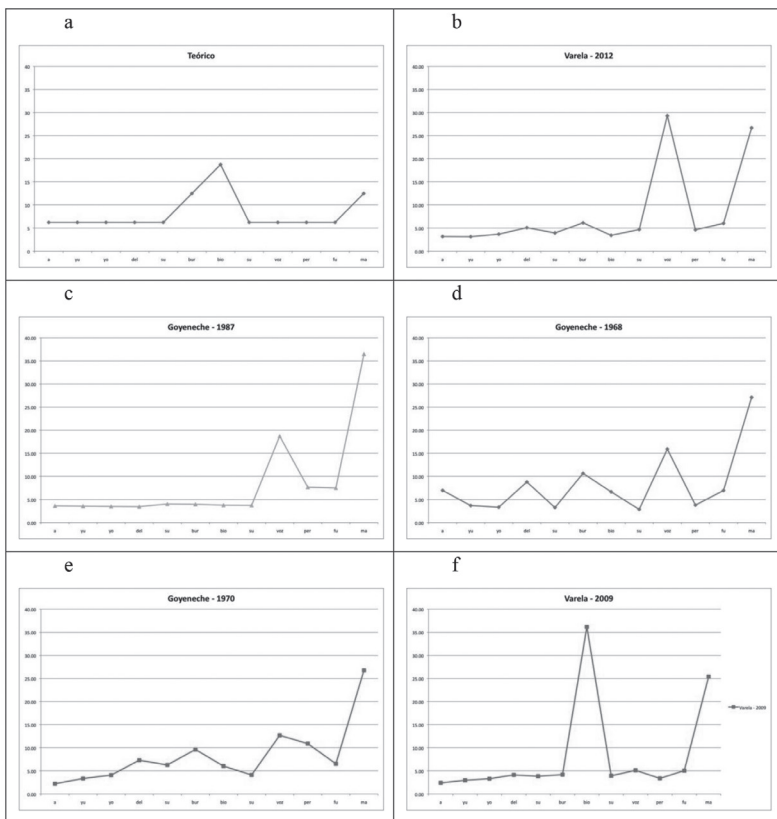


Figura 5. Perfiles de timing (duraciones relativas de cada sonido en porcentaje de la duración total de la frase) para las ejecuciones (a) teórica; (b) Varela 2012; (c) Goyeneche (1987); (d) Goyeneche 1968; (e) Goyeneche 1970; (f) Varela 2009.

ridad en la regulación temporal de la frase es co-construida por la articulación rítmica de la frase y los gestos de los intérpretes. Claramente, la ejecución de 2012 de esta frase es una construcción situada. Su situacionalidad se caracteriza por una situación física particular – la intérprete está sentada cruzada de piernas con los codos apoyados sobre sus rodilla en una posición que inhibe la exhibición del gesto emblemático (Figura 6c)– con una clara intencionalidad de generar una proximidad íntima con la audiencia, y un contexto sociocultural particular – la herencia in-

terpretativa de Goyeneche, el valor simbólico de este tango como representación de la mujer en el tango, que genera la disposición corporal que adopta Varela, la recepción que la cantora tiene en la audiencia de tango, etc.-.

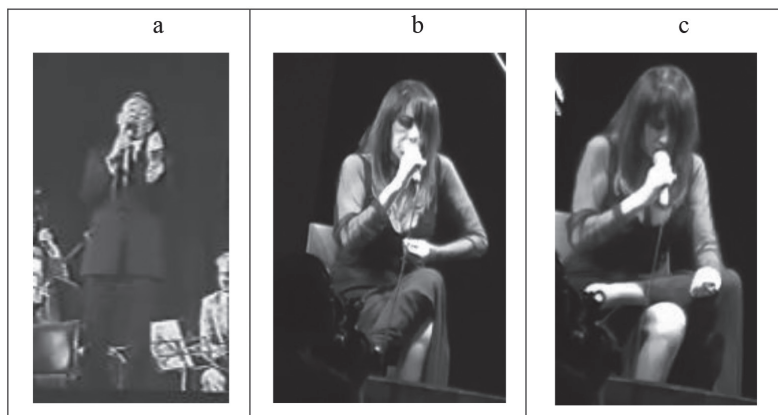


Figura 6. (a) Gesto emblemático en la ejecución de R. Goyeneche; (b) movimiento de características similares, aunque si el mismo carácter emblemático, en la ejecución de A. Varela. Ambos tienen lugar al cantar «...su voz... perfuma»; (c) postura inicial de la ejecución

CONSIDERACIONES FINALES

Los ejemplos presentados en la sección anterior muestran perspectivas de análisis del sentido expresivo de la ejecución musical que augura una forma de explicar la fuerza expresiva y comunicacional de la performance musical liberada de los dualismos decimonónicos. En otras palabras, las perspectivas musicológicas actuales y las ciencias cognitivas de segunda generación habilitan la salida de la interpretación musical del mundo de lo inefable, brindando algunos fundamentos para su elucidación. Esa clarificación lejos de apelar a la disección del problema basado en dualismos tales como *técnica-interpretación* y *estructura-expresión*, entre otros, nos muestra que la interpretación de la música es una elaboración compleja de construcción de sentido en la acción y el contexto, en la que cerebro, cuerpo y entorno participan de manera inseparable e indistinguible.

Así, se extiende la naturaleza del hecho musical a ontologías que recuperan el cuerpo y el escenario socio-cultural comprometiéndose componentes que exceden el campo sonoro. En tal sentido es interesante destacar que los ejemplos brindados nos mostraron la incumbencia multimodal de la participación en la música. Así, respecto del tango *Malena*, por ejemplo, el sentido expresivo que construyó Goyeneche (1987) es claramente multimodal (combinando la modalidad auditiva con la kinética que es transmitida visualmente). Por su parte, la ejecución de Varela mostró que el sentido de la construcción es claramente kinético para ella, independientemente de que el gesto sea emblemático o no (de hecho, no lo muestra al público, sino que lo realiza de manera casi oculta). Del mismo modo, el sentido dramático en la ejecución de *O mio babbino caro* parecía estar elaborado por un complejo de acciones e ideas afines a la situación dramática, y conllevado por ellas a los oyentes, que interpretaron un rasgo estructural (el tamaño del intervalo) más allá de la objetivación de la estructura.

Así, los cambios de paradigma tanto en la musicología como en los estudios sobre la experiencia humana, auspician un abordaje sistemático de la expresión musical que puede ser de gran utilidad para la enseñanza musical. Sin embargo, seguimos enfrentados al problema de la naturaleza de los metalenguajes musicales. Es notable cómo aun en el contexto de la discusión en este artículo, la sujeción a la lógica notacional es muy fuerte. Así, nos hemos visto obligados a hablar de ciertas cuestiones mostrando partituras o utilizando términos que aluden a ellas (y de hecho, hemos estado tentados de hacerlo en más ocasiones de las que finalmente vieron la luz). La academia musical como institución necesita superar las limitaciones del modelo conservatorio para hacer frente al desafío de construir un discurso que permita comunicar esta nueva comprensión del fenómeno expresivo. Para ello es necesario romper la hegemonía de la partitura y de sus discursos metaligüísticos con la idea de lograr formas sistemáticas de circulación de contenidos no necesariamente proposicionales. En tal sentido Robert Walser nos recuerda que:

Los significados musicales siempre están siempre social e históricamente fundamentados, y operan sobre un campo ideológico de intereses, historias e instituciones en conflicto. Se hace extremadamente difícil analizarlo, forzando al análisis a confrontar la complejidad y el antagonismo de la cultura. Esta es una perspectiva post-estructuralista que considera que todos los significados se producen por medio de la interacción de los textos con los lectores. Llevando esta idea más allá se puede sugerir que la subjetividad se constituye no solamente a través del lenguaje sino también a través de los discursos musicales.³²

En esa línea es posible pensar que así como los discursos musicales pueden ser también discursos exegéticos per se, otras formas discursivas pueden resultar de utilidad. La investigación en ciencias sociales ha incorporado la narrativa, la metáfora, la autobiografía, la imagen fija y en movimiento, e incluso el movimiento mismo, como soportes válidos para los discursos académicos. La enseñanza de la música tiene ahora la posibilidad de recuperarlos para sí, sin renunciar a su convicción de que es posible modelar de manera sistemática aspectos expresivos fundamentales de la experiencia musical.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, K. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press, USA, 2009.
- ALESSANDRONI, N. «Pedagogía Vocal Contemporánea y Profesionales prospectivos: hacia un modelo de Diagnóstico en Técnica Vocal», en *Boletín de Arte*, Vol. 13, N° 13, 2012.
- ALESSANDRONI, N.; BURCET, M. I.; & SHIFRES, F. «De libélulas, elefantes y olas marinas. La utilización de imágenes en pedagogía vocal: un problema de dominio», en F. Shifres, M. de la P. Jacquier; D. Gonnet; M. I. Burcet & R. Herrera (Eds.), *Actas de ECCoM. Vol. 1 N°1*, «Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11° ECCoM». Buenos Aires: SACCoM, 2013.

32. J. Shepherd, & P. Wicke, *Music and cultural theory*. Cambridge: Polity Press Cambridge, 1997, p. 145.

- BEER, R. D. «The Dynamics of Brain-Body-Environment systems: A Status Report», en P. Calvo y A. Gomila (Eds.) *Handbook of Cognitive Science: An Embodied Approach*. San Diego: Elsevier, 2008.
- BERRY, W. *Musical structure and performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- BURCET, M. I. «La Unidad Espontánea de Análisis Musical por Audición en Niños de 6 Años», en F. Shifres (Ed.), *II Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*. Buenos Aires: SACCoM, 2012.
- BURCET, M. I. «La nota como unidad perceptual y operativa del pensamiento musical. El caso de una violinista de 6 años», en F. Shifres; M. de la P. Jacquier; D. Gonnet; M. I. Burcet & R. Herrera (Eds.), *Actas de ECCoM. Vol. 1 No2, «Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11o ECCoM»*. Buenos Aires: SACCoM, 2013.
- BURCET, M.I. & SHIFRES, F. «Selección y uso de unidades musicales en una tarea de transmisión oral», en A. Pereira Ghiena; P. Jacquier; M. Valles & M. Martínez (Eds.), *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-Culturales*. (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música). Buenos Aires: SACCoM, 2011.
- CASTRO, J.; PIZARROSO, N. & MORGAGE-SALGADO, M. «La psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del Siglo XX», en *Estudios de Psicología*, 26 (2), 195-219, 2005.
- DUNSBY, J. «Guest editorial-performance and analysis of music». *Music Analysis*, 8(1-2), 1989.
- EKMAN, P. & FIRESEN, W. V. «The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding». *Semiotica*, 1 (1), 1969.
- GALLAGHER, S. *How the body shapes the mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- GENDLIN, E. T. «Crossing and dipping: Some terms for approaching the interface between natural understanding and logical formulation», en *Minds and Machines*, 5(4), 1995.
- GIBBS, R. W. *Embodiment and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MONELLE, R. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton - NJ: Princeton University Press, 2010.
- HAVELOCK, E. A. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.

- HERRERA, R. & SHIFRES, F. «La construcción espontánea de la representación temporal», en A. Pereira Ghiena; P. Jacquier; M. Valles & M. Martínez (Eds.). *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-Culturales*. (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música). Buenos Aires: SACCoM, 2011.
- HUNTER, M. «'To play as if from the soul of the composer': the idea of the performer in early romantic aesthetics», en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 58, 357-398, 2005.
- JAFFE, K. S. «The concept of genius: its changing role in eighteenth century French aesthetics», en *Journal of The History of Ideas*, vol. 41 No. 4, 1980.
- OLSON, D. R. «Literacy as a metalinguistic activity», en Olson, David R. & Torrance, Nancy. *Literacy and orality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- PALMER, C. «Music performance», en *Annual Review of Psychology*, 48(1), 1997.
- PEREIRA GHIENA, A. *El Rol del Movimiento Corporal Manifiesto en Tareas de Lectura Cantada a Primera Vista*. Tesis de Maestría inédita. Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- ROHLFING, K.; REHM, M. & GOECKE, K. U. «Situatedness: The Interplay between Context(s) and Situation», en *Journal of Cognition and Culture*, 3(2), 2003.
- SCHMALFELDT, J. «On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5», en *Journal of Music Theory*, 29(1), 1985.
- SHANNON, C.-W., & Weaver, W. *The mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1949.
- SHEPHERD, J., & Wicke, P. *Music and cultural theory*. Cambridge: Polity Press Cambridge, 1997.
- SHIFRES, F. «Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical», en *Revista de Historia de la Psicología*, Vol. 27, N° 2/3, 2006.
- SHIFRES, F. «Movement and the Practice of Meaning in Song». En Jukka Louhivuori; Tuomas Eerola; Suvi Saarikallio; Tommi Humberg & Päivi-Sisko Eerola (Eds.). *Proceeding of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*. Jyväskylä, Finlandia: University of Jyväskylä, 2009.

- SHIFRES, F. & BURCET, M. I. «Factores expresivos y dramáticos en la estimación subjetiva del tamaño de los intervalos melódicos». En Marques V. (Coord). *Anais do IX Simpósio de Cognição e Artes Musicais – 2013*. Belem: UFPA, s/p, 2013.
- SHIFRES, F. & WAGNER, V. «Movimiento, Intención y ‘Sentido Sentido’ en la Ejecución Musical Cantada». En M. de la P. Jacquier & A. Pereira Ghiena (Eds). *Objetividad-Subjetividad y Música*. Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM. Buenos Aires: SACCoM, 2008.
- SUNDBERG, J., & VERRILLO, V. «On the anatomy of the retard: A study of timing in music», en *The Journal of the Acoustical Society of America*, 68(3), 1980.
- TARUSKIN, R. *Text and act: Essays on music and performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- VARELA, F. J., & MATURANA, H. R. *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.

III. MÚSICA, REPRESENTACIÓN Y FILOSOFÍA

El «giro lingüístico» en la música: Consecuencias de una definición pragmaticista del concepto música

Leonardo Arce Vidal

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

INTRODUCCIÓN

Hará unos 3 o 4 años, para un curso de Historia de la Música del profesor Jorge Martínez, presenté un trabajo que criticaba la idea de liquidez en el arte que plasmaba Zygmunt Bauman en unas conferencias. Para realizar dicha crítica empleé la idea de Jacques Thuillier de que, en lo concerniente al arte, subsiste un vacío semántico, por lo mismo, dada la falta de un referente claro del concepto «arte» me preguntaba: ¿como podemos adjudicarle a este con fidelidad un adjetivo que lo califique?

En esos momentos al menos, el problema de la falta de sentido claro de la noción de arte se volvía un asunto trascendente. Sin embargo, y muy a pesar de lo que las palabras académicas discutiesen el arte seguían dándose, seguía empleándose dicha noción sin entrar en la cuestión del significado último.

A raíz de esta iniciativa, surgida al alero de un grupo de profesores y egresados o estudiantes de carreras ligadas a la música y a la filosofía; este tema que había quedado relegado frente a otros concernientes a los estudios de género, volvieron a cobrar

presencia. La idea Thuillier seguía pareciéndome un problema, pero ya no de índole artístico, sino meramente teórico. Es decir, para quien deseaba hacer teoría del arte o teoría de la música o historia del arte o de la música, existía el problema inicial de la definición del concepto. Sin embargo, dicho problema que en los círculos académicos es objeto de discusión, en los círculos artísticos es una condición de posibilidad para dar rienda suelta a la creatividad, sabedores los artistas de que podrán cobijar sus invenciones y desarrollos al alero del indefinido concepto arte.

Ahora bien, considero que, no obstante lo anterior, es importante que la definición de arte en nuestro circuito reflexivo, antes que continuar buscando en la precisión y en lo esencial de lo que es el arte, o para este caso la música; al contrario, debiese plantearse desde una búsqueda de sentido guiada por el llamado método pragmático o pragmaticista.

Dado que la filosofía pragmaticista considera como un elemento de suma importancia las creencias y los hábitos, en conjunción con los usos de las palabras para dar cuenta de los significados que ellas portan, creo que es la mejor posibilidad filosófica para acercarse a la música sin producir definiciones normativas o que de-finan, es decir, pongan límites a una realidad creadora que permanentemente desbordará de forma burlesca cualquier intención de aprehenderla en forma específica.

Mi trabajo se dividirá, por lo tanto, en dos secciones, la primera dará cuenta de que es esto que se llama método pragmaticista; mientras que la segunda divagará en torno a las consecuencias que se pueden derivar de la aplicación de este método, concluyéndose con una definición afirmativa de lo que llamo «música».

PRAGMATISTAS, PRAGMATICISTAS Y WITTGENSTEIN.

Antes que todo un poco de historia vendría bien, más aun para dar cuenta de este título tan, al parecer, excluyente de Wittgenstein.

El pragmatismo es una corriente de pensamiento surgida de las ideas de Charles Sanders Peirce, quien empleó este concepto

y enunció su máxima en varios textos, como por ejemplo «Como esclarecer sus ideas», o los textos que tomaré de referencia «Qué es el pragmatismo» de 1904 y «Pragmatismo» de 1907.

Una de las grandes diferencias entre pragmatismo y pragmatismo se debe al uso que del concepto se le dio en la lengua cotidiana. Creo que para nadie es desconocido el haber escuchado alguna frase del tipo «es que esta persona es muy pragmática» o «hay que ser pragmáticos», como aludiendo a una crítica negativa o a una presentación de la realidad que solo puede modificarse con sacrificios, viniendo de la clase política «hay que ser pragmáticos» vendría siendo «tenemos (tienen) que apretar el bolsillo y ahorrar» o «tienen que dejar de enfermarse, porque no hay plata para médicos».

Por otro lado, incluso en el mundo académico, los desarrollos que del pragmatismo hiciera el psicólogo William James, acercando el pragmatismo más a un método que hacía de la noción de verdad una mera correspondencia con los objetivos buscados por quien la enunciaba, tendiendo hacia un construccionismo veritativo que no agradaba a Peirce y cuyo camino se consumó en las reflexiones de Dewey y Schiller, en donde la verdad era aquello que era conveniente; dieron el impulso final a Peirce para mudar su denominación. Cito *in extenso* a Peirce:

Después de aguardar en vano, durante una buena cantidad de años, una conjunción de circunstancias particularmente oportunas que pudieran servir para recomendar sus nociones de la ética de la terminología, el escritor ha podido ahora, por fin, sacárselas de encima en una ocasión en que no tiene ninguna propuesta específica que hacer ni sentimiento alguno que no sea satisfacción por el curso que ha tomado el uso, sin canon alguno ni resoluciones de un congreso. Su palabra «pragmatismo» ha logrado reconocimiento general en un sentido generalizado que parece sostener el poder del crecimiento y la vitalidad. El afamado psicólogo, James, lo tomó primero, viendo que su «empiricismo radical» respondía sustancialmente a la definición de pragmatismo del escritor, aunque con una cierta diferencia en el punto de vis-

ta. Luego, el admirablemente claro y brillante pensador, Sr. Ferdinand C. S. Schiller, buscando un nombre más atractivo para el «antropomorfismo» de su *Enigmas de la Esfinge*, en el más notable artículo sobre su «Axiomas como Postulados», dio con la misma designación «pragmatismo», que en su sentido original estaba de acuerdo genéricamente con su propia doctrina, para la que desde entonces ha encontrado la especificación más específica de «humanismo», mientras que conserva aún «pragmatismo» en un sentido algo más amplio. Hasta aquí todo transcurría felizmente, pero en la actualidad se empieza a encontrar la palabra ocasionalmente en los periódicos literarios, donde se abusa de ella del modo impío que las palabras deben esperar cuando caen en las garras literarias. A veces los modales de los británicos han florecido como regaños ante la palabra por estar mal elegida, esto es, mal elegida para expresar algún significado que debía más bien excluir. De modo que, el escritor, al encontrar su dichoso «pragmatismo» promovido de esa forma, siente que ya es tiempo de dar a su criatura un beso de despedida y permitirle ascender hacia su más elevado destino; mientras que para servir al preciso propósito de expresar la definición original, tiene el gusto de anunciar el nacimiento de la palabra «pragmaticismo», que es lo suficientemente fea para estar a salvo de secuestradores.¹

Dada la separación entre Peirce y James, marcada por un cierto utilitarismo en pañales del último, queda aun el mostrar el por qué de la auto-exclusión de Wittgenstein. En un ensayo titulado «W. James y L. Wittgenstein: ¿por qué Wittgenstein no se consideró pragmatista?» de Jaime Nubiola se dan una serie de razones, por ejemplo que siendo James psicólogo, tendía a «incurrir en un cientismo especulativo, pues pretende explicar causalmente el lenguaje de la psicología mediante teorías. Por el contrario, la alternativa metodológica que Wittgenstein defiende es la descripción de los usos efectivos de las palabras en los juegos de

1. Charles Peirce, *Qué es el pragmaticismo* (1904), <http://www.unav.es/gep/WhatPragmatismIs.html> (Consultado el 2 - 4 - 2014).

lenguaje que constituyen su sentido»².

Es decir, Wittgenstein le reprochará a James no ser lo suficientemente pragmático. Por otro lado, parece haber una mayor similitud entre las ideas de Peirce y de Wittgenstein. Nubiola menciona que a través del joven Ramsey, Wittgenstein sí recibió un influjo del pensamiento Peirceano, sobre todo en la redacción del texto que de este filósofo me serviré, las *Investigaciones filosóficas*.

Ahora bien, a pesar de las elucubraciones en torno a las relaciones conceptuales e históricas o vitales que podamos tejer entre estas tres figuras y de lo innegable de su relación, ya sea de forma directa o indirecta, al menos en lo que compete a mi reflexión me serviré de los puntos que entran en mayor comunión entre estos pensadores. Por ejemplo, de Peirce no sólo rescataré su máxima pragmática, sino también su conexión con lo que el llama *creencia, hábito y actitud*. De Wittgenstein rescataré su noción de *juegos de lenguaje*, y del *uso*, por su explícita referencia a la necesidad social del lenguaje, elemento primordial al momento de dar a luz mi definición de música. De James rescataré el giro utilitarista pero desde una perspectiva política en la búsqueda de producir un giro actitudinal frente ya, no a la música, sino a las músicas.

La máxima pragmática es como sigue: «Consideré qué efectos que pudieran concebiblemente tener consecuencias prácticas concibe usted que pueda tener el objeto de su concepción. Entonces su concepción de esos efectos es la TOTALIDAD de su concepción del objeto»³. Otra formulación realizara por Peirce vendría siendo: «Llamamos a una predicación *afirmativa* (sea universal o particular) cuando, y sólo cuando, no hay nada entre los efectos del sentido que pertenecen universalmente al predicado (universalmente o particularmente, de acuerdo a si la pre-

2. Jaime Nubiola, *W. James y L. Wittgenstein: ¿Por qué Wittgenstein no se consideró pragmático?*, documento electrónico, p. 415.

3. Charles Peirce, *op. cit.*

dicación afirmativa es universal o particular) que no se diga que pertenece al sujeto»⁴.

Una formulación más sencilla la encontramos en las conferencias dictadas por James en 1907. En su segunda conferencia dice que «[e]l método pragmático (...) trata de interpretar cada noción sus respectivas consecuencias prácticas»⁵. Y más abajo agrega «para desarrollar el significado de un pensamiento necesitamos determinar qué conducta es adecuada para producirlo: tal conducta es para nosotros toda su significación»⁶.

Nótese el leve giro que toma en James respecto de Peirce esta definición. En Peirce nos encontramos frente a una definición dada por las consecuencias prácticas, en James ya se vislumbra la idea de la verdad como adecuación posiblemente producida.

Pero quedémonos primeramente con Peirce. Dos conceptos fundamentales en su pensamiento corresponden a la idea de *creencia* y de *hábito*. En ese sentido, para Peirce es fundamental lo que nuestras creencias nos impulsen a realizar. La relación entre estos dos conceptos en Peirce viene dada cuando dice que «La creencia no es un modo momentáneo de la consciencia; es un hábito mental que permanece esencialmente por algún tiempo, y en su mayor parte (al menos) inconsciente; y como otros hábitos, se satisface a sí mismo perfectamente (hasta que se encuentra con alguna sorpresa que da comienzo a su disolución)»⁷.

Peirce, por otra parte, en el texto de 1907 hará suya la idea de Jeremy Bentham de aplicar la definición de Alexander Bain a la noción de creencia como «aquello en base a lo que un hombre esta preparado para actuar»⁸.

Habrà, por lo tanto, una estrecha relación entre lo que tenemos como creencia, produciendo su puesta en práctica repetida

4. *Ibid.*

5. William James, *Pragmatismo*, 1961, p. 53

6. *Ibid.*

7. Charles S. Peirce, *op. cit.*

8. Charles S. Peirce, *Pragmatismo*. Consultado el 2 - 4 - 2014. <http://www.unav.es/gep/PragmatismoPeirce.html>.

nuestros hábitos. Es decir, nuestra *forma de vida*, aludiendo al concepto Wittgensteiniano, tendrá muchísimo peso al momento de pensar desde el pragmatismo.

Ahora bien, desde las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein tenemos otra nomenclatura conceptual para dar cuenta de fenómenos similares. Tanto en Peirce como en Wittgenstein queda establecido el elemento social-comunitario como fundamento de nuestro lenguaje. Un claro ejemplo es Saul Kripke, quien realizará un ensayo sobre Wittgenstein en donde dé cuenta de la imposibilidad de existencia de un lenguaje privado. Los mismos parágrafos de Wittgenstein dan cuenta de ello. Por ejemplo el final del número 7 enuncia que: «Llamaré también «juego de lenguaje» al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que esta entretrejado»⁹. Y más adelante, en la número 23 precisará con mayor exactitud esta idea de «juego de lenguaje» al decir: «La expresión «juego de lenguaje» debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida»¹⁰. La noción de forma de vida se asemeja mucho a la idea de hábito en Peirce, sobre todo cuando este último señala la experiencia del científico: «cada maestro de cualquier división de la ciencia experimental, ha llegado a moldear su mente de acuerdo a su vida en el laboratorio hasta un grado que es poco sospechado»¹¹.

Por último, el concepto de *uso* en Wittgenstein, para ir cerrando esta primera parte, esta enunciación de nuestra cajita de herramientas, viene dada en el parágrafo 29: «Que la palabra «número» sea necesaria en la definición ostensiva del dos depende de si sin esa palabra él la interpreta de modo distinto a como yo deseo. Y eso dependerá de las circunstancias bajo las que se da y de la persona a la que se lo doy.

9. Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, México: UNAM, 2003, p. 25.

10. *Ibid.*, p. 39.

11. Charles S. Peirce, *op. cit.* (1904).

Y como «interpreta» él la definición se muestra en el uso que hace de la palabra explicada»¹².

De forma más directa aún dirá en el número 43 que: «Para una *gran* clase de casos de utilización de la palabra «significado» –aunque no para todos los casos de su utilización– puede explicarse esta palabra así: el significado de una palabra es su uso en el lenguaje.»¹³

Ahora bien, teniendo medianamente armado este constructo conceptual del método pragmático, creo que es momento de aplicarlo a la otra mitad que convoca este Coloquio, es decir, la música.

ETNOMUSICOLOGÍA Y OTRAS DESVARIACIONES.

¿Qué es la música?

«Ciencia del empleo racional de los sonidos, es decir, que entran en una escala, llamada gama», decía el Littré a finales siglo XIX.»

«Simplicidad límite de las señales», «mensaje límite, modo cifrado de comunicación de los universales», señala Michel Serres.

«Es el espejo dionisiaco del mundo», señala Nietzsche.

«Es el hombre para el hombre descrito en el lenguaje de las cosas», señala Schaeffer.

«La música es profecía», señala Jacques Attali.

«He descrito la música como sonido humanamente organizado», señala John Blacking¹⁴

Podemos encontrar muchísimas definiciones de música, sin embargo, cada una de ellas limitaría de una u otra forma a quienes la crean y a quienes la escuchan. A los primeros les dirían: eso que estas haciendo no es música. Mientras que a los segundos, la frase sería algo así como: eso no es música, es ruido.

En materia de arte, creo que algunas definiciones tienen un gran peso, más aun en tiempos en que la crítica teórica adquiere

12. Wittgenstein, L., *op. cit.*, p. 47.

13. *Ibid.*, p. 61.

14. John Blacking, *¿Hay música en el hombre?*, Madrid: Alianza, 2006, p. 63

consecuencias prácticas en materia de difusión o de las preciadas evaluaciones en las Universidades. Jacques Thuillier da un ejemplo¹⁵ del peso que posee la historia del arte al momento de calificar una obra o no como «obra de arte» cuando relata la historia de una escultura bellísima atribuida a un gran artista. Luego de probarse que dicha escultura no era de quien se suponía fue arrojada a las bodegas del museo, de las cuales sólo salió durante una restauración que se realizó, por mera suerte.

Si bien, no concuerdo en muchísimos aspectos de lo planteado por Thuillier en su «Teoría general de la historia del arte», sí me parece rescatable, sobre todo para los efectos reflexivos que me convocan, la siguiente consideración: «Durante mucho tiempo esta paradójica situación no incomodó a nadie y parecía natural separar, al interior de un vasto envoltorio del término *artes*, una especie de campo reservado a esa creación del genio que era por excelencia «el arte». Hoy, repitámoslo, ese consenso ha sido alterado por una serie de fenómenos de ruptura, y la imprecisión de la palabra ha sido inmediatamente explotada, de lo cual resultaron tantos abusos que hoy se deja sentir una necesidad de contar con marcos de referencia»¹⁶.

No quiero adelantarme a enunciar ya lo que considero sería una definición pragmaticista de la noción de música, pero sí puedo adelantar que estos marcos de referencia a los que hace referencia Thuillier yo los encuentro prefijados en el «ser humano», pues no hay otro marco de referencia para la definición de música que aquella que nosotros le demos mediante su uso. Y, retomando a Peirce, sería interesante preguntarnos cuál sería nuestro significado actual de lo que llamamos música.

Por lo general, si nos centramos en lo que escuchamos en las radios o en lo que aprendemos en los conservatorios, gran parte del fenómeno musical viene de afuera. Los cantos que pue-

15. Jacques Thuillier, *Teoría general de la historia del arte*, México: FCE, 2006, pp. 11 - 12.

16. *Ibid.*, p. 24.

blan las melodías que tarareamos por su pegajosidad, ¿cuántas veces corresponden al castellano? ¿Los sonidos y las piezas que componemos o que se nos alienta a componer en el conservatorio corresponden a *vanguardias* mapuche o nortenas? ¿Cuándo buscamos en las librerías una historia Universal de la música, empieza en Bach y termina en Stockhausen? ¿No hubo música antes, no hubo música compuesta por mujeres, por indígenas, por africanos?

El significado hegemónico que puebla nuestra noción de música viene tamizada y filtrada por una de las formas más violentas de etnocentrismo, el Eurocentrismo.

Al respecto, el brillante texto «Etnocentrismo e historia: tres ejemplos clásicos» de Jorge Nuñez Sánchez, que primero por allá por el 2009 me hiciera leer el profesor Claudio Merino, quien expuso ayer sobre danza y música y que el año pasado me pidió releer el profesor Jorge Martínez; al parecer ha sido fundamental al momento de señalar con claridad de qué forma ciertas corrientes filosóficas han estado influidas y han reproducido un permanente desprecio hacia América Latina. Pero, ¿qué es el eurocentrismo? Es un «prejuicio geopolítico que tiende a considerar a Europa como el centro del mundo respecto de las más variadas perspectivas»¹⁷. Un claro ejemplo de nuestra comodidad al momento de reproducir el pensamiento eurocentrista lo da el autor en el párrafo siguiente:

Asentado en una versión europeísta de la historia, el eurocentrismo ha devenido ideología y como tal ha difundido y consagrado sus concepciones hasta el punto de convertirlas en una visión del mundo que acepta sin beneficio de inventario incluso por aquellos mismos pueblos y países a los que minusvalora y perjudica. Lo prueba, por ejemplo, el hecho de que la mayoría de países latinoamericanos hayan oficializado la enseñanza de una «historia eurocéntrica», que comienza

17. Jorge Nuñez Sánchez, *Etnocentrismo e historia. Tres ejemplos clásicos* en <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/relaciones/058/pdf/Jorge%20Nu%C3%B1ez%20Sanchez.pdf>, pp. 37 – 38.

por disminuir la importancia de la historia precolombina y termina por mostrar nuestros países como apéndices de la historia, la cultura y la economía de Europa.¹⁸

Sánchez prosigue analizando los tres casos: Hegel, Marx y Toynbee salen a la palestra y sus figuras ya no parecen brillar tanto.

El día de ayer, el profesor Juan Pablo González hizo una interesante exposición en torno a pensar América Latina y su música. Mencionó la idea de «musicología crítica» como una respuesta a la musicología «a secas», en donde «a secas», desde el pragmatismo, vendría siendo «Europea».

Un concepto paralelo a este, de «musicología crítica» lo encontré enunciado en las brillantes conferencias del ya mencionado John Blacking, tituladas «¿Hay música en el hombre?». Este autor menciona a la etnomusicología como una forma de respuesta frente a la musicología hegemónica de la cultura europea. ¿Y producto de quienes tomó peso esta noción? De una tribu africana. Cito *in extenso*:

Fueron los vendedores de Sudáfrica los primeros que echaron abajo algunos de mis prejuicios. Ellos me introdujeron en un nuevo mundo de experiencia musical y una comprensión más profunda de «mi propia» música. Yo me había formado para comprender la música como un sistema de ordenación del sonido en el cual algunos europeos dotados de excepcional talento musical habían ido inventando y desarrollando un conjunto acumulativo de reglas y una variedad cada vez mayor de patrones aceptables de sonido. Asociando diferentes «objetos sonoros» con diversas experiencias personales, escuchando y tocando repetidamente la música de una serie de compositores reconocidos, y por un refuerzo selectivo que se suponía objetivamente estético pero que no carecía de relación con intereses de clase, adquirí un repertorio de técnicas y valores musicales para interpretar y componer. Dicho repertorio era consecuencia de mi entorno social y cultural en la misma medida que las aptitudes y el gusto musical de

18. *Ibid.*, p. 38.

un venda son una convención de su propia sociedad. Los principales resultados de los cerca de dos años de trabajo de campo que estuve entre los venda y de mis intentos de analizar esos datos durante un período de doce años son que creo que estoy comenzando a entender el sistema venda; que he dejado de entender la historia y las estructuras de la música «clásica» europea con la claridad que solía; y que ya no encuentro utilidad alguna en distinguir entre términos como música «popular» y música «culta», excepto en calidad de etiquetas comerciales.¹⁹

A renglón seguido menciona un elemento primordial: «Los venda me enseñaron que la música nunca puede entenderse como una cosa en sí misma, y que *toda* música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entre las personas, no se puede transmitir ni dotar de sentido»²⁰. Habría, por lo tanto, un paralelismo entre la comprensión musical de los venda y la idea del significado en el lenguaje de Wittgenstein. No habría una música abstracta ni objetiva, tal quimera sólo sería producto de la mera conjunción de palabras sin que ellas adquieran ningún sentido práctico, y he aquí el meollo del asunto. El pragmaticismo surge como forma de enfrentarse a la metafísica y a sus disquisiciones inútiles. Para el pragmaticismo al no haber, por ejemplo, ninguna diferencia práctica entre distinguir al «ser» del «ente», la mentada distinción no tendría ninguna razón de ser más allá la de realizar juegos lingüísticos de entretenimiento intelectual... algo así como un sudoku.

Ahora bien, volviendo a nuestra definición de música, otra consecuencia práctica es que su creación se realiza exclusivamente por unos pocos talentosos personajes dotados de la capacidad creativa para articular un fraseo que podamos llamar musical: «Mi sociedad pretende que sólo un número limitado de personas son musicales, y sin embargo, se comporta como si todas poseyeran esa capacidad básica sin la cual ninguna tradición musical re-

19. John Blacking, *op. cit.*, 24

20. *Ibid.*, p. 25.

sulta posible: la capacidad de escuchar y distinguir entre patrones de sonido»²¹. Pregunta John Blacking: «¿Debe la mayoría tornarse «amusical», para que unos pocos se vuelvan «musicales»?»²².

Un elemento destacable en este intento transdisciplinar entre música y filosofía viene dado por estas ideas etnomusicológicas. Las similitudes de continuidad teórica entre su propuesta etnomusicológica enraizada en su experiencia vital con los vanda, respecto de la idea de abducción en Peirce es asombrosa.

Ahora bien, respecto de lo que es la abducción, para no saturar el inicio de mi exposición con más conceptos preferí retrasar su aparición hasta este punto, en que es absolutamente indispensable para mostrar la entrelazada relación de esta filosofía con esta otra música.

La idea de abducción en Peirce se presenta dentro de sus investigaciones lógicas. Peirce no sólo era filósofo, sino también científico y lógico. En sus desarrollos lógicos adicionó a las ideas de deducción e inducción la de abducción. Si la deducción producía desde una hipótesis una formulación general y la inducción ponía a prueba dicha generalización para testear su solidez respecto de los casos particulares, quien daba a luz dicha hipótesis era el proceso abductivo. Una definición sobre abducción de Peirce, citada por Sara Barrena en su texto «La creatividad en Charles S. Peirce», dice así: «La abducción es la operación de la mente por la cual, al observar los fenómenos que nos sorprenden, surge una conjetura que aparece como una posible explicación; es la clase de síntesis más alta que puede realizar el entendimiento, aquella que se realiza no por alguna clase de necesidad sino de interés de la inteligibilidad, introduciendo una idea no contenida en los datos, lo que provoca conexiones que de otro modo no hubiéramos tenido»²³. Para Peirce, la abducción será, por lo tanto, el argumento más débil, pero el más fecundo.

21. *Ibid.*, p. 35.

22. *Ibid.*, p. 30.

23. Sara Barrena, *La creatividad en Charles Sanders Peirce*, 2013. Consultado 2/4 / 2014 en <http://www.unav.es/gep/IIJornada/IIJornadaSBarrena.html>

Y, ¿cómo se relaciona esta idea de la abducción con la «amusicalidad» de la sociedad europea (y, por añadidura, nuestra)? Sara Barrena, a través de Peirce, tanto en el texto ya citado como en «Charles S. Peirce: razón creativa y educación», logra demostrar que «la actividad creadora del hombre no es una actividad más, sino precisamente la característica central de su razón». En ese mismo texto, dirá más adelante que «Las pruebas, las medidas y las descripciones no nos sirven para distinguir quién es un genio –sólo para saber hasta dónde llega dentro de una escala– y mucho menos para ser más creativos y mejorar nuestra vida, nuestro trabajo o la educación de nuestros hijos. La creatividad no es un fenómeno de laboratorio».²⁴

Como contrapunto reflexivo podemos citar a John Blacking cuando dice: «Así, las diferencias esenciales entre la música de una sociedad y otra serían sociales, no musicales. Si la música inglesa parece más compleja que la vanda y es practicada por un porcentaje menor de personas, ello se debe a la división social del trabajo, no a que los ingleses estén menos dotados para la música o a que su música sea cognitivamente más completa. Los individuos de diferentes culturas no han de aprender ni más ni menos cosas y, en el contexto de cada cultura, estas no son básicamente ni más ni menos difíciles. Lo que sí existe son más o menos campos diferentes en los cuales aprender. No es más fácil ni más difícil ser bosquimano que americano. Es distinto.»²⁵

Ahora bien, creo que podría seguirme extendiendo mucho más en estos temas y pese a que es mi deseo hacerlo no es este el lugar. La idea de abducción en Peirce ya es de por sí suficientemente fecunda como para inspirar muchas reflexiones. Ni hablar los estudios de etnomusicología traídos a colación.

Creo, empero, que dichos ejemplos constituyen nuevos paradigmas a tomar en consideración al momento de pensar las

24. Sara Barrena, *Charles S. Peirce: Razón creativa y educación*, 2008. Consultado el 2/4/2014 en <http://www.unav.es/gep/BarrenaUtopia.html>

25. John Blacking, *op. cit.*, p. 159.

músicas y de rellenar esta noción de música con esa multiculturalidad de la que suele encontrarse vaciada.

Creo, también, que es el momento de dar la definición pragmaticista de música. **Música, por lo tanto, sería, desde una perspectiva pragmaticista, todo aquello que sea designado por al menos más de una persona en un contexto social definido, como tal.**

Podría alegarse que esta definición deja en suspenso la necesidad del sonido, bien lo mencionó ayer el profesor Sergio Rojas cuando citó a John Cage, el otro John, que debiese sustituirse la palabra «música» por la de «organización de sonido» (de hecho, Blacking designa a la música como sonido humanamente organizado). Sin embargo, ¿qué sucedería con la música aleatoria? ¿Qué sucedería con la concepción de música de Eduardo Carrasco, cuando declaró ayer en una de sus dogmáticas tesis: «La música no es sonido. La música es meramente platónica»? Independiente de que su tesis obviase todo lo concerniente a improvisación y a músicas previas a la existencia de la escritura, su tesis señala un tipo de música netamente europea post-notación musical y es innegable la existencia de un sentido de música que corresponde a este tipo.

Podríamos preguntarnos, por ejemplo, si la obra 4'33" es música o no. Hay una versión en Youtube en donde podemos ver al público, al director, a los músicos, a los instrumentos; es decir todo lo requerido para hacer música. Lo que falta allí es el sonido. ¿Es meramente una performance musical? ¿O asistimos a la audición de un imposible, como es el silencio absoluto? La tos, el rasguido de la ropa, la respiración, la risita difícil de controlar por el músico que se siente ridículo al ver tanta preparación para meramente oír el silencio. Pero si no hay ni silencio absoluto, ni sonido absoluto y nuestra realidad siempre esta transitando entre medio, si aceptásemos esa hipótesis y nos encontrásemos en el señalado concierto, esos ruidos, ¿serían música?

Bastaría que esta reflexión prosiguiese para que mediante un consenso dialogado podamos admitir o denegar la musicalidad

de dicha obra, sin que ello prohíba a otros realizar un ejercicio similar con resultados completamente distintos a los nuestros.

Ahora bien, si la diferencia entre lo que es música y lo que no lo es, o lo que es ruido y no música viene dada también por el uso social que se le va dando, entonces creo que tenemos completo el giro pragmático. Y digo aquí pragmático, porque me aproximo a James y a la variable política.

Creo, retomando la idea Jamesiana de la definición de los conceptos, que podemos plantearnos, a la luz de estas reflexiones, ampliar el uso del concepto música. Por ejemplo, cuando nos refiramos a los cursos de «análisis musical», tal y como mencionaba Juan Pablo González ayer, dichos análisis se planteen como etnomusicales y que se delimiten en su título si es que van a tratar meramente de compositores Europeos. Más productivo sería que, en vez de transparentar su postura, la ampliasen y dejaran a un lado la analítica de la escritura o las formas musicales para remitirse a los contextos sociales en los que fue producida dicha música. No estaría mal escuchar música africana, música árabe, música mapuche o bien música de la tribu Guarani-Kaiowá. ¿Cómo sería esa música de una tribu que se ve permanentemente pisoteada por el expansionismo industrial en Brasil y que ha llegado a amenazar y de hecho ha concretado suicidios en masa por el dolor de ver destruidas sus tierras? Antes que andar firmando peticiones de apoyo vía web, quizás la vía musical sería una aproximación muchísimo más directa a estas matanzas colonialistas. Quizás dar cuenta del Eurocentrismo, de la reproducción que nosotros encarnamos incluso hoy en el presente, que encarna Chile persiguiendo a Mapuche, etc., pueda esclarecer nuestras ideas respecto de los sesgos que se ocultan ya no en nuestros usos, sino en nuestras restricciones de los mismos.

Corresponderá a nosotros la tarea de ampliar los usos, y por lo mismo el significado y; más importante aun, las consecuencias prácticas de la idea de música, como profesores, estudiantes, investigadores será nuestro deber cambiar ciertas ideas. ¿Por qué vamos a Europa a perfeccionarnos si hay tanto por conocer aquí?

¿Por qué no vamos a Brasil? ¿Por qué no vamos a escuchar los sonidos de la Araucanía? ¿Volverían a componer los compositores y estudiantes de composición piezas con balazos, escopetazos o sonidos de construcción con la misma liviandad con la que a veces sucede, quedándose en el mero «sonido»?

CONCLUSIÓN

Jacques Attali en su brillante ensayo *Ruidos* señala que la música tiene tres funciones estratégicas empleadas por el poder: «Hacer Olvidar, hacer creer, hacer callar».²⁶ El tercer punto, dice Attali, se da cuando el poder quiere detener el fluir creativo: «cuando [el poder quiere] *hacer callar* es reproducida, normalizada, *repetición*».

Una música normalizada es una música definida de forma esencializada, objetivada, es decir, siempre es «vuelta algo», transformada en esencial, transformada en objeto; hegemonizando los espacios de libre escucha y por lo mismo de libre interpretación, de libre uso; se restringen las posibilidades autónomas de señalar qué es y qué no es música.

Espero que una definición pragmaticista sirva para hacer frente a esa idea y que, a la par la idea de abducción permita acercarnos más a esa idea de musicalidad democrática. Una consecuencia directa de esto, por ejemplo, sería la mayor inclusión de mujeres en las carreras de composición musical. El reconocimiento de que las capacidades creativas están presentes en todos y que lo que nos diferencia es nuestro interés por desarrollarla en tal o cual espacio debiese traer como consecuencia reflexiva necesaria buscar las causas de la poca existencia de mujeres compositoras en otros lados, como por ejemplo al prejuicio antropológico de que la mujer no produce, reproduce. Acabar con estas ideas. Poner punto final a un orbitar en torno a Europa, sin por ello dejarla de lado, considerarla como una más dentro lo que

26. Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995, p. 54.

existe. O al menos, dar una definición de música en donde el referente último seamos nosotros. Esos han sido los objetivos de mi ponencia. Espero al menos haber cumplido con alguno de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTALI, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.
- BARRENA, Sara, *Charles S. Peirce: Razón creativa y educación* en <http://www.unav.es/gep/BarrenaUtopia.html>.
- BARRERA, Sara, *La creatividad en Charles S. Peirce* en <http://www.unav.es/gep/IIJornada/IIJornadaSBarrena.html>.
- BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza, 2006.
- JAMES, William, *Pragmatismo*. Buenos Aires: Aguilar, 1961.
- NUBIOLA, Jaime, *W. James y L. Wittgenstein: ¿Por qué Wittgenstein no se consideró pragmatista?* en <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/563/4/9.%20W.%20JAMES%20Y%20L.%20WITTGENSTEIN,%20POR%20QU%20C3%89%20WITTGENSTEIN%20NO%20SE%20CONSIDER%20C3%93%20PRAGMATISTA,%20JAIME%20NUBIOLA.pdf>
- NÚÑEZ Sánchez, Jorge, *Etnocentrismo e historia. Tres ejemplos clásicos* en <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/relaciones/058/pdf/Jorge%20Nu%C3%B1ez%20Sanchez.pdf>
- PEIRCE, Charles S., *Qué es el pragmatismo* (1904). Consultado el 2 - 4 - 2014 en <http://www.unav.es/gep/WhatPragmatismIs.html>
- PEIRCE, Charles S., *Pragmatismo* (1907) en <http://www.unav.es/gep/PragmatismoPeirce.html>
- THUILLIER, Jacques, *Teoría general de la historia del arte*, México: FCE, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, México: UNAM, 2003.

Entre el grito y el silencio: Fantasmagorías de la catástrofe sonora

Adrián Cangí

Universidad de Avellaneda
Argentina

*El hombre conduce su vida y levanta sus instituciones sobre tierra firme.
Sin embargo, prefiere concebir el movimiento de su existencia, en su conjunto,
mediante la metafórica de la navegación arriesgada. El repertorio de esta metafórica
náutica de la existencia es proteico.*

HANS BLUMENBERG

*Había un hombre en el mar, flotando
en un tablón...
de vez en cuando
algo helado le inundaba el rostro,
sin devorarlo.*

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

NAUFRAGIO

Desde el nervio mismo del siglo XVII llega la voz de Pascal que dice «Vosotros estáis embarcados». A bordo de la confortable y siempre renovada nave de la civilización se disponen aquellos que gozan del automatismo y aquellos otros que abandonan por la borda la patria del navío para fundar su propia vida en el riesgo errante de una balsa sobre el mar. La metáfora indica que algunos tienen el valor de saltar al agua y comenzar de nuevo. Parece que en el mar desde siempre hay otros materiales que permiten dar ánimo a quienes quieren recomenzar. Quizás provengan de naufragios anteriores. En la historia antigua y moderna hemos aprendido a vivir con el naufragio a costas menos por el terror a la materia bruta de las aguas que engullen y reabsorben todo

a su paso, que por los errores sin fin de la desmesura humana y de la razón inmoderada. Probar suerte en la navegación ha sido la aventura en la que se forjaron las luchas y miserias humanas, también en la que la fluidez del agua culminó fundiéndose con la del dinero hasta perderse en la liquidez moderna de un mundo abstracto.

La cultura occidental ha producido ingentes figuras apocalípticas al final del curso marítimo, como la del trágico y mítico Ulises y otras tantas, en la que la navegación promete la felicidad futura de camino a la tierra firme como morada adecuada al hombre. Se atribuye al estoico Zenón, que había sufrido un naufragio, la frase: «Sólo como náufrago he viajado felizmente por mar». La voz de las catástrofes es ritmo y signo tanto del dolor del padecer como del placer de haber vencido. La historia humana parece concentrarse en esta fórmula. Las estéticas y políticas posibles comienzan con una resistencia al dolor para modelar los caminos del alma y también, con una lucha contra los placeres, porque el que se deja vencer por un placer, resulta para nuestra tradición, equivalente a quien se rinde ante el dolor. El ritmo antropológico, del mundo antiguo al moderno, está determinado por esta tensión ineludible.

RUMOR

En la bruma helada de la madrugada unos ruidos de metal se mezclan con quejidos humanos. En el rumor se hunde la bestia, a la que apenas unos años antes cantaba Marinetti. La ciudad flotante que se alzaba indestructible, avanzaba con fuerza brutal sin preveer que iniciaría la era del accidente general. La técnica que provenía de una historia de dispositivos y megamáquinas meditaciones, se hundía en el silencio sin meditación alguna. El ritmo sonoro de aquel hundimiento irrumpe como un acontecimiento del orden de lo inhumano.

Evoco la escena que ha quedado suspendida en el tiempo de la memoria del siglo XX. Me detengo en el gélido paisaje del 15 de abril de 1912 en las dos horas finales del hundimiento del Titanic.

El llamado de alerta radial dice: «Mayday, hora 00:15, Mayday. Llamada general. Posición 41° 64' norte, 50° 14' oeste». De los 2201 pasajeros embarcados entre primera y segunda clase, entre puente y tripulación: 1490 desaparecieron y 711 fueron rescatados. Mientras los pasajeros más pobres embarcados en las partes bajo el nivel del mar del buque son tragados por las aguas y la señal tardía de la alerta radial insiste en su posición, la orquesta en cubierta toca incansablemente durante esas últimas horas ocultando los gritos desesperados de los tripulantes y de las despedidas desgarradas. En ese instante el transatlántico se hunde entre quejidos de metal. Apenas 20 botes para 2201 personas. Los testigos sobrevivientes viajaban mayoritariamente en primera y segunda clase en la parte alta del buque por sobre el nivel del mar. Música, gritos y desesperación son la huella imborrable de la catástrofe técnica. El grito que allí se escuchó perfora la cultura como el despojo de un naufragio en la era del accidente general que selló el tiempo de la movilización total del mundo por vías de la técnica moderna y de la exposición del trabajador como la figura del condenado. Sobre el fondo de ese paisaje trágico, la voz temblorosa de algunos testigos deja escuchar el ritmo animado de la orquesta en cubierta como una fantasmagoría que acompaña el hundimiento del Titanic.

La escena narrada pasará a la historia de las catástrofes como una fantasmagoría sonora del terror humano sin imágenes directas y sin otros registros de sonidos que los radiales. Escena que los testigos sobrevivientes imprimieron en la historia de los relatos como la materialización del dolor que pretende ser siempre el mismo en todos los tiempos y en todos los lugares, aunque varíe con la sofisticación de cada dispositivo histórico que desoculta cada vez diferencias en sus gradientes de dominio. En el hundimiento del Titanic el miedo se aúna con el dolor acentuado por la primera catástrofe técnica que comprometerá al siglo XX. El miedo a la aniquilación es en cada corazón a lo largo de la historia el borde mismo donde muerde la muerte. Con su brillo de luces fugaces –unas veces *Leviatán*, otras veces *Titanic*– el dolor

irrumpe de la sumisión al imperio de un peligro máximo nacido de la ilusión de una ley que regula el dominio humano y que al fin resulta en un automatismo ciego e impersonal. Se nos aconseja permanecer a bordo y en cubierta de la nave insignia de la modernidad técnica, aunque se corra el riesgo de volar también uno mismo por los aires con la nave o acompañarla en su hundimiento. El miedo que hoy recorre el planeta viene inspirado por el accidente técnico que ha trazado una línea directa entre el mítico y sublime *Maëlstrom* de Poe y el absurdo hundimiento técnico del *Titanic* de Enzensberger.

La pluma del poeta y ensayista alemán Hans Magnus Enzensberger percibe en el Canto IV de *El hundimiento del Titanic* (1978), que aquel acontecimiento de detalles conocidos, descritos muchas veces como el mito del siglo XX, y que forma parte de nuestras experiencias más propias, llega a su oído por el sonido de las palabras que lo volvieron leyenda y por la imaginación sonora que se grabó en los cuerpos que supieron escuchar el rumor.

El hundimiento del Titanic

Era un buen poema.
Recuerdo exactamente
cómo comenzaba, con un sonido.
'Se oye un rasgueo', escribí,
'que se detiene. Silencio.' No,
no era así. 'Un sutil tintineo',
el tintineo de la cubertería de plata.

Ha habido en los distintos dispositivos históricos otros tiempos que aunaron miedo y dolor, incluso duraciones vividas comprometidas por el pánico apocalíptico, sin que su acompañamiento –su instrumentación práctica– estuviera constituido por ese carácter de automatismo que por el relato nos dejó una imagen mental de la catástrofe sin ningún sonido. El poeta alemán nos devuelve el sonido del «sutil tintineo» que inicia el horror del hundimiento y con éste el movimiento de un siglo que separó la imagen de las catástrofes del sonido de la experiencia,

distinguiendo entre un paisaje visual y la cartografía sonora que le correspondía.

En la historia de la representación, desde hace mucho tiempo, la catástrofe o el crimen de la movilización técnica del mundo, que compromete por igual a soldados y a trabajadores durante el siglo XX, nos deja imágenes sin sonido. Cuando el archivo teñido de espectáculo es sincrónico, su función es la de amplificar por el sonido lo visible, sin considerar que las más de las veces lo reduce por sus efectos patéticos auditivos. Hemos aprendido que las cámaras siempre están ahí: en la Guerra del Golfo o en Somalia, en Sarajevo o en la caída de las Torres Gemelas. Todos los efectos de lo percibido provienen de la puesta en escena y nunca del sonido directo. La imagen espectacular del crimen masivo se encuentra entramada con los amos del espectáculo que son también los amos del terror. Los dispositivos, como sutiles modos de saber y poder conquistan el inconsciente óptico y sonoro, para culminar dictando qué debe verse y escucharse. Y sobre todo con qué relación audiovisual se fabrica la inercia de la subjetividad viviente. Jean-Louis Comolli señala en «El silencio de las torres» que ésta es la «Pareja infernal: al terror siniestro en el registro, le corresponde el espectáculo en nuestras pantallas domésticas».

Como un buque fantasma, aquel solemne transatlántico recorre el mar iluminado cual un festival de luces. Todos los sueños mortales de un espectáculo de técnica y electricidad se sintetizan en la noche oscura. El iceberg avanza hacia la nave con su ritmo impasible sin futuro, como una inmensa masa de mármol blanco vetado de azules. Flota a la deriva de las corrientes marinas en el curso mismo de la nave. El iceberg existe sin ningún otro valor que el de existir, mientras quiebra lo profundo y todo el mar se estremece. El inmenso buque de luz eléctrica va a zozobrar por un largo tajo sobre el metal. El iceberg continuará su camino de eternidad sin futuro después del accidente. Sólo podemos imaginar los gritos de miedo, los alaridos de terror, los roncós lamentos de aceptación, los chillidos suplicantes, las toses solitarias, algún gruñido animal apenas audible, y aquí o allá voces tajantes, y el

arrullo del mar y del aire mezclados en esa noche oscura hasta el fondo de la oscuridad oceánica. Sólo sabemos que el Titanic deja su último vestigio de luz en el horizonte del paisaje helado tragado por el *Maëlstrom*. La arquitectura móvil de luz flotante, como supremo imperio de la movilización técnica del mundo, a la que cantaron Marinetti, Severino y Moholy-Nagy, desaparece en la línea de horizonte en un último fogonazo. Contra aquel brillo de luz sólo quedan las voces imaginarias de la catástrofe inscriptas en el oído moderno más allá del decir de los testigos que pudieron narrar el hecho.

Otro brillo de luz distinto resplandece en las pantallas hogareñas. El terror del 11 de septiembre de 2001 fue mostrado por el registro de imágenes sin sonido. Imágenes sin un sólo ruido, sin registro sonoro directo. El silencio de los aviones que se estrellan y de las torres que se desploman cubre el grito de los miles que saltaron, recubierto por la voz de los comentaristas que rodeó con sus balbuceos aquella mañana trágica. El estruendo de la catástrofe fue suprimido. Accedimos logísticamente a una imagen sin sonido. Sólo quedó en nuestra memoria impresa la infinita reiteración silenciosa de la caída como el fantasma de un tiempo de terror que justifica y sostiene nuestro oculo-centrismo. El síntoma político se encuentra en la operación de lo que se denominó un «procedimiento silencio» deliberado, porque las imágenes y sonidos fueron grabadas juntas por el instrumental técnico. Del mismo modo, constatamos que los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, que vimos en las actualidades por el cine, tampoco fueron grabados con sonido directo. El sonido siempre llegó con retraso a los acontecimientos del siglo XX: los bombardeos de Londres, Dresde, Guernica, Hiroshima o Nagasaki golpearon nuestras retinas como imágenes sin sonido. La imagen siempre está ahí, pero el sonido que es materia física ondulatoria resulta constantemente suprimido en la era de las catástrofes. Al eliminarlo se suprime una cuota del dolor de los cuerpos humanos, aunque queda hipotecado el miedo que acecha sin fin sobre nosotros.

La educación sentimental visual explica nuestro síntoma de distanciamiento ante las experiencias extremas y el esfuerzo del poeta por dotarnos de sonidos del hundimiento del Titanic. El sonido atraviesa nuestro cuerpo con la huella de lo orgánico y material que revela el dolor, mientras que las imágenes distanciadas son las más de las veces fantasmas inmateriales y volátiles que nos acostumbran a una peligrosa reproducción del automatismo del mundo. No negamos que las imágenes puedan formar parte de una logística que las presenta con el espesor de la munición, pero la educación anestésica nos prepara para virtualizarlas sin más. Con el sonido –la corporeidad, la materialidad y la vibración– recuperan el acontecimiento como estremecimiento del horror. Escribe Comolli: «Si falta el sonido, falta el mundo. Y faltan también los cuerpos, esos cadáveres enterrados tanto en el polvo de las torres cuanto en el silencio de las imágenes». El fantasma del siglo XX se ha cumplido. La saga del Doctor Mabuse de Fritz Lang –*El Dr. Mabuse* (1922), *El testamento del Dr. Mabuse* (1933) y *Los crímenes del Dr. Mabuse* (1960) – llega hasta nosotros anticipando nuestro tiempo: «Se dominará el mundo por el terror de un acontecimiento visual sólo acompañado en el oído por su eco lejano». Entre Dickens y Jünger, el síntoma de la dominación técnica del mundo se volvió un intervalo entre lo visible y lo audible.

En una página inolvidable de *La emboscadura*, Jünger escribe que «si quisiéramos elegir una fecha concreta, probablemente ninguna otra resultaría más apropiada que el día en que se hundió el Titanic. En esa fecha chocan de frente, con toda violencia, la luz y las sombras: aparecen juntos la *hybris* del progreso y el pánico, las máximas comodidades y la destrucción, el automatismo y la catástrofe...». El reverso de la escena es el intervalo entre dos expresiones radicales del arte moderno: *El Grito* de Edouard Munch (1893) y *El Silencio* de Joseph Beuys (1964). *El Grito* resume en un gesto premonitorio, que desarma el sistema nervioso central bajo la forma de una alucinación venidera, la exposición de un siglo corto definido entre dos guerras mundiales, donde lo impersonal e inorgánico serán el nuevo paisaje inhumano que excede a la vo-

luntad y conciencia del sujeto. *El Silencio* sintetiza la resistencia ante los efectos, que despedazaron al sujeto en las tempestades de acero, desnudando el testimonio del material que salva al soldado de la muerte en la estepa rusa después de la caída del avión bombardero y que lo lleva a la más extrema introspección sobre los restos sensibles del siglo. Entre la premonición y el testimonio –entre *El Grito* y *El Silencio*– las formas del arte dan lugar a la catástrofe y exponen la resistencia de los cuerpos que asumen y soportan el proceso del dolor encarnado.

La experiencia del hundimiento del Titanic es la violencia de un choque entre la luz y la sombra que expresa con un intervalo irreductible la tensión entre el grito y el silencio. En el Titanic cada tripulante y pasajero no reparó más que en el beneficio técnico y de modo alguno, en su simultánea pérdida de libertad. La catástrofe del transatlántico hace visible y audible para nuestra imaginación el poder absoluto del mundo técnico automático que se enfrenta a las fuerzas elementales de la Naturaleza. Es la fatalidad la que por fin hace visible y audible el accidente en la era de la movilización técnica del mundo, mientras las masas angustiadas en la metrópolis siguen la noticia y el estupor las calla. Entre 1912 y 1929, el silencio se convertirá en un procedimiento a escala mundial. Los rostros destrozados de la Primera Gran Guerra se verán sin testimonios en las calles europeas como el signo de una monstruosidad técnica que hunde a la humanidad en el silencio. Entre el hundimiento del Titanic y la depresión por la quiebra de Wall Street y sus efectos mundiales, conoceremos la crisis de la representación iniciada por estos acontecimientos, aunque finalmente abismada en un sin retorno para la razón moderna por el totalitarismo de las usinas de la muerte en serie. Del silencio del estupor al silencio de la abstención, *Leviatán* ha forjado su rostro pleno. Tal vez, hay que aceptar, como lo indica Virilio en «El procedimiento silencio», que «ya no esperábamos la revolución, sino sólo la catástrofe general».

Catástrofe imaginada por la revolución técnica del siglo XIX y finalmente proyectada en la consumación del siglo XX. Como

si dijéramos que las revoluciones imaginaron una promesa de libertad cuyo reverso impensado ha sido la necrópolis del siglo XX. En el reverso de las revoluciones que tanto amamos, se inscribe el inexorable accidente sin el sonido material que da cuenta de los cuerpos y del mundo entre la vida y la muerte. Esto es lo que, por desaparición de su materialidad histórica, transforma todo documento de cultura en un posible documento de barbarie. En tal grado acontece este fenómeno, que el artista chileno Alfredo Jaar construye en neón una fórmula tan precisa como irreductible para nuestro tiempo: «Cultura=Capital». Fórmula que resume la distancia irreductible entre la pertenencia a una cultura de la muerte y la resistencia sensible de unos cuerpos sonoros como insistencia de la vida.

MATERIAL

Adorno, uno de los más lúcidos filósofos del siglo XX, escribe en *Filosofía de la nueva música* que «con la liberación del material, se incrementó la posibilidad de dominarlo». Esa liberación prometía el incremento de una mayor capacidad respecto al material musical y a la ampliación de nuestras capacidades sonoras. Pero lo que la frase no dice es si esta capacidad producida por el dominio técnico resulta deseable. De este modo, el material se emancipa de ciertas tutelas que el canon occidental le infligía en el dominio de la música. Pero en esa liberación, tal vez, el sonido podía caer con mayor razón, bajo el dominio del automatismo técnico. Siendo la técnica un aspecto constitutivo del arte para Adorno, el material musical liberado por ésta lleva impreso las marcas del siglo del horror que la propia razón instrumental quería conjurar. El filósofo construye dos sentidos en la fórmula enunciada: el material es tanto más libre cuanto más determinable y el material es tanto más determinable cuanto más liberado resulte. O bien, la libertad de las variables aumenta con la multiplicación de elecciones que deben hacerse; o bien, la determinación del efecto exige su liberación con un conocimiento cada vez mayor del dispositivo técnico. Esta fórmula abre una eufórica

reciprocidad para el encuentro de la música y la tecnología contemporánea.

Edgar Varèse, fundador de la liberación del sonido, mediante las nuevas tecnologías explica en sus *Escritos* que «el ritmo, en mis obras, proviene de los efectos recíprocos y simultáneos independientes que intervienen en lapsos previstos pero irregulares». Varèse introduce en sus composiciones sirenas de fábricas y cantos de pájaros como la enigmática presencia del vibrar del mundo que expresa la intensidad liberada del material por el dominio del registro y procesamiento técnico, que culmina dialogando con el mundo sonoro concreto de Pierre Schaeffer. De Varèse a Schaeffer la música buscaba dar una sensación por inmersión en las cartografías y paisajes sonoros sin el imperativo del canon occidental que le exigía un código claro para comunicar el ritmo sonoro. Sin dudas, la crisis del arte moderno y sus efectos sobre el contemporáneo, se sostiene en el desgarramiento del sentido que abrió tanto el silencio de lo visible como de lo audible. La música, al liberar el material, intentó el conjuro de los procesos técnicos de dominio, al hacernos escuchar las marcas de la sensación en sí sin una historia que contar. Pero, tal vez, haya que prestar atención a la creciente sordera de las artes y a la ausencia de sonidos que comprometen la escucha del dolor del mundo en la cultura audiovisual en la que vivimos. Como nunca estamos instalados en una crisis de la representación, que cuanto menos representa, más se propone el simulacro de la representación visual y sonora.

Para el siglo XX la cámara es el arma, pero a condición de no realizar el registro del sonido directo. Así lo practicaron Mussolini, Hitler y Stalin. Creían en la fórmula: ¡que las imágenes hablen!, como instrumento eficaz para la agitación de las masas. ¿Pero puede un cine «sordo» –como el arte industrial del siglo XX– comprometernos con el mundo? Allí donde lo audiovisual satura lo visible, con el afán de suprimir la integridad del dolor de la vista, el silencio sobre el mundo se corresponde con el borramiento de la sensación material y de la memoria humana. Las máquinas de audición han estado supeditadas a un preciso

ejercicio del poder, más allá de lo que Marshall McLuhan pensaba sobre el retorno auditivo de un mundo tribal en la era del dominio visual, con más potencia que la que habíamos imaginado. El ruido de fondo triunfa sometiendo a la humanidad a un estado acúfeno, en el que el oído está inmerso en el bordoneo acuático del hundimiento sin poder percibir ni ruidos ni ritmos del mundo, que rápidamente se transforman en una cartografía insoportable de una rumoración sin fin. De tal modo, sentimos que la música ambiental y el *sound creatures* que afecta a nuestras cartografías y paisajes auditivos, motivados entre otros por la obra de Kouichirou, borran el recuerdo imaginario del dolor de los sonidos del hundimiento del Titanic narrados por el poeta.

Unos sonidos retornan del fondo del abismo helado, gracias a ellos supimos que la música es el lenguaje figurado de las pasiones y que resulta inseparable del espíritu de lo trágico. Entre la vida y la muerte en el instante del hundimiento, la orquestación irrumpe antes del silencio, desfilan allí el conjunto de los instintos humanos. Esos mismos instintos que Nietzsche afirma del músico, y sin duda, por extensión, de cualquier música posible. No podemos sino sentirnos conmovidos por la extrañeza de la ejecución sonora orquestal ante el instante final del hundimiento del Titanic. Percibimos el instinto singular de una relación de fuerzas humanas rítmicamente compuestas ante las fuerzas sublimes del *Maëlstrom* que devoró al buque. Una cantidad de energía se juega en ese instante como una verdadera potencia cualitativa, allí mismo donde la puesta en escena de la orquesta resulta inseparable de los efectos trágicos. Me pregunto, no sin rubor, cómo sonaron los metales y los vientos de la orquesta en esa noche cerrada, ante el paisaje glaciar marítimo, en la configuración única de aquel momento singular. Momento que es un corte instantáneo en el tiempo y que dejó flotando en la duración cósmica, más allá de lo audible, un complejo afectivo expresado por el juego de la interpretación de esa potencia sonora. En esa violencia, que es la del hombre en duelo con el medio, el instinto es la puntuación de una fulguración rítmica.

Escucho –sin saber lo que verdaderamente la orquesta interpretó– tal vez los bronces de Wagner que prefiguran el porvenir del metal de Fripp y Eno, mientras el agua lo devora todo con la potencia del mar que posee un ritmo distinto a *La mer* (1905) de Debussy o a *Aqua* (1974) de Froese. En aquel instante, en ese duelo ejemplar en el que el destino de las fuerzas ya estaba decidido de antemano, la necesidad humana es la de un impulso abierto y complejo, que no puedo dejar de ver como la simbiosis de la música y de los elementos. Las pasiones humanas se aferran al ritmo, como la potencia desigual que el espíritu produce, en el límite sensible de las vibraciones al borde del silencio. El movimiento final de la escena es por igual el último instante y la exploración dramática sonora de la duración de ese instante. Sometidos al inexorable hundimiento, el movimiento sonoro rítmico vuelve a dar nacimiento a la pasión de la humanidad, en el que las fuerzas de la naturaleza arrolladora se enfrentan con las fuerzas sonoras abstractas en una misma continuidad indivisible del movimiento.

El ritmo de la composición sonora que imagino es la oscilación fundamental que determina la duración de una música o su heterogeneidad pura arrastrada hacia una composición melódica para animar la resistencia de los tripulantes y pasajeros, mientras que las fuerzas de la naturaleza, se presentan como un ritmo contrario, inorgánico e impersonal. Percibimos en esa escena fantasmagórica la posible heterogeneidad pura y desigual del ritmo musical, finalmente sintetizado en forma melódica, que se enfrenta al batir homogéneo del agua sobre el metal del buque como temporalidad del mundo real. El ritmo de la desigualdad inmanente del plano orquestal que envuelve el ambiente con una textura melódica parece ser la última morada del espíritu. Ante esta escena nos preguntamos ¿Si algún día se tomarán en serio las relaciones del tiempo con el silencio, de la música con el cosmos, de la composición singular de ideas musicales con una teoría de la Naturaleza como continuo sonoro transhistórico? ¿Si alguien querrá continuar aquellas lejanas ideas de que la música de las esferas y de la Naturaleza compondrán para la escucha un cos-

mos único, un solo y único plano, renovado sin cesar, como una expresión musical del Eterno Retorno de aquel ritmo primero que se repite y difiere en el devenir?

Mientras escuchamos aquel duelo en la cubierta del Titanic, encarnado en las relaciones de fuerza, en un lenguaje figurativo de las pasiones, comprendemos que la música es un lenguaje de la sensación y del sentido que procede por signos directos, que se presentan en una relación inmediata de adecuación a la materia sonora. Duelo directo, en el mismo plano continuo, entre los signos materiales abstractos de la música y el ritmo material de la Naturaleza. Mientras escribo pienso, en el film de Pier Paolo Pasolini *Apuntes para una Orestíada africana* (1970), en el que percibo el plano de la composición sonora de la orquesta del Gato Barbieri, músico argentino que hace escuchar a las figuras de la Naturaleza que Pasolini filma como interpretación libre del texto y a los signos directos de la tragedia del medio y del hombre contemporáneo en el continente africano, en una modulación y traducción formal de ejecución tanto sonora como visual. Los signos sonoros directos de la música de Barbieri son para Pasolini imágenes sonoras rítmicas o figuras de expresión, escritos en el plano de la Naturaleza por un diagrama que modula lo continuo de las relaciones diferenciales, en la idea virtual inconciente de una melodía infinita que pasa de la Naturaleza al plano sonoro y del plano sonoro a la Naturaleza. No puedo dejar de escuchar en estas consideraciones, por lejanas que resulten a la escena evocada, el movimiento, contracción y consistencia del continuo de las figuras de expresión de Wagner que no cesan de producir «un lugar de paso» entre el cosmos sonoro y la naturaleza rítmica. Aunque entre Wagner y Pasolini insistan diferencias estéticas y políticas irreductibles.

En el plano de esa relación directa y continua entre la Naturaleza y la música, el ritmo –que no es una noción semántica sino una estructura–, se expresa como la desigualdad inmanente de la composición expresiva sonora. Como tal, el ritmo es la forma autónoma del movimiento –o mejor aún, la tensión de dura-

ción de cualquier proceso de formación sonoro— que organiza la orientación de la sensación y del sentido de los bloques sonoros. Aunque vale decir que el ritmo tiene siempre más sentido que el sentido de las palabras, y en la mayoría de las veces, otro sentido que éstas. Del ritmo musical al poético o del poético al musical, el sentido ya no es el significado. No hay más significado, sino sólo significantes como participios presentes del verbo significar que nos introducen en el plano de la sensación. Comprendemos aún mejor estas expresiones en el instante de la tragedia del hundimiento en el que el sentido se ha perdido mientras la sensación se encuentra exacerbada.

El ritmo de la música, en su autonomía, como desigualdad inmanente, efectúa el principio activo del movimiento y realiza las figuras sonoras. Ante la escena del hundimiento y la fantasmagoría de la orquesta en cubierta, tan solo podemos decir que el ritmo es esencialmente ontológico, y que toda la música sintetizada en esa orquestación final, parece ser un alegato del espíritu a favor de una verdadera ontología de lo desigual, donde se exponen dos duraciones en relación como temporalidades simultáneas: el tiempo eterno de la Naturaleza y el tiempo pulsado y no pulsado del espíritu humano. La expresividad del último concierto es el diagrama trazado por el espíritu, donde el ritmo es el principio activo y absoluto de la morada sonora, que enfrenta a la catástrofe impersonal de la naturaleza. La música que allí se escuchó, entró en una extraña y continua relación cósmica con los elementos de la Naturaleza.

¿Qué es el gélido mar, como lo otro de la escena, sino el silencio? Bien distinto, sin embargo, es escuchar *La mer* de Debussy como una relación empática y directa del material con sus elementos acústicos, donde oímos la marea en una conexión vital con la fluidez de las moléculas líquidas. Composición que emana de la simbiosis de los materiales sonoros y de los elementos marinos, empujados a una potencia superior que parece estar más allá del organismo humano. Notas, timbres, texturas, colores y armonías le devuelven figuras a las moléculas del agua como una na-

turalidad artificial sonora. Se trata de una relación viva por la cual la música comprende la expresión y el potencial suprasensible del mar en la historia natural. La composición del plano sonoro es el vehículo de las potencias y afectos de la relación del oído con el agua, haciendo audible la duración del mar para el oído humano y la morada del espíritu en la idea sonora singular de Debussy. El rumor del mar y de sus profundidades aparece en la puesta en variación continua del material sonoro, como expresión ilimitada de la materia por el tratamiento espiritual. La música sólo comienza por este movimiento desigual en lo real, aunque en relación a las duraciones simultáneas, conectivas y sintetizadas del tiempo del universo. Tal vez, después de escuchar a Debussy valga decir que las metamorfosis acústicas utilizadas para expresar a las potencias moleculares del agua no son las que escucharon los músicos en el hundimiento del buque ante el ritmo del mar. Hasta el último instante no dejaron de aferrarse a la atmósfera de la estructura rítmica de la morada sonora que el paisaje conocido de la melodía de la orquestación traía a la presencia.

Sabemos que la música es una contracción extrema del ritmo que hace audible por el espíritu la densidad glacial del mar, como una libertad de los materiales en la composición para evocar el fin del mundo humano, antes incluso del movimiento de aquellas fuerzas que tienden hacia un universo inaudible e indecible. La escena trágica que intenté describir podría sintetizar la historia de la música en su convergencia hacia un límite común que podríamos llamar el último cosmos sonoro o el último paisaje sonoro, en el que se fusionaron potencias orgánicas naturales y potencias sonoras espirituales ante el universo indecible e inaudible del fin del mundo humano por venir. No se trata de evocar aquí el impulso telúrico de los elementos que podría captar un formidable compositor como Philip Glass, en la expresión de pequeñas diferencias y de terribles repeticiones rítmicas, que hacen vivir a las fuerzas de la naturaleza por la potencia climática de la música, sino que aquello que traemos a la presencia es el vértigo del umbral del cosmos sonoro, que más allá de sí como morada, indica

ritmos inorgánicos e inhumanos que para el oído humano sólo pueden ser captados o bien como fuerzas para la composición del plano sonoro, o bien como un ruido de fondo que se disuelve en el silencio.

ENTRE-LUGAR

Enzensberger dedicó su largo poema a la escena descrita, dividido en cantos como si el acontecimiento de la Odisea se actualizara sin fin en la historia, aunque con una radical singularidad moderna.

Escribe en el Canto I:

Ni un sonido, ninguna llamada de auxilio.
La radio permanece muda.
O éste es el fin,

Me digo, o es que
ni siquiera hemos comenzado.
¡Aquí, sí! ¡Ahora!
(...)
Esto es el principio.
¡Escuchad! ¿No lo oís?
¡Agarraos bien!

Y regresa el silencio.
Sólo se oye un sutil tintineo
en los aparadores,

el temblor del cristal,
más y más tenue
hasta desaparecer.

¿Quieres decir que
eso fue todo?
Sí, todo pasó.

Eso fue sólo el principio.
El principio del fin
es siempre directo.

A bordo son ahora
las once cuarenta. Hay una grieta
de doscientos metros

en el casco de acero,
bajo la línea de flotación,
abierta por un cuchillo gigantesco.

El agua corre
hacia las escotillas.
Emergiendo treinta metros,

el iceberg pasa silencioso
se desliza junto al barco resplandeciente,
y se pierde en la oscuridad.

(...)

Prosigue en el Canto XXXII:

Más tarde, cuando el inmenso cuarto
se oscureció del todo,
nadie quedó
excepto el muerto y una desconocida.

Amiga y enemiga
se confundieron en otra persona.

Y la desconocida, escuchando su aliento apacible,
se inclinó sobre él entre las sombras
y, cerrando su boca con un beso,
se lo llevó muy lejos con su única boca.

El reverso del grito es el silencio porque en éste se escuchan las fuerzas no sonoras que atravesarán el provenir. En el grito de la ópera *Lulú* (1937) de Alban Berg se concentran todos los gritos humanos: la boca abierta como abismo de sombra contiene las fuerzas invisibles que descomponen el sistema nervioso central orgánico. Instante simultáneamente eterno y cambiante que condensa el exceso y deformación que culminará destrozando toda

la cultura como el despojo de un naufragio. Antes del grito escuchamos un «sutil tintineo» como el temblar del cristal; después, sólo el «aliento apacible» de la muerte en la inmensidad oscura. El resto es la ejecución del cosmos humano como puesta en práctica de una armonía de los sonidos. Más allá de éstos habría un zumbido del mundo, un ruido de fondo, un rechinar, un crepitar hasta llegar al ruido sin ruido o al estupor mineral...

INDETERMINACIÓN

De las Musas antiguas –cada una con el atributo de un instrumento o el modo del canto, aunque ninguna ejerza el patronazgo sobre la composición sonora– hasta el arte de la escucha y de los sonidos instrumentales desde el Renacimiento –donde por primera vez la música acoge una vocación universal– seguida hasta el mundo moderno de Adorno, se constituye en Occidente bajo el nombre de «música» el umbral de la sensación y del sentido. Es el acceso a la pura presentación del sentido, y como tal la música es un arte del más allá de la significación. En el umbral conviven simultáneamente la significación inefable y la insignificancia del sentido. Sin embargo, el sentido no tiene una cara oculta cuando del sonido se trata, sino que de súbito se haya en los confines del espacio en toda su fragilidad que evoca la inarticulación del sentido en sí mismo. La interpretación o ejecución de la fragilidad sonora en el plano de la composición musical no es sólo significante sino un resto que excede a la ejecución en sí misma porque todo el cuerpo del ejecutante está comprendido en ese acto –movimientos, ritmos, granos, timbres, tensiones y destellos– a falta de los cuales no habría música. El *ostinato* de la ejecución, como verdadera obsesión estilística, es la puesta en juego del cuerpo como su síncopa, cadencia, inflexión, eco o ataque constituyente, al mismo tiempo que se realiza la articulación, armonía, modulación y ejecución del sentido en tanto sentido en sí mismo.

Cuerpo y técnica, belleza y lógica puede que nos transporte por la música de frente a lo sublime. Sin embargo, cuando la eje-

cución culmina estamos en el mismo lugar en el que estábamos antes de emprender el viaje. En el intervalo de la música nos movemos en la intensidad sonora producida por unos medios precisos que han sido capaces de crear emociones indeterminadas. La música exalta hoy, como parte de su historia de experimentación, su propia construcción: la encontramos por igual en Boulez o en Cage, a pesar de modos distintos de abordar metódicamente un mismo problema. Para ellos la música es «lo que es» o la pura desnudez de su construcción abierta a las cartografías sonoras y a los paisajes sonoros seriales o aleatorios. La música que se escucha no se distingue de su proceso y su proceso es la inmanencia del espíritu del tiempo que integra el mundo y que pretende crear emociones indeterminadas con medios precisos.

Cuando Stravinsky valora la arquitectura de las formas, extrae el estruendo de las emociones hasta admitir que ese estruendo no tenía más fines que servir a la arquitectura formal pura. En este sentido, la música como un objeto autónomo tuvo que lidiar con todas las resistencias posibles: en especial, la de los mismos sonidos al asumir una identidad instrumental. El color instrumental finalizó robándole su inmediatez al sonido, le otorgó un énfasis y significado que no tiene en el oído de los compositores contemporáneos como Boulez y Babbitt, como Cage y Feldman. La paradoja reside en que los planes del diseño sonoro de los compositores son permanentemente excedidos por la música ejecutada en sí misma que se dirige en la dirección contraria a su diseño mental y auditivo por la mediación instrumental. La limitación de las emociones del cuerpo por la lógica del diseño puro del sonido, parece escapar a la posibilidad misma de aquello que está grabado en el mismo drama sonoro por el tratamiento orgánico humano de lo inorgánico del material.

En un sentido amplio, sentimos que la música es una fuerza que organiza el pensamiento vital y el territorio sensible. No reproduce el mundo sonoro sino que libera de éste rasgos de expresión por el trabajo del espíritu: velocidades y lentitudes de un tiempo no pulsado. Un tiempo no pulsado que nos pone en pre-

sencia de duraciones cualitativas y no coincidentes. Por oposición a la pareja «materia-forma» que se desliza de lo simple a lo complejo, el par «materia-fuerza» se dispone de entrada en lo complejo, para poner en juego la relación entre el material elaborado y las fuerzas imperceptibles que lo atraviesan. Es este par el que se centra en la noción de «ritmo», y que finalmente atraviesa la historia del pensamiento sonoro entre Richard Wagner y Morton Feldman, entre el rasgo sonoro rítmico puesto al servicio de la máquina sinfónica y la diferenciación rítmica como pensamiento sonoro vertical puesta al servicio de la experimentación de una cartografía sonora. La exploración de los ritmos dentro de la duración no es otra cosa que la génesis del movimiento sonoro que nos traslada a una cartografía rítmica en un paisaje sonoro. El ritmo, como oscilación fundamental, determina la duración de un plano de composición musical y nos prepara para la escucha ambiental del mundo. Por ello, la génesis del ritmo coincide con la aparición y la expresión configurando el medio, la potencia de exploración y la orientación en el mundo a partir de posibles sonoros.

En *La obra de arte del futuro* (1849) Richard Wagner escribe que «el órgano del corazón es el sonido; su lenguaje artístico consciente, el arte sonoro». Este arte, afirma el compositor, «es el amor del corazón» que se convierte en ritmo necesario de sus latidos. Por ello, el arte sonoro «le muestra esa ley corporizada en un ritmo animado y sensible que da la medida a sus movimientos ennoblecidos y comprensibles». De este modo, el ritmo y la melodía provienen del organismo y su propia esencia objetivada «son los brazos del arte sonoro», con los que éste «abraza a sus hermanas en amoroso entrelazamiento; ellas son las costas entre las que el arte sonoro, el mar, une dos continentes». A estas alturas, la música como metáfora marina cobra otro sentido, como el ritmo y melodía también lo hacen al presentarse como las costas o estructuras de la morada sonora.

En *Pensamientos verticales* (1963) Morton Feldman escribe que para que el sonido «sea» en sí, «aprendimos que todos los

elementos de diferenciación preexisten en el interior mismo del sonido» y que «el modo en el que uno extrae estas propiedades se ha convertido para muchos en el proceso compositivo en sí». Sostiene el compositor que la diferenciación se ha transformado «en el énfasis principal de la composición». Pero sabemos que todo sonido en el tiempo culmina transformándose por insistencia de la escucha antropomórfica en melodía, como si la verdad implacable del tiempo resolviera la complejidad. En la búsqueda del sonido puro, Feldman descubre que el arte sonoro es «un guante al revés»: así como «el arte no nos enseña nada sobre la vida, la vida no nos enseña nada sobre el arte». Sólo en las ruinas del arte descubrimos «la dinámica todopoderosa de la Naturaleza antes que una historia producida por el hombre y disfrazada de Naturaleza». A estas alturas, la música al borde de la catástrofe cobra otro sentido en la inmanencia de sus procedimientos de composición como última reserva del cosmos humano y de su ruina. Sólo en la ruina de la representación el arte sonoro logra devolvernos un ambiente sonoro del mundo.

Siempre sentí que entre estos dos fragmentos, entre Wagner y Feldman, se resolvía una secreta respuesta de uno hacia el otro, y por consiguiente, dos modos irreductibles de pensar el arte sonoro. Para Wagner es el organismo el que oficia como motor del ritmo que se objetiva conscientemente en el plano sonoro. Para Feldman es el material puro del plano sonoro el que opera como el motor de la diferenciación del ritmo que hay que aprender a escuchar y componer en las cartografías sonoras del porvenir. La tensión entre lo orgánico y lo inorgánico atraviesa la fragilidad del sonido en la historia de la música y de la escucha atenta. Pero el dramatismo se acentúa porque Wagner va del organismo al cosmos y Feldman de las ruinas del arte a la Naturaleza. Ambos se dirigen hacia distintas materialidades aunque de modos diversos. Wagner se desplaza del instinto humano al cosmos inorgánico y Feldman, de la composición abstracta a la dinámica inorgánica de los materiales de la Naturaleza. El proceso de la historia natural con su síntesis paradójal parece haberse cumpli-

do entre ambos. Y aún más, parece haberse agigantado a la luz de la escena narrada del hundimiento del Titanic.

RITMO

Hoy podemos decir, por efectos de un futuro anterior, y en desmedro de un pensamiento que admiramos como el de Wagner, que si todo es humano en el camino hacia la Naturaleza, entonces todo es peligroso por el desocultamiento técnico del mundo, para desplazarse del organismo al cosmos, porque el movimiento parte de lo ontológicamente dualizado, allí donde no podemos dejar de ver que el fondo universal de la realidad es el espíritu que distingue entre planos. En este escenario el problema consiste en intuir si el ritmo parte del latido humano o del ruido de fondo de la naturaleza inhumana que constituye a las pasiones humanas aunque al mismo tiempo las exceda.

Parece ser que en el contexto de tecnificación del material sonoro, cuanto más nos acercamos a los estados energéticos de una red neuronal, e interpretamos menos el mundo que nos rodea en términos de creencias, deseos e intenciones, más estaríamos conociendo ese algo que abordamos como plano abstracto del universo. Cuanto más se desanima el mundo sonoro técnicamente como alma de la música, valorando el planteo de Feldman, más nos acercamos a la inmanencia sonora en la que ya no se distingue entre naturaleza y espíritu. En este escenario el problema consiste en intuir la continuidad entre ritmos inorgánicos de distinta naturaleza con sus diferencias internas.

En nuestra perspectiva local, percibimos que aquello que buscábamos por la más extrema liberación técnica del material nos devuelve una escena en la que el equivalente funcional de nuestra ciencia general es el chamanismo indígena que trata con la naturaleza como un laboratorio de física de altas energías sonoras. El chamán es un científico que acelera partículas. Tal vez valga decir que el cascabel del chamán –matriz de todos los ritmos– es un acelerador de energías y partículas físicas que pone en relación el ambiente biológico y social con el cosmos que lo rodea.

En las tres escenas –la de Wagner, la de Feldman y la del chamán americano– el ritmo ha sido evocado como principio del mundo aunque expresado de distintos modos. Quien sabe, a estas alturas, convenga decir «que en el principio era el ritmo» y que éste es una tensión de duración que se revela en el proceso de formación de las composiciones, como el tiempo desigual y heterogéneo que el cosmos humano inventa para tratar con el umbral abierto en relación con las fuerzas de la Naturaleza.

Recuerdo una frase de Morton Feldman, escrita el 12 de agosto de 1975: «Hasta hace unos diez años escribía a menudo sobre música. Ya no lo hago. Esta escritura era usualmente polémica en lo que hace a su contenido». Me gustaría poder decir que algo irreductible atraviesa a la escucha: ya no interpreto las cartografías o paisajes sonoros que me rodean sino que los escucho y realizo el movimiento rítmico sensible que proponen. Sólo resta sentir que la invención de ritmos es la invención de mundos posibles que se corresponden con formas de vida. Y el amor al ritmo no es otra cosa que el amor a la potencia del mundo como reverso del dolor de su sustracción.

FANTASMAS

Nietzsche escribe en un fragmento de *La Gaya Ciencia*: «¡Hemos dejado tierra y nos hemos embarcado! ¡Hemos cortado todos los puentes a nuestras espaldas! ¡Más aún: todo contacto con tierra! ¡Bien, barquito! ¡Mira hacia adelante!... ¡Ya no hay ‘tierra’ alguna!». Es en este fragmento donde Nietzsche sigue las huellas de Pascal al que llamó «el único cristiano lógico» para recordar, en su repetición, la frase de los *Pensamientos*: «Vosotros estáis embarcados».

En la perspectiva de Pascal no cabe la abstención del escéptico expresada por Montaigne, quien receptiona los dos primeros versos del proemio al libro segundo de Lucrecio *De rerum natura*. Según Montaigne, el espíritu escéptico se forjó con la prueba de que el ser humano es una agregado de cualidades mórbidas, de ambición y celos, de envidia y sed de venganza, de superstición

y crueldad, de desesperación sin fin... Incluso en la compasión es capaz de amasar una sensación agri dulce con un maligno bienestar. Es la propia naturaleza humana la que así obra. Por todos los medios, Montaigne señala que no se trata de una depravación adquirida por la cultura. Ejemplifica diciendo que hasta los niños sienten de este modo. Sostiene que si erradicamos tales cualidades mórbidas de la vida humana se arruinarían los presupuestos que la justifican. Cita a Lucrecio para mostrar que la autoconservación en el naufragio depende de la distancia que construye el poder del espectador. Pero sabemos que el náufrago sólo sale indemne del desastre gracias a que se posee a sí mismo y logra registrar con los restos de la experiencia la fantasmagoría visual y sonora que le revela que siempre ha estado embarcado o pegado al mar.

Blumenberg expresa en *Naufragio con espectador* (1979) que «la tierra firme no es la posición del espectador, sino la del náufrago salvado; su firmeza se siente a partir de la imposibilidad de que sea algo que pueda alcanzarse». Hundida la embarcación y devorados los cuerpos, algunos parecen retornar como alucinación o fantasmagoría. Es en la obra audiovisual *El éxodo de los olvidados* (2011), donde el videasta argentino Charly Nijensohn, en una impactante puesta en escena, devuelve a la presencia a los olvidados del naufragio que retornan como habitantes de una impenetrable masa polar vetada de azules en un mundo blanco sobre blanco. Las siluetas a contraluz insisten y resisten en los desprendimientos de los campos de hielo. La envolvente sonora conjuga el sonido de una voz operística y el paisaje sonoro de la inminencia del trueno. El ritmo es la reverberancia de un mundo inorgánico atravesado por texturas acústicas orgánicas. Cada cuerpo anónimo ilumina, como un Polifemo, desde un fondo trágico el porvenir de la Naturaleza. En un mundo de olvidados en estado de estricta igualdad, cada gesto expresa una potencia y posibilidad que indica una diferencia de naturaleza.

Es en *Más allá del fin* (2006) donde Nijensohn hace retornar a los fantasmas de un mundo pasado. Vuelven como siluetas, entre

los témpanos flotantes, en un paisaje más allá del fin de los tiempos. Los cuerpos son sólo contornos a contraluz, tan potentes en su presencia como faltos de rasgos expresivos. Son contracciones de la percepción del drama del mundo. Son restos de ritmos primeros y de rasgos últimos. Son al fin la presencia de los últimos días de la humanidad y la insistencia de la vida que se expone más allá del fin. En el límite de toda antropología del sonido, aún anclada a nuestros cuerpos, se impone el acontecimiento de un naufragio que disuelve el yo y el nosotros, y nos expone con todos los riesgos, a un fuera de este mundo humano, donde lo que resta es una búsqueda ontológica de los ritmos que prometen un ojo que escucha y un oído que ve.

Emergencia del sonido y reparto de los sentidos

Gustavo Celedón Bórquez

Convenio de Desempeño para las
Humanidades, Artes y Ciencias Sociales
Universidad de Valparaíso

ENTRE LA CONFRONTACIÓN, DIALÉCTICA O NO, RECONCILIADA o siempre en conflicto, de lo visible y lo invisible, sostendré que el paso a lo audible es, justamente, la salida de ese *doble* juego. La salida: abandonar la experiencia sensible reducida puramente a los conflictos entre lo visible y lo invisible. Dicho de otra manera: lo audible no es una simple y pura variable de lo invisible. Sabemos que para alguien como Schopenhauer, por ejemplo, la música cumple precisamente ese rol de la Idea frente a los ojos: no pudiendo éstos ver la Idea, no pudiendo ver aquello que precisamente *ha* de ser visto, lo más digno de ser visto, quedando desde ya selladas visualmente nuestras aspiraciones de sabiduría y conocimiento, como si el sujeto fuese ese puro efecto de una máquina visual, de una máquina óptica que se interioriza y exterioriza, la escucha vendría, ante esa falta del ojo, a socorrer la vista¹. Y si

1. Dice Schopenhauer: «En efecto, la música es una objetividad, una copia inmediateísimas de toda la voluntad como lo es el mundo, como lo son las Ideas mismas cuyo fenómeno múltiple constituye el mundo de los objetos individuales. No es, como las otras artes, una reproducción de las Ideas, sino una reproducción de la voluntad

nos vamos directo hacia Platón y los griegos, encontramos que todas las raíces etimológicas, pero también todas las reflexiones en torno a la Idea, nos conducen justamente a lo visto, a lo que alguna vez fue visto, constituyendo el despliegue del conocimiento, medido por la potencia y la debilidad de la vista, como si, para decirlo de un golpe, todo el juego de la presencia y la ausencia no fuese sino el juego de lo visible y lo invisible².

En el caso de Schopenhauer como en el de Platón, pero también el caso de tantos otros, la reverencia a la música cumple ese rol, el de colmar la región de lo invisible, el de hacer del oído un órgano que, en ocasiones, y a veces en ocasiones radicalmente importantes, puede ver mejor que los ojos.

del mismo modo que las Ideas mismas. Por ello es que la influencia de la música es más poderosa y más penetrante que la de las otras artes; *éstas no expresan sino la sombra, mientras que aquella habla del ser*. Y como es la misma voluntad la que se objetiva en la Idea y en la música, aunque de manera diferente en ambas, debe existir no un parecido directo, sino más bien un paralelismo, una analogía entre la música y las Ideas, cuyos fenómenos múltiples e imperfectos forman el mundo visible» (Traducido del francés, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, París, 2006, Parágrafo 52, p. 329. Cursivas nuestras). El paralelismo del cual habla Schopenhauer es extremadamente interesante pues, en efecto, la música no es la Idea. Pero es de la misma especie. Ilumina de otra forma, posee otro tipo de iluminación, otra estrategia para superar las sombras (sombra = mundo visible). Es otra modalidad de lo invisible. La posibilidad de brindar el desprendimiento de lo musical a lo visible decepciona en el mismo momento en que otorga a la música esa posibilidad de superar el mundo visible y, con ello, de superar a las demás artes. Esta escala ascendente, que lleva incluso a hacer de la música un ente de la especie de las Ideas, no tiene sino el propósito de conectar el alma a lo verdadero, en cierto modo, a iluminar el alma, metáfora dominante de la filosofía occidental. Por ello la tentación de hacer de Schopenhauer un pensador que desprende lo visible de lo audible – que si bien lo enuncia y lo concibe –, se desmorona cuando es la noción de invisibilidad (como superación de la ecuación sombra = visible) lo que domina la descripción.

2. El *eidos* es de hecho lo visto, la virtud del alma contemplativa cuyo esfuerzo será siempre *precisar* la imagen de la verdad alguna vez vista, en vidas anteriores. De ahí el juego de amor/odio hacia la imagen: es ésta quien conserva lo visto, la Idea vista; pero la conserva difusa, no la precisa. He ahí todo el dilema: la Idea se confía a la imagen y ésta se difunde, se propaga, se hace confusa. *Salva y pierde* a la Idea. La invisibilidad es precisamente la Idea de la visibilidad: sustrayéndose a su condición difusa, la invisibilidad conservará todo aquello que de inmóvil e impercedero tendría la imagen.

Es este el contexto en que ciertas filosofías contemporáneas se pueden aún estar moviendo en ese fino borde. Reclamar o demandar una supuesta supremacía de la escucha, como puede ser el caso de Adorno, no sería sino otorgar al oído un poder visual mayor que el del ojo; reclamar o demandar un *no-ver* como principio de un nuevo e inédito movimiento de los sentidos, puede aún involucrarse en una demanda reivindicatoria de lo invisible, tal como Platón hostigaba a la vista en nombre de la misma vista, a la visibilidad en nombre de la misma visibilidad o de la visibilidad *misma*. En definitiva, hasta qué punto una revolución perceptiva, sensorial o definitivamente estética no es sino una nueva astucia de lo invisible – de un invisible que no puede ser sin su visible correspondiente – que es una nueva astucia de la Idea, esto es, del reparto occidental de los sentidos.

Mauricio Kagel, el compositor argentino, reflexiona sobre la ausencia voluntaria de obras escénicas en el trabajo de Anton Webern. El motivo: la música no se ve, se escucha. Pero pasa que esta escucha weberniana no es sino contemplativa, descansa en la articulación inmutable e imperturbable de la partitura³. Diremos que Webern *observa* cuando escucha, al modo de un Platón sosteniendo que para ver no basta ver, esto es, que la vista está cegada no simplemente por la verdad, por el sol que quema los ojos, sino más bien por su propia *Idea-de-vista*. Lo invisible es, en efecto, desde Platón, *la Idea* de lo visible, de lo visto, de la visibilidad.

Es justamente en la trama de este tejido eidético que articula estéticas y filosofías diversas que quisiera hablar de una obra musical que ha pasado a formar parte del *imaginario*. Imaginario entendido de diversas formas: una primera, de manera diría literal pero no por ello ingenua: la de un armario de imágenes y su incesante articulación, esto es, la del imaginario que nosotros mismos podemos poner en marcha a propósito de la palabra «imaginario». Una segunda, psicoanalítica, lacaniana, donde la imagen

3. Mauricio Kagel, «Espacios nuevos, Música nueva. Reflexiones sobre el teatro instrumental» en *Palimpestras*, Caja Negra, Buenos Aires, 2011, p. 109 - 118

es la condición del sujeto y del yo⁴. Y una tercera, social, como Castoriadis, esto es, como verdad de institución y potencia de indeterminación y fecundidad ante la opresión simbólica⁵. Con ello bastaría para «hacernos una idea», una «imagen de la imagen», asumiendo cierta fidelidad inherente a la noción de imaginario: él mismo está ya formando parte del imaginario que es.

En todo caso, para este texto, lo importante es subrayar y retener lo siguiente: una obra musical archivándose *al modo de la imagen*, precisamente en *lo imaginario*. Se trata de *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky, obra de 1874, escrita para piano, orquestada en parte ya por Nikolai Rimski-Kórsakov y cuya orquestación mayor corresponde a Maurice Ravel. Reinterpretada por *Emerson, Lake & Palmer*, por el compositor electrónico *Isao Tomita*, por la banda de Heavy Metal *Mekong Delta*, etc. Posee también versiones para otros solos instrumentales, como la del guitarrista japonés Kazuhito Yamashita – ejecutada también por el peruano Jorge Caballero – y una versión para cello del colombiano Mauricio Romero. Ha sido animada por el japonés Tezuka Osamu (a mano, en 1966, como respuesta a *Fantasia* de Disney) y por la rusa Inessa Kovalevskaya en 1984. *Una noche en el monte calvo*, otra obra de Mussorgsky que en algunas ediciones de los *Cuadros* aparece como una suerte de *Bonus Track*, es una de las escenas de *Fantasia* de Disney.

Por qué hago alusión a esta obra: porque no sólo es una obra

4. Para el caso, importantes son los textos «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica» (*Escritos I*) y el *Seminario XXII*, R.S.I. En el primero se explica cómo el reflejo en el espejo es a la vez la introducción de una imagen que, por decirlo de algún modo, «imagina» una sustancia, un yo tras el cuerpo reflejado —y se podría aventurar, en efecto, que la imagen en Lacan es ya, desde siempre, imaginación, proceso imaginativo de la imagen misma, del yo que se ve en el espejo, que se refleja. En R.S.I esta idea fundamental persiste en tanto el Imaginario porta aquello que lo Simbólico no supone en sí mismo o por sí mismo, el sentido. En otras palabras, lo Simbólico requiere de la función Imaginativa que supone, que imagina, que crea la imagen, el reflejo de un sentido. Este reflejo está atado también a lo Real...

5. Cf. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets, Barcelona, 2013.

musical que pertenece a nuestro imaginario occidental, sino porque lo hace inscribiéndose como obra insigne de la relación entre lo musical y lo visual, o, si se quiere, entre este mismo visual y lo acústico. Repito: si hay en nuestro imaginario social una obra que represente esa comunión del ver y del oír, es precisamente *Cuadros de una exposición*. Y diría que, por cuestiones varias, entre ellas el recogimiento del público y su potencia amateur en ciertos casos, su inscripción en este imaginario es aún mayor que el de piezas insignes de la llamada música descriptiva, como *Las cuatro estaciones* de Vivaldi y algunas otras. En este sentido, esta obra de Mussorgsky, es mi punto, desborda esa tipología, la de la música descriptiva – pudiendo liberar, por qué no, a muchas obras envueltas o atrapadas en esa casilla.

Paso a enumerar ciertos puntos:

1.- La obra es en efecto una puesta musical de cuadros pictóricos, trabajos de su amigo Víctor Hartmann, recién muerto, y a quien *Cuadros de una exposición* está dedicada.

2.- Siendo Mussorgsky un compositor que perteneció al *Grupo de los Cinco* (junto a Balakirev, Cui, Borodín, Rimsky-Kórsakov), grupo hostil al academicismo europeo y que, junto al uso y la inclusión de motivos populares en la música docta, defendían una apertura compositiva, *Cuadros de una exposición* es justamente una obra que aspira a una emancipación que, introduciendo el componente imaginativo en la composición, encuentra una vía real para esa aspiración.

3.- Gran parte de las versiones, para orquesta o no, que reinterpretan esta obra, lo hacen por ello: rescatan esta apertura imaginativa. La versión de ELP es evidente: esa imaginación que se «echa a correr» en una obra que ya había «echado a correr», ella misma, la imaginación. Y al respecto se podría aquí al menos mencionar cómo el trabajo gráfico de las partituras musicales durante el siglo XX y hasta nuestros días – pienso en John Cage, Cornelius Cardew o Bill Smith –, busca emancipar tanto a la música misma como a los intérpretes que, liberados de referencias puntuales, como alturas y ritmos determinados, entre otras cosas,

deben recurrir efectivamente a una suerte de imaginación musical capaz de ejecutar la obra.

4.- En este sentido, la obra de Mussorgsky es una obra fundamental para un siglo XX que busca conjuntar elementos visuales con elementos sonoros: las relaciones, por ejemplo, entre timbres instrumentales y colores, como es el caso de Kandinsky. O los colores visuales de Olivier Messiaen.

Si bien el propósito de este texto es de alguna manera poner en tensión el encuentro entre imagen y sonido, pensar incluso y sobre todo cierta emancipación del segundo, no adelantamos una crítica al uso de la imaginación en música –no es ello una consecuencia real cuando pensamos una emancipación sonora y denunciemos un privilegio visual. Al contrario y en efecto, ha contribuido la imaginación a una ampliación de los recursos sonoros, de la escucha y la composición. El asunto es que la puesta en cuestión apunta al movimiento contrario: ¿cómo la misma imaginación puede verse, sino ampliada, al menos afectada por una intromisión sonora?

Se puede responder a esta pregunta. Kandinsky podrá decirnos que sus pinturas pueden ser perfectamente composiciones musicales⁶. Pero la pregunta es en verdad ésta: ¿cómo responder a la intromisión de lo sonoro en lo imaginativo, de manera sonora, sin el recurso a imágenes?

Un quinto punto que habríamos de introducir a la enumeración antes hecha, es el de la traducción o más bien la transliteración o transposición de elementos. Es decir: Mussorgsky habría traducido musicalmente los cuadros pictóricos. Habría traducido no sólo los colores, sino los movimientos, la historia que esos cua-

6. Es sabido que Kandinsky esboza un paralelo entre colores y sonidos, referidos a emociones y significados. Particularmente interesante es su descripción de la composición pictórica, en donde, de acuerdo a la elocuencia de la narración, se indiferencian tonos, colores y sonidos: «...cuando un acorde constituye perfectamente la meta pictórica propuesta, debe ser considerado como una composición» (Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Labor, Barcelona, 1993, p. 35)

dros representan. Pasado, presente y futuro en un cuadro pictórico: la música es el tiempo y el movimiento de esos cuadros. Pero en este sentido, imagen y sonido quedan conjuntados por efecto de un tercer invitado: el ritmo. Prácticamente todas las versiones animadas de esta obra hacen coincidir los pasos de los personajes y, en general, el transcurrir de las imágenes con los tiempos de la música. Si fuera el destino de este texto, podríamos quizás demostrar que es un sentido histórico el que conjunta imagen y sonido en el momento mismo en que precisamente, como dice Rancière, la historia es un determinado reparto del tiempo⁷ y, por lo tanto, diremos nosotros, el gobierno de toda conjunción entre imagen y sonido.

Pues bien, adjuntamos una nueva pregunta a las antes hechas: ¿es necesariamente una traducción lo que hace Mussorgsky? ¿Y si, junto con ampliar los límites musicales mediante la imaginación, es la imaginación misma la que se intenta liberar encontrándose con el sonido? ¿liberación de la imaginación que no sólo se entiende como incremento de lo imaginado o mayor creatividad en este mismo imaginado, sino como expansión hacia otros dominios que no son propiamente imaginativos, a saber, lo que está más allá de una frontera que separa la imagen del resto, por ejemplo del sonido?

Por lo mismo no sólo quisiera referirme, a este respecto, al *efectivo* despertar imaginativo que la música puede provocar en muchos de nosotros, sino más bien a la posibilidad de una imaginación que busca independizarse de su función general en lo que llamaré, desde ahora, un *reparto determinado de los sentidos*. Esto quiere decir que la imagen y el sonido no pueden compartir los mismos tiempos: por el contrario, sería más interesante encontrarlos ahí donde, juntos, distribuyen tiempos totalmente diferentes, no encontrándose *puramente* en la aparición del *bit*, sino en regiones donde una pieza musical o un cuadro plástico pierden la

7. Cf. Jacques Rancière, *Las figuras de la historia*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2013.

uniformidad del ritmo, aún cuando la generalidad de estas obras se conforme, por qué no, a través de ritmos bien marcados.

Quisiera comprender *Cuadros de una exposición* entonces como esa posibilidad de otorgar a la imaginación una dimensión sonora totalmente ajena a las problemáticas entre lo visible y lo invisible, ahí donde la imagen abandona la circunscripción de la Idea, de lo visto, lo no visto, lo que habría que ver y si es necesario ver o no ver, etc. *Ver de otra manera*: el paso a lo audible no es dejar de ver, sino *reinaugurar* las relaciones entre el ver y los otros sentidos. ¿Cómo sería la escucha, cómo se comportan los sonidos cuando se ha dejado de ver en referencia exclusiva a lo visible y lo invisible, cuando se ha dejado de coronar a la imagen como imagen del logos, de lo ideal, del ser?

Es en este sentido que la pregunta por la singularidad del sonido que se han propuesto diferentes músicos a través del siglo XX y hasta nuestros días, Edgar Varèse, John Cage, entre otros, no sólo puede bastarse en una pura emancipación sonora que se enclaustra en la singularidad *separada* del sonido. Es Platón, y esto se lo debo a Carmen Pardo, quien efectivamente debe concebir los sentidos *separados*⁸ tal como, nos recuerda Jacques Rancière, ha debido concebir separadas las funciones de la República. Sabemos que a esto último Rancière le da el nombre de *reparto de lo sensible*, es decir, cierta distribución estética o de los sentires de la comunidad que antecede la repartición social misma⁹. Pero, con

8. En *Dans la nuit de la mémoire : présences de l'espace sonore*, Carmen Pardo subraya, en Platón, el predominio visual para lo sensible y la necesidad de repartir, conjuntar y distinguir las sensaciones. Acusa una escucha que deviene visión (siempre en el filósofo griego) y un espacio, propio de la partitura musical, que favorece y hereda todas estas consignas platónicas: «La puesta en obra de la partitura, de un espacio inventado para recibir la escritura de lo no visible a fin de dar la imagen, por ejemplo, del espacio temperado, acentúa la división de los sentidos y deviene una manera de hacer efectiva su diferenciación» (*Dans la nuit de la mémoire : présences de l'espace sonore*, In: Jean-Marc Chauvel; Makis Solomos, *L'espace : Musique/Philosophie*, Editions L'Harmattan, Paris, 1998, p. 408. Traducción nuestra).

9. No sólo *Le partage du sensible* (La fabrique éditions, Paris, 2008) refiere a estas ideas, sino también, y en su profundidad política, *La mesentente. Politique et philosophie* (Galilée, Paris, 1995).

Rancière, pensador que por lo demás suele recurrir a la visibilidad, al hacer visible, a la máquina óptica que para él es la escena¹⁰, es necesario cuestionar esta primacía del ver. Cuestionarla pues ella misma es un producto y función de un *reparto de los sentidos* que coloca efectivamente la visión en referencia a la Idea y de ahí todo lo que ella puede hacer: ver o no ver esta idea y, de acuerdo a la mayor o menor posibilidad de esta vista, la mayor o menor aparición de los demás sentidos, esto es, cómo estos contribuyen a completar las funciones visuales.

Por ello, no basta con separar el sonido y crear un arte sonoro a partir de esta separación. No basta pues al efectuarla, se confirma la separación que constituye un reparto tradicional de los sentidos, ahí donde la administración de lo visible/invisible está a la cabeza. Por el contrario, la inquietud despierta por la singularidad del sonido, cuestiona y denuncia esta supremacía y separar el sonido significará ante todo mover la separación misma, la línea demarcadora que traza un reparto tradicional de lo sensible y de los sentidos para reconfigurar, *ad-infinitum*, las relaciones entre los sentidos mismos. Ver y escuchar no conocen la línea de su separación: he ahí la consigna de una inquietud estética. De ahí que separar el sonido, separar el olfato, la vista, etc., como objetos independientes, de acuerdo a una supuesta liberalidad inherente de sus propiedades, no sea sino lo imaginado mismo. Dicho de otro modo, la demarcación de todas las fronteras existentes es algo que no puede finalmente dar cuenta sino como imaginación. Imaginamos fronteras, individuos, propiedades. Separar el sonido es confirmar la imaginación preponderante pues se confirma la línea demarcadora. Lo paradójico y complejo es entonces pensar una singularidad del sonido al punto en que nada tiene que ver con la imagen y, sin embargo, no encuentra la línea o el punto exacto que los separa. Es en esta incertidumbre de línea, que lo imaginario puede inquietarse por conocer lo sonoro, o lo sonoro

10. Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Éditions Galilée, París, 2011, p. 12.

lo imaginario –y no cuando entre ambos las fronteras han sido desde siempre, desde Platón si se quiere, demarcadas.

Después de todo, *Cuadros de una exposición* logró armar a su manera la continuidad musical, diferente a la sinfonía clásica que se establecía en Europa. Lo hace porque es capaz de ordenarse según la disposición de los cuadros de una exposición y no de un reglamento o una costumbre *puramente* musical. ¿Hasta qué punto lo pictórico y lo visual se han podido ordenar de acuerdo a lo sonoro o musical sin volver automáticamente sobre preceptos visuales?

David Toop, artista sonoro, ha logrado quizás captar esto cuando se pregunta por el lugar de este mismo arte, fuera del museo, fuera de cámara nos dice¹¹. Este mismo arte sonoro, tantas veces ansioso por lograr formas plásticas. Y se lo pregunta, quizás, por querer lograr una *posición* en el reparto. Pero ese lugar singular del sonido no podría ser situado sin una anterior *emergencia del sonido* (nombre que tomo de Makis Solomos)¹², es decir, por un des-plazamiento, un des-prendimiento del sonido que no ha sido acto del sujeto, sino más bien un resto, un resto del despliegue humano, industrial, tecnológico. La inquietud de Toop no es la del arte sonoro, es la del acontecimiento emergente del sonido, es la de un cambio en la escucha, en la percepción. Es, por lo tanto, cierta intuición de un cambio intuitivo. De esta manera, no se trataría de la pura singularidad ni menos de lo propio del sonido, de su *acontecer apropiante*, sino, por el contrario, de cómo su emergencia y su emancipación es un nuevo trato con los otros sentidos y de cómo, en el supuesto de una igualdad de estos sentidos, ahí donde se ha cuestionado la primacía visual, esta emancipación sonora es o puede ser también una emancipación del *conjunto perceptivo*, no otra cosa que un desarme del reparto de los sen-

11. Jonathan Webb; Ashley Wong, *Sound in context*. Documental, Sound Music Organisation, UK, 2009.

12. Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique du XX et XXI siècles*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

tidos y una continua distribución de este mismo conjunto en el fondo no trazado de sus relaciones.

Afirmamos: cada sentido no es el límite del otro, sino su *imposible*. Pero todo imposible activa el deseo, el amor o, si se quiere, la libido: deviene siempre posible en la medida en que el conjunto perceptivo es desencajado de su propio reparto. Todo límite *de* o *entre* sentidos ocurre porque, en efecto, existe una demarcación fronteriza entre ellos. Esta demarcación responde a un reparto, como tal. De ahí que el cuestionamiento de la posición del sonido a través de la pregunta por su singularidad, es un cuestionamiento de todo el reparto y, por lo tanto, de los límites. No habría por tanto un sentido como límite del otro pues ese límite puede ser siempre franqueado. De ahí que todo sentido puede realizar su imposible, en tanto desborda los límites de un reparto siempre cuestionable que justifica, con o sin argumento ontológico, la necesidad de esos límites.

Por ello, *Cuadros de una exposición*, más que una traducción y más que la celebración de la imaginación en otros dominios que no son lo estricta o literalmente suyos, es la realización de al menos dos imposibles, el de la imagen que puede siempre desplazarse hacia el sonido, en el franqueo de límites y, por otra parte, el del sonido, desplazándose a la imagen. Y junto a esta doble emancipación, visión y escucha, la movilización de todos los otros sentidos que, desarmando y removiendo los repartos, pueden ser siempre más o menos de tres, cinco, cuatro, ocho sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTORIADIS, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona, Tusquets, 2013.
- KAGEL, Mauricio, *Palimpsestos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2011.
- Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Labor, 1993.
- PARDO Carmen, «Dans la nuit de la mémoire : présences de l'espace sonore». In: Jean-Marc Chauvel; Makis Solomos, *L'espace : Musique/ Philosophie*. Paris, Editions L'Harmattan, 1998.

- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, Éditions Galilée, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *Las figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris, PUF, 2006.
- SOLOMOS, Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique du XX et XXI siècles*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- WEBB, Jonathan; WONG, Ashley, *Sound in context*. Documental, Sound Music Organisation, UK, 2009.

Dejar (de) escuchar. Una diferencia tele-fónica en Jacques Derrida

Cristóbal Durán R.

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Andrés Bello

YA EN 1967, *DE LA GRAMATOLOGÍA* DE JACQUES DERRIDA afirmaba de forma directa que aquello que se denomina conciencia no es otra cosa que la voz que *se escucha*. Garantía supuesta de un significado que se produce adentro de sí, y que se produce espontáneamente¹. Sería a través de la voz que el *logos* se produce aparentemente sin salir de sí como auto-afección. El significante que el sujeto emite y que lo afecta ya no cuenta ahí con ningún afuera: la experiencia de la voz es el *oírse-hablar*². Pero pese a ello, el mismo Derrida nunca dejó de apelar a cierta polifonía, y de ese modo, nunca quiso hacer audible *absolutamente* el diagnóstico epocal de cierto fonologocentrismo. Intentaremos mostrar que la voz se hace en su dispersión, que ella se desvía de sí, cada vez, en la experiencia de una auto-afección que no solo es la clausura puesta en juego en una remisión a sí, sino el retardo de su emisión. Esto

1. Jacques Derrida, *De la grammatologie*. París, Éditions de Minuit, 1967, p. 33.

2. *Ibid.*, p. 146.

indicaría, a título provisorio, que la tesis misma de la auto-afeción, su *posición*, nunca es simple. La voz estaría hetero-afectada desde su principio, pero ese otro ya no podría ser el otro absoluto, el absolutamente otro, que viene de otra parte, en el sentido de un más allá totalmente liberado y absuelto de lo mismo.

Ese otro no es completamente distinguible: más bien se trataría del tono que redobla la voz. Y eso sugeriría, desde el principio, que no hay esquema unitario para el tratamiento de la voz: el movimiento casi inaudible de una voz que no está cerrada, de un acuerdo desconcertante o desviante. Algo como una polifonía comienza a hacerse escuchar, se deja escuchar en la escucha. Ella se anuncia, no como una polifonía concertada, sino de una que aparece precisamente para desordenar cualquier tratamiento de una voz que puede ser entendida al unísono. Al margen de su inscripción más o menos verbal, sea significativa o discursiva, se la podría advertir polifónicamente en la desaparición de la 'voz de autor', de la que se trata en la escritura mallarmeana. Potencia de inscripción fónica, es decir, polifónica³. No disponemos del tiempo que sería preciso para demostrar el argumento. Apuramos excesivamente el paso. En la conferencia *Sobre un tono apocalíptico recientemente adoptado en filosofía*, se trata precisamente de una multiplicidad de voces que no es la reunión o la concentración de su dispersión, sino el trabajo en contrabando del concepto y la tensión de una diferencia tonal inaudible⁴. Para reconocer el tono, y la cuestión del tono, se debe hacer funcionar al mismo tiempo, pero no bajo el mismo registro, casi inaudible, la diferencia de envío entre dos voces. También la voz del otro, lo que quiere decir, tomar a cargo la posibilidad de « confundir o inducir una confusión entre dos voces, dos voces del otro y, necesariamente, del otro en sí »⁵.

3. Cf. Jacques Derrida, *La dissémination*. París, Seuil, 1972, p. 403.

4. Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. París, Galilée, 1983, p. 18.

5. *Ibid.*, p. 30.

Un temblor de voz, lo que hace temblar al otro en la voz que se presume unitaria. En el fondo de la *Stimme*, una *Verstimmung* hace lugar al asedio del otro, como una multiplicación de voces en la voz, como dice Derrida, « en una politonalidad indomeñable, con injertos, intrusiones, parasitajes ». Un pasaje de esta conferencia advierte lo siguiente, que por razones de espacio nos limitamos a parafrasear: cierta contrariedad, desavenencia o trastorno en la *Verstimmung* generalizada es la posibilidad para el otro tono o el tono de otro de venir en cualquier momento a interrumpir una música familiar, un tono que corta la palabra a quien parecía determinar tranquilamente la voz y asegurar así la unidad de su destinación. Pero ello no sería solo una marca de desorden sino también la posibilidad de cualquier emisión⁶.

La voz está así desdoblada, redoblada, multiplicada, haciendo de la presencia consigo algo exasperante o insoportable. Tono del otro que, como resonancia, no es indiferente de cierta inscripción, es decir, que siempre está marcada por el exterior inadmisibile que la produce en sí misma. En un breve texto, dedicado a la escritura de Roger Laporte, se trata acerca de un « efecto musical inaudito », que por así decir, se ha mantenido silenciado por todo discurso o en todo discurso, un efecto musical casi inaudible « en relación con un resto inasimilable por todo discurso posible, es decir, por toda presentación filosófica en general. »⁷ Lo interesante de advertir aquí es que la marca de un resto inasimilable al discurso en esta escritura, que rompe e interrumpe el curso del sentido, venga a tener relación con la música, en lo que ella viene a extenuar al discurso, pero nunca en una trascendencia absolutamente no-discursiva o supra-discursiva. Eso se mantiene ligado al riesgo del resto, a nada apropiable. Cuestión que Derrida advierte como resistente a la ontología que tendría que dominar la cuestión del ‘¿algo pasó?, ¿algo me sucedió?’. La música entraría

6. *Ibid.*, p. 68.

7. Jacques Derrida, « Ce qui reste à force de musique », *Psyché. Invention de l'autre*. Nouvelle édition augmentée. Paris, Galilée, 1987-1998, [95-103], p. 101.

en esta vía, por cuanto no podremos saber si ella sucedió o si le sucedió a alguien. Porque precisamente Laporte cuestiona y hace temblar en alguna parte el *me*, el *me* reflexivo o auto-afectivo en la expresión ‘algo me sucedió’ y, en esa medida, el pasado extraño e inquietante de un ‘hubo escritura’ pasa por lo musical o se expone a esa borradura inducida por la música en el cuerpo de la palabra⁸. El desvío o la mancha de su tono que le da su distinguo, pero también que la hace hablar. Que la deja escuchar.

Con la música se trata de una fuerza, de una fuerza de contaminación de toda discursividad. Una cadencia quizá irregular que hace articular lo desligado, sin hacer de él parte de una unidad. Temblor del resto. El problema musical es aquí: ‘¿qué queda de un acontecimiento?’ o bien ‘¿qué queda?’, porque el resto es lo que ocurre sin ocurrirme, pero sin un anonimato asignable o decidable. Ello sucede en el caso de la fecha o la data, como Derrida dice a propósito de Paul Celan. Si ella no depende del ser, ella se convierte en música. Un discurso que se calla, que se interrumpe sin perder el murmullo, el susurro que resiste al autoritarismo del mutismo. Fuerza que viene a circunscribir las palabras en silencio « para dejar venir el canto »: « Ella queda *sin* ser, a fuerza de música, queda para el canto, *Singbarer Rest* »⁹

Resto que no es del ser, canto sin palabra, quizá inaudible o inarticulado, ese resto comienza a deshacerse, siempre lo ha hecho, ‘a fuerza de música’. Nada del resto, o mejor ‘nada de nada’, nunca se presenta y ninguna ontología lo domina. Este resto no tiene *proprium*, y por ende queda inapropiable. Se podría decir que lo que queda a fuerza de música, bajo su fuerza, quizá lo que no podría *ser*, lo que *no es*, en cualquier caso en el sentido en que no puede ser puesto a disposición bajo la égida de la presencia. Lo que pasó no pasó, no pasó como habiendo sido presente. O mejor todavía, queda ligado a la forma de un pasado sustraído de toda forma de presencia. Este es entonces el lugar en que la

8. *Ibid.*, p. 102-103.

9. Jacques Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*. París, Galilée, 1986, p. 68.

cuestión de la música resuena con más fuerza en el texto derrideano.

¿Qué música en el caso de Derrida? Sobre todo cuando se trata de responder a la escucha de una afirmación hecha por él mismo: « Cada filósofo, cada filosofema, si acaso lo hay y si acaso es puro, tendría una relación diferenciada, una explicación diferente con *tal* o *cual* música. (...) Habría algo musical en lo filosófico, y recíprocamente. »¹⁰ ¿Cómo hablar de la música que no ocurre, que puede no ocurrir, y cuyo riesgo es « que nada ocurra por este lado, que no ocurra nada de nada, que siquiera nada ocurra, aunque se diga... »¹¹? ¿Cómo no plantear la música bajo el signo de una negatividad sometida a la reapropiación de sus desvíos, de sus temblores? Cuestión, como dice Derrida a propósito de Laporte, de la dificultad de afirmación de una música que ‘sucede’ y que ‘sucede a alguien’ cuando el *me* auto-afectivo se encuentra afectado, a la vez, de un temblor, de una huella que le hace recorrer el riesgo de una separación, de un envío que siempre puede no dejar de llegar.

Es tal vez en ese sentido que Derrida ha mostrado su atención a unas voces que pueblan el texto y que lo estratifican rasgando su unidad. Huella en la voz, y voz pensada primero como una vibración diferencial¹². De ahí que pueda decir, explícitamente, que no puede haber propiamente control de la multiplicidad de voces en música, es decir, no se la puede disponer o dominar. De dicha música, solo es posible primero escucharla, por tanto ella es, cito, « la experiencia misma de la apropiación imposible »¹³. Lo que queda en ello no es otra cosa que la emisión o la remisión del presente, lo que lo pone fuera de sí. Precisamente lo que queda

10. Jacques Derrida, « Cette nuit dans la nuit de la nuit... », *Rue Descartes*. PUF, 42, novembre 2003, p. 127.

11. Jacques Derrida, « Ce qui reste à force de musique », *op. cit.*, p. 97.

12. Jacques Derrida, « Dialangues », *Points de suspension : Entretien*. París, Galilée, 1992, p. 150.

13. Jacques Derrida, « Passages — du traumatisme à la promesse », *Points de suspension*, *op. cit.*, pp. 408-409.

evanescente en el presente, lo que ocurre para que haya presente, pero también lo que resistiría a la presencia del presente. Algo como un instante sin instancia, sin tesis. Lo que hace que la sola *Versammlung* sería aquella sin soberanía, sin punto de apoyo o de sostén que no sea aquel de un relevo imposible de sí a sí, y que ya no se reconocería en este pasaje. Se trata de una experiencia paradójica, la de una apropiación de lo que ocurre sin ocurrir, sin *ocurrirme*, lo que sucede sin anunciarse o sin esperarlo, o mejor, haciendo la experiencia de una sorpresa a la hora de retenerlo.

Se trata, quizá, de un afecto que desvía o descompone el círculo auto-afectivo. Tomar en rigor dicho afecto es considerar el espaciamiento de una voz que se llama para retornar cambiada, en un cambio que no puede ser anticipado pero que tampoco se puede calcular completamente en los márgenes supuestos de su origen. Se trata por consiguiente de una escucha endeudada, de una música que se escucha a sí misma quizá sin recurso a una memoria que la retendría absolutamente. Llamarse en la auto-afección es, a fuerza de música, encontrarme en lo que no ha sido enviado. Duelo de la presencia del sonido¹⁴. Punta de sonido que no hace más que erosionarse una vez que comienza a lanzarse a sí mismo. En el sonido mismo, se inscribiría entonces la diferencia de tonos que hace audible la voz, pero al mismo tiempo dicha diferencia no hace más que presentar a la voz atormentada por su dispersión y por la desaparición de la unidad.

Con ocasión de una entrevista con Peter Brunette y David Willis, en 1990, y cuando se le preguntaba respecto al predominio no-verbal de la música, Derrida respondió lo siguiente:

La respuesta más ingenua sería que la música es el objeto de mi deseo más fuerte y no obstante, al mismo tiempo, ella me está prohibida totalmente. No tengo la competencia, no tengo cultura musical verdaderamente presentable. De este modo, mi deseo se mantiene completamente paralizado. En este campo temo decir algo más que en cualquier otro. Una

14. Jacques Derrida, « Cette nuit dans la nuit de la nuit... », *op. cit.*, p. 122.

vez dicho esto, la tensión que trabaja lo que leo y escribo, el tratamiento de las palabras del que acabo de hablar, tiene probablemente algo que ver con una sonoridad no discursiva, incluso si no sé si calificarla como ‘musical’. Esto tiene algo que ver con el tono, el timbre, la voz, algo que ver con la voz – porque contrariamente a los absurdos que circulan a este respecto, no hay nada que me interese más que la voz, precisamente la voz no discursiva, pero la voz pese a todo.¹⁵

Lo que aquí interesa a Derrida es lo no-discursivo en las palabras, lo que queda en ellas, precisamente en cierta resistencia de las palabras al discurso. Hay que intentar captar aquello que en las palabras plantea problema al discurso, es decir, aquello que lo puede hacer explotar. Ahora bien, para que lo no-verbal haga aparición en lo verbal, es preciso que las palabras comiencen a funcionar de una manera en la que dejen de formar parte del discurso, y que por ende ellas se vuelvan en cierto sentido inapropiables para el discurso, o bien que desorganicen la autoridad de la discursividad¹⁶. ¿No es eso como la música de una voz, de una música que redobla la voz y que no deja comprenderlo todo, sino que más bien hace escuchar algo que no es completamente captable? ¿No es eso lo que podría desviar la voz de su centro circular auto-afectivo, que la haría extraña a esa presencia que, sin embargo, ella debe comportar? Es por cierta música – el tono, la diferencia tonal, el temblor de toda voz, la resonancia de toda sonoridad – que la voz no puede ser absolutamente apropiada por sí misma. Eso quiere decir que solo se puede pensar la voz, al mismo tiempo, como ex-apropiación, que solo puede estabilizarse al precio de su reverso, de la pérdida de sus temblores.

Algo como una fuerza es lo que viene a dar cuenta de quien llega, ‘sin poder dar razón de él’. Una fuerza que afecta lo que se espera, pero sobre todo que lo impacta antes de toda llegada. Que

15. Jacques Derrida, « Les arts de l'espace », tr. Cosmin Popovici-Toma, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. Éditions de la Différence, 2013 [15-55], pp. 35-36.

16. *Ibid.*, p. 34.

golpea la lengua y atraviesa las palabras, como dice Derrida. ¿No es eso lo que queda suspendido en la voz – y en el pensamiento de la voz de un costado al otro – constituyendo su posibilidad pero, al mismo tiempo, haciendo imposible su clausura auto-afectiva, el círculo que pone en circulación el golpe de envío para retornar tranquilamente a sí. Así, la música quizá vendría a marcar el secreto de una voz inapropiable, de una voz que se envía a sí misma para desviar y deshacer su constancia y su consistencia bajo la marca de una diferencia telefónica. Telefonía que es la marca de distancia de una voz que nunca estuvo consigo. Eso es lo que Derrida denomina un ‘acontecimiento sin precio’: « algo como el tono, cuando el sentimiento es demasiado fuerte: no es ni la palabra de un canto ni el sonido puro sino la diferencia tonal y telefónica »¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, París, Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, París, Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, París, Galilée, 1983.
- DERRIDA, Jacques, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, París, Galilée, 1986.
- DERRIDA, Jacques, « Ce qui reste à force de musique », *Psyché. Invention de l'autre*. Nouvelle édition augmentée, París, Galilée, 1987-1998, [95-103].
- DERRIDA, Jacques, « Dialangues », *Points de suspension : Entretiens*, París, Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques, « Passages — du traumatisme à la promesse », *Points de suspension : Entretiens*, París, Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques, « Jouer le prénom », *Les Inrockuptibles*, n° 115 (20 août – 2 sept 1997).
- DERRIDA, Jacques, « Cette nuit dans la nuit de la nuit... », *Rue Descartes*, PUF, 42, novembre 2003.
- DERRIDA, Jacques, « Les arts de l'espace », tr. Cosmin Popovici-Toma, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Éditions de la Différence, 2013 [15-55].

17. Jacques Derrida, « Jouer le prénom ». *Les Inrockuptibles*, n° 115 (20 août – 2 sept 1997), p. 42.

La voz enamorada. Barthes y la otra canción romántica

Felipe Kong

Magíster en Filosofía
Universidad de Chile

El canto es el suplemento precioso de un mensaje vacío, enteramente contenido en su intención, puesto que lo que regalo cantando es a la vez mi cuerpo (a través de mi voz) y el mutismo con que lo golpeas. (El amor es mudo, dice Novalis; sólo la poesía lo hace hablar.) El canto no quiere decir nada: por eso entenderás finalmente que te lo doy; tan inútil como la hebra de lana, el guijarro, que el niño tiende a su madre.

ROLAND BARTHES

*Si no fuera por esta canción / ya me hubiera ido lejos de aquí /
pero tengo la extraña ilusión / que la escuches y vuelvas a mí. /
Una y mil veces cantaré...*

DONATO PÓVEDA
(EN VOZ DE CRISTIÁN CASTRO)

I

«El discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*»¹, dice Roland Barthes al inicio de su libro sobre el tema. Es un discurso desamparado por los demás lenguajes en circulación. Pero no se trata de que esté ausente, muerto o en franca decadencia: está condenado a ser siempre presente y siempre inactual, rozando lo intempestivo sin llegar a serlo. El discurso de los enamorados lleva en sí una especie de obscenidad inofensiva que genera, por un lado, la exclusión del escenario social regido por las conven-

1. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 15.

ciones de turno, y por otro, la inclusión sólo en el espacio íntimo de la empatía individual. El enamorado aparece al mundo como irracional, exagerado y ridículo, pero no podemos evitar que una parte de cada uno de nosotros se identifique con él: todos hemos sentido lo mismo, aunque sea en grados menores, y los afectos similares resuenan hasta en el corazón más pragmático. Pero ¿cómo es que resuena el discurso amoroso, si es de una extrema soledad? Nuestra tesis es que lo hace a través de su soledad misma: en estos tiempos en que todos los discursos se amontonan, el discurso de la extrema soledad se amontona en su inmanencia, viajando entre solos y solas mediante la resonancia fundamental: la música, por supuesto.

«Ni está de moda ni ha pasado por completo de moda: diríamos tan sólo que es *inactual*»², comenta Barthes sobre la canción romántica. Es la misma palabra que usa para el discurso amoroso. Claro que Barthes no habla de Franco de Vita o Palmenia Pizarro, sino de los *lieder* musicalizados por Schubert y Schumann durante el siglo XIX. Pero ambos sentidos del significante «canción romántica» no están marcadamente alejados. Aunque se quiera diferenciar el origen burgués de la canción romántica clásica del origen pequeñoburgués de la canción romántica contemporánea, hay características claras que nos permiten definir la canción romántica como el devenir música del discurso amoroso, sea cual sea su forma histórica. En primer lugar, la intimidad: es una música a escala humana, hecha desde un cuerpo hacia otro cuerpo. «En su mayor parte, el *lied* romántico se origina en el corazón de un espacio finito, recogido, centrado, íntimo, familiar, que es el cuerpo del cantante (y por tanto el del oyente)»³. Esto distingue a la canción romántica de las grandes sinfonías, las que pasan a ser, si es que están presentes en ella, una mera atmósfera de la línea melódica principal. En segundo lugar, la integridad del cuerpo:

2. Roland Barthes, «La canción romántica», en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986, p. 279.

3. *Ibid.*, p. 281.

a pesar de las diferencias técnicas o estilísticas, lo que define en gran parte la calidad de una canción romántica es la entrega del cuerpo del intérprete, una asunción de verdad material que se cristaliza en la figura del *corazón*.

El «corazón» romántico, expresión en la que ya no percibimos, con desdén, más que una edulcorada metáfora, es un órgano fuerte, punto extremo del cuerpo interior, en el que, al mismo tiempo, a la vez y casi contradictoriamente, el deseo y la ternura, la necesidad de amor y el grito de placer, se mezclan de manera violenta: hay algo que eleva mi cuerpo, que lo infla, lo tensa, lo lleva al borde de la explosión y, rápidamente, misteriosamente, lo deprime y hace languidecer.⁴

Como vemos, la canción romántica no es simplemente una «canción que habla de amor», sino que es la estructura misma del enamorado la que se pone en juego en forma de música. Yo no tengo más que mi cuerpo para darte, por eso mismo te lo daré por completo. Pero lo interesante en cada caso no es lo que se da, sino el aviso, la publicidad histérica del don. El discurso amoroso es obsceno por ello mismo: hay cosas que deberían ser dichas sólo a su destinatario directo, pero por un acto de magia se desvían y estallan, llegando a todo el mundo, o más bien, a cada intimidad en todo el mundo (el amor es público además de obsceno: nunca hay una colectividad enamorada, sólo masas de enamorados o parejas incomunicadas). «Si te encuentras con la Ninfa, no le digas que he llorado; dile que en los ríos me viste lavando oro para su cofre»⁵. La canción de amor es una carta cerrada que se abre, pero nunca carta abierta, a costo de convertirse en consigna. Esto se debe a su tercera característica: la canción romántica habita en lo Imaginario, creando todo un mundo de fantasía entre los dos grandes polos del cuerpo ajeno y el cuerpo propio, desfigurándolos constantemente. «En mi interior me dirijo a una Imagen: imagen del ser amado, en la que me pierdo,

4. *Ibid.*, p. 282.

5. Sáenz, Jaime (letra) y Claire, Willy, (música), «No le digas».

y que me devuelve mi propia, abandonada imagen»⁶. El don del cuerpo sólo tiene lugar indirectamente, a través de la voz, para que en el espacio que separa al enamorado de su objeto pueda brillar la luz tibia del imaginario amoroso. No es que se nieguen los encuentros propiamente sexuales, pero no es el enamorado el que los vive: el enamorado es la parte del amante que no está allí durante el acto, que sobrevuela su propio cuerpo sin volverse, por ello, una pura alma. Es un exceso de cuerpo irrecuperable por la relación carnal. Por eso canto.

II

¿Por qué canta Barthes, o más bien, por quién? ¿Cuál es su imagen al hablar de música? En su texto sobre la Canción Romántica, publicado un año antes que *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes casi perdona en nombre del amor una oposición clásica en su pensamiento sobre la música: la existente entre un canto del cuerpo, de la pronunciación, del volumen, del fraseo, y otro canto del alma, de la articulación, de la expresión, del drama. En «El arte vocal burgués» (1958) critica la sobresignificación en el canto del virtuoso Gérard Souzay, que llena todos los espacios fonéticos con intención de expresar algo, y lo compara con Charles Panzéra, su cantante favorito, quien al no intencionar la voz logra llegar a «la letra total del texto musical»⁷. Años más tarde, en «El «grano» de la voz» (1972), introducirá el concepto de *grano* para referirse a «la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna: la letra, posiblemente; la significancia, con toda seguridad»⁸. El grano es la voluptuosidad de la lengua en un nivel de puro significante: la relación erótica de una voz con un cuerpo oyente sin que medie lo que entendemos por comunicación, personalidad, subjetividad. Vuelve a usar a Panzéra como «buen» ejemplo, oponiéndolo a Fischer-Dieskau, cantante de «un arte

6. Roland Barthes, op. cit., p. 283.

7. Roland Barthes, *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1999, p. 104.

8. Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, ed. cit., p. 265.

excesivamente expresivo», que «vacuna al placer (al reducirlo a una emoción conocida, codificada) y reconcilia al sujeto con lo que, en música, *puede decirse*: lo que dicen, predicativamente, la Escuela, la Crítica, la Opinión»⁹. Esta oposición seguirá operativa en su texto de 1977, «La música, la voz, la lengua», dedicado ya íntegramente al arte de Panzéra. Allí, bajo la atmósfera de sus estudios sobre el discurso amoroso, reafirmará la relación erótica con la voz cantante:

No existen voces neutras, y si por casualidad sobreviene esa neutralidad, esa blancura de la voz constituye un gran terror para nosotros, como si descubriéramos con espanto un mundo paralizado en el que hubiera muerto el deseo. Toda relación con una voz es por fuerza amorosa, y por eso es en la voz donde estalla la diferencia de la música, su obligación de evaluación, de afirmación¹⁰.

De este modo, el oyente podría eventualmente elegir: una voz con grano, elegante, poco expresiva, respetuosa con la materialidad de la lengua; o bien una voz sin grano, fanfarrona, expresiva en exceso, que transforma la lengua en teatro al sobresignificarla. En resumen, nos atrevemos a decir: un amor verdadero o un amor falso, la balanza de Afrodita adaptada a la sociedad pequeñoburguesa. Pero en el texto sobre la canción romántica la única mención a esta dualidad aparece de un modo cautivadoramente ambiguo:

Es una música que no tiene sentido si yo no puedo cantarla siempre en mí mismo, con mi propio cuerpo, condición vital que desnaturalizan tantas interpretaciones modernas, demasiado rápidas o demasiado personales, a través de las cuales, so pretexto de *rubato*, el cuerpo del intérprete acaba sustituyendo a mi propio cuerpo y *robándole (rubare)* su respiración, su emoción. Pues *cantar*, en su sentido romántico, es eso: gozar fantasmáticamente de mi cuerpo unificado.¹¹

9. *Ibid.*, p. 267.

10. Roland Barthes, «La música, la voz, la lengua», en op. cit., p. 273.

11. *Ibid.*, p. 281.

Claramente se nos habla de una situación cultural particular: la reinterpretación moderna de los *lieder*, en la que Barthes lamenta el exceso de personalismo. Opinión sumamente conservadora que es difícil de extrapolar a otros casos. Pero lo que llama la atención es el motivo por el cual se opone: debo poder cantar la canción romántica, no me sirve que el intérprete me la robe con sus desplantes de talento. Pero ¿qué sentido puede tener este canto, si no surge de una necesidad de expresión? Barthes se encuentra en una encrucijada. Desde el punto de vista de la canción romántica, las categorías que él había formado quedan, si no invertidas, al menos trastocadas: el «amor verdadero» queda del lado del enamorado que repite la canción, gozando de su cuerpo unificado a la vez que identificándose imaginariamente con el cantante original, y el «amor falso» del lado del burgués, cómodamente aclimatado en el sistema de la razón, que canta solamente por el gusto de cantar. En sus textos sobre música, Barthes toma partido por el burgués; en los textos sobre el discurso amoroso, toma partido por el enamorado. No es tan evidente la contradicción en estos términos, pero se trata de algo serio que ha perturbado a filósofos como el joven Hegel, que creía incompatibles el régimen del amor con el de la propiedad, o a Hannah Arendt, que veía en el amor una fuerza excluida de todas las esferas de la *vita activa*. Es posible que un burgués se enamore o que un enamorado se aburguese, pero sólo a condición de abandonar simbólicamente su anterior condición. Barthes, que es el más adorable de los burgueses, no podía sino afirmar aquella difícil figura del enamorado a la que él mismo tendía sin poder alcanzar.

Pero nuestro dominio no es ninguno de los dos. Barthes hablaba de Panzéra como el último cantante burgués, y de Fischer-Dieskau como un ejemplo entre tantos de la estética pequeño-burguesa, aquella propia de la sociedad de masas. ¿Dónde se ha ido el grano de la voz? ¿Es impensable que haya voces de cuerpo y lengua, entremezcladas con las voces de alma y teatro típicas de nuestra época? Está claro que Barthes eligió no escuchar la música de su tiempo (a la que trata indistintamente como «pop»),

pero eso es porque estamos frente a un escritor de gustos y costumbres: no hablará excesivamente de lo que no le gusta (por lo que el pobre Fischer-Dieskau asume como chivo expiatorio de toda la «mala música»). Sin embargo, muy al pasar hay una pequeña reflexión sobre la relación del pop con la lengua. Dice Barthes: «aparte de nuestra lengua existe un habla de los jóvenes, un habla cuya expresión musical es el Pop»¹². ¿Puede haber en el pop, entonces, una nueva relación entre música, lengua y cuerpo, es decir: un nuevo grano de la voz? Diremos que sí, pero ya no podrá distinguirse tan fácilmente del régimen de la expresión, especialmente si consideramos el papel preponderante de la imagen del intérprete en la música popular. Algo que es especialmente cierto en la música romántica: ya no hay relación amorosa solamente con la voz, sino también con los gestos, los rasgos, y toda la vida expuesta del cantante.

III

Volvamos a nuestra propuesta inicial: considerar a la música romántica como el espacio propio del discurso amoroso en la actual sociedad de masas. Barthes ya lo barruntaba, aunque sin atreverse a ahondar en ello, en esta nota de *Fragmentos de un discurso amoroso*: «la «mala poesía» toma al sujeto amoroso en el registro de la palabra que no le pertenece más que a él: la *expresión*»¹³. Expresión que sólo tiene sentido si se presenta en su sinsentido originario, como fragmentos, figuras vanas que no logran articular una historia:

El mundo de la canción romántica es el mundo enamorado, el mundo que el individuo enamorado tiene en su cabeza: un único ser amado, pero toda una multitud de figuras. Estas figuras no son personas, sino pequeños cuadros, cada uno de ellos hecho ya de un recuerdo, ya de un paisaje, de una marcha, un humor, cualquier cosa que sea el punto de partida de una herida, una nostalgia, una dicha.

12. *Ibid.*, p. 275.

13. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, ed. Cit., p. 29n.

Y es por eso que la canción romántica pequeñoburguesa no podría caer bajo la crítica que hace Barthes a la forma en que la sociedad de masas lidia con el tema del amor: «En realidad, lo que pone en escena son *relatos* de los *episodios*, no el sentimiento amoroso mismo. [...] Por medio de la historia de amor la sociedad domestica al enamorado»¹⁴. Por ello el énfasis puesto en *Fragments de un discurso amoroso* sobre la arbitrariedad del ordenamiento de las figuras¹⁵: había que evitar en el mayor grado posible la presunción de una historia de amor, porque con la narración el enamorado hace la clausura de su delirio, la reconciliación con el orden simbólico. Así es en las novelas rosa, en las teleseries y en las comedias románticas cinematográficas. Pero las canciones siguen manteniendo, con mayor o menor gloria, el espíritu fragmentario de los *lieder*: varias frases dispuestas en una estructura formal determinada que *inician* una o más figuras de discurso, intercalando lugares comunes con imágenes inventivas, todo esto entretrejido a partir de los niveles de grano y expresión que la voz y la composición nos entreguen.

Hemos dicho que la principal novedad de los cantantes románticos «pop» respecto a los «clásicos» está en el carácter inexorable que tiene la imagen. El enamorado por sí solo ya está sumido en los dominios de lo imaginario: la canción romántica clásica (tanto si la interpreta Panzéra como Fischer-Dieskau) puede tamizar esta característica con una neutralidad basada en la pronunciación (Panzéra) o en la técnica expresiva (Fischer-Dieskau). Pero el intérprete popular depende completamente de una relación con su propia imagen, que redobla la imaginariiedad básica de todo discurso amoroso. Chayanne no sólo enuncia: «soy como un niño cuando hablo de amor», sino sobre todo: «yo, que soy Chayanne, soy como un niño cuando hablo de amor». Ya

14. Roland Barthes, *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 257.

15. La distribución perfecta de este libro sería una sin las páginas ennumeradas y cosidas al lomo: las 80 figuras impresas en cartas, tal vez con dibujos, como en el Tarot (que es, si no la primera, al menos la más extendida figura de libro abierto).

no es posible mantener una separación entre el intérprete como personaje y lo enunciado por él, aunque éste a menudo no sea el compositor. Entre el sujeto de la enunciación (el cantante como ser humano natural) y el sujeto del enunciado (el hablante lírico de cada canción) se crea un sujeto intermedio, un personaje que captura las otras dos posiciones y las confunde. Este hecho puede atribuírsele a la forma de la industria: es necesario que cada producto tenga una consistencia, una historia, un cierto conjunto de marcas de reconocimiento, por lo que los productores y compositores lo ajustan todo en vistas a ello. Pero también está el cuerpo del propio intérprete, su gestualidad, su grano y su expresión, que es lo que da sustento a la confección comercial. Las variables son complejas, pero podría decirse preliminarmente que es esto último, la presencia del cuerpo, lo que hace a algunos artistas más interesantes que otros. (Este es el motivo, también, por el que sólo podemos encariñarnos con un artista pop prefabricado cuando ha pasado tiempo suficiente desde su aparición; se deja ver de a poco la dulce falibilidad de lo humano detrás de la virulenta perfección del producto).

Proponemos tres modos generales en las que el cantante romántico establece relación con su cuerpo, y especialmente con su voz, sin olvidar que su hábitat natural es el registro de lo imaginario. A partir de este registro, se despliegan en lo que podríamos llamar, retorciendo los conceptos de Lacan, los subregistros de lo imaginario-simbólico, lo imaginario-imaginario y lo imaginario-real. Pero es más cómodo y sencillo llamarlos por nombres de fantasía, como conviene a su carácter de tipos: el funcionario, el héroe y el mártir.

El funcionario es el tipo más cercano al estilo clásico. Su imagen, aunque ineludiblemente presente, queda en un segundo plano respecto a lo que él considera importante (o lo que representa): el trabajo. No es un enamorado, sino alguien que sabe darle al amor una expresión, ya sea componiendo canciones impecables que cualquiera pueda interpretar o haciendo una interpretación técnicamente impecable de cualquier canción. Aunque

no necesariamente haga ingresar el discurso amoroso a un relato completo, sí reconcilia parcialmente a lo imaginario con el orden simbólico. Como su nombre lo indica, el funcionario es funcional, no sólo al capitalismo sino a cualquier régimen. Pese a que no siempre es tan fácilmente sustituible, sí hay algo en él que es demasiado general: corre siempre el riesgo de que su talento sea cuantificable, y por lo tanto superable por alguien levemente más joven o simplemente distinto. Los compositores corren mejor suerte, ya que a pesar de que cualquiera puede cantar sus canciones (ellos suelen ser incapaces de apropiárselas) son depositarios del tradicional respeto que se tiene a cualquier creador. Pero lo que los distingue más es su casi nula relación con la singularidad de su cuerpo y su voz, ya sea por desinterés en el caso de los compositores, o por excesiva tecnificación en el caso de los intérpretes. Por otro lado, el tipo funcionario es el más dado a la colaboración con sus colegas en diferentes instancias: a menudo prefiere la aprobación de ellos que la del público, aunque esta última la agradece infinitamente. De los tres tipos este es el más «sano», y su buena disposición a la producción colectiva es algo que políticamente los hace respetables, aunque para nada subversivos.

El héroe es el personaje por excelencia, el imaginario vuelto hacia sí mismo y redoblado. A pesar de que pueda parecer complejo este redoble, realmente el héroe de amor es un tipo muy sencillo: el cantante asume el personaje totalmente, lo cose a su piel sin vacíos, asumiendo el simulacro como instinto. Para Lacan, el imaginario-imaginario se explica simplemente así:

Es la captación de la imagen esencial constitutiva de toda realización imaginaria en tanto la consideremos como instintiva; esta realización de la imagen es la que hace que la espinosa hembra (pez) sea cautivada por los mismos colores que el espinoso macho y que entren progresivamente en una cierta danza que los lleva ustedes saben dónde.¹⁶

16. Lacan, Jacques. «Lo simbólico, lo imaginario y lo real». Conferencia pronunciada

El tipo heroico asume que su voz y su cuerpo son un material único. Sea o no sea compositor, las canciones que interpreta pueden perfectamente juzgarse como «apropiadas» o «no apropiadas» para él sólo en función de la coherencia íntegra del personaje, en tanto que encarna por sí solo a una forma ideal de enamorado. Esta encarnación, sin embargo, surge como ya hemos dicho de la propia potencia de su cuerpo. Luis Miguel es el amante duro, arrogante, con un aristocratismo machista poderoso y efectivo («entrégate, aún no te siento»); Chayanne es el amante blando, comprensivo, inocente, que con una sonrisa abierta le dice a la mujer «tú te pones mi camisa, yo tu falda»; Mijares es el amante macizo, monstruoso por naturaleza y amansado por el amor, que está en constante tránsito entre lo civilizado y lo salvaje («cómo rogarle a la vida, si estoy acostumbrado a arrebatar»). Cabe destacar que ninguno de estos tres cantantes compone sus propios temas, pero la fuerza de sus personajes es tal que pueden apropiarse íntimamente de los temas que otros componen para ellos. En el héroe, el grano y la expresión están presentes en medidas similares, dependiendo de la tonalidad de la canción, pero en general debe ser capaz de integrar ambos. Un ejemplo evidente es Camilo Sesto, cuya pronunciación tiene la parsimonia del habla natural a la vez que una expresión dramática tecnificada. Que existan héroes de amor como él nos demuestra que el narcisismo puede hacerle aún mucho bien al mundo.

Por último está la figura del mártir, lo imaginario-real. Si el héroe se identifica con su arte y el funcionario se pone por sobre él, el mártir es el que se deja poseer. Su cuerpo no se sutura con su imagen, sino que aparece como exceso inabarcable, un campo atravesado por pasiones intensas. Su martirio consiste no sólo en ser superficie para el desarrollo intempestivo de diferentes in-

por J.L. en julio de 1953 en ocasión de la fundación de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, constituida por el grupo (Lagache, Dolto, J.L., J. Favez-Boutonier y B. Reverchon-Jouve) que se separa de la Sociedad Psicoanalítica de París. En <http://edipica.com.ar/archivos/jorge/psicoanalisis/lacan3.pdf>, revisado el 24/4/14.

tensidades, sino sobre todo en su posición de testigo respecto a ellas: al fin y al cabo, desarrolla imaginariamente sus procesos, a veces con suma maestría, cayendo bajo el paradigma del artista expresivo cuya obra es testimonio de su interioridad. Igual que en los otros tipos, la calidad de la obra producida fluctúa mucho entre un artista y otro, pero aquí podría decirse que es donde menos importa: el cuerpo en sí mismo, por su propia entrega, ya resulta insustituible. En el tipo del héroe abundan las copias de las figuras mayores; en el tipo del mártir la copia es imposible (y la copia heroica de un mártir es siempre despreciable). Otra vez, la oposición entre grano y expresión se hace inoperativa: la voz de Sandro, por ejemplo, resulta excesivamente expresiva y excesivamente granulosa, a la vez, porque la lengua que pone en escena ya está por sí misma amalgamada con lo expresivo, en un idiolecto que sobrepasa su identidad. El enamorado real es siempre mártir, aunque lo inverso no siempre es cierto: muchas veces la pasión amorosa es sólo uno entre muchos de los demonios que lo acosan.

Tal vez esta clasificación pueda ser operativa para otros ámbitos en los que la imagen de sí juegue un papel importante, o al menos, para otros ámbitos de la música popular distintos al romántico¹⁷. Pero es en la canción romántica donde se encuentra

17. Por ejemplo, en la tradición de la música popular de izquierda en Chile. La figura del funcionario está representada por Patricio Manns, compositor que interpreta sus temas a la vez que deja que otros los interpreten también, de manera generosa. La música es para el funcionario un trabajo que realiza con mayor o menor vocación, compromiso y talento; en este caso específico, este trabajo está fundamentado en gran medida en la cuidada composición poética. La figura del héroe está representada por Víctor Jara. El héroe está plenamente consciente de su imagen (recordemos que Víctor Jara era actor de profesión) y la construye en relación (positiva o negativa) con lo que se espera de ella. En el caso de Víctor, su imagen es indisoluble del proyecto político del cual era parte, pero encarnándolo en su propia voz y no operando como vocero de algo ajeno. La figura del mártir está ocupada de manera suprema por Violeta Parra: flujo de creación y búsqueda que se mueve al compás de su afectividad, sin por ello perder fuerza como obra, pero sin duda condicionándola a los ires y venires de su propio cuerpo. La voz en ella está siempre llena de grano, encarnando en su propia habla la lengua chilena, y su corporalidad desbordante hace aún imposible el establecimiento de una imagen

en casa, porque es en esta forma donde la transferencia imaginaria es imprescindible. El discurso amoroso encuentra aquí su red de difusión, su mapa de intensidades, y por ello es importante el carácter que tiene la imagen de cada emisor con la que nos identificamos. En los artistas pop no-románticos este asunto no tiene por qué plantearse hasta que hacen su primera balada, una primera concesión del kitsch a la cursilería. Y tal vez ésta es la oposición principal, de lo que se trata todo este paseo por el discurso amoroso y la canción romántica: lo kitsch como la gran máquina de producción de imágenes y afectos, lo cursi como potencia de la sentimentalidad privada para producir su propio espacio estético; lo kitsch como lo siempre ya muerto, inorgánico, intercambiable, lo cursi como lo acurrucado, vivo, inexpugnable; lo kitsch como la gran neutralización e indiferencia de un producto frente a otro, lo cursi como la singularidad otorgada a cada objeto sin importar su origen, sólo por la afectividad a él ligada. La cursilería latinoamericana¹⁸, que amalgama dispersamente imágenes de todas partes del mundo para montar un espacio estético habitable, no por casualidad tiene un vínculo tan fuerte con formas del discurso amoroso como las canciones románticas y las teleseries. Expresamos nuestra afectividad con esa curiosa mezcla de lugar común y originalidad, generando una resistencia miniatura ante el imperio del kitsch: apropiándonos de sus imágenes, pero dándoles un exceso de sentido al establecer para ellas otros usos y contextos. Suena esperanzador, y es que no hay nada más cursi que la esperanza. Quizás, quizás, quizás.

póstuma definitiva.

18. La cursilería latinoamericana tiene un componente que la distingue de la española, donde se originó el término, y es su carácter nómada: no necesita de un arraigo al suelo, a las tradiciones nacionales, sino que se forma a partir de la apropiación del acervo cultural mundial, con el desorden mercantil en que éste llega a cada lugar. El pionero de esta sentimentalidad es Rubén Darío, quien podía mezclar dioses griegos, pinturas francesas y esculturas orientales sin ceder su cursilería nuclear. Para más sobre este tema, véase Kong Aránguiz, Felipe, «Lo azul y lo brillante. La cursilería nómada del joven Darío». En *Revista Mapocho*, n° 69 (Primer semestre 2011), pp. 199-207.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1999.
- KONG ARÁNGUIZ, Felipe, «Lo azul y lo brillante. La cursilería nómada del joven Darío». En *Revista Mapocho*, n° 69 (Primer semestre 2011).
- LACAN, Jacques. «Lo simbólico, lo imaginario y lo real». Conferencia pronunciada por J.L. en julio de 1953. En <http://edipica.com.ar/archivos/jorge/psicoanalisis/lacan3.pdf> , revisado el 24/4/14.

Sobre las ruinas de un canto (el ruido, la supervivencia y el lenguaje de las cosas)

André Menard

Departamento de Antropología
Universidad de Chile

Las voces de los cinco (objetos de la creación) van de un extremo del mundo al otro, y sus voces son inaudibles. Cuando la gente corta la madera del árbol que no da fruto, su grito va de un extremo del mundo al otro, y la voz es inaudible. Cuando la serpiente cambia su piel, su grito va de un extremo del mundo al otro y su voz no se escucha. Cuando una esposa yace con su marido en el primer coito, su voz va de un extremo del mundo al otro, pero su voz es inaudible. Cuando el bebé sale del vientre de su madre. Cuando el alma se separa del cuerpo, el grito sale de un extremo del mundo al otro, y la voz no se escucha.

PIRKÉ DE RABBÍ ELIEZER, SIGLO VIII

SURGE ESTA REFLEXIÓN DE LA ESCUCHA DE UN DOCUMENTO SONORO, un canto, grabado por el etnólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche por el año 1905 y reproducido en un grueso libro editado el año pasado por Gabriel Pozo y Margarita Canío, junto con los manuscritos y fotografías que permanecían en sus archivos en Berlín. Al titular el libro *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la «Campana del Desierto» y «Ocupación de la Araucanía»* (1899-1926),¹ los editores plantean al menos dos

1. Margarita Canío y Gabriel Pozo (editores), *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la «Campana del Desierto» y «Ocupación de la Araucanía»* (1899-1926). Santiago: s/e, 2013.

problemas. Primero, la cuestión de la sobrevivencia, que visto el contexto de producción de los documentos y testimonios mapuche allí recopilados, se justifica en toda la violencia del contexto propiamente bélico que caracterizó la campaña de conquista de los territorios mapuche por los gobiernos de Argentina y de Chile en el último cuarto del siglo XIX, pero que lo caracterizó sobre todo en el caso argentino, en el que la campaña se planteó explícitamente como una «guerra contra el indio», una «conquista del desierto», con alta mortandad y sobre todo con desplazamiento de poblaciones, instalación de campos de confinamiento y disolución de grupos y familias indígenas... Y en segundo lugar plantea la cuestión de una tradición oral, la que como veremos es indisoluble de la presencia de los registros gramofónicos como contraparte de los discursos mapuche transcritos. Y de este último punto se desprenden dos más que habremos de discutir: primero, el referido a las implicancias epistémicas del surgimiento del gramófono y las tecnologías de registro de sonido, y en segundo lugar, una reflexión en torno al protagonismo que adquiere el ruido en estas grabaciones, por sobre un contenido musical o discursivo claro y definido.

Si nos desplazamos unos treinta años antes de las grabaciones, hacia 1877, vemos tres datos históricos que convergen en torno a la cuestión de la sobrevivencia: en 1877 Julio Argentino Roca es nombrado ministro de guerra en Argentina y se plantean las bases de la que será la Conquista del Desierto. Ese mismo año Edison patenta el gramófono y, dato significativo, entre la serie de utilidades posibles de su invento, señala la de grabar la voluntad de los agonizantes en su lecho de muerte. Sólo seis años antes E.B. Tylor publicaba su libro *Cultura Primitiva*,² reconocido como hito fundacional de la antropología como disciplina científica y de paso postulaba su teoría evolucionista, teoría según la cual, todos los pueblos humanos deben pasar por los mismos estadios evolutivos

2. Edward B. Tylor, *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso, 1974.

en su camino a la civilización, siendo las diferencias culturales, diferencias relativas en los niveles de evolución. Desde esta perspectiva las sociedades indígenas corresponden a etapas arcaicas destinadas a una ineluctable desaparición. Pero lo notable de Tylor es que introduce en este curso evolutivo límpidamente teleológico el ruido de ciertas prácticas, ciertas creencias, ciertos artefactos que pese a corresponder a una etapa arcaica, siguen funcionando, como en banda, en la nueva época. Y el trabajo del antropólogo consistirá justamente en racionalizar mediante la identificación de su ya caduca funcionalidad cultural, la aparente irracionalidad de esos elementos que sobreviven en el tiempo bajo la forma de supersticiones o como prefiere llamarlas, «supervivencias».

Y sin embargo, la contemporánea invención del gramófono ampliará en cierta forma el campo de la supervivencia. Esto ya que por ejemplo para Tylor la supervivencia puede ser registrada por escrito y analizada por escrito, mientras que con el gramófono hace su aparición el real de un ruido y una materialidad que va más allá de lo verbal y alfabéticamente codificable. Por esto Frederick Kittler plantea que antes del gramófono se hablaba y escribía de «leyendas» (por oposición al conocimiento histórico o científico ilustrado), mientras que con el gramófono y las tecnologías de registro de sonido aparecerá como su sombra, la figura de una «tradición oral»,³ y con ella la serie de supuestas oposiciones metafísicas entre sociedades de la oralidad inseparables de la presencia de un cuerpo parlante versus sociedades de la mediación y la escritura... De esta forma vemos cómo el gramófono abre la posibilidad de un registro ampliado de las supervivencias, registro que va más allá de la palabra, y que desbordando letras o notas accede al continuo de las frecuencias y las resonancias.

3. «Oralidad primaria' e 'historia oral' aparecen recién con el fin del monopolio de la escritura [debido a la aparición del gramófono], como las sombras tecnológicas de los aparatos que las documentan». (Frederick Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 7).

Entramos así al segundo problema, el del ruido y su protagonismo en estas grabaciones. En una primera escucha se puede decir que el ruido, así como la pátina en la pintura o el moho en el castillo, constituye un emblema de antigüedad. Es aquello que hace del canto una ruina. Ahora bien, dos años antes de que Lehmann-Nitsche emprendiera estas grabaciones (es decir en 1903), Aloïs Riegl publicaba su libro *Del culto moderno a los monumentos*.⁴ Allí se preguntaba por las formas contemporáneas de valoración de los monumentos (entendiendo por monumento toda obra u artefacto más allá de que su función original haya tenido que ver o no con una voluntad explícita de rememoración), y distinguía entre el valor propiamente decimonónico de historicidad y un nuevo valor que llamó de antigüedad. El primero correspondía a un criterio evolucionista de valoración pues consistía en asignarle a todo objeto, incluso al más nimio, el valor irreductible de representar un eslabón único y singular en la cadena continua de la evolución humana. Se trataba de un valor «objetivo» según Riegl, determinado por el conocimiento y la erudición del observador, de ahí el que haya podido ser codificado en términos escritos, literarios, filológicos, etc. Pero Riegl plantea que en el momento en que escribía, se vivía la emergencia de una nueva forma de valoración, el valor de antigüedad, valor eminentemente moderno por reafirmar la autonomía de un individuo ante las ruinas de la tradición y de la comunidad. Esto pues se trata de una valoración eminentemente subjetiva (por lo tanto no condicionada por un capital previo de erudición) y producida por la percepción de la evidencia del paso del tiempo o de su «trabajo» natural sobre el objeto. Ahora si volvemos al canto mapuche y a su ruina por el ruido podemos constatar cómo el valor de antigüedad que éste implicaría es correlativo de otras dos formas de estetización subjetivante. En primer lugar aparece la subjetividad estética implicada por la música misma –sobre todo en su comprensión ro-

4. Aloïs Riegl, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1903.

mántica— como lenguaje afectivo-sensorial, eminentemente no verbal, pero, y en segundo lugar, por tratarse de un documento etnográfico o etno-musicológico presenta ya una primera apertura al ruido o las disonancias de una musicalidad (y por el gramófono de una corporalidad y una vocalidad) exótica (más primitiva según los criterios del valor de historicidad), apertura al ruido que reafirmará en tercera instancia su estetización por el valor de antigüedad. Gramófono y valor de antigüedad entonces como condiciones de una apertura estetizante a la escucha del ruido, por la que éste último cumpliría una función de acompañamiento o de efecto añadido a la voz originalmente registrada. Jerarquía entonces entre una voz original y una añadida, entre una voz humana y la voz inhumana del tiempo que la ensucia.

Decíamos que el gramófono amplió el campo de las supervivencias, o al menos de su posible registro. Kittler nos recuerda por ejemplo que para Goethe la literatura «es un fragmento de fragmentos, sólo la más ínfima proporción de lo ocurrido y de lo dicho ha sido escrito, y sólo la más ínfima proporción de lo que se ha escrito ha sobrevivido».⁵ Pero con el gramófono surgían nuevas esperanzas de recuperación de lo desaparecido, de una posible comunicación con los muertos y sus espectros (¿habrá alguna relación con el boom del espiritismo en esa misma época?), y esto porque el gramófono remitía a un mundo más allá de los libros y de las imágenes: el mundo de las resonancias. Kittler ilustra esta nueva visión o escucha de la supervivencia con una novela de Salomo Friedlaender escrita en 1916. En ella el profesor Abnosah Pschorr quiere conquistar a la dulce y rubicunda Anna Pomke. Esta había expresado su ilusión de oír la voz de Goethe, de quien se decía poseía un órgano (de fonación, se entiende) privilegiado. Pschorr decide entonces lograr su reproducción fonográfica. Para ello parte del principio de que todo sonido una vez emitido queda resonando como en un eco infinitesimal en el espacio. Así tras lo-

5. Frederich Kittler, *op. cit.*, p. 6.

grar hacer un modelo de la laringe de Goethe, construye a partir de ella un aparato que funcionará como un filtro que permite captar, de entre la infinitud de resonancias que persisten en la antigua casa del sabio, aquella que por su frecuencia corresponda a su voz, para luego amplificarla. Finalmente lo logra, cosa que Anna Pomke le retribuye aceptando ser su esposa.⁶

Según esta fábula gramofónica, y contra la sentencia del mismo Goethe, todo lo dicho, todo sonido en tanto frecuencia y resonancia, a condición de ser bien captado y sobre todo bien amplificado, puede ser recuperado. Esperanza vigente en ciertos delirios arqueoacústicos (que buscan sonidos registrados en antiguas vasijas griegas durante su fabricación en el torno), pero también en la no menos delirante evidencia astronómica de ese ruido de fondo del universo en el que resonaría ni más ni menos que el big bang.

Y si por esta esperanza gramofónica podemos oír la voz de Goethe o el primer sonido del universo, ¿no podemos esperar oír también esas voces evocadas por Rabí Eliezer, esas voces del árbol, de la serpiente, del recién nacido y del alma en el momento de la muerte, esas voces que fueron, pero que según Abnosah Pschorr no han dejado de ir de un extremo al otro del mundo? Voces, y esto es importante, que no son exclusivamente humanas: voz de la serpiente o de su piel, del árbol o más específicamente de su madera, de la mujer, pero quizás más específicamente de su himen, voz de unas cosas que no dejan de resonar de un extremo al otro del mundo. ¿Y si el ruido que en la grabación enturbia y arruina la voz del canto mapuche, no fuera una marca suplementaria del tiempo transcurrido como sustancia o extensión unívoca y homogénea, sino que el registro de esas voces que han quedado circulando de un extremo al otro del mundo?

Y es que al parecer el gramófono permitió dos cosas: por un lado registrar aquellos cantos, aquel resto sonoro por definición

6. Frederich Kittler, *op. cit.*, p. 59-68.

efímero, que como planteaba De Certeau (hablando del origen en el siglo XVI de una etno-grafía) interrumpían el trabajo de escritura y traducción del etnógrafo, y lo abrían al real de una voz que no alcanzaba a ser palabra (es decir, una actualización del orden simbólico), pero tampoco «muerte del lenguaje» en la opacidad de un cuerpo (es decir silencio del plano imaginario).⁷ Dicho de otra manera, abrió entre la palabra y el cuerpo, un espacio para el registro de la voz. Y por otro lado, y en forma análoga, abrió entre el sonido y el silencio un espacio para el registro del ruido en la música contemporánea. No tenemos tiempo para distinguir los distintos acercamientos al ruido en la música del siglo XX, baste señalar cómo entre su puesta en escena bajo la forma de una estetización del progreso técnico-industrial en tanto maquinaria de producción de ruinas (de la tradición) en el caso de Russolo, y el misticismo filo-budista de su puesta en escena como acceso mediante el marco musical a la experiencia del continuo, en el caso de John Cage, podemos detenernos en la figura intermedia, es decir a medio camino entre la performance tecno-cientificista y la contemplación mística del ruido, de Pierre Schaeffer y su propuesta de una música concreta. Y esto porque en su exploración y producción de los objetos sonoros, mediante lo que llama una «escucha reducida» (es decir una escucha que descuida la proveniencia y el sentido de lo oído en pos de su autonomía acusmática), la música se convierte en la apertura a un espacio menos antropocéntrico. Recordemos que concluye su voluminoso *Tratado de los objetos musicales* de 1966 planteando que la música concreta sería una descripción del hombre al hombre «en el lenguaje de las cosas».⁸ La música entonces como la posibilidad de asomarse al lenguaje y a la voz de cosas como la piel de la serpiente, la madera del árbol, el himen de la mujer, es decir al lenguaje, al canto o al ruido de supervivencias que, como la reliquia, el cadáver o la momia, nos

7. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*. Paris: Folio, 2002.

8. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966, p. 662.

recuerdan que toda persona, en la medida que tiene un cuerpo, es además un cosa.

Lo anterior nos permite concluir que la voz en el cilindro de cera es finalmente inseparable del cilindro, de la misma manera en que la santidad del santo es inseparable de su hueso milagroso. Esto porque el hueso en lugar de representar al santo, lo contiene como un elemento más (junto con la historia de sus poseedores sucesivos, de las iglesias y custodias que lo han contenido, de las inscripciones y desgastes que ha padecido, de las copias que lo han reproducido, de los inciensos y las plegarias que le han dedicado, etc.) en el capital de historicidad que lo singulariza. En este mismo sentido las grabaciones de Lehmann-Nitsche, más que representar a una época, o a los mapuche o a la música mapuche en general, o incluso a los intérpretes Juan Salva o Regina o a sus voces, lo que hace es contenerlos, junto con la serie de ruidos y chicharreos, con la historicidad técnica y política del cilindro de cera, con su circulación de Alemania a Argentina y de vuelta a Alemania (pasando por Unión Soviética tras la segunda guerra mundial), con su digitalización y retorno a la Araucanía, con el tiempo pampeano de malones y de antiguos ritos chamánicos, pero también con el tiempo de las vanguardias modernistas y sus estetizaciones del ruido... Y todo concentrado en la materialidad de su singularidad de cosa cargada de historicidad.⁹

9. Lo interesante es que si hay algo que corresponda a este carácter no representacional del fetiche o la reliquia, es justamente el real del sonido o el ruido gramofónico, en la medida –y aquí seguimos el esquema lacaniano que guía la obra de Kittler– en que escapa tanto al orden simbólico del signo y la representación (orden de códigos y máquinas de escribir, de letras y notas en el pentagrama) como al orden de lo imaginario (orden de filmes, dibujos y fotografías). No es otro el sentido del método de la «escucha reducida» postulada por Schaeffer para la producción de sus objetos sonoros (Pierre Schaeffer, *op. cit.* p. 268 nota 3), pues por ésta el sonido es aislado de su origen (imagen) como de su sentido (símbolo), en otras palabras, para percibir al objeto sonoro, se le debe desnudar primero de su carácter de signo, de índice o incluso de señal física (en tanto sistema de magnitudes), hasta alcanzar así una suerte de *epoché* acusmática (Pierre Schaeffer, *op. cit.*, p. 155) o percepción de la cosa y su voz o de la cosa como voz sustraída de toda determinación simbólica o imaginaria.

Lo que demuestra que nada sobrevive mejor que un cadáver, es decir una cosa. ¿Pues quién sino el cadáver, o la cosa, puede optar a la inmortalidad que custodian archivos y museos?¹⁰ ¿En una cotidianeidad poblada por personas vivas y por objetos con uso y con valor, quien brilla más que el cadáver o que el objeto estropeado, es decir la persona o el objeto elevado a la dignidad de la cosa?¹¹ Será por todo esto que si las supervivencias hablan o cantan, lo hacen en el lenguaje concreto de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1999.
- CANIO, Margarita y Gabriel Pozo (editores), *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la «Campana del Desierto» y «Ocupación de la Araucanía» (1899-1926)*. Santiago: s/e, 2013.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Folio, 1975.
- GROYS, Boris, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- KITTLER, Frederich, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- RABBÍ ELIEZER, Pirké, en: http://archive.org/stream/pirkderabbieli00frieuoft/pirkderabbieli00frieuoft_djvu.txt
- RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1903.
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- TYLOR, Edward B., *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso, 1974.

10. «... los más propio de la realidad –esto es, su caducidad– no puede ser reproducido o representado en el archivo» (Boris Groys, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos, 2008, p. 15.)

11. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1999, p. 348.

Música y pensamiento en un tiempo cero

Carmen Pardo Salgado

Universidad de Girona
España

1. EN TORNO AL TIEMPO Y AL CERO

La música y el pensamiento requieren tiempo, pero no cualquier tiempo es propicio para hacer de música y pensamiento un proceso. Y, sin embargo, parece que música y pensamiento deberían siempre componerse como procesos.

El proceso se define, entre otras acepciones, como un transcurso del tiempo. Este transcurso puede ser, siempre según su definición, un paso o una carrera del tiempo. Pero, entre el andar y el correr, el tiempo se hace otro. El modo en que transcurre el tiempo, es sabido, determina tanto el tiempo como la percepción de lo que en él acontece. Entonces, si no cualquier tiempo es propicio para hacer de música y pensamiento un proceso, es preciso atender al nexo que se establece entre la forma del discurrir y lo discurrido. El transcurrir, el pasar, o el correr del tiempo, aluden a la velocidad del movimiento pero, referirse a una velocidad implica la concepción de una unidad de medida y esto, nos remite al planteamiento aristotélico que hacía del tiempo la medida del movimiento.

Y no sólo medimos el movimiento con el tiempo, sino tam-

bién el tiempo con el movimiento por el hecho de que se delimitan recíprocamente: el tiempo delimita al movimiento como número que es de éste, y el movimiento al tiempo.¹

Aristóteles establece un nexo ontológico entre tiempo y movimiento que la música se encargará de modular. La música, como el pensamiento, muestra que en su transcurrir tanto pueden ser un proceso como convertirse también en un objeto. La diferencia se situará, fundamentalmente, en el modo en que puede ser quebrado el nexo entre tiempo y movimiento. Para ello, la introducción del tiempo cero será crucial.

La noción de tiempo cero aparece en música con la obra *Duo for Pianist II* (1958), de Christian Wolff. En esta obra el compositor incluye la cifra cero en la secuencia temporal:

Movimientos que se cruzan y voces superpuestas pueden oscurecer esquemas estructurales y producir encuentros o eventos que están desconectados entre sí para convertirse simplemente en sí mismos. Entonces, una estructura que parece cerrada (limitada?) por un cuadrado de longitudes de tiempo también puede ser disuelta por la inclusión de un cero en la secuencia de las longitudes de tiempo, de las proporciones (p.ej. 21/4, 1, 0, 2...): el cero aprovecho para decir, no es tiempo alguno, es decir, no tiempo mensurable, eso es, ningún tiempo en absoluto.²

La inclusión del cero supone el transcurrir del tiempo no medido, lo que no puede ser llamado tiempo porque, para este músico gran conocedor de la tradición griega clásica, no es tiempo lo que no se atiene a medida. El número cero no representa ninguna medida y, en este sentido, se sitúa al margen de la institución del número que, como signo de medida, daba respuesta al surgimiento de la propiedad privada³.

1. Aristóteles, *Física*, L.IV, 12, 220b.

2. Citado por Daniel Charles en «Music and antimetaphor», Tarasti E., *Musical Signification: Essay in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1995, p. 32.

3. Esto se produce «cuando los astrónomos sacerdotes como custodios del calendario

La historia de las matemáticas explica que el cero aparece en la cultura sumeria hace unos 5000 años. Después, con la invasión del imperio babilonio por los griegos en el año 331 a.C., el cero llegaría a Grecia. Según nos informa esta historia, el cero sólo era utilizado como símbolo para indicar los números que no estaban. No forma parte de ningún sistema de numeración antes del siglo V y no será hasta el siglo VI-VII cuando los matemáticos de la India lo utilicen como un número en su totalidad y lo introduzcan en las operaciones aritméticas, considerándolo la sustracción de un número por sí mismo. Así aparece en el tratado de astronomía *Brahma Sphuta Siddhanta* de Brahmagupta en el año 628. Esta es la concepción que resulta familiar en la actualidad y que llegó a Europa a través del mundo árabe (hacia el 1100 d. J.C.).

Es sabido también, que la civilización maya usaba el cero para designar la ausencia o el tiempo que ya está transcurriendo. Las fechas de los grandes acontecimientos se consideraban el día cero y los números del calendario se iniciaban con el cero.

En cuanto al término cero, proviene de la traducción del sánscrito (*shunya*=vacío) al árabe (*sifr*). En latín será *cephira*.

El mundo europeo toma el cero como concepto matemático práctico y deja de lado las posibilidades que se hallan en la noción de vacío, que lo hindúes entendían como un valor dinámico y lleno de potencialidades. Esta decisión, afecta a todos los ámbitos: la concepción del tiempo y el espacio; el mundo del arte; el de los valores morales, o el de la organización social.

La historia de la música constituye un buen ejemplo de esta determinación. La relación entre música y matemáticas se hace explícita desde Pitágoras cuando la música es concebida como número audible. Después, la racionalización o medida del tiempo en música desde el siglo XIII, irá de par con el progreso técnico

ritual de las estaciones con una servidora casta privilegiada de topógrafos y arquitectos, podían exigir tributo sobre la producción de los agricultores.» Hogben L., *El universo de los números. Historia y evolución de las matemáticas*, Barcelona, ed. Destino, 1966, p. 34. Traducción de Oriol Prats Comes.

en los instrumentos de medida del tiempo que deben mensurar el comercio y el empleo asalariado. De ello da cuenta, como señala Manuel Pedro Ferreira, la homogeneidad temporal del motete que responde a un ideal estético que hace de la realidad sonora un símbolo de un cosmos unitario e inmutable que tiene como base la matemática⁴.

Incluso si se piensa el tiempo musical como inmanencia, éste encuentra su principio rector, todavía en las composiciones del clasicismo y el romanticismo, en la causalidad, la finalidad y la totalidad. La concepción aristotélica se aviene, cuando menos, con esa falta de atención al cero como vacío⁵. Y la música, en gran consonancia con los presupuestos aristotélicos, muestra la subordinación de lo que podría ser una consideración del tiempo cíclico al tiempo lineal.

La creación de las formas musicales se halla en concordancia con esta consideración del tiempo. A ello se añade, la influencia del lenguaje verbal y de la propia escritura musical, que han tenido gran relevancia en el desarrollo de las formas musicales. Una de las formas más populares es el tema con variaciones –que parte de la exposición de un tema o idea musical seguido por una serie de variaciones–, y fue una práctica común hasta finales del siglo XVI. La variación consiste en transformar mediante distintos artificios, un elemento temático que sirve de base a la composición. Estas variaciones aparecen como deducciones del tema. Posteriormente, durante el clasicismo y el romanticismo, las variaciones, ya sean melódicas, armónicas, rítmicas, de dinámicas, o instrumentales, darán cuenta de la capacidad inventiva-deductiva del compositor. El auge de las variaciones no implica sin embargo, la desaparición

4. Manuel Pedro Ferreira, « Mesure et temporalité : vers l'Ars Nova », in *La rationalisation du temps au XIII siècle. Musique et mentalités*, textes édités par Catherine Homo-Lechner, Actes du colloque de Royaumont, 1991, Grâne, éd. Créaphis, 1998, p. 86.

5. Se recordará tan solo que Aristóteles afirmaba contra los atomistas que el vacío no existe. El vacío sería un espacio sin medida y como el espacio en sí, no existe, tampoco existe para él un vacío. Cfr. Aristóteles, *Física*, L.IV, 8-9, 214b-217b.

ción de la repetición para la estructuración musical. Ambas son procedimientos fundamentales de la composición musical. En el período señalado, clasicismo y romanticismo, las variaciones tienden a identificarse con el desarrollo de la obra. Será precisamente durante el siglo XIX cuando más proliferen. Recuérdese a modo de ejemplo, las conocidas treinta y tres *Variaciones Diabelli* de Ludwig van Beethoven, las *Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel* de Johannes Brahms, o las *Variaciones «Moisés» sobre la cuarta cuerda* de Niccolò Paganini. En todas ellas, las variaciones tienen por objeto el trabajo sobre los principios de estructuración del clasicismo. Esta estructuración, tiene como base el presupuesto de que los sonidos tienen un valor en su relación con otros, pero no en sí mismos. En esta relación, se configura la forma en la que las distintas partes tejen la totalidad de la obra, que se presenta como unidad y responde a un tiempo teleológico. Esta concepción está fundada en el dualismo que caracteriza el pensamiento occidental y hace de las obras objetos para un sujeto. Las obras musicales se adhieren así, a los presupuestos de la filosofía moderna de la subjetividad.

Pero, ¿qué ocurre cuando en la partitura se encuentra un *da capo*?⁶ ¿Cómo transcurre el tiempo con repeticiones que no están sujetas a variación de ningún tipo? Los ejemplos de Friedrich Nietzsche y Erik Satie pueden servir de guía a la hora de buscar alguna respuesta.

2. REPETICIONES

2.1. El lenguaje de fragmento

El 16 de octubre de 1871 Friedrich Nietzsche compone *Das Fragment an sich*, una obra para piano de 22 compases, en la que al final de la página el filósofo escribe «*da capo con malinconia*». No está indicado el número de repeticiones. El inicio de la parti-

6. Con esta expresión, se requiere al intérprete que repita la pieza a partir del inicio o de un lugar señalado.

tura indica el tempo al intérprete: muy lento (*sehr langsam*)⁷.

En 1893 Erik Satie compone *Vexations*, una obra de 152 notas que se repiten 840 veces.

Ambas composiciones solicitan un ejercicio de escucha en el que se asiste a la ruptura de la lógica lineal y a la entrada en un tiempo cero. Este tiempo cero supondrá la posibilidad de explorar otros caminos para la escucha y el pensamiento.

En 1870 Nietzsche había iniciado sus estudios sobre la música griega antigua, justamente en el periodo en el que se estaba constituyendo la musicología y el corpus de una historia de la música. En ese periodo, ajeno a la especialización actual del filólogo y del musicólogo, la convergencia de esta investigación en alguien con esta doble formación era lo más común.

De la obra del filósofo destaca, en primer lugar, su título: *Das Fragment an sich* (El Fragmento en sí). Se afirma que es un fragmento, una porción desgajada tal vez, pero, al mismo tiempo, en sí. Se quiebra con ello el nexo entre la parte y la supuesta totalidad a la que pertenecería el fragmento. El fragmento tiene valor por sí mismo, independientemente de la relación o relaciones que hubiera podido establecer con un resto que no aparece y que ni siquiera es reclamado. Se podría pensar que con esta proclamación, *Das Fragment an sich*, se vaticina lo que será posteriormente la obra abierta, o se anuncia la estética del fragmento baudeleriano. La rotundidad del «en sí», no deja dudas de su voluntad de presentarse como suficiente por sí mismo.

El hecho de que la pieza se afirme como fragmento y al mismo tiempo en sí, invoca asimismo la importancia del fragmento en la escritura nietzscheana y, por ende, su lugar fundamental en la creación de su pensamiento. A este respecto, Maurice Blanchot distingue «dos hablas en Nietzsche»: la que pertenece al discurso filosófico y la del fragmento.

7. La partitura se encuentra en la edición realizada por Curt Paul Janz en *Der Musikalische Nachlass*, Kassel, Bärenreiter, 1976, p. 85, nº de catálogo: NWV 35.

Admitámoslo. Admitamos que ese discurso continuo es el trasfondo de sus fragmentadas obras. Pero queda el hecho claro de que Nietzsche no se contenta con ello. E inclusive, si una parte de sus fragmentos puede ser relacionada con esa especie de discurso integral, es patente que éste –el cual constituye la filosofía misma–, es superado siempre por Nietzsche, quien más bien lo supone en lugar de exponerlo, a fin de poder discurrir más allá, de acuerdo con un lenguaje completamente distinto, no el lenguaje del todo, sino el del fragmento, el de la pluralidad y la separación.⁸

El lenguaje del todo y el lenguaje del fragmento son distintos, aunque puedan establecer sus nexos. El lenguaje del fragmento no tiene por qué asumir la unidad ni tampoco la contradicción. Este lenguaje nos emplaza ante un pensamiento, filosófico y musical, que no se ancla en la dualidad y que es susceptible de romper con la teleología discursiva. La aceptación de este lenguaje de la «pluralidad y separación» que actúa en la palabra y en la música, no es fácil de asumir, pues implica la puesta en cuestión tanto de los principios puestos en obra para la consecución del conocimiento, como de los supuestos del discurrir musical.

La distinción de Blanchot se corresponde para nosotros, con el modo en que el joven Nietzsche diferencia entre Apolo y Dionysos y les asigna distintas potencialidades. Esta diferencia se encuentra, asimismo, en el estudio que el filósofo lleva a cabo acerca de la unión entre la música y la palabra en el origen de la música en tanto música vocal. En los inicios de la música griega antigua, los nexos entre las palabras y los sonidos aún no se habían quebrado⁹. En su tiempo, la recuperación de esos nexos pasa por lo trágico, por una «elucidación» (*Verdeutlichung*) apolínea de lo dionisiaco¹⁰. Esta es la propuesta de *El Nacimiento de la Tragedia en el*

8. Maurice Blanchot, «Nietzsche y la escritura fragmentaria», *ECO. Revista de la cultura de occidente*, t. XIX/5-6-7, Librería Buchholz, Bogotá, 1969, p. 682.

9. Las obras de Nietzsche serán citadas en la edición establecida por Giorgio Colli y Mazzino Montinari. KSA I, ep. 5.

10. KSA VII, 7, [128].

Espíritu de la Música, donde la potencia de la música dionisiaca dará lugar a la tragedia, a esa mediación entre Apolo y Dionysos.

Se puede pensar con Nietzsche que, sobre el fondo de caos que implican la multiplicidad y el devenir originales, el ritmo es 'la forma del devenir, principalmente le forma del mundo de los fenómenos'; es decir también la primera tentativa de individuación, la que tuteló, en la mitología nietzscheana, la separación de Dionysos y de Apolo. Resultado del lenguaje de la *desmesura*, característica esencial de Dionysos, el ritmo debe necesariamente expresarse en la *medida*, característica esencial de Apolo.¹¹

A la distinción realizada por Blanchot, se le puede poner entonces como fondo dos tipos de ritmo que van ligados a dos modos de tratar el ritmo: el *Zeit-Rhythmik* que para Nietzsche es el ritmo sometido a tiempo y el *Affekt-Rhythmik* o ritmo abandonado a la afectividad. El primero habría sido creado por los antiguos griegos para limitar el *pathos*. Como expone Kremer-Marietti, Nietzsche se representa el *Zeit-Rhythmik* como el propiamente helénico, mientras que el *Affekt-Rhythmik*, es compuesto por el contraste de tiempos fuertes y débiles, como el germánico¹².

La calificación del *Affekt-Rhythmik* como bárbaro, evoca al que habla en lengua extraña, el no griego pero, con este término, el filósofo da cuenta también de la reducción que esta rítmica supone. Si

11. A. Kremer-Marietti, *Nietzsche et la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 184. La cita de Nietzsche corresponde a «Philologica II», *Rhythmische Untersuchungen*, p. 318.

12. A. Kremer-Marietti, op. cit., pp. 184-185. Para Nietzsche F., *Philologica II, Anhang: Zur Auseinanderhaltung der antiken Rhythmik (Zeit-Rhythmik) von der barbarischen (Affekt-Rhythmik)*, pp. 337-338. Es importante destacar que este texto retoma sus estudios de juventud sobre el ritmo y pertenece a una carta que escribe en agosto de 1888 al musicólogo Carl Fuchs (Nietzsche an Carl Fuchs, Ende August 1888, KGB III 5, Nr. 1097, p. 403) y *Philologica II, Rhythmische Untersuchungen*, p. 310. La evolución de la música muestra también la distinción nietzscheana, pues es justamente con la aparición de la *musica mensurabilis* en el s. XIII cuando la consideración del ritmo comprendido como vínculo místico con el universo y expresión de la armonía pitagórica (interpretada por Boecio), desaparece progresivamente para dejar paso a un sistema rítmico abstracto y acentuado que muestra el impacto de la música de los juglares.

la *Zeit-Rhythmik* es capaz de acoger la complejidad al aceptar tanto la irregularidad y la asimetría como la regularidad aritmética, la *Affekt-Rhythmik* supone una perversión y una simplificación.

Esto se hace patente no sólo en la historia del ritmo –por lo que atañe al lenguaje–, sino también en la historia de la música. Entre la música griega antigua y la música moderna, el modo de componer el ritmo ha sido modificado. Como señala Christophe Corbier, el metro griego no puede ser integrado en el cuadro rígido de la medida del solfeo moderno que cuenta un tiempo fuerte inicial. El metro griego estaba en relación con los gestos del bailarín, que se indicaban con los términos *arsis* (levantar) y *thésis* (poner). La *arsis*, piensa Nietzsche debía preceder a la *thésis* pues lo propio es levantar el pie para iniciar el movimiento y dejarlo en el suelo después. La medida moderna en cambio, no parte del movimiento del danzante sino de lo visual y lingüístico. Respecto al origen visual, aparece con el desarrollo de la polifonía en el Ars Nova (s. XIV), como referencia óptica para ayudar a la comprensión del complejo contrapunto propio de esta escuela. El origen lingüístico por su parte, lo sitúa el filósofo en la canción popular alemana que está fundada sobre la acentuación tónica de las palabras. Siguiendo a Corbier, Nietzsche estaría retomando aquí el modo en que la lingüística histórica expone el desarrollo de las lenguas históricas durante el periodo del imperio romano, que termina con la creación de lenguas modernas acentuales, como lo es particularmente la germánica¹³.

Éste es el contexto de trabajo del filósofo cuando compone *Das Fragment an sich*. La formación del Nietzsche músico, que no debe separarse del filólogo y el filósofo, es la correspondiente a la modernidad. En su obra, la rítmica temporal griega no se halla presente pero, sin embargo, como ocurre con las dos hablas a las que se refiere Blanchot, el filósofo-músico parece querer integrar en la constricción moderna del solfeo, la irregularidad y asimetría

13. C. Corbier, « *Alogia et Eurythmie chez Nietzsche* », *Rhuthmos*, 24 mayo de 2012, pp. 7-8. Consultable en: <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article647> (25/07/2014).

propia de esta rítmica olvidada. La partitura escrita en La M y en un compás $\frac{3}{4}$ –excepto el compás nº 13 que está en $\frac{4}{4}$ –, se inicia con dos silencios seguidos de un acorde de dos notas en la clave de Sol, mientras que la clave de Fa –la encargada del acompañamiento–, deja todo el primer compás en silencio. Al tiempo fuerte del primer compás le corresponde entonces un silencio que va seguido en los tiempos débiles por otro silencio y el acorde. El tiempo fuerte es silenciado. De este silencio expresivo del tiempo fuerte surge la música en el tiempo débil. Primero *arsis* y luego *thesis*, tal y como según Nietzsche, lo indica el bailarín griego que acompaña el hacer de la música y la poesía.

Se podría pensar que esos dos silencios con los que se inicia la obra aluden a ese silencio que precede, para muchas narraciones mitológicas, la creación del mundo. En Nietzsche esta creación es, por parte de los hombres, su continua interpretación. Sin embargo, desde la compulsión interpretativa del hombre de conocimiento, el silencio no es más que una pausa, tal y como todavía se designa al silencio musical en la lengua alemana¹⁴.

En cuanto a las indicaciones de dinámica, excepto el *da capo con malinconia*, sólo encontramos que la primera nota, sobre el

14. La historia de la música evidencia lo que podríamos calificar una marginalización del silencio por la dificultad de hacerlo compatible con la noción del tiempo aristotélico. De hecho, en los orígenes de la notación, el silencio siempre es comprendido y nombrado con el término pausa (así todavía en alemán e italiano, *rest* en inglés o *soupir* en francés). Nicole Oresme (1323-1382), en su *Tractatus de configurationibus qualitatum et motuum*, afirma que la pausa no interrumpe la continuidad de la línea melódica porque está ligada al tiempo, que es medida del movimiento. Este movimiento es concebido como pura extensión matemática y la pausa es, en consecuencia, una suerte de grado cero de intensidad, tal y como se deduce de su explicación de las *configurationes intensionum*. Para esta cuestión ver, Zoubov N., «Nicole Oresme et la musique», *Medieval & Renaissance studies*, V, 1961, pp. 96-107.

Para referirse al silencio en música y no a la pausa, hay que esperar hasta el s.XVIII, cuando Jean-Jacques Rousseau en su colaboración en l'*Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert, introduce el término en plural y lo define como «aquellos signos que responden a los distintos valores de las Notas, que, colocados en lugar de estas Notas, marcan que todos los tiempos de su valor deben ser pasados en silencio.» «Dictionnaire de Musique», *Oeuvres Complètes*, V, Paris, Gallimard, 1995, p. 1041.

tiempo débil, debe ser *piano*, por tanto atacada suavemente y, justamente, en el paso del compás 12 al 13, el filósofo ha escrito *anschwellend*, que es el término que en italiano es *crescendo*, un aumento de volumen sonoro. Al aumento de notas que supone el compás 4/4, le acompaña el aumento de dinámica.

Por su carácter de fragmento con *da capo*, y por la ausencia del número de repeticiones, el fragmento puede ser comprendido con Jos de Mul, como un ejercicio de desestructuración, de des-centramiento y desarraigo de la teleología tonal. Jos de Mul llega a considerar esta pieza como la manifestación de una divergencia respecto de la noción de tiempo musical en Schopenhauer¹⁵. Se podría pensar que, si bien la teleología tonal se hace presente en el transcurso del fragmento, ciertamente desaparece cuando es sometido a un número elevado de repeticiones. Tal vez por ello, para Daniel Charles la obra aparece como un primer ejercicio del planteamiento nietzscheano del eterno retorno¹⁶. Y, explícitamente, el filósofo relaciona el *da capo* con la eternidad en *Más allá del bien y del mal* & 56, donde el *da capo* se refiere tanto al intérprete como a lo interpretado –el mundo–, y en los escritos póstumos donde, recordando a Zaratustra, afirma que todo lo que existe está destinado a repetirse en un «eterno *da capo*»¹⁷.

La repetición infinita del mismo fragmento, nos da el contenido de este pensamiento musical, al tiempo que elude la función primordial de la repetición musical: apelar a un reconocimiento

15. Schopenhauer hace de la música la significación inmediata y afectiva de la realidad misma y llega a referirse al mundo como música encarnada (*verkörperte Musik*). Schopenhauer A., *Sämtliche Werke*, Zweiter Band, Leipzig, 1877, p. 310. En los póstumos de la primavera de 1871, donde Nietzsche trata sobre la relación entre música y palabra, se lleva a cabo la crítica a la noción de voluntad en Schopenhauer. Ver KSA VII, 12, [1].

16. Cfr., Carmen Pardo, «De la música como invitación a la nobleza. Entrevista con Daniel Charles», *Zehar*: revista de Arteleku-ko aldizkaria, nº 59, 2006, pp. 59-63. Para la primera interpretación, véase De Mul J., *Romantic Desire in (Post)Modern Art and Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 129.

17. KSA 11, 34 [204]. Para esta cuestión ver el buen trabajo de Pierre Sauvanet, «Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour»: http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=APHI_642_0343 (17/7/2014).

que afianza más si cabe, la percepción de la obra como unidad. En la repetición del fragmento no se da el reconocimiento más que del propio fragmento, que es en sí. Con esta repetición que escapa a la función cognoscitiva de un transcurrir en pos de, el fragmento se mueve en otro tiempo. Este tiempo, es el que se engendra en las repeticiones sin referencia, sin ese trasfondo que Blanchot denomina la otra habla del filósofo. El tiempo en que transcurren las repeticiones bien podría calificarse de tiempo vacío, pues no se somete a ninguna medida, tan sólo al tempo del propio fragmento. Su carácter de porción desgajada, separada de un supuesto todo, pero también de nada, parece que le permiten moverse en esa nada que lo envuelve, en su carácter en sí.

Repetir en música es también interpretar y, este nexo, se mantiene en Nietzsche no sólo en lo que concierne a la obra musical, sino también a la filológica y la filosófica. Es sabido el lugar central que ocupa la problemática de la interpretación en el pensamiento nietzscheano y, a este respecto y para la cuestión que aquí nos ocupa, destacaremos el modo en que el filósofo plantea la cuestión de quién interpreta:

No se debe preguntar 'quién interpreta', pues el interpretar mismo, en cuanto una forma de la voluntad de poder, tiene existencia (pero no como un 'ser', sino como un *proceso*, un *devenir*) como un afecto.¹⁸

La interpretación es un proceso, un devenir, y quién interpreta son los afectos. La interpretación del *Das Fragment an sich* no se inscribe en un tiempo delimitado, sino que se abre como proceso, como devenir que –sin número de interpretaciones– no tiene fin. De este modo, el fragmento clama, paródicamente, que existe y no existe en sí, que no es más que un juego sin fin de repeticiones, de interpretaciones. Como lo es también el juego de interpretaciones del mundo para Nietzsche. Pero este juego, no se realiza desde una subjetividad que llevaría a cabo la interpretación, sino

18. KSA 12, 2, [151].

desde los afectos. Son los afectos quienes interpretan, porque es la obra la que inventa al que la ha creado¹⁹. Y es un afecto el que debe acompañar también la interpretación sin fin de este fragmento musical.

Pero, ¿por qué el *da capo* debe ser interpretado con melancolía?

Si atendemos al contexto filosófico y musical del propio Nietzsche, habría que afirmar que el filósofo en tanto músico se guía por una excitación musical, a-representativa. Esto lo aleja de cualquier deseo de componer una música dramática incapaz de obrar de forma dionisiaca sobre el oyente. En esta música, los sonidos serían sencillamente o retórica convencional o música fisiológica. El *da capo* sin número bien podría ser la formulación de esa acción dionisiaca sobre los oyentes.

No obstante, no debemos confundir esa música fisiológica o música como mera excitación, con los efectos fisiológicos de la música que, para Nietzsche, pueden alcanzar el estatus de objeción teórica. En su crítica al drama wagneriano escribe:

El cínico habla. Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué travestirlas con fórmulas estéticas? Mi 'hecho' es que esta música, desde que actúa sobre mí, hace mi respiración más difícil [...] Mi melancolía quiere reposar en los escondrijos y los abismos de la *perfección*: por eso necesito la música. ¡Qué me importa el drama!²⁰

La melancolía del filósofo necesita la música, pero no el ritmo de la música wagneriana sino el tempo lento de su *da capo* sin número.

Nietzsche conocía sin duda el antiguo nexo entre música y melancolía. La melancolía, ya desde Asclepiades de Bitinia (s.II-I a.C.), se curaba con melodías frigias y Galeno (s. II d.C), también recomendaba la música a los melancólicos. Todavía en el siglo XV, Ramos de Pareja en su obra *Música práctica*, relaciona los cuatro tonos básicos con los planetas y sus humores correspondientes.

19. KSA, 6, *Nietzsche contra Wagner*, 434.

20. KSA, 3, *Die fröhliche Wissenschaft*, & 368.

Sin embargo, la prescripción que reza al final de la partitura nietzscheana resulta irónica porque las repeticiones deben ser ejecutadas con melancolía. *Das Fragment an sich* no parece apto para curar la melancolía pues sus repeticiones lo sitúan más bien en la concepción de la melancolía como monomanía. ¿Se tratará de la monomanía interpretativa del ser cognoscente? ¿De esta fuerza que impele al hombre de conocimiento a la interpretación sin fin?

Hacia 1810, Jean-Etienne Dominique Esquirol acuña el término monomanía para referirse a la melancolía y permitir el paso de lo que era considerado una enfermedad moral a una catalogación médica y legal donde términos como alucinación, histeria e ideas fijas tendrán cabida. Este vocabulario se populariza y se encuentra en la literatura romántica en una fecha tan temprana como 1814. En este contexto, encontramos a Héctor Berlioz y su *Symphonie Fantastique*. Épisode *de la vie d'un artiste* (1830), donde aparece por primera vez en música la noción de idea fija. El músico conoce esta expresión de su etapa como estudiante en la École de Médecine (1820-1821), y musicalmente designa una melodía que aparece cuando el músico quiere evocar un tema particular o un personaje²¹.

Esta noción de idea fija musical, la utiliza el filósofo unos días después del Festival de Bayreuth, en 1876, cuando se pregunta:

¿Cuál es en la actualidad la Melodía dominante en Europa, l'idée fixe musicale? Una Melodía de opereta (naturalmente, excepción hecha de los sordos o de Wagner)²².

La idea fija musical es aquí una monomanía sonora. Con ella, se refiere al triunfo de las operetas y particularmente a las de Jacques Offenbach a quien en otro lugar, califica como «un espíritu voltaireano, libre, desbordante», que se opone al espíritu de la música romántica alemana²³.

21. Para más información a este respecto cfr. Carmen Pardo Salgado, «Tonos de la melancolía», *Revista Espectros del Psicoanálisis*, nº 9, invierno de 2012, México D.F., pp. 85-108.

22. KSA 8, invierno de 1876-1877, 20 [21].

23. KSA 12, otoño de 1887, 9 [12].

El conocimiento de la música de Berlioz por parte de Nietzsche se produce, según sus propios escritos, en fecha temprana. De este músico destaca el filósofo el colorido orquestal y la influencia de su lenguaje orquestal en lo que él denomina la gran ópera. En *Ecce Homo* el músico aparece en parentesco con Wagner, como artista que tiene un fondo de enfermedad en su modo de ser²⁴.

Repetir este *da capo* con melancolía es introducir una idea fija musical que, para la escucha, es lo mismo que vuelve una y otra vez, aunque esto mismo sea el fondo de las distintas interpretaciones. La obra es interpretada por los afectos y escuchada desde otros afectos, desde un estado de aceptación que no sabemos si es también el de la melancolía. Su interpretación sin fin es también la del filósofo que debe comprender el mundo como una contemplación estética: una apariencia.

2.2.Repeticiones: el lenguaje del silencio

Vexations es una obra que Satie nunca publicó²⁵. El significado que el compositor quiso dar a este título sigue siendo un enigma. Se han ofrecido distintas versiones al respecto. Es posible que, conociendo el gusto del músico por el esoterismo, el título haga referencia a la obra de Paracelso (1493-1541), *Coelum Philosophorum* que cuenta como subtítulo con *Vexationes*. Se tiene en cuenta también la hipótesis de que la obra haga referencia a su relación con la artista Suzanne Valadon, para quien había compuesto *Bonjour, Biqui, Bonjour* en 1893.

Dos años antes, en 1891, el músico había conocido a Sâr Péladan, Gran Maestro de la Orden Tercera de los Rosacruz, quien le nombra Maestro de Capilla. El mismo año que compone *Vexations*, funda la Iglesia Metropolitana de Jesús Conductor, de la que él mismo se nombra Tesorero y Maestro de Capilla y de la

24. KSA 8, primavera-verano de 1878, 27 [57] y verano de 1878, 30 [170]; KSA 6, *Ecce Homo*, 288.

25. La primera edición comercial de la obra se realiza en 1969 en las ediciones Max Eschig.

que es el único adepto²⁶. El objetivo de esta Iglesia era, según palabras del mismo compositor, «atacar a la sociedad por medio de la música y de la pintura». Convencido de la importante influencia de la música sobre el psiquismo, el compositor se aleja de la funcionalidad tonal y crea una nueva estética que se avenga con la espiritualidad vivida en ese momento.

Vexations se inscribe en ese alejamiento de la funcionalidad tonal. Dividida en cuatro secciones, empieza con la mano izquierda un tema compuesto por 18 notas. Al tema le sigue una variación –que consiste en una armonización del tema en acordes de 3 sonidos–, seguidos a su vez del mismo tema y otra variación, que mantiene la misma armonización pero con las notas invertidas. Su estructura es repetitiva: A, A₁, A, A₂. La organización es cromática, pero no siguiendo el cromatismo postromántico, y las disonancias son continuas. Se trata de acordes disminuidos que nunca resuelven. No se encuentra un centro tonal ni tampoco sentido alguno de la dirección. En las indicaciones de la partitura se explica que debe ser interpretada muy lenta (*très lent*), pero el tempo exacto es escogido por el intérprete al no existir una indicación metronómica. Además el compositor recomienda:

Para tocar 840 veces seguidas este motivo, será adecuado prepararse con antelación, y en el más absoluto silencio, por medio de intensas inmovilidades.

Por primera vez en la historia de la música, un compositor solicita que el intérprete permanezca en silencio para preparar la obra. Acometer las 840 repeticiones reclama que los ensayos (repeticiones en francés), se realicen en silencio, sin repetir, es decir sin tocar. Satie solicita abrir un espacio-tiempo de silencio, sin transcurso sonoro, mudo. Lo único que pasa en ese espacio-tiempo de concentración es el silencio. El intérprete se prepara hacien-

26. Puede leerse la primera epístola de Satie a los artistas católicos y a todos los cristianos en «Obras de la Iglesia Metropolitana de Arte», in E. Satie, *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid, Fugaz ed. Universitarias, 1989, pp. 32-33. Traducción e introducción de Loreto Casado.

do la experiencia del silencio, una experiencia no cuantificable, en la que el tiempo deja de atender a medida y es sentido como duración. Pero, ¿por qué se hace necesario un silencio absoluto?

Este silencio prepara la escucha del intérprete. Su concentración es necesaria porque cada repetición de la pieza se convierte en única. Esto es debido a la dificultad de la obra que, por su cromatismo continuo resulta difícil de memorizar. La armonía desarrollada por el músico no sigue las convenciones que un intérprete conoce, los sonidos perdieron la función que les otorga el sistema tonal y parecen responder a una lógica absurda, sorda para el oído del intérprete. En cada repetición, el intérprete es invitado a partir de cero. Él evoluciona en un tempo sin tiempo que es a la vez el mismo y otro²⁷. A propósito de la interpretación de la obra que realizaron Gavin Bryars y Christopher Hobbs en Leicester en 1971, ambos comentan:

Bryars: La música es enervante porque es imposible acostumbrarse a ella. [...]

Hobbs: Sí, la partitura es muy rara. Especialmente el cuarto sistema. Hay dos acordes que tienen las mismas notas, y se dan a una distancia de una corchea o algo así. No me acuerdo qué notas son, pero están anotadas de forma totalmente distinta (por ejemplo, fa sostenido y do bemol la primera vez, y sol bemol y si la segunda), y tiene el efecto de doblar el tono de las notas. Tengo que repetirme que si toco los acordes con la misma digitación sonarán bien de verdad. Es muy grande la tentación de usar una digitación distinta para cada nota idéntica anotada de forma distinta...²⁸

La música se repite, pero la partitura no se deja memorizar a pesar de sus repeticiones. La obra desarticula las convenciones de la música tonal y los hábitos del intérprete.

27. Para John Cage la indicación dada en la partitura por el compositor se encuentra en concordancia con el budismo zen. Cfr. John Cage, R. Shattuck, A. Gillmor, «Erik Satie: a conversation», *Contact: A Journal of Contemporary Music*, nº 25, otoño de 1982, p. 21.

28. Citado en M. Nyman, *Música experimental. De John Cage en adelante*, Girona, Documenta Universitaria, 2006, p.66. Trad. de Isabel Olid Bález y Oriol Ponsatí-Murlà.

Pero, ¿qué ocurre con el oyente?

La obra se estrenó el 9 de septiembre de 1963 en el Pocket Theatre de Nueva York. Unos años antes, en 1949, el compositor Henri Sauguet, un amigo de los últimos años de Satie, da a conocer la obra a John Cage. El compositor norteamericano organiza el estreno mundial junto a Lewis Lloyd en un concierto que duró 18h40' y que fue interpretado por diez pianistas, entre los que se encontraban John Cale, Christian Wolff, Philip Corner, James Tenney, la bailarina Viola Farber, o el mismo Cage. La entrada costaba cinco dólares y se reembolsaba con un centavo por cada veinte minutos de permanencia.

¿Qué acontece cuando se escuchan 840 veces esas 152 notas?²⁹

Dick Higgins, componente de Fluxus que se encontraba entre el público, explica que al principio la música resulta tan familiar que parece ofensiva y aburrida. Después, se empieza a sentir una aceptación eufórica³⁰.

La cuestión del aburrimiento en música fue tratada reiteradamente por Satie. El músico consideraba que el público venera el aburrimiento porque le parece misterioso y profundo. Ante el aburrimiento, prosigue, el público se encuentra indefenso³¹.

En sus *Sports et Divertissements* (1914), una colección de veintituna piezas con textos del propio compositor y dibujos de Charles Martin, el compositor escribe a modo de introducción:

Aconsejo hojear este libro con dedo amable y sonriente, pues se trata de una obra de fantasía. Que no se vea otra cosa. Para los Encogidos y los Atontados he escrito un coral grave y

29. En 1958 Cage escribe una conversación imaginaria con Satie donde afirma que no se podría soportar una interpretación de *Vexations* con sus 840 repeticiones. Años después, cuando ya ha compuesto *4'33"* se decide a estrenar la obra. Cfr. John Cage, «Erik Satie», *Silence*, Hanover, Wesleyan University Press, 1973 (1961), p. 78.

30. D. Higgins, «Boredom and Danger» (1966), *A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts*, New York, Printed ed., 1978, pp. 42-50.

31. E. Satie, *Écrits* (recopilados por Ornella Volta), Paris, éd. Champ Libre, 1981 (3ª ed.), p. 165.

correcto. Es una especie de preámbulo amargo, una forma de introducción austera y decorosa. He puesto en él todo lo que sé sobre el Aburrimiento, y se lo dedico a los que no me quieren.³²

El aburrimiento produce la sensación de que el tiempo se ha estancado. Como Pascal Quignard nos recuerda, la lengua alemana llama al aburrimiento el tiempo largo (*langeweile*). Se trata de una suerte de tiempo expandido pero sin espacio, una dilatación en el vacío y produciendo vacío. Podemos entender de este modo, que para Quignard el aburrimiento sea como un «humor vacío»³³.

Si Nietzsche solicitaba llevar a cabo las repeticiones con melancolía, Satie recomendando prepararse en silencio, en absoluta inmovilidad. Ese silencio es también el que comparte el oyente cuando escucha, su silencio interior. En ese vacío hecho por el oyente los sonidos pueden entrar, las repeticiones horadan el humor del oyente y tal vez, en un primer momento siente como Higgins, el aburrimiento, el humor vacío. Después si persiste, ese silencio hecho en sí mismo se transforma en absoluta concentración, en devoción por lo escuchado³⁴. El humor vacío se convierte entonces en interés y el oyente está entre los sonidos. No se apela a una escucha relacional en la que la memoria cumple la función de establecer conexiones, sino que se asiste a la repetición de un tiempo y de una música que, como en Nietzsche, es el mismo y otro a la vez.

3. SURGIR DE CERO

En su escrito sobre Satie, Cage explica que la ausencia de transición en las divisiones dentro de una misma obra, o entre obras

32. Para esta obra ver: Armengaud J-P., *Les plus que breves d'Erik Satie*, Paris, Librairie Séguier, 1988, pp. 92-112.

33. P. Quignard, *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987, pp. 58-59.

34. A este respecto, John Cage recuerda el koan zen que afirma: «Si algo resulta aburrido después de dos minutos, prueba con cuatro. Si aún te aburre, prueba con ocho, dieciséis, treinta y dos, y así sucesivamente. Finalmente descubrimos que no es para nada aburrido, sino muy interesante.» John Cage, *Silence*, op. cit., p. 93.

ya terminadas, es una característica del compositor francés.

Satie aparece en puntos impredecibles que siempre surgen de cero: 112, 2, 49, no etc.

Y más adelante:

Por supuesto, 'es otra escuela' –este salir del cero.³⁵

Satie no sigue la lógica musical propia de la tonalidad, pero tampoco ha creado un sistema que de una vez para siempre le sirva como modelo. Su originalidad se encuentra, precisamente, en este hacer del origen de cada obra, o incluso en el interior de las diversas secciones de una obra, un inicio inesperado, inédito.

Satie parte de cero y pertenece por ello a «otra escuela». Con esta expresión se refiere Cage al hecho de que también en el sistema dodecafónico la ausencia de cero es evidente. La escuela a la que pertenece o que inaugura Satie, es una escuela cuyo sólo principio es ese partir del cero. Esto supone, admitir que la música no tiene por qué ser un espacio acotado y bien protegido en el que no caben el resto de los sonidos. Los sonidos de la música, sonidos intencionados, pueden convivir con los sonidos no intencionados del ambiente. Cuando ambos ocupan el mismo espacio, los dos tipos de sonido surgen del cero, de la ausencia de determinación previa.

Para Cage una estructura musical cero consiste en un tiempo vacío. Es éste un tiempo que es sólo tiempo o, con Christian Wolff, ausencia de tiempo, puesto que no es medido. Esta estructura musical posibilita, asimismo, que los sonidos sólo sean sonidos y no notas obligadas a realizar una función estructural. El tiempo cero no sigue la linealidad del pasado, presente y futuro. Este tiempo reconoce la ausencia, la nada y ofrece su derecho al silencio³⁶.

35. John Cage, «Erik Satie», *op. cit.*, pp. 79-80.

36. Respecto a la ruptura de la linealidad, Cage pone el ejemplo del modo en que se lee un diario. Suele ser una lectura que procede por saltos, en la que los artículos son leídos parcialmente, en su totalidad y muchos no leídos. No es el modo en que se

Este modo de proceder solicita la aceptación, tanto por parte del compositor como del oyente. Esta aceptación supone la no dualidad. No se trata entonces de rechazar toda medida, el tiempo medido y el tiempo cero pueden coexistir en una misma obra. Lo que se requiere es aprender a tomar las medidas en un material flexible. De este modo, la música pasa de ser considerada un objeto –con un inicio, medio y fin–, a ser un proceso en el que, cuando se toman medidas, es sabiendo que estas no son patrones inviolables, sino un mero recurso que en cualquier momento puede ser dejado de lado y entrar en un tiempo sin medida, un tiempo cero³⁷.

El tiempo cero, como el surgir del cero de Satie, como las repeticiones de *Vexations* o del *Das Fragment an sich*, hacen de la composición y de la escucha un ejercicio que no se aviene con las fórmulas estéticas y discursivas que tienen por objeto la consecución de un fin. En la experiencia del tiempo cero, la dualidad sujeto-objeto, solidaria de la construcción de un mundo de representaciones que toman el lugar de lo verdadero o adecuado, puede ser un momento de tránsito. Por ello, con la experiencia del tiempo cero, se puede acceder a lo que Cage denomina la vida poética. Esta vida es la que surge con el retorno al lugar desde el que se establecen las valoraciones, un retorno a un tiempo cero, a una tabula rasa y a la capacidad de saltar, de leer saltando.

Para el pensamiento filosófico, el tiempo cero no implica la construcción de otra metafísica comprendida como principio, sino el retorno al lugar que hace todo principio posible, al lugar del asombro. Situar el pensamiento en el asombro, en un espa-

lea a Bach en público dirá, sino justamente la forma en que se lee el *Duo for Pianists II* de Christian Wolff. Cfr. John Cage, *A Year from Monday*, London, New York, Marion Boyars, 1985, (1963), pp. 136-137.

37. La ausencia de dualidad que supone el tiempo cero es puesta en relación por Daniel Charles con el modo en que Gilles Deleuze hace del acontecimiento la identidad de la forma y el vacío. Cfr. D. Charles, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 245. Para Deleuze, *Logique du sens*, Paris, éditions de Minuit, 1969, p. 161.

cio vacío, es sabido, es el punto de partida para el conocimiento. Pero, la experiencia del tiempo cero enseña que, como las repeticiones nietzscheanas, ese ejercicio de interpretación es y debe ser continuo y que, entretanto, aún se puede albergar coraje en el pensamiento para aceptar ni siquiera durante un tiempo cero, que la interpretación y su ausencia pueden coexistir pues son una, lo mismo y distinto a la vez.

El *da capo* de Nietzsche o cada repetición de *Vexations*, horadan ese espacio en el que el aburrimiento y el asombro se avienen. El paso del uno al otro dependerá del modo en que se escuche. Así, construir el tiempo cero en el pensamiento podrá consistir en la aceptación de la no dualidad; en la producción de subjetividades que, desde la escucha, aprenden que, a veces, no es preciso tomar medidas.

Esta experiencia, que bien puede ser llamada la de la vida poética, es capaz de jugar con el *da capo* nietzscheano, con el asombro y la afirmación del no saber para seguir pensando así, lo que, de vez en cuando, se deja escuchar en la música y el pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMENGAUD, J-P., *Les plus que breves d'Erik Satie*. Paris, Librairie Séguier, 1988.
- BLANCHOT, Maurice, «Nietzsche y la escritura fragmentaria», *ECO. Revista de la cultura de occidente*, t. XIX/5-6-7, Librería Buchholz, Bogotá, 1969.
- CAGE, John ; Shattuck, R. ; Gillmor, A. «Erik Satie: a conversation», *Contact: A Journal of Contemporary Music*, nº 25, otoño de 1982.
- CAGE, John, *A Year from Monday*. London, New York, Marion Boyars, 1985.
- CHARLES, D., *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- CORBIER, C., «Alogia et Eurythmie chez Nietzsche », *Rhuthmos*, 24 mayo de 2012, pp. 7-8. Consultable en: <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article647> (25/07/2014).
- DE MUL, J., *Romantic Desire in (Post)Modern Art and Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*. Paris, éditions de Minuit, 1969.

- FERREIRA, Manuel Pedro, « Mesure et temporalité : vers l'Ars Nova », in *La rationalisation du temps au XIII siècle. Musique et mentalités*, textes édités par Catherine Homo-Lechner, Actes du colloque de Royaumont, 1991, Grâne, éd. Créaphis, 1998.
- HIGGINS, D., «Boredom and Danger», *A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts*. New York, Printed ed., 1978.
- HOGBEN, L., *El universo de los números. Historia y evolución de las matemáticas*. Barcelona, ed. Destino, 1966.
- JANZ, Curt Paul, *Der Musikalische Nachlass*. Kassel, Bärenreiter, 1976.
- KREMER-MARIETTI, A., *Nietzsche et la rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- NYMAN, M., *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona, Documenta Universitaria, 2006.
- PARDO SALGADO, Carmen, «Tonos de la melancolía», *Revista Espectros del Psicoanálisis*, nº 9, invierno de 2012, México D.F.
- PARDO, Carmen, «De la música como invitación a la nobleza. Entrevista con Daniel Charles», *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, nº 59, 2006.
- QUIGNARD, P., *La leçon de musique*. Paris, Hachette, 1987.
- SATIE, Erik, *Écrits* (recopilados por Ornella Volta). Paris, éd. Champ Libre, 1981.
- SATIE, Erik, *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Madrid, Fugaz ed. Universitarias, 1989.
- SCHOPENHAUER, A., *Sämmtliche Werke*, Zweiter Band, Leipzig, 1877.
- TARASTI, E., *Musical Signification: Essay in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1995.
- ZOUBOV, N., «Nicole Oresme et la musique», *Medieval & Renaissance studies*, V, 1961.

Pensar con el oído: La idea de filosofía en Adorno

Lenin Pizarro Navia

Instituto de Filosofía
Universidad de Valparaíso

*Si nadie es capaz ya de hablar,
entonces nadie puede ya,
con toda certeza, escuchar.*
TH. W. ADORNO

1. ¿QUÉ SIGNIFICA PENSAR CON EL OÍDO?

Susan Buck-Morss ha sostenido, en su clásico estudio sobre el origen de la dialéctica negativa (1977), que más que un escritor filosófico, Th. W. Adorno fue un compositor de ensayos; «sus composiciones verbales» señala Buck-Morss, «expresaban una ‘idea’ a través de una serie de reversiones e inversiones dialécticas».¹ Reversiones e inversiones dialécticas presentadas bajo la forma estética del ensayo; forma literaria que el pensador de Fráncfort tomará como emblema de una filosofía que se compone bajo el signo de lo negativo, de lo disonante, de lo grotesco, pero que no olvida la promesa de felicidad emanada de lo inútil, de lo insignificante, de lo que no sólo no dona ya el sentido, sino que es signo de su fin: mediante una filosofía paratáctica de cuño decididamente estético – el «socias» artístico: la música dodecafónica –, el

1. Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. N. Rabotnikof. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 254 y ss.

filósofo de Fráncfort querría hacer hablar en las cosas, aquello que es mudo: lo no-idéntico.

Ahora bien, cabe señalar que esta intención es en sí paradójica, pues ¿cómo se puede dar voz a aquello que no tiene voz? ¿Cómo podría hablar lo que carece de habla? ¿Cómo expresar en conceptos aquello que precisamente es límite de todo concepto? La parataxis adorniana sabe esto, al punto que se instala precisamente en la tensión entre el concepto y la cosa, entre la idea y el soma, entre la forma y el material. Es más, el método filosófico adoptado por Adorno genera aporías irresolubles, al punto de renunciar y recusar abiertamente el nexos deductivo-jerárquico de exposición, propio de proyectos teóricos tradicionales: «El ensayo desafía amablemente al ideal de la clara *et distincta perceptio* y de la certeza libre de dudas. En conjunto cabría interpretarlo como protesta contra las cuatro reglas que el *Discours de la méthode* de Descartes erige al comienzo de la ciencia occidental moderna y su teoría.² Es por esta misma razón que para él, filosofía y arte son dos formas de objetivación de lo histórico, pero ni la primera contiene a la segunda, ni la segunda se comprende sin la primera. De esto da cuenta el aforismo elegido por el filósofo fracfortiano como «entrada» (*Stichworte*) de su obra magna *Teoría estética*: «En lo que se llama *filosofía del arte* suele faltar una de las dos cosas: o la filosofía o el arte».³ A través de la sentencia de Friedrich Schlegel, Adorno pone en cuestión precisamente esa anómala condición

2. Theodor W. Adorno, «El ensayo como forma» en: *Notas sobre Literatura [I]*, trad. A. Brotons y A. Gómez. Madrid, Akal, 2006, p. 23. Para una comprensión de la posición o lugar de Adorno al interior de la Teoría crítica o Escuela de Fráncfort, ver, entre otros lugares: Rudolf Wiggershaus. *La Escuela de Fráncfort*, trad. M. Romano. Buenos Aires: FCE-Universidad Autónoma Metropolitana, 2010 ; Müller-Dohm. *En tierra de nadie. Theodor Adorno: una biografía intelectual*, trad. R. H. Bernet y R. Gabás, Barcelona: Herder, 2003 ; Martin Jay. *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Fráncfort y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. J. Curutchet, Madrid: Taurus, 1989 ; Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, trad. E. Suárez. México D.F.: FCE, 1986.

3. Cf. Rolf Tiedemann: «Epílogo del editor», en: Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, trad. A. Brotons. Madrid: Akal, 2004, p. 485.

de la reflexión en torno al fenómeno del arte moderno, que no podría ser abordado con categorías y supuestos preconcebidos, predeterminados y carentes de sustrato histórico, pero que tampoco podría ser delimitado por la pura materialidad.

De la música –arte de la escucha por excelencia–, extrae Adorno su concepto de filosofía. En tanto escritura experimental, el ensayo está emparentado con dicha disciplina artística: música y pensamiento son equiparables por su (supuesto) componente lingüístico: música y filosofía serían tipos o juegos de lenguaje, con variaciones y momentos característicos: «La música es semejante al lenguaje [...]. Pero la música no es lenguaje».⁴ La noción de composición –conceptual y aconceptual– asume, de esta manera, un rol protagónico a la hora de intentar referir –contra la idea adorniana de la imposibilidad de síntesis– una vía de acceso a una filosofía que toma la paradoja como forma expresiva y que ha hecho del arte (concretamente de la música) un verdadero laboratorio del pensamiento. Adorno estudia, compone, escribe y vive de y en torno a la música. Se diría que más que un pensador filosófico, Adorno fue un melómano que hizo de ello su propia condición de intelectual fronterizo, «interdisciplinario», creando el objeto de su pensamiento. Este injerto de lo musical hace que su filosofía se asemeje más bien a un ejercicio auditivo que a uno representacional: «La música es un modo velado de conocimiento para sí misma y para los conocedores. Pero en todo caso tiene tanto en común con la forma discursiva, que ni según el sujeto ni según el objeto se puede disolver, sino que ambos están mediados en ella».⁵

Adorno compone su filosofía desde un pensar-escucha, opuesto a la escucha-mercancía del capitalismo triunfante.⁶ Mediante

4. Theodor W. Adorno, «Fragmento sobre música y lenguaje» en: *Escritos musicales I-III [Quasi una Fantasia]*, trad. A. Brotons y A. Gómez, Madrid: Akal, 2006, p. 255.

5. *Ibid.*, p. 662.

6. Cf. Theodor W. Adorno. «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha», en: *Disonancias*, trad. G. Menéndez. Madrid, Akal, 2009.

tropos lingüísticos como la parataxis, el oxímoron y la exageración retórica su lenguaje filosófico, se asemeja a la música dodecafónica. La de Adorno sería una «filosofía atonal», siendo el ensayo su «apariencia» estética.⁷ En términos formales, el ensayo es considerado como manifestación del carácter irreductible de lo real.⁸ Como forma literaria, la filosofía ensayística propuesta por Adorno adopta el carácter mimético propio del arte, en cuanto aspira a determinar al objeto sin violencia (asimilación identitaria de lo desigual) por un tipo de actitud centrada en la categoría estética de mimesis. Arte y filosofía aspiran, de esta forma, a revelar lo no-idéntico, pero son dos formas de conocimiento distintas:

[...] en esto raya el ensayo con la lógica musical, el estrictísimo y sin embargo aconceptual arte de la transición, a fin de obsequiar al lenguaje oral algo que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva, a la cual sin embargo no se la puede pasar por alto, sino meramente burlar en sus propias formas gracias a la penetrante expresión subjetiva.⁹

El esteticismo de Adorno tiene una doble cara; por una parte, la radicalización adorniana de la crítica de la modernidad desemboca en la autodisolución de la filosofía en estética; por otra, adquiere la impronta aporética al desembocar en una imposibilidad: la de determinar conceptualmente una noción de racionalidad no instrumental desde la cual ejercer la crítica de la racionalidad dominante (A. Wellmer)¹⁰.

Esta defensa de la estética como corrección inmanente de la racionalidad instrumental (que en los años treinta plasmó como filosofía interpretativa o materialismo epistemológico), le posibilita a Adorno emparentar y empalmar lo discursivo con lo no discursivo, el concepto con la experiencia estética, el conocimiento

7. Cf. Martin Jay. *Adorno*, trad. M. P. Morales. Madrid, Siglo Veinte, 1988, pp. 18-19.

8. Cf. Theodor W. Adorno, «El ensayo como forma», *op. cit.*, p. 32.

9. *Ibid.*

10. Cf. Vicente Gómez. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Valencia, Frónesis-Universitat de València, 1998, p. 17 y ss.

teórico con el conocimiento sensible. Para el filósofo de *Dialéctica negativa*, el conocimiento –campo minado por la creciente especialización disciplinar y por el incontrarrestable proceso de desmitificación del mundo– es disputa lingüística; la crítica del lenguaje se torna crítica de la sociedad; la crítica de la sociedad adopta una concreción estética en el arte irreconciliado –negativo y autónomo a la vez–, concebido como antítesis y contrafigura de la industria de la cultura (ese relato engañoso que priva al ser humano de experiencias estéticas verdaderas).

Si la crítica filosófica se articula a partir de una escucha correcta, formulaciones como «automóvil» o «crítica de la cultura» deberían molestar a todo aquél que está habituado, dice Adorno en un famoso ensayo de 1956, a «pensar con el oído».¹¹ Esta alusión a la formación musical del propio autor (que estudió con Alban Berg en Viena), señala a las claras, que el pensamiento está estrechamente ligado a la facultad auditiva: pensar con el oído sería equivalente a no dejarse engañar por un requerimiento ideológico convertido en santo y seña de la ciencia moderna: la claridad y la distinción. Al igual que en la música seria, el pensamiento auténtico es aquél que es capaz de reparar en la contradicción flagrante que la formulación «crítica de la cultura» conlleva: la crítica de aquello que posibilita toda crítica, la cultura. Contra la teoría tradicional, que celebra saturnales a lo establecido, Adorno postula una epistemología de la escucha como forma crítico-estética de superación de un pensamiento concentrado en la representación (*Darstellung*): «En el seno de la teorización estética [...] la Teoría Estética de Th. Adorno es capaz de determinar conceptualmente esa racionalidad irreductible a la razón instrumental como *racionalidad dialéctica*».¹² Dicha racionalidad toma a la mimesis como principio activo en cuanto el arte es unidad no coactiva de lo múltiple (A. Wellmer). Pensar con el oído presupone enton-

11. Theodor W. Adorno. *Crítica de la cultura y sociedad I [Prismas]*, trad. J. Navarro. Madrid, Akal, 2008, p. 9.

12. Cf. Vicente Gómez, *op. cit.*, p. 21.

ces un sujeto activo, shockeado y preformado por la fuerza de lo negativo, que en el arte adopta la causa de lo feo, de lo proscrito, de lo disonante. Pensar es escuchar en lo inhumano el imperceptible latido de lo humano, aunque esta confirmación se muestre repulsiva incluso para la propia conciencia de quien cae en la cuenta del carácter paralítico del arte moderno: «La composición de Schönberg [*El superviviente de Varsovia*] se acompaña de algo desagradable. [...]. Incluso el sonido de la desesperación paga su tributo en la afirmación atroz».¹³

Theodor Adorno fue un convencido del potencial cognitivo del arte y es desde esta objetivación del espíritu –concretamente, desde la música –que extrajo su idea de filosofía: ésta debe componerse lingüísticamente siendo el oído, como se dijo, su órgano sensible por excelencia. Confrontando una larga tradición que en filosofía va desde los griegos al postidealismo alemán, Adorno centra la facultad de razonar en la escucha, en desmedro de la visión. Pensar es un ejercicio fundamentalmente auditivo. La música (la música seria, antípoda de la música ligera), otorgaría un concepto de racionalidad estética que se considera correctivo de la racionalidad instrumental, considerada esta última como una desviación de la razón ilustrada, como una patología de la razón moderna. Dicho en otro giro: la dialéctica de la Ilustración sólo puede ser llevada a cabo estéticamente, mediante una confrontación interna, inmanente del pensamiento con aquello que no es pensamiento. Por su potencial puesta en cuestión del mundo, el arte muestra al mundo desde perspectivas contradictorias, y en esto consiste su fortaleza epistémica. Verdadera *camera obscura*, el arte es cristalización del sufrimiento humano. Como lo fue la religión para Karl Marx, el arte para Adorno no es tan sólo falsa conciencia; en él se vuelve objetivo lo histórico. El arte es imagen histórica de lo que no tiene imagen: el dolor, el sufrimiento. Esta determinación normativa de lo que es arte – y por extensión,

13. Theodor W. Adorno, «Compromiso», en: *Notas sobre Literatura [I]*, op. cit., p. 407.

pensamiento – delimita la visión de conjunto de lo que entenderá Adorno por filosofía: ésta, al igual que la música, se compone negativa y dialécticamente: Adorno es el tercero ante M. Heidegger y R. Carnap. Adorno despoja a la filosofía de su tiempo de todas sus vestiduras teóricas (sistemas) y máscaras conceptuales (ismos), para mostrar la masa fría –cadavérica– que constituye el fondo de todo su andamiaje teórico; andamiaje que si no es una hipóstasis al menos es una falsificación de la realidad real (Adorno parafrasearía en este sentido a Walter Benjamin, al insinuar que todo documento filosófico, es un documento de barbarie). En directa confrontación con la ontología fundamental y el racionalismo crítico (entendido como discurso positivista lógico), la idea de filosofía en Adorno posee múltiples caras; es epistémica, ética y estética, pero el *escenario* (Benjamin) o emplazamiento teórico es fundamentalmente estético, cuando no musical. En confrontación con la *ratio* formal, la *ratio* artística es considerada por el autor de *Minima moralia*, como una extensión crítica de la primera, y la música, expresión autoconsciente de la misma. Ahora bien, contra una concepción afirmativa del arte (expresada como industria cultural), Adorno eleva a principio moral lo disonante: en ello, lo feo, lo grotesco, lo siniestro corrigen la miseria de lo bello; miseria decorativa de un arte afirmativo.

2.- PROTESTA Y REDENCIÓN DE LO OPRIMIDO: LA CATEGORÍA DE LO FEO.

Según Adorno, en lo feo resplandece la comparecencia de naturaleza oprimida: «La aparición del dominio de la naturaleza donde la naturaleza muestra a los seres humanos la fachada de lo indómito». ¹⁴ Si lo feo muestra a los seres humanos aquello que todavía no cae bajo la égida de la razón, del dominio, entonces, para Adorno, esta categoría estética está ligada a la dialéctica de la Ilustración: «La belleza no es el comienzo platónico puro, sino que ha llegado a ser el repudio de lo antes temido, que se convier-

14. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p. 69.

te en feo retrospectivamente, desde su telos, con ese repudio».¹⁵ En tal sentido, lo kitsch es bello por su fealdad. Luego, lo feo y lo bello se relacionan con el proceso de Ilustración inmanente del arte, esto es, con la autodisolución dialéctica entre mito e historia.

En una sociedad que aísla lo feo como antítesis de lo bello, éste aparece como lugar de reconciliación entre el ser humano y la naturaleza. Contra esta mistificación formalista del entramado bello-feo, Adorno reivindica el carácter corrosivo de lo feo que la modernidad estética pone en obra, por ejemplo, en palabras de Rimbaud: «Yo soy crápula».

Lo feo no sería sino el espejo distorsionado, malformado, maltrecho de la sociedad antagonista; de ahí que sea imperativo del arte adoptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para acomodarlo e integrarlo en el esquema antitético bello-feo, propio de las estéticas del consuelo y la compensación, sino para denunciar a través de él y con él, el mundo que lo crea.

Adorno aduce como nota histórica del peligro de integración y asimilación de lo feo, el hecho que en las sesiones de tortura del Reich de Hitler, se cuidaba que los techos reposaran sobre columnas dóricas. Es más, para el filósofo de *Intervenciones*, la crueldad y el horror en tanto que irrepresentables artísticamente, son verdaderos, pues ahí lo implacable toma forma inhumana, al punto que el arte elabora precisamente aquello que oprime: el soma, la naturaleza.¹⁶ Lo cruel, lo tenebroso, es autorreflexión crítica del arte; es su límite y su fin. En este sentido, el impresionismo mostraría, en contra del *common sens*, esto: sus temas no son una naturaleza pacífica, sino que en ellos aparecen elementos civilizatorios contra los cuales, no obstante, protesta

3.- PARA TERMINAR.

«*Kamaraden, ich bin der Letzte!* (¡Camaradas, soy de los últimos!)»¹⁷. La frase que Primo Levi rememora en su libro auto-

15. *Ibid.*, p. 70.

16. Cf. *Ibid.* p. 74.

17. P. Levi. *Si esto es un hombre*, trad. P. Gómez. Barcelona, Muchnik, 1998, p. 157.

biográfico sobre su experiencia en el Lager, no amerita interpretación ni comentario alguno. Estremece en el contexto del relato. Y el escalofrío que inmediatamente produce, tiene que ver con ese tipo de arte que deja de ser arte cuando se cae en la cuenta que ya no tiene que ver necesariamente con eso que por costumbre se llama difusamente «literatura», porque cuando la expresión objetiva el horror pone en suspenso toda categorización, todo discurso edificante ¿No se está ante un tipo de arte que es precisamente límite del sentido estético y la significación artística? Si es a lo menos plausible la hipótesis de Adorno según la cual el arte para ser tal debe cargar sobre sí el sufrimiento humano acumulado, entonces habrá que decir que el arte auténtico es por definición sismógrafo del tormento.

Todo eso es posible, y claramente el legado de Adorno es en este sentido fundamental. Pero su plausibilidad no es necesariamente signo de su actualidad. Parece del todo evidente que Adorno ofrece una concepción a lo menos incompleta del pensamiento, en cuanto ésta se alinea –me atrevo a decir, contra la propia intención de Adorno–, con toda una tradición filosófica de corte conservador, que va desde la hermenéutica filosófica de M. Heidegger, pasando por H.-G. Gadamer y P. Ricoeur, y que llega a la Neohermenéutica teológica de K. Ranher, G. Ebeling y E. Fuchs. Al igual que ellos, Adorno compartiría esa, para decirlo con Martin Jay, denigración del pensamiento visual. No deja de ser sintomático, al respecto, que *Dialéctica de la Ilustración* esté a la base de la *Sociedad del Espectáculo*. Por otra parte, resulta insostenible mantener como criterio estético un ideal aristocratizante del arte, tomando como polos antitéticos de éste lo serio y lo jovial. Adorno mismo se ha puesto a la vanguardia del conservadurismo al declarar al jazz como moda atemporal. En este sentido, no puede ser más acertado el dardo que lanza Terry Eagleton en contra del categórico nexo que Adorno establece entre verdad y pensamiento: «Quien tiene la risa de su parte, no necesita probar nada». La ceguera de Adorno marca el límite de su filosofía.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W. (2004). *Teoría estética*, trad. A. Brotons. Madrid: Akal, 2004.
- ADORNO, Th. W. (2006). *Notas sobre Literatura [I]*, trad. A. Brotons y A. Gómez, Madrid, 2006.
- ADORNO, Th. W. (2006). *Escritos musicales I-III [Quasi una Fantasia]*, trad. A. Brotons y A. Gómez, Madrid: Akal, 2006.
- ADORNO, Th. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I. [Prismas]*, trad. J. Navarro. Madrid: Akal, 2008.
- ADORNO, Th. W. (2009). *Disonancias*, trad. trad. G. Menéndez. Madrid: Akal, 2009.
- Buck-Morss, S. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. N. Rabotnikof. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Valencia: Frónesis-Universitat de València, 1998.
- JAY, Martin. *Adorno*, trad. M. P. Morales. Madrid: Siglo Veinte, 1988.
- JAY, Martin. *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. J. Curutchet, Madrid: Taurus, 1989.
- LEVI, P. *Si esto es un hombre*, trad. P. Gómez. Barcelona: Muchnik, 1998.
- LUNN, Eugene, Lunn. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, trad. E. Suárez. México D.F.: FCE, 1986.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En tierra de nadie. Theodor Adorno: una biografía intelectual*, trad. R. H. Bernet y R. Gabás, Barcelona: Herder, 2003.
- WELLMER, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, trad. J. L. Arántegui. Madrid: Visor, 1993.
- WELLMER, A., «La unidad no coactiva de lo múltiple» en Wellmer, A. y Gómez, V. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, trad. M. Jiménez. Valencia: Universitat de València, 1994.
- WIGGERSHAUS, Rudolf. *La Escuela de Fráncfort*, trad. M. Romano. Buenos Aires: FCE-Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

Un mundo inaudito

Sergio Rojas

Facultad de Artes
Universidad de Chile

*Aún no he escuchado sonidos que no disfrute,
excepto cuando se vuelven sonidos demasiado musicales.**

JOHN CAGE

JOHN CAGE DESCUBRIÓ PARA EL ARTE QUE LA SONORIDAD DEL mundo –su intensidad, variedad y discontinuidad– depende del tipo de disposición que tenga el sujeto a oír. A partir de ese momento, el arte como institución –sus protocolos, escenas, recursos técnicos y actores– puede disponer las condiciones para generar una atención des-subjetivada, en que una cierta «actitud» auditiva expone la subjetividad a un universo sonoro inédito. Emerge entonces una dimensión hasta ahora inaudita del mundo, el murmullo de una materialidad de sentidos cifrados y contenidos en el seno de una cotidianeidad infinitesimal, una cotidianeidad que tiende a infinito. Este *caos* (que se sustrae a la organizada percepción espacio-temporal de los objetos y a su unidireccional régimen de causalidad) ingresa en las fronteras de la subjetividad en virtud de un tipo de arte cuya voluntad de sentido no se consume

* John Cage y Brian Eno. Las notas de dos mentes, ambos músicos conversan en el marco de una entrevista con Rob Tannenbaum: <http://www.autoresdeconcordia.com.ar/bioautor.php?idAutor=11>

en el codificado coto de la «obra», sino en la apertura del mundo hacia su inagotable inmanencia.

Desde las artes musicales –pero también literarias y visuales– se ha reflexionado la estatura filosófica de esta cuestión. Me interesa explorar, recurriendo al análisis de casos particulares, los rendimientos estéticos y políticos de esta hipótesis de trabajo (el murmullo de una *cotidianeidad infinitesimal*), y, en esta misma dirección, exponer el horizonte kantiano de la subjetividad que hoy colapsa en medio de un universo de magnitudes inéditas. Por supuesto hoy, en este espacio alcanzaré sólo a esbozar, espero, la cuestión señalada.

Herederos de una poderosa tradición escéptica, que confiere su impronta a la modernidad, tendemos a pensar que el mundo que habitamos, es decir, la realidad a la que está referida nuestra experiencia cotidiana, es el producto de un *orden cultural* que ha conformado de alguna manera nuestra subjetividad, condicionando el modo en que interpretamos y comprendemos lo real. Sin embargo, la ordenada manifestación del mundo en la experiencia, comienza en *la percepción*, es más, de cierta manera el mundo no consiste sino en el orden de la sensibilidad. Es aquí precisamente en donde se ha elaborado en la modernidad lo que denominamos *el sujeto*.

Entendemos por lo general que en la sensibilidad se da lo existente para el sujeto. ¿Cómo es que en la sensación se da un objeto?, ¿cómo es que las cosas se dan a sentir? Estas preguntas han de subordinarse a esta otra: ¿cómo es que en la sensación hay ya operando un sujeto (es decir, cómo es que se trata de la sensación *de un sujeto*? En efecto, la cuestión capital para una filosofía moderna de la sensibilidad no es cómo se dan los objetos en la sensación, sino cómo es que *la sensación es el lugar del sujeto*, cómo se hace lugar el sujeto en esa suerte de tormenta que es en principio la sensación. La respuesta de Kant a esta cuestión es que no hay sensación sin *sensibilidad*, esto es, sin la *capacidad* de sentir. Por lo tanto, la sensibilidad está conformada subjetivamente. En cierto modo, la sensibilidad implica que la razón humana es

ya sensible antes de ser afectada por una sensación. Pero, ¿en qué consiste propiamente la sensibilidad si no ha de considerársele como una vacía condición dictada por el sentido común? Kant define a la sensación como el «efecto producido por un objeto sobre la capacidad de representación». La sensibilidad consiste, por lo tanto, en esta *capacidad de representación*, y así queda desde un principio el sujeto ordenado conforme a la posibilidad del conocimiento.

Podría leerse la crisis del sujeto moderno en el siglo XX como resultado de una radical alteración de la sensibilidad. A esta alteración la denominaremos *ruido*. Simon Reynolds define el ruido como *interferencia*: «algo que bloquea la transmisión, neutraliza el código, evita que se constituya algún sentido»¹. Tengamos presente la diferencia ya señalada entre sensación y sensibilidad. El ruido opera directamente sobre la sensibilidad porque el oído «no sabe» del ruido, éste exige al sujeto, demanda del sujeto una capacidad de sentir que *no le pertenece*. Este punto es muy importante para una fenomenología del ruido. El sujeto no tiene la *capacidad* de escuchar el ruido; lo escucha, por cierto, pero no hay operando en ella capacidad alguna, por lo tanto sólo puede sentirse como una especie de invasión, pura alteración azarosa y contingente.

Sabemos que en la jerarquía kantiana la música ocupa un lugar inferior con respecto a las otras artes debido a lo que considera como una excesiva presencia de materialidad: la música «habla a través de muchas sensaciones sin concepto y, por lo tanto, no deja algo para meditar como la poesía (...)»². La música, afirma Kant, «es más goce que cultura», debido a que las facultades cognoscitivas (el entendimiento y la imaginación) son convocadas en grado mínimo. La subjetividad es conducida desde ciertas sensaciones hacia ideas difusas que se disuelven antes de terminar de presen-

1. Simon Reynolds, *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires, Caja Negra editora 2010, p. 131.

2. E. Kant, *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas, Monte Ávila editores, 1992, p. B-218.

tarse, por lo que incluso las sensaciones mismas que la música provoca no consisten en otra cosa que impresiones transitorias que se disipan rápidamente. Lo decisivo aquí consiste en el hecho de que, según Kant *la música no da que pensar*.³ Al no llegar a reconocer Kant la dimensión subjetiva de la música, la condición propiamente material del sonido musical predomina siempre, haciendo de la música un estímulo demasiado pasajero (como lo es, en general, el ruido disipándose en el espacio) e incluso, en ocasiones, molesto:

(...) a la música –escribe Kant– le está asociada una cierta falta de urbanidad, en cuanto que, sobre todo según las cualidades de sus instrumentos, difunde su influjo más lejos de lo que se le pide (hacia la vecindad) y de tal modo se impone, por decir así, quebrantando la libertad de otros, ajenos a la sociedad musical; lo que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues no hay más que desviar los ojos cuando no se quiere acoger su impresión.⁴

Esa especie de inercial difusión material hace que la música pueda devenir simplemente «ruido» y entonces, al permanecer referido a la dimensión meramente material del sonido musical, Kant piensa inmediatamente el *espacio* como el *medium* más propio de la música (sin ninguna referencia al tiempo). Se entiende que la música no ofreciera un interés propiamente filosófico para Kant pues al no atender a su dimensión temporal, la música no ofrece una relación con la subjetividad como interioridad reflexiva. Algo que interesa especialmente aquí es el privilegio kantiano de la visión sobre el oído, debido precisamente a que se trata, en el caso de la visualidad, de un órgano *del sujeto*.

En su libro *La aldea global* Marshall McLuhan propone la tesis de que el órgano de Occidente ha sido *la mirada*, que en la distancia permite establecer jerarquías y diferencias de planos, todo ello

3. La música no ofrece a la imaginación un objeto duradero que exija a la imaginación en su «libre juego» adecuarse al entendimiento

4. *Ibid.*, p. B-221.

en favor del dominio representacional del sujeto sobre su entorno⁵. En cambio el órgano de Oriente habría sido *el oído*, estableciéndose con la realidad de la experiencia una sintonía más bien holística y relacional. El patrón visual se encontraría actualmente en crisis en el mundo, sin embargo la sobre estimulación a la que se vería expuesta la subjetividad occidental si el oído fuese algo así como su órgano cultural la haría estallar. Claro, en sus planeamientos McLuhan pensaba en un sujeto sometido al imperativo de habitar globalmente la localidad. Esto significa representarse y comprender el entorno inmediato desde la irrepresentable magnitud generada en las redes de información. Lo local deviene entonces un punto de tránsito en una situación generalizada se flujo permanente.

En nuestra lectura, el universo de McLuhan se diferencia radicalmente de aquel cuya exploración nos propone Cage. En efecto, la aldea es globalmente habitada por un sujeto cuyo *pathos* se define por una *voluntad de conocimiento*, y es esa voluntad la que debe redefinir sus condiciones de posibilidad, porque el cotidiano globalizado ya no puede satisfacer el interés de conocimiento que anima a la visión del sujeto. El ojo ha sido desbordado; la distancia que la disciplina ocular establece entre los objetos ha devenido incesante fluidez de datos. En Cage, en cambio, la experiencia que se propone resulta de una inhibición o suspensión de la matriz sujeto-objeto. Entonces no tendría aquí el individuo que aguzar el oído esforzándose para llegar a escuchar algo determinado, sino de oír sin más. Para ingresar en la neobarroca galaxia de McLuhan es necesario desconectar la «Cosa en sí»; en el mundo de Cage, cada acontecimientos sonoro podría ser manifestación de algo que en su sostenida reserva no cesa de manifestarse. Precisemos. No se trata de suponer una especie de inaudito secreto en el núcleo del mundo sino, en la dirección más bien contraria, de disponerse la conciencia a recibir, encontrar, oír...

5. M. McLuhan y B.R. Powers, *La aldea global*. Barcelona, 1995.

algo literalmente inesperado. Entonces lo que podría llegar a ser auténticamente inagotable es el caudal de posibilidades del sujeto de oír un mundo que no ha venido a existir simplemente desde sus demasiado conscientes expectativas, preguntas o intereses.

El individuo puede abrirse a la exploración de un universo caótico, que descubrimos de pronto «inexplicablemente ruidoso». Pero esto no significa dejarse embestir por una tormenta de ruidos; es decir, no se trata simplemente de subirle el volumen al mundo, sino de atender al hecho de que en la conciencia *un sonido puede siempre transformarse en otro*. ¿Es posible dirigirse hacia el mundo suspendiendo la urgencia del sentido? El oído se nos aparece como la disposición de la conciencia hacia la manifestación de un universo *estallado en una infinidad de acontecimientos*; se trata del acaecer de un tipo de conciencia que suspende al sujeto categorial de tipo kantiano.

El ruido no es simplemente un sonido «extraño», es más bien una alteración en la sensibilidad misma del sujeto. Dicho de otra manera, lo extraño no es la peculiar naturaleza del algún sonido en especial, sino el hecho de que seamos capaces de acusar recibo de un mundo que no esperamos porque nunca termina de llegar, no alcanza nunca a resolverse en el ámbito de la representación, no llega el sujeto a conquistar ningún tipo de soberanía sobre el mundo que se hace oír. Cage señala que «dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante»⁶. Quiero subrayar esta precisión: escuchar el ruido es dirigirse la subjetividad hacia la materialidad sonora del mundo, atender al nivel de emergencia del sonido mismo. ¿Qué significa esto? Se trata de una atención que se orienta de tal manera hacia las cosas, que *la materia acústica del entorno deviene autónoma* en relación a la fuente emisora particular. Y esto no puede ocurrir si no es suspendiendo el sujeto su interés en los objetos, es

6. John Cage, *Silencio* (1961). Madrid, Árdora ediciones, 2012, p. 3.

decir, suspendiendo su racionalidad instrumental según la cual los sonidos son sólo noticias acerca de los objetos (meras señales más en favor de la determinación de algo allí existente). *Entonces el mundo mismo deviene sonido*. Es decir, el sentido del mundo (su esfera de significaciones en permanente pugna por capturar la atención del sujeto, y por eso mismo alterándolo a éste hasta la irritación) se ofrece ahora como cifrado en una materia sonora cuyo cuerpo en constante diseminación provoca en el sujeto un tipo de pensamiento al que sin más podemos denominar *arte*. No se trata simplemente de una «estética del ruido» o de una mística del sonido, sino que el mundo se manifiesta ahora desplegándose en una *trama acústica* que se prolonga más allá de la esfera de la sensibilidad inmediata del sujeto, desplegándose en el aún-no del mundo como inagotable fondo de realidad. *Escritura* que en la multiplicidad de las líneas de fuga que la tejen materialmente, hace estallar la prosa sin espesor de las representaciones del sujeto.

En la novela *Bagual*, del escritor chileno Felipe Becerra, el teniente Molina, destinado a la guardia de un solitario retén fronterizo, se ha propuesto escribir –en el informe diario al que su función le obliga– *todo cuanto sucede*, sin discriminación alguna, «estimulado» precisamente por el hecho de que no ocurre nada, nada *digno de atención*. Ensayo entonces una curiosa hipersensibilidad que lo desborda: «Debo admitir que en ocasiones siento una frustración enorme. Todas las cosas que se me escapan, todas las cosas que olvido y que se pierden para siempre, me ahogan, pesan como piedras en mi cabeza. He llegado a desesperarme por no escribir tan rápido como quisiera y dejar registrado cada momento»⁷. En efecto, la única manera de aproximarse con la escritura a la insólita puntualidad de ese cúmulo de hechos que demandan atención sobre su sensibilidad, consistiría en una escritura que en su despliegue tendiera a anular el tiempo lineal

7. Felipe Becerra, *Bagual*. Perú, Zignos, 2008, p. 33.

(ese al que la escritura se pliega como *narración*): «Molina escribe rápido, a tropezones, con la permanente sensación de que ha relegado cientos de pormenores que jamás podrá recobrar y de que olvidará muchos otros si demora demasiado en registrarlos. Molina, entonces, escribe literalmente contra el paso del tiempo y, como es lógico, fracasa»⁸. Fracasa porque escribe desde el «yo»; porque la escritura se despliega sobre la página siendo en cada registro autorizada por un «yo» que no acepta perderse a sí mismo. Quiere entonces el mundo como una ganancia del autor. No fracasa su sensibilidad, sino su voluntad de *registrarlo todo*, de llegar a constituirse en el sujeto de *su* sensibilidad.

En 1958 Cage escribe una peculiar conferencia que dictaría luego en la Feria Mundial de Bruselas. El título era: «Indeterminación: nuevo aspecto sobre la forma en la música instrumental y electrónica» y consistía en articular treinta historias, en sentido estricto *anécdotas*.

Mi intención al unir las historias de una manera casual era sugerir que todas las cosas –historias, sonidos incidentales del medio ambiente y, por extensión, seres– están relacionados, y que esta complejidad es más evidente cuando no está excesivamente simplificada por una idea de relación en la mente de una persona.⁹

No se trataba por lo tanto de ficcionar la aniquilación del yo, sino de desconectar su voluntad de conocimiento (referido a objetos) y dejarse conducir por relaciones que pueden acaecer siempre de manera cambiante e indeterminada.

Podemos pensar el ruido, en tanto alteración de la sensibilidad, como un tipo de intensidad que no es inmediatamente traducible en sentido. No se trata de una burda oposición entre el concepto y la materia, sino más bien de una cuestión de *fronteras*. La alteración de la sensibilidad es la emergencia de ésta como frontera, como límite, pero *no como un muro*, sino como tímpano y lugar

8. *Ibid.*, p. 53.

9. John Cage, *Silencio*, p. 260

de tránsito. Esto no es el efecto de una burda potencia proveniente desde «lo otro» que la subjetividad, es más bien consecuencia de la propia subjetividad cuya capacidad de sentir (su sensibilidad) no se acota a un domicilio categorial. Esto es algo que nos está ocurriendo en la actualidad, en un mundo en que fronteras de todo tipo emergen y proliferan por doquier. Habitamos un mundo que no comprendemos (menos aún si pensamos descaminadamente que se trata de un «mundo sin fronteras»).

Desde comienzos del siglo XX el arte se propuso afectar al sujeto de tal modo que fuese investido por las nuevas fuerzas técnicas, políticas, industriales, magnitudes inéditas que cruzaban el mundo. El movimiento futurista es un ejemplo de esa impronta de *negatividad* del arte que reconocía en la transgresión de los límites (no en su simple abolición) el sentido de sus propuestas. «El tiempo y el espacio –escribía Marinetti– han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente»¹⁰. El tiempo y el espacio son precisamente las *formas puras* que según Kant condicionan de modo *a priori* a la sensibilidad. «Transgredirlas» significaba por lo tanto aniquilar al sujeto, destruir sus patrones domiciliarios. «El arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia»¹¹. Se trataba pues, en la estética futurista, de la *destrucción del individuo*.

La industria y el mercado acabaron con el coeficiente crítico-reflexivo de la transgresión en las artes, o más bien hicieron de la transgresión un bien de consumo. Hoy el ciudadano de la urbe contemporánea *consume alteridad*: disfruta en el cine la holywoodense furia vengativa de Dios y el diluvio universal con efectos especiales, escucha a «Ramstein» luciendo sanguinarios diseños de alambicado *gore* en sus poleras, lee a Nietzsche como literatura de autoayuda, etcétera. Este es el desenlace nihilista de la estética individualista y escéptica de Occidente. En este punto considero

10. Filippo Marinetti, *Manifiesto Futurista*, en *Futurismo. Manifiestos y Textos*. Buenos Aires, Quadrata, 2004, p. 24.

11. *Ibid.*, p. 26.

importante tener presente la diferencia entre ruido y volumen. Dave Mustaine, líder de la banda Megadeth, poco antes de llegar a Chile para un concierto con su banda, señalaba en una entrevista: «Hay muchas cosas que son obviamente geniales en Chile: la comida, el vino, la costa. Pero para mí, lo mejor es la gente y su amor por el heavy metal», y luego agrega: «por allá, el metal pareciera ser la música del hombre común». Pero, ¿cómo habría llegado el Metal, desde su estridente y contestatario origen en los inicios de los 70, a transformarse en «la música del hombre común»? En cierto modo, el Metal se hace oír en la actualidad como siendo la música de los tiempos, la música del mundo de hoy: competitividad, estrés, fuerza, velocidad... en fin, las notas que dan cuerpo sonoro a una estética de la rudeza del mundo. Matones y tímidos, pandilleros y solitarios, extravertidos e introvertidos, en el bar o en la oficina, los individuos se encuentran en la misma necesidad de acallar la desconocida inquietud que viene de una cotidianeidad ajena... subiendo el volumen. En una publicación reciente sobre la historia del thrash metal en Chile, su autor escribe hacia el final del libro:

(...) no somos los thrasher o metaleros quienes podrán explicarles el por qué del color negro, o de la iconografía demoníaca o el sin fin de elementos indescifrables que coexisten (...), no somos más que una suma de subjetividades múltiples, carentes de algo, ¿qué cosa?, yo no lo sé.¹²

De hecho, existe la expresión «metal extremo», lo que no sólo cualifica cierto tipo de música al interior del género, sino que explicita la «extremación» como una tendencia interna al Metal, porque este siempre puede ser, por ejemplo, más rápido, más pesado, más agresivo y sonar con más volumen. Si las tendencias más actuales del rock exhiben como una de sus características «la capacidad de articular identidades culturales alternativas o plura-

12. Maximiliano Sánchez, *Thrash Metal. Del sonido al contenido. Origen y gestión de una contracultura chilena*. Santiago de Chile, Ril editores, 2014, p. 162.

les de grupos marginales en culturas dominantes o nacionales»,¹³ entonces bien podría decirse que el Metal abandona el horizonte de la música rock.

El metal opera como un muro de sonido que lo llena todo, es un *lleno de sonido* que empasta el rizoma de lo real, interponiéndose entre el oído y el mundo. Su «fraseo» repetitivo y pesado subraya el hecho de que no se trata aquí de escuchar, sino ante todo de sentir el volumen y mover la cabeza. *El muro está hecho de volumen*. Bien podríamos conjeturar que en pleno siglo XVIII, Kant ya anticipaba a «Megadeth» en lo que escuchaba como música. Pero lo cierto es que en la actualidad ni el ruido ni el volumen portan coeficiente subversivo alguno. Como señala Reynolds:

(...) la ficción de que 'el enemigo' [la gente correcta, los adultos] ocupa el mismo espacio que nuestro hacedor de ruido parece ser parte integrante del placer que se extrae del mismo, de la significación que se le confiere. (...) pero todo este discurso del ruido como amenaza está decayendo (...). Olviden la subversión.¹⁴

Acaso de lo que se trata hoy es de apagar el inconsumible sonido del mundo y entonces, por ejemplo, el volumen del *metal* sirve a ese propósito. Tal vez el Metal no sea sino el sonido de la urbe del mundo contemporáneo transformado en música. El fenómeno del recurso a la música para poder llevarse con la intensidad de la urbe es, por cierto, muy complejo. Consideremos, por ejemplo, el caso de los compositores denominados «neomedievalistas» o «minimalistas místicos», como Heinrich Gorecki o Arvo Pärt, cuya música, como propone el crítico Diego Fischerman, «es consumida como *new age* o relacionada con usos como la meditación»¹⁵. En este caso se trataría más bien de la tendencia inversa, esto es de «bajar el volumen» al mundo, de transformar lo real en

13. Steven Connor, *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996, p. 134-135.

14. S. Reynolds: *Después del Rock*, pp. 134-135.

15. Diego Fischerman, *La música del siglo XX*. Madrid, Paidós, 1998, pp. 125-126.

materia sonora de un universo subjetivo, cuando el sonido de la música sirve al ensimismamiento del sujeto. En la música de este tipo destinada a un público más amplio encontramos, por ejemplo, a Brian Eno, Ryuichi Sakamoto o Thomas Köner.

El pensamiento musical de John Cage no se desarrolla en la línea de una apuesta «subversiva». Más bien de lo que se trata es de disponerse literalmente a *escuchar el mundo*. En la conversación con Brian Eno, ya antes citada, aquel declaraba que ni siquiera escucha discos: «he llegado a disfrutar tanto los sonidos ambientales que realmente no necesito discos. No tengo siquiera cómo tocarlos»¹⁶. Para la tarea del compositor, Cage propone sustituir la palabra sagrada «música» –correspondiente a los instrumentos del siglo XVIII y XIX– por el de *organización del sonido*. Con frecuencia llama la atención sobre el hecho de que en la escucha el sujeto siempre podrá *pasar de una cosa a otra*; es decir, se trataría de una escucha que tiene lugar en las *fronteras*. Ante la pregunta «¿qué es lo que vale la pena escuchar?», Cage reflexiona:

Creo que el término «vale la pena escuchar» depende de quién escuche. Creo que lo correcto sería decir que uno puede escuchar cualquier cosa. (...) Creo que comienzo a tener problemas cuando la música trata de controlarme. Tengo problemas, por ejemplo, con el coro del Aleluya. Pero si el sonido es inintencional, no tengo problema alguno.¹⁷

En efecto, la *intención* subordina el sonido a una voluntad de comunicación o expresión por parte del sujeto. Inhibir la intención le da la palabra al mundo.

El debilitamiento del sujeto categorial no consiste en una suspensión de sus relaciones con lo real, sino, por el contrario, en el acaecimiento de una *hipersensibilidad*. El sujeto se hace sensible a sus propias fronteras de sentido, es decir, de pronto su propia percepción y comprensión del mundo se estremece ante el roce,

16. John Cage y Brian Eno. *Las notas de dos mentes*.

17. *Ibid.*

el encuentro o el choque entre diferentes formas de sentido, lenguajes o códigos. El desarrollo de la industria y el mercado ha generado un cúmulo de realidad de magnitudes inéditas, haciendo del sujeto una «frágil» membrana hipersensibilizada frente a un real constituido por un conflicto de significaciones que refieren un mundo en constante proceso de desintegración y recomposición. Ha de ser posible oír ese universo sonoro cuya riqueza y vastedad se proyecta sin fin, trátase de la naturaleza del desierto, del bosque y el mar o de una megápolis contemporánea. «Lo que deseo –dice Cage– es una relación impredecible de hechos y tiempo, tal como la que uno escucha en el tránsito. (...) Todo está permitido si se toma el cero como base. (...) Si uno carece de intenciones, todo está permitido. (...) no me gusta que me empujen cuando estoy escuchando. Me gusta que la música me deje escuchar por mi cuenta»¹⁸. ¿Qué es entonces el ruido, ese peculiar «sonido» que nos molesta cuando nos toma por asalto pero que puede llegar a ser fascinante cuando nos concentramos en él? En sentido estricto, el ruido no es un tipo de sonido, sino más bien el acontecimiento auditivo que tiene lugar en el preciso instante en que *un sonido es «interrumpido» por otro sonido*. Entonces un mundo inaudito acaece para la escucha, un universo en el que sólo existen fronteras que están siendo permanentemente cruzadas, en todas las direcciones.

En 1970 Cage imaginaba una universidad en donde las clases no estuvieran separadas por muros: «hay muchas clases en las que mientras se estudia una asignatura se puede oír no sólo la información referente a esa asignatura, sino también la referente a otra asignatura al lado. (...) Tu mente inventa o crea, por decirlo así, a partir a de ese roce –y es ahí donde tenemos que estar para aprender algo que todavía no sabíamos (...)»¹⁹. Se trata, sin duda,

18. *Ibid.*

19. Conversación de John Cage con Richard Kostelanetz: «Pedagogía», publicada en Revista «Arte. Proyectos e Ideas» nº 0 (23-41), Universidad Politécnica de Valencia, 1992, p. 26.

de una concepción de la formación artística contraria a la del conservatorio o la academia de artes. Es más, contiene este pasaje la concepción de un universo barroco, en que la subjetividad nunca llega a encontrarse en un espacio determinado, sino siempre en un límite poroso que distingue al tiempo que relaciona dos o más direcciones, en un punto de cruce, en una zona vestibular, en un umbral. Existen dos hitos en el arte del siglo XX que, por varios motivos, asuelen vincularse: «4'33» (1952) de John Cage y «La fuente» (1917) de Marcel Duchamp. Ambas «obras» ilustran, cada una a su modo, la tendencia a *extremar posibilidades* –en o desde el marco de la institución artística– que caracterizó al pasado siglo. En ambos casos el asunto señalado desde el campo del arte parece ser el entorno cotidiano del sujeto. Sin embargo, ambas propuestas trazan direcciones que se contraponen entre sí. El «urinario» de Duchamp opera en la actualidad como una síntesis de la tendencia autorreflexiva del arte contemporáneo, orientado hacia una conciencia cuya plena lucidez llega a significar la trituration de todo contenido. En cambio el «silencio» de Cage es la disposición de los códigos y protocolos instituidos del arte como recursos para dejarse «invadir» por el inagotable murmullo del mundo.

Llegado a este punto pensé que debía concluir la escritura, pero el escrito carecía aún de un «final». Esto es siempre un problema a resolver cuando se prepara un texto para intervenir ante un público: hacer coincidir el tiempo del que se dispone en el programa con el desarrollo interno de la idea a exponer. Se intenta entonces hacer coincidir el punto final del texto (la lectura) con el instante precisamente anterior a que el moderador nos informe que debemos terminar. En esa feliz coincidencia (punto final-segundo final) se produce el efecto de que se ha conquistado algo así como un final absoluto, un cierre de la escritura-lectura que se ejerce hacia afuera pero desde adentro.

Estaba, una vez más, en ese problema cuando de pronto pensé que en verdad sólo debía dejar de escribir, para luego dejar de leer... y que mi exposición sea interrumpida por el sonido de las palabras otras que vendrán.

BIBLIOGRAFÍA

- BECERRA, Felipe. *Bagual*. Perú, Zignos, 2008.
- CAGE, John, *Silencio*. Madrid, Árdora, 2012.
- CONNOR, Steven, *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996.
- FISCHERMAN, Diego, *La música del siglo XX*. Madrid, Paidós, 1998.
- KANT, Emmanuel, *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas, Monte Ávila editores, 1992.
- MARINETTI, Filippo, *Manifiesto Futurista*, en *Futurismo. Manifiestos y Textos*. Buenos Aires, Quadrata, 2004.
- MCLUHAN, M. & POWERS, B.R., *La aldea global*. Barcelona, 1995.
- REYNOLDS, Simon, *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires, Caja Negra, 2010.
- SÁNCHEZ, Maximiliano, *Thrash Metal. Del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura chilena*. Santiago de Chile, Ril editores, 2014.

This is it (The King of Pop)*

Peter Szendy

Université Paris X-Nanterre
Consejero Cité de la Musique, Paris, Francia

TRADUCCIÓN: GUSTAVO CELEDÓN B.

THIS IS IT: ES ELLO, SÍ, ES PRECISAMENTE ELLO, ES LA COSA MISMA.

Ella está produciéndose, aquí y ahora, ocurre, se anuncia. He aquí, dice, heme aquí, proclama hablando de ella misma, heme aquí como la Cosa en persona, como la Cosa en efecto, efectivamente.

This is it, canta Michael Jackson en su última canción, que es también la primera de una larga serie de títulos póstumos sin duda por venir. Se escucha primero la voz del *King of Pop*¹, que

* Texto publicado en 2010 en el nº 36 de la Revista L'Espill de la Universitat de Valencia. [Todas las notas entre paréntesis cuadrados, corresponden al traductor].

1. Este Rey del Pop, se sabe, habrá esposado en 1994 a la hija del *King of rock'n'roll*, Lisa Marie Presley, antes de divorciarse en 1996. Sería necesario analizar la representación de la soberanía en la música llamada popular. Durante los funerales de James Brown, apodado por su lado *The Godfather of Soul*, Michael Jackson besó el cuerpo difunto de quien fuese su modelo (Cf. Chas Newkey-Burden, *Michael Jackson. Legend 1958-2009*, Michael O'Mara Books Limited, 2009, p. 182 [Versión castellana: *Michael Jackson (1958-2009). Vida de una leyenda*, Alianza Editorial, 2010]). Recordaremos igualmente el concierto de 1983 donde James Brown convidó sucesivamente a la escena a Michael Jackson y... Prince. Por otra parte, como lo

pregunta si todo el mundo está listo, *ready?*, que cuenta luego hasta cuatro, *one two three four*, y luego he ahí, el piano comienza: *This is it, here I stand...*

Es ello, helo ahí, el rey del pop.

Es ello, hela ahí, la Cosa.

Ecce homo, ecce res.

La Cosa, es así la canción, que comienza diciendo que es ello, *this is it*, es esta canción que ella es. Pero ello, el acontecimiento de la Cosa, es también, inmediatamente, la erección de alguien, de un Yo soberano que se tiene de pie, *here I stand*, frente a nosotros, frente a nuestros ojos. Y somos en seguida deslumbrados, entreambrimos los ojos en la resplandeciente claridad que nos baña, fruncimos los párpados para intentar ver en esta escena, en el halo de un aura enceguecedora, aquello o aquel que, *res u homo*, se erige agrandándose hasta confundirse con un amor infinito: soy la luz del mundo, anuncia él, anuncia ella, *I'm the light of the world*, dice la Cosa, me siento muy grande, dice el Rey, grandioso o glorioso, *I feel grand*, y esta grandeza, esta gloria que siento es la del amor, *it is love I can feel*.

Cierto, Michael Jackson habrá sido el primero en protestar de antemano: luego de haber confiado a Oprah Winfrey, en el curso de una entrevista televisada en febrero de 1993, que adoraba ayudar a los niños y que trataba de imitar a Jesús, *I try to imitate Jesus*, creyó deber tranquilizar a su interlocutora y a los innumerables telespectadores. No estoy diciendo que soy Jesús, insistía, *I am not saying I am Jesus*, no estoy diciendo eso, *I'm not saying that*. E igualmente, en una declaración televisada del 22 de Diciembre de 1993, justo en medio de su primer proceso por pedofilia, citó (de manera por lo menos torpe) las palabras de Jesús en el Evangelio

recuerda Pascal Bertin en el número fuera de serie que la revista *Les Inrockuptibles* consagraba en el 2009 a Michael Jackson, en *2 Bad*, de 1995, el King of Pop utilizaba un sample de «algunas palabras y [de] la base rítmica de *King of Rock*, extraída del segundo álbum del mismo nombre del grupo Run-DMC, aparecido dos años antes. A la época, en el clip, el dúo hip-hop tiraba al suelo y pisoteaba el guante de plata de Michael Jackson para ganar su título de rey del rock» (p. 25).

según Lucas, «Dejad venir a mí a los pequeños niños», para inmediatamente precisar: En ningún caso creo que soy Dios, *in no way do I think that I am God*, pero trato de ser, en mi corazón, a la imagen de Dios, *but I do try to be God-like in my heart*.

Que se trate de denegaciones, poco importa, en el fondo. Pues aquello que nos debe detener, no es lo que Michael Jackson en persona ha podido pensar y querer decir, sinceramente o no. Es más bien lo que estará inscrito en y como un gran texto musical, visual y mediático. Prestamos oreja a esta fábula denominada Michael, como lo llamaban sus fans, y no a Michael Jackson. Auscultamos, hasta en algunos de sus detalles más kitsch o más pop, la figura crística, cuya muerte, se dice, habrá sido mucho más comentada en Internet que la del papa Juan Pablo II².

Michael J., entonces, como *Jesús*.

Pero una tal cristología, sí, es ello, *this is it*, una pasión pop ejemplar como la suya habrá también sido el himno planetario escondido, aunque por todas partes expuesto ante nuestros ojos, de otra religión: la del capital y su culto mundializado.

*

En los Brit Awards de 1996, antes de recibir un premio especial como «Artista de una generación», Michael había interpretado la canción *Earth Song*, sacada de su álbum *HIStory* aparecido el año precedente. Se veía primero la Tierra girar lentamente en el fondo de la escena, luego la sombra de Michael perfilarse sobre el

2. Cf. Chas Newkey-Burden, *op. cit.*, p. 189. El fuera de serie ya citado de *Les Inrockuptibles* consagrado a Michael Jackson habría incluso con un dossier titulado: «Más célebre que Jesucristo». Sabemos que Michael Jackson había adquirido en 1985 los derechos de autor del catálogo de la mayoría de las canciones de The Beatles. Ahora, *more popular than Jesus Christ* fue una frase de John Lennon que escandalizó cuando, en plena Beatlemania, declaró en Marzo de 1966 a un periodista británico del periódico *Evening Standard*: «*Christianity will go. It will vanish and shrink. I needn't argue about that: I'm right, and I will be proved right. We're more popular than Jesus Christ now; I don't know wish will go first – rock'n'roll or Christianity*» (Cf. También «Rock n' roll: According to John», *Time*, 12 août 1966, www.time.com) El 22 de noviembre de 2008, el periódico del Vaticano, *L'Osservatore romano*, había «perdonado» al exBeatle asesinado en 1980.

segundo plano de nuestro planeta azul. Poco a poco, al ritmo de una música neoevangélica teñida de góspel, unos niños, como llamados por la apocalíptica palabra ecológica de *lyrics* que evocan a la Tierra a través del llanto, *the crying Earth*, innumerables niños, algunos en brazos, salían del globo para rodear al cantante en medio de fumígenos y máquinas de viento. Al final, Michael se despojaba de sus trajes oscuros para aparecer vestido de blanco, en una pureza inmaculada que atraía las manos de los inocentes reunidos a su lado. Y todos y todas lo tocaban, lo abrazaban, lo apretaban. Él, con una voz quebrada por la emoción, recordaba los sufrimientos de este mundo, todos los niños que, a cada minuto, mueren de hambre, para finalizar con un mensaje de esperanza y de amor: *I love you all*, creo en todos ustedes, *I believe in all of you*, los amo, *I love you*.

Más sobrecogedor todavía, en su fe en un milagro pop, el clip de video que acompañaba en 1995 la salida de este mismo canto de la Tierra, mostraba a un Michael apoyado entre dos árboles calcinados, casi crucificado, que por la pura fuerza de su verbo cantado o gritado hacía advenir la resurrección de animales de caza mutilados, hombres fusilados, árboles abatidos. Asistimos ahí, ojos bien abiertos, a la redención de un mundo destruido que era necesario cuidar y sanar, como lo decía ya, en 1991, la canción *Heal the world*, cuyo videoclip convocaba igualmente a miles de niños, con velas, escuchando el evangelio michaeliano: mis hermanos, les decía, *my brothers*, debemos curar el mundo con nuestro amor que es tan grande, *love is strong*.

Podríamos desenterrar tantos otros momentos crísticos en la fábula de Michael. Las imágenes de *Billie Jean* (filmadas por Steve Barron en 1983) muestran a la estrella [*star*] que literalmente ilumina todo lo que toca: sus pasos sobre la vereda de un barrio miserable transforman cada baldosa de piedra en un cuadrado de luz; y el pobre vagabundo que duerme cerca de la basura se despierta repentinamente descubriendo que, luego del paso del ángel, está vestido de un blanco inmaculado. Michael da: en el recipiente del pobre, lanza una moneda que hace advenir la claridad.

¿Cuál es entonces esta universal caridad en marcha, la misma que empuja a Michael a escribir, en colaboración con Lionel Richie, la canción caritativa *We are the World* en 1985?

Esta caridad universal modelada sobre el amor cristiano o crístico es, como lo dice literalmente *This is it*, la caridad de la indiferencia. Sí, es eso, es precisamente eso lo que canta el refrán de la canción póstuma: jamás escuché una sola palabra sobre ti, *I never Heard a single Word about you*, pero tengo la impresión de conocerte desde hace mil años, and *I feel as though I've known you since a thousand years*. Esto es: esta Cosa que dice Yo [Je], logra el milagro de dirigirse a un Tú, *you*, del cual confiesa no saber nada, pero a quien está justamente *destinada*. Jamás había pensado, canta ella, dice ella, que sería tu amante, *I never thought that I would be your lover*, pero es así, es esto, *this is it*, la débil fuerza, la pasión pasiva de esta caridad que Yo soy es más poderosa que todo, no podemos sino someternos, no podemos sino asentir.

Michael, la Cosa llamada Michael, sería así una suerte de plasticidad infinita, capaz de tomar la forma de cada uno de nosotros, de cambiar o intercambiarse al infinito, cual moneda universal, para coger en él todos nuestros trazos más singulares, para portarlos en cada cambio, como si él cargara los males del mundo. No hay ninguna importancia si eres negro o blanco, *Black or White*, cantaba en 1991 en su álbum *Dangerous*. Y en el sobrecogedor final del videoclip realizado por John Landis para este éxito, Michael parecía estar dispuesto desde antes a transformaciones sin fin, en una suerte de absoluta pasividad que lo volvía tanto hombre o mujer, tanto Chino o Japonés, tanto *wasp* americano, ruso o rasta: en breve, un rostro camaleónico que viste todos los trazos de todas las razas, naciones o clases de este mundo. En esta escena, que contribuyó a popularizar el procedimiento del *morphing*, Michael, por la cirugía plástica de la imagen digital, se dispone caritativamente a una incesante deformación en provecho de una humanidad cuya diversidad no es sino aparente: en él, que se borra así por la buena causa, la humanidad es una, ella danza y canta y gesticula como un solo hombre.

En Michael, en esta Cosa que fue y continúa siendo, la caridad es el cambio. Es la indiferencia del cambio general – todos iguales, todos equivalentes – que nos concierne, a cada uno de nosotros, en particular. En Michael, con Michael, lo que se cumple y lo que se acelera, es esta enarenación de la humanidad que Nietzsche anunciaba en un fragmento póstumo de 1880:

Mientras más el sentimiento de unidad con sus parecidos se impone en los hombres, más se uniformizan, más van a resentir rigurosamente toda diferencia como inmoral. Aparece así necesariamente la arena de la humanidad: todos muy parecidos, muy pequeños, muy redondos... Hasta el presente son el cristianismo y la democracia los que más han conducido a la humanidad por la vía de esta metamorfosis en arena.

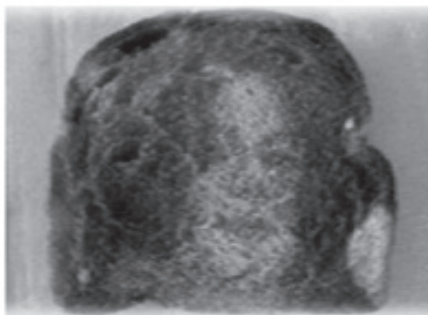
Algunos no pudieron dejar de exasperarse, como el cantante británico Jarvis Cocker que intentó subir a escena para protestar durante el curso del insoportable show cristológico de los Brit Awards. Pero fue en vano, claro. No solamente a causa del servicio de orden y de guardaespaldas que protegían el acceso a este corpus caritativo que se autodesigna como tal —*this is it*, esto es ello, *hoc et corpus meum*, este es mi cuerpo. Sino también y sobre todo porque se olvida, exasperándose de esta manera, que la fuerza himnica, la potencia de aglomeración de Michael proviene de otra profundidad muy distinta, que tiene sus raíces en una historia que no se resume por la superficie brillante y resplandeciente de la sociedad del espectáculo, del *show business*.

¿De dónde viene entonces, esta fuerza? ¿De dónde saca su savia?

*

La pasión pasiva de la caridad, escribía Pablo en su primera epístola a los Corintios (13:7), «cree todo, espera todo, soporta todo». Tal es el amor infinito (*agapê*, en el griego de Pablo) que es el soporte anticipado de todo lo que llegará, que se tiene de antemano por debajo (*hupomenei*) de todo lo que puede avenir. La caridad es como este archiangélico rostro michaeliano (Michael [Miguel], recuerden, es el único calificado de arcángel

en la Biblia), como este rostro que es el fondo que porta o soporta todos los rostros y que, por esta misma razón, está presto a reaparecer por todas partes, a aflorar o transparentarse en todo instante: los fans de Michael, nos hemos enterado en agosto pasado, se atropellan para ir a contemplar, luego de su muerte, sus trazos reencarnados en un busto egipcio que data de hace tres mil años y que se conserva en el Field Museum de Chicago³; pero ya en el 2005, se vendía en las subastas, en eBay, tostadas, sí sí, rebanadas de pan tostado, sí sí, cuya carbonización había milagrosamente dibujado la efigie de Michael, lo juro, como la del Cristo que estaría impresa en el manto de Verónica⁴. Es ello, *this is it, ecce homo*.



Ahora bien, este espectrograma del rostro archiangélico, lo vimos, es también la de la intercambiabilidad infinita. Como si el *morphing* de la cara veronicomichaeliana hiciera de ello el equivalente general de todas las rostredades humanas, como si fuese su acuñación, el querido y caritativo rostro que revela así su costo elevado, su precio.

3. Cf. el artículo aparecido en Liberation el 9 de agosto del 2009: «El director del museo, Jim Phillips, ha afirmado a la AFP (Agence France-Presse) que su institución había sido «inundada» por llamadas telefónicas y correos de fans curiosos por saber si el reciente artículo de un periódico que revelaba la similitud decía la verdad. Algunas personas entran al museo y nos preguntan: ¿Dónde está Michael Jackson? Nosotros les explicamos que no está aquí, sino que poseemos un busto que se le parece».

4. Cf. «Jackson's face 'appears on toast'», en el sitio de BBC News (news.bbc.co.uk), el 21 de junio de 2005.

This is it, al respecto, es ejemplar. Pues *This is it*, es ello, no dice nada, no vehicula ningún otro contenido que su propio acontecimiento: sí, ello, este acontecimiento, *this is it*, que no es él mismo ninguna otra cosa, será escuchado, como el advenimiento del cambio. *This is it* sería en este sentido la fórmula de la posteridad de Michael, la fórmula de su infinita resurrección y transustanciación en un cambio sin fin.

No solamente, primero, porque estas palabras, *this is it*, fueron omnipresentes en el curso de la conferencia de prensa del 5 de Marzo del 2009, donde Michael anunció que sus conciertos londinenses serían los últimos: *This is it*, declaró mientras que sus fans gritaban estas tres palabras, sólo quiero decir que estos serán mis últimos espectáculos en Londres, *I just want to say these will be my final show performances in London*, y esto fue una escena, incluso una suerte de Cena, más que nunca autotestamentaria, Michael, afirmando que *this will be it*, esto será ello, *this is it*, es ello, *and when I say this is it*, y cuando digo que es ello, *it really means this is it*, quiere decir que verdaderamente es ello.

No solamente, a continuación, porque *This is it* es el título del film póstumo que habrá hecho revivir a Michael en las pantallas del mundo entero en una gira post mortem tan grandiosa y espectacularmente triunfal como las que hizo durante su vida.

Sino también, por último, porque *this is it* era la fórmula de la aparente evidencia con la cual nacen las canciones, estos milagros cristomichaelinos. Lo había escrito en su autobiografía de 1988 titulada *Moonwalk*; a fin de cuentas, *in the end*, muchas canciones son creadas de alguna manera por ellas mismas, *many songs kind of create themselves*, y tu dices que simplemente ahí está [es ello], *you just say: this is it...*⁵

Es desde luego la evidencia, parece: sí, es ello, *this is it*, he aquí la canción, *ecce cantus*. Pero este canto, anunciándose, se inter-

5. Michael Jackson, *Moonwalk*, William Heinemann, 2009 (la primera edición data de 1988), p. 264. [Versión castellana: *Moonwalk*, Alba Editorial, Barcelona, 2010. En amazon circula una versión para Kindle, Cornerstone Digital, 2010].

cambia de inmediato con un Yo [Je], *here I stand*, es ello, he aquí un Yo [Moi], *ecce ego, ecce Michael*. Y este Yo [Je] de la canción, se da a cada uno en el amor, se da a todos. Si él es la luz del mundo, *I'm the light of the world*, si él se siente inmenso y grandioso, *I feel grand*, es porque se encuentra de antemano colmado por un amor infinito, *it is love I can feel*, un amor para un Tú, no importa quién, nosotros todos, sus fieles, que este Yo [Je] tiene la impresión de conocer desde siempre: y es como si hubiese visto tu rostro mil veces, dice Michael, *and it feels as though I've seen your face a thousand times*, canta y nos hace declarar, confesar de antemano, que nosotros mismos le conocemos, *and you said you really know me yourself*.

La canción, de este modo, se comporta como un vasto dispositivo de intercambio o de conversión: ella misma, *this is it*, deviene Yo [Je], *here I stand*, y este Yo deviene la luz crítica de Michael y de su amor que nos conoce y que conocemos desde siempre, que se presta a nosotros como nosotros nos prestamos a él.

La evidencia de estos intercambios de la Cosa y en la Cosa, Michael la cantaba desde la época de Jackson Five. Una canción como *(You were made) Especially For Me*, que figura en el álbum retrospectivo *Soulsation* de 1995, decía que cada uno de nosotros, cada auditor, cada fiel o fan era perfectamente hecho para ser tal, es decir, en breve, que éramos y que somos siempre, todos sin excepción, especial y específicamente hechos para esto, sí, esto, *this is it*, para esta Cosa que se dirige a nosotros diciendo Yo [Je], *here I stand*, y cantándonos que nos ama, *you're definitely my kind of loving*. Uno de los comentarios de los fans que yo prefiero, es el siguiente, colgado en youtube, a propósito de una interpretación de *(You were made) Especially For Me* durante el Jacksons Variety Show de 1977: *I was made especially for Mike* declara alguien bajo el pseudónimo de because0011. E, incluso cuando jamás sepa quién es because0011, él o ella habrá respondido de antemano, por todos nosotros, a la *causalidad* inducida por la canción en su relación a sí: he sido hecho, respondemos cada vez, he sido fabricado especialmente para Michael, para esta Cosa llamada

Michael que puede decir Yo [Je] desde la evidencia del *this is it* que acompaña la autopresentación del Sí cósmico inscrito en la intercambiabilidad general.

En 1987, *I Just Can't Stop Loving You*, este archicélebre single del álbum *Bad* y cantado a dúo con la cantante Siedah Garret, volvía aún más evidente la dimensión cristológica de este amor de la canción por aquel o aquella a quien se dirige en *ella misma*. Esta vez, la Cosa cantada, no contenta de decir Yo [Je] para dirigirse a un Tú cualquiera, se desdoblaba en un Yo-Tú, devenía ella misma una escena de dirección al otro en sí para celebrar el carácter celeste del intercambio: *Our love is dawning*, es el alba de nuestro amor, cantaba Michael, y el cielo se alegró por tu venida, *Heaven's glad you came*, mientras que la otra voz, la voz del otro en él, la de Siedah Garret, respondía que la escuchaba, que escuchaba su voz, *I hear you voice now*, asegurando que el cielo estaba en su corazón, *Heaven's in my heart*, durante este encuentro glorificado al sonido del harpa y los cantos angélicos, *I hear harps, and angels sing*.

Es así que la Cosa cantada *se escucha* [s'entend]. Tal es su evidencia, *this is it*, su manera de ir *de suyo* y de comprenderse, sí, esto, tal es su comprensión de sí en sí. Tal es la autoreferencia de la canción cerrada sobre sí misma, pero desdoblada, tal es su cierre tautegórico sobre sí, que condiciona, como intenté demostrarlo en otra parte, su intercambiabilidad infinita, la generosidad o la caridad sin límites con la cual se entrega a todo⁶.

Prestemos la oreja a *Man in The Mirror*, uno de los grandes sucesos michaelianos, compuesto por Siedah Garret para el álbum *Bad: I'm starting with me*, canta esta canción humanitaria, comienzo por mí mismo, dice ella, ciertamente para predicar la reforma de sí antes de pensar en reformar el mundo; pero también, más allá de las buenas intenciones declaradas, es como si la canción confesara que, para cambiarse, para darse el cambio, debe primero decírselo, comenzar por dirigirse a sí mismo ha-

6. Cf. Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Minuit, 2008.

ciéndose el espejo de sí. *I'm starting with the man in the mirror*, afirma; comienzo por el hombre en el espejo, pues ese reflejo por el cual cada uno de nosotros está inscrito por anticipado en el narcisismo de la Cosa, es lo que le permite designarse a sí misma como el lugar por excelencia del cambio⁷.

*

El paradigma acabado de la Cosa cambiante, es el dinero.

Y el dinero siempre ha tenido algo de sagrado y sacrificial, a imagen de las hostias que, como lo ha recordado Marc Shell⁸, eran la moneda de Cristo, ellas, que se acuñaban y prensaban como monedas, que debían representar el cuerpo de Jesús y valer por Él, afirmando la fe en la posibilidad misma de este intercambio. Algunos van incluso a hacer derivar el signo del dólar, \$, de la inscripción *IHS*, *in hoc signo*, «por este signo», que figura en las hostias cristianas⁹.

Sea lo que él sea, el dinero, para ser este objeto de intercambio que es, para encarnar el intercambio mismo, debe designarse como tal, debe siempre, de una manera u otra, cargar la marca autodesignante del signo monetario que él es.

In hoc signo, this is it.

Sí, es esto, una marca como esta se inscribe en lo que Giorgio

7. Es Gil Anidjar quien, en su bello postfacio a mis *Prophecies of Leviathan. Reading Past Melville* (Fordham University Press, 2009), habla de un «narcisismo de la otra cosa» (*narcissism of the other thing*). Pero sobre todo, las páginas que siguen, deben mucho a lo que Gil Anidjar me ha dado a leer de sus trabajos en curso, algunos todavía inéditos, en vistas de una «crítica del cristianismo». Habrá sobre esto un vistazo general en «*Blutgewalt*» (Oxford Literary Review, vol. 31, 2009, p. 153 – 174) y «*The Idea of an Anthropology of Christianity*» (interventions, vol. 11 (3), 2009, p. 367 – 393).

8. Cf. Marc Shell, *Art and Money*, University of Chicago Press, 1995, p. 15: «*the Eucharist wafer is conceptually numismatic*», anota, luego de haber recordado que «*the wafer was expressly manufactured like coin: it was pressed between wafer irons and impressed with insignia like those of coins*».

9. Es lo que afirma Mark C. Taylor en *Confidence Games. Money and Markets in a World Without Redemption*, University of Chicago Press, 2004, p. 68. Taylor se refiere a Shell, incluso si este último dice simplemente que «*the sign of the new dollar had a form noticeably like that of the [...] IHS*» (op. cit. Note 59, p. 147).

Agamben ha descrito como el paradigma de una «teología económica» cuyas fuentes, señala, se encuentran en la patrística cristiana. Sin poder reconstituir aquí los pacientes análisis de Agamben, se dirá, siguiendo su estela, que si la Trinidad y la Encarnación del Hijo reportan una *oikonomia*, e incluso un «misterio de la economía», la transubstanciación de la eucaristía persigue este cambio primero, monetiza el vicariato original en lo que se podría llamar las *especies eucarísticas*, a saber, el vino o el pan, la hostia. Y cuando la hostia deviene una moneda – una ficha, como fue el caso de los *méreaux* de tiempos de Calvino, moneda de intercambio que permitía ser admitido para participar en la Eucaristía – carga generalmente el signo de este signo que ella es: *in hoc signo*.

Estas son sin duda las razones por las cuales Walter Benjamin, en *El capitalismo como religión*, un fragmento póstumo de 1921 del cual no se ha medurado todavía su alcance, se proponía realizar una «comparación entre las imágenes de los santos de las diferentes religiones y los billetes de banco de los diferentes Estados» a fin de capturar «el espíritu que habla en la ornamentación» de la moneda de papel¹⁰. Un espíritu (*Geist*) que sopla, pero escondido, en la fe, en la confianza o el crédito que implica toda operación de intercambio.

Es la gloria de este espíritu *fiduciario* que bien podría cantar Michael. No solamente en *Money*, en el álbum *HIStory*, en 1995, cuando su estribillo martilla: *Anything, anything, anything for money*, cualquier cosa, cualquier cosa por dinero. Sino también y quizás por sobre todo cuando entona, en *Keep the Faith*, del álbum *Dangerous* de 1991, un himno a la fe intacta y al rendimiento

10. Walter Benjamin, Fragmente, dans *Gesammelte Schriften*, VI, Suhrkamp, 1985, p. 102 (cito la traducción francesa, modificándola de vez en cuando, de Christophe Jouanlanne y Jean-François Poirier: Walter Benjamin, *Fragments*, PUF, 2001, p. 112). Cualquiera que desee abordar este enigmático texto de Benjamin no podrá no pasar por la lectura de los notables análisis que a él consagra Samuel Weber en «*Closing the Net*», *Benjamin's -abilities*, Harvard University Press, 2008, p. 250 sq. [Dicho texto está incluido en el Libro VI de sus *Obras Completas*, aún no publicado. Diversas traducciones circulan por Internet, en Wikipedia por ejemplo].

fiduciario: *the power's in believing*, dice, el poder está en la creencia, entonces mantén intacta la fe pues es sólo cuestión de tiempo, *it's just a matter of time*, antes que tu confianza o tu crédito triunfe, sí, dale, *go and keep it brother*, mantenla intacta mi hermano, y mantén tus ojos en el precio, en la recompensa, *just keep your eyes on the prize*.

Lo que aquí se escucha, entre las palabras de Michael, entre las líneas del himno a la fe que canta el arcángel del intercambio, es el buen y viejo adagio según el cual *time is money*, el tiempo es el dinero. Este adagio, Benjamin Franklin lo recordaba en su célebre *Advice to a Young Tradesman* en 1748, en este documento fundador que Max Weber consideraba como una ilustración del espíritu del capitalismo «en su pureza casi clásica»¹¹. A su joven amigo, Franklin decía: recuerda que el tiempo es dinero, *remember that time is money*. Y es más: recuerda que el crédito es dinero, *remember that credit is money*. Y por último: recuerda que el dinero es, por naturaleza, generador y prolífico, *of the prolific, generative nature*, pues el dinero puede engendrar el dinero, *money can beget money*, y sus retoños pueden engendrar más y más, *and its offspring can beget more, and so on*.

Más que todas las reliquias de Michael que se intercambian ciertamente a precio de oro (en una subasta neoyorquina, su guante fue adjudicado el 21 de noviembre último en 350.000 dólares, y su chaqueta negra de la gira *Bad* por 225.000 dólares), más que su imagen declinada en inestimables obras de pop art (la más célebre es el *Michael Jackson and Bubbles* de Jeff Koons, una escultura de porcelana recubierta de oro y vendida en seis millones de dólares en el 2011), son evidentemente las canciones del King of pop las que habrán realizado el milagro del cual Franklin se jacta de poder enseñar el secreto: *The Way to Make Money Plenty*... Y si ellas habrán generado las ganancias jamás igualadas en la historia de la industria del disco, batiendo todos los records de rentabilidad, es

11. Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1964, p. 46. [*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Fondo de Cultura Económica, 2012].

también porque, antes de llegar al mercado del *hit parade*, habrán puesto en escena la búsqueda infinita del intercambio beneficioso en una autoafirmación de ellas mismas, en su autoinyunción a monetizarse, a multiplicarse en innumerables ejemplares de ellas mismas.

Keep the Faith es la ilustración pura; la fe que consiste en mantenerla, esta fe que abrirá el acceso a todas las recompensas y todos los precios y que es la fe en este imperativo mismo. *Keep the Faith* quiere decir *Keep the Faith*, sí, es esto, *this is it*, mantengamos y repitamos este canto, *Keep the Faith*, tengamos fe en él, en su carácter fiduciario, para engendrar con él, en nosotros y sobre la marcha, sus infinitos y obsesivos retoños.

Cuántas otras canciones del arcángel Michael, bajo pretexto de cantar al amor de alguien o de alguna, cantan en realidad su propio crédito. *I Just Can't Stop Loving You* es así ante todo un envío, una declaración de amor de la canción a sí misma, según el desdoblamiento circular de este Yo-Tú que hace decir, a la canción, *de ella misma*: no puedo simplemente parar de amarme cantar — *I just can't stop loving I Just Can't Stop Loving You...* Y así sin parar, hasta el vértigo.

Igualmente, en *I Can't Help It*, en el mítico álbum *Off the Wall* de 1979, la canción se observa en el espejo, *looking in my mirror*, finge la sorpresa, *took me by surprise*, no puede impedir reconocerse, *I can't help but love you*, amarse en su narcisismo de Cosa que comienza a multiplicarse, *I can't help but love you*, y amarse más cada vez que se repite, *it's getting better all the time*, según una autoafección irresistible que no nos deja ninguna oportunidad, *I can't help it*, que nos ha conquistado con anterioridad prometiéndonos una recompensa celeste, *Heaven is the prize*.

Pero es *Don't Stop 'til You Get Enough*, uno de los más grandes sucesos de todos los tiempos desde su salida en 1979, que enuncia de manera cristalina e irresistiblemente convincente la estructura a la vez rizada y proliferante de la canción michaeliana (Michael mismo, en el videoclip, parece por otra parte multiplicarse): la canción, aquí, dice su propio poder, *power*, su fuerza y su voto, *the*

force the vow, lo que hace que esto ocurra, *that makes it happen*, sin saber por qué ni cómo, *it asks no questions why*, lo que hace simplemente que la canción, esta canción, no cese y no cese nunca, *don't stop, don't stop 'til you get enough*.

Tal es la ingenuidad, el potente candor narcisista de la canción michaeliana. Tal es su *échangélisme*¹², tal es el mensaje que carga este mensajero angelical, su buena nueva, su evangelio que no dice ninguna otra cosa que a él mismo y a la vez en sí mismo. En sí mismo como teatro del primer cambio que continuará infinitamente en el intercambio.

Keep the Faith, this is it, sí, es ello, *don't stop, keep on, you were made especially for me*.

*

En su fragmento de 1921, en *El capitalismo como religión*, Walter Benjamin escribía:

Es necesario ver en el capitalismo una religión, es decir que el capitalismo sirve esencialmente para tranquilizar los mismos problemas, los mismos tormentos y las mismas inquietudes a los cuales lo que se ha convenido en llamar religiones daba en otros tiempos una respuesta. Demostrar la estructura religiosa del capitalismo – es decir, demostrar que no es solamente una formación condicionada por la religión, como lo piensa [Maw] Weber, sino un fenómeno esencialmente religioso – nos arrastraría aún más, hoy, a las divagaciones de una polémica universal desmesurada. No podemos estrechar la red en la cual estamos sujetos.

Este texto breve, corto, estas páginas tan densas, no dicen nada que podamos descifrar, confesando de entrada cierta imposibilidad: «estrechar la red en la cual estamos encerrados» *das Netz in dem wir stehen zuziehen*. Nada garantiza entonces que podamos

12. [Szendy juega con las palabras *échange* (cambio, intercambio), *ange* (ángel) y *évangélisme* (evangelismo), construyendo una frase que podría interpretarse como una suerte de doctrina angelical y evangélica del cambio o del intercambio, del libre cambio].

entender el relato de lo que nos tiene, de lo que nos constituye y nos captura. Y sin embargo, es a estas páginas que, para finalizar, nos vamos a voltear, a fin de intentar comprender mejor la fábula de Michael, a fin de prestar oreja a lo que anuncia, a la nueva de su nuevo Nuevo Testamento¹³.

13. ¿Se podrá decir que, tomando al *King of pop* como objeto de un discurso filosófico, convocando a Walter Benjamin y algunos otros para pensar su pasión de y en el intercambio, estamos haciendo una *filosofía pop*? – Son Gilles Deleuze y Félix Guattari fueron los primeros en hablar de una *filosofía pop*. Por ejemplo, en *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p. 49-50 [*Kafka. Por una literatura menor*, Era, 1978]: «Lo que se llama Pop – Música Pop, Filosofía Pop, escritura Pop [...]. Servirse del polilingüismo en su propia lengua, hacer de esta un uso menor o intensivo, oponer el carácter oprimido de esta lengua a su carácter opresor...». Si un discurso *pop filosófico* sobre el Rey del pop debe necesariamente dejarse contaminar por su objeto – que no es a todo esto un simple objeto, precisamente –, no se ha dicho, es decir, nada dice que esta contaminación pueda ser tomada en los términos de la oposición oprimido vs opresor (cuando se habla de una pasión pop como la de Michael, estas posiciones se intercambian de manera vertiginosa, se alborotan en el cambio). – La expresión, la palabra de orden de la filosofía pop deleuziana ha sido retomada desde entonces por otros, por ejemplo, en Francia, por Elie During y Patrice Maniglier a propósito de la obra colectiva que consagraron a *Matrix, machine philosophique* (Ellipses, 2003, con la especial colaboración de Alain Badiou). En la recopilación *Fresh Theory* (Léo Scheer, 2005), During y Maniglier vuelven a su empresa en el curso de una entrevista titulada: «¿Qué queda de la filosofía pop? [*Que reste-t-il de la pop philosophie?*]. Afirman que el «problema que hay detrás de la filosofía pop», es «el de ganchos o conectores impuros que la filosofía se da para comenzar». Es decir, que la práctica de la filosofía toma su punto de partida, su punto de anclaje en algo no filosófico: «Con toda una línea de pensadores (Nietzsche, Marx, Freud, Deleuze...), creemos que, del punto de vista de la filosofía, el compromiso filosófico es siempre impuro. Dicho de otra manera, a pesar de todo lo que se pueda contar al respecto, son siempre malas razones las que nos llevan a la filosofía. Hay una necesaria heterogeneidad de las condiciones de la filosofía: es siempre por malas razones que ésta se realiza, por razones bien poco ‘filosóficas’». – Desde hace algunos años, la expresión se ha difundido, y los medios pueden calificar a un filósofo como Slavoj Žižek de «star de la filosofía pop» (Cf. particularmente *Philosophie Magazine*, nº8, abril, 2007). Editoriales como *Open Court Publishing* en Estados Unidos, lanzan colecciones tituladas *Popular Culture and Philosophy*, *Monty Python and Philosophy...* ¿Cualquier cosa *and Philosophie*, entonces? ¿Una filosofía aplicada a todos los objetos que se presentan sobre la marcha? ¿Una filosofía que se aplica más bien que se invente? Si comprendemos bien a During y Maniglier, se trataría exactamente de lo contrario: la filosofía pop no es un pensamiento constituido aplicado a diversos objetos de la llamada *popular culture*; es, a la inversa, un pensamiento que se busca, filosóficamente, a partir de su exposición a lo impuro. Y dejándose profundamente, *apasionadamente* afectar. O infectar, como lo dice

El pensamiento de Benjamin estuvo atento como ningún otro al kitsch, a la publicidad, a la moda, a la fotografía, al cine y a sus estrellas, a los grandes almacenes, en breve, a un buen número de componentes de lo que llamaríamos hoy, sin mucho saber por otra parte lo que ello significa, la cultura pop. Pero, cuando se inclina, en este fragmento, a la naturaleza religiosa del capitalismo, Benjamin tiene un discurso por lo menos lapidario y enigmático. Sin justificarlos ni verdaderamente argumentarlos, identifica, enumera «tres trazos de [la] estructura religiosa del capitalismo» (en realidad, serán cuatro).

Primeramente, escribe Benjamin, «el capitalismo es una religión puramente cultural», *eine reine Kultreligion*, es decir, que no hay en él sino culto, «no hay dogma específico ni teología». Y, segundo, agrega, «la duración del culto es permanente», el capitalismo no conoce un «día ordinario», *Wochentag*.

Estos dos primeros trazos, en realidad, no hacen sino uno. Si el culto capitalista no es la celebración de un dogma o de un principio, si no está a servicio de nada, si no cultiva un mensaje, es porque él vale por sí mismo, como el culto del culto que es. Y, en este

Laura Odello en el presente volumen, para encontrarse transformada, para mutar [*muter*], como lo sugiere Simone Regazzoni en la apertura de esta recopilación [Szendy se refiere al n° 36 de *L'Espill* donde originalmente este artículo fue publicado en francés]. Y dejándose invadir por lo impuro, entonces, hasta en su lengua, pero según un polilingüismo intralingüístico en donde la opresión, repitámoslo, es difícilmente *situable*. – Queda el término mismo de «popular», del cual Jacques Derrida ha analizado los pesados presupuestos metafísicos, particularmente en su lectura de Kant (Cf. «Popularités», en *Du Droit à la philosophie, Galilée*, 1990, p. 525 sq.) ¿Podría ser que, con o a partir de Benjamin, se pueda imaginar algo así como objetos *pop* que no sean simplemente objetos o determinaciones según un reenvío, incluso implícito, al concepto tan problemático de «pueblo»? Sería necesario, para responder, reparar ciertos pasajes benjaminianos que yo he convocado en *Tubes* (*op. cit.*, p. 22), particularmente el fragmento póstumo de 1929 titulado *Algunas Ideas sobre el arte popular*, que concluye con esta notación: «El arte popular y el kitsch nos permiten *ver desde las cosas*» (*Fragments, op. cit.*, p. 234, cursivas nuestras). Sin duda sería necesario interrogar a partir de esto, releyendo a Heidegger, la Cosa. Y sin duda esta relectura debería cruzar, de manera crítica, los trabajos de Graham Harman y de algunos otros, que reivindicar una filosofía «orientada-objeto» (*object oriented philosophy*). Cuestiones abiertas, que desbordan ya el cuadro de una muy larga nota a pie de página...

sentido, debe ser permanente, hay que practicarlo día y noche, *Working Day and Night*, como lo canta Michael en el álbum *Off The Wall*. Este culto que no reenvía sino a sí mismo¹⁴, este culto inmanente a sí mismo, es desde entonces la celebración del misterio del *this is it*. Es ello, sí, lo que celebramos en el capitalismo, no es otra cosa lo que celebramos, *this is it*, es ello, *and when I say this is it*, y cuando digo que es ello, *it really means this is it*, quiere decir en verdad que es ello.

Culto del culto, entonces, que desde entonces no sabría parar de celebrarse, una y otra vez, siempre más, *don't stop, keep the faith, don't stop 'til you get enough*.

Sin embargo, Benjamin parece indicar un fin, un término de este culto. Fin sin fin o término sin término, su tercer trazo: el culto capitalista del culto capitalista, en su autocelebración permanente, concerniría la universalización de lo que Benjamin, en alemán, llama *Schuld*. Difícil de traducir en una palabra esta palabra que dice a la vez, indisociablemente, la culpabilidad y la deuda, en sentido económico:

En tercer lugar este culto es endeudante (*verschulden*). El capitalismo es probablemente el primer ejemplo de un culto que no es expiatorio, sino endeudante. [...] Una conciencia monstruosamente endeudada (*ein ungeheures Schuldbewusstsein*), que no sabe expiar, hace uso del culto, no para expiar esta deuda (*Schuld*), sino para volverla universal [...] y, finalmente y por sobre todo, para implicar a Dios en esta deuda... Parece a la esencia de este movimiento religioso que es el capitalismo, perseverar hasta el fin, hasta el completo endeudamiento final de Dios (*die endliche völlige Verschuldung Gottes*)...

El Dios al que el capitalismo rinde culto, es, así, a fin de cuentas, el endeudamiento mismo. Dios, completamente endeudado, deviene la Deuda —y viceversa. En cuanto a Michael, habrá sido,

14. Como lo escribe Sam Weber en *Benjamin's -abilities* (op. cit., p. 254): «Capitalism takes the cult to the extreme [...] by allowing it to become its own source of meaning, that is, by endowing it with a certain autonomy».

sino este Dios-Deuda, al menos su arcángel, el arcángel del intercambio que, multimillonario, acumulando beneficios como persona, habrá sin embargo acumulado un débito abisal, que parecía crecer a la medida de su riqueza¹⁵. Entre los procesos en los cuales habrá sido inculgado y su endeudamiento sin medida, los dos valores del *Schuld* benjaminiano son inseparables en el seno de la pasión pop de Michael, a la vez culpable y deudor.

Lo que es necesario sin duda entender, en el enigmático fragmento de Benjamin, es que el fin del culto capitalista del culto capitalista es el *devenir-deuda* de la divinidad misma. El horizonte o el blanco de este culto, que no es el culto de ninguna otra cosa que de él mismo, sería así la pura estructura diferida, fiduciaria, del crédito infinito y de la deuda infinita.

Y es porque el dios de este culto, dice Benjamin agregando un cuarto trazo a los tres que había anunciado, «debe estar escondido», mantenido en secreto (*verheimlicht*). No se debe saber, no se debe poder dirigirse a un dios transformado en deuda, endeudado de pies a cabeza. No se puede poder dirigirse a él, consagrarle un culto en cuanto tal, en tanto deuda. Pues un Dios-Deuda no sabría estabilizarse, situarse como tal —no puede sino ser aplazado a más tarde, indefinidamente, no puede ser sino deudor frente a su propia mirada. Le es necesario, al infinito, otros rostros, como el Rey del pop.

Que Michael haya sido la encarnación crística de un dios como tal, no lo sabremos. A lo sumo se puede pensar que habrá sido el arcángel, el ángel o algún ministro celeste.

Lo que es seguro, es que nosotros le debemos mucho.

15. Uno de los biógrafos (Chas Newkey-Burden, *op. cit.*, p. 183) escribe así: «One of the biggest surprises of Michael's latter years was the way the most successful entertainers of all time, who had sold 750 million records, found himself in such colossal debt. How could this happen? The story began to unravel during his 2005 trial, in which prosecutors had described him as a 'spendaholic' who had a 'billionaire spending habit for only a millionaire's spending budget'. His spending had exceeded his income for decades, and an accountant gave evidence that the annual deficit was up to \$30 million».

Nuestra deuda es infinita, como lo fue la suya —una deuda *capital*.

*

A una pregunta embarazosa que le hacía Oprah Winfrey en la entrevista televisada en 1993, Michael respondía: *Ask the music*.

Es ello lo que hemos hecho.

Y ella nos ha respondido: *keep the faith, don't stop, this is it*.

IV. MÚSICA Y GÉNERO

Música y visión en Hildegard de Bingen (1098-1179)

María Eugenia Góngora

Decana
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

VIDA Y OBRA

La vida de la visionaria y escritora Hildegard von Bingen, nacida en la región del Rin cercana a la ciudad de Mainz en 1098 y muerta en su convento de Rupertsberg en Bingen en 1179, nos es conocida a través de sus grandes libros visionarios y científicos, de su abundante epistolario y de la *Vita Sanctae Hildegardis*, una hagiografía compuesta por el monje Theoderich von Echterbach en la década de 1180 y en la cual encontramos un número significativo de pasajes autobiográficos

Hacia 1141 Hildegard inició la escritura de sus primeros textos visionarios (luego compilados como *Scivias*) gracias a la colaboración y al apoyo del monje Volmar de Disibodenberg, el que continuaría siendo su secretario hasta su muerte ocurrida en 1173. En 1146-1147 Hildegard buscó el apoyo de Bernardo de Clairvaux, una de las figuras con mayor autoridad en la Iglesia de entonces y, habiéndolo logrado, consiguió asimismo una importante autorización del entonces papa Eugenio III, cuando éste leyó pública-

mente fragmentos del *Scivias* durante el sínodo de Tréveris, el que transcurrió entre fines de 1147 y comienzos de 1148.

A partir de esta «autorización» papal –que no consta sin embargo entre las epístolas de Eugenio III que han llegado hasta nosotros, aunque Hildegard la menciona en uno de sus escritos autobiográficos (*Vita* II.2)–, ella inició formalmente el registro de su abundante epistolario, dirigido a personajes de los diversos ámbitos eclesiásticos y seculares; prosiguió con la escritura del *Scivias* y con el ordenamiento de los textos de sus composiciones litúrgicas que luego denominó *Symphonia armonie celestium revelationum*.

Entre 1151 y 1161, Hildegard completó el libro visionario *Scivias* y compuso, además de la *Symphonia*, sus obras científicas: los libros *Causae et Curae* y la *Physica*. En estos dos últimos expone sus observaciones y reflexiones sobre el cuerpo, la sexualidad y las enfermedades humanas, así como sobre las estaciones del año, los vientos y una amplia descripción de los animales. En estas obras Hildegard no declara una inspiración divina de su escritura y éstas no poseen, por lo tanto, el mismo estatuto que los grandes libros visionarios.

A lo largo de su vida como *magistra*, primero en Disibodenberg y luego en Rupertsberg, Hildegard escribió un abundante epistolario; sostuvo correspondencia con reyes, obispos y papas, laicos y clérigos además de monjes y religiosas de varios monasterios con los cuales ella tuvo una estrecha relación por muchos años. Este epistolario, que muestra la importancia y la diversidad de sus correspondencias, fue ordenado ya en vida de Hildegard, a partir de 1154. Entre las cartas, hay que mencionar aquellas que escribió, en primer lugar, a san Bernardo de Clairvaux y al papa Eugenio III, en la época en que Hildegard fue autorizada por este último para dar a conocer sus visiones. La correspondencia con el joven monje Guibert de Gembloux, su último secretario, es también significativa: a las preguntas de Guibert, Hildegard responde –aún antes de conocerlo– su famosa carta *De modo visionis suae*, un relato autobiográfico de primera importancia. Vale la pena

mencionar también las cartas que ella escribió a los enfermos que le pedían consejo para curar sus enfermedades, logrando incluso que la misma carta fuera un remedio efectivo. Finalmente, es de gran importancia para conocer su pensamiento sobre la música, la carta enviada a los preladados de Mainz en 1178, a la que nos referiremos más adelante.

LA *SYMPHONIA ARMONIE CELESTIUM REVELATIONUM*

Se dice que, elevada a los cielos, has visto mucho y que mucho lo ofreces por medio de la escritura, y también que compones nuevos modos de cantos, cuando nada de esto has estudiado.

CARTA DE ODO DE SOISSONS, MAESTRO DE TEOLOGÍA EN
PARÍS, A HILDEGARD (CA. 1148-1149)

La carta enviada por Odo a Hildegard nos proporciona un testimonio de la fecha aproximada en la que ella habría comenzado a componer sus canciones, cuando ella vivía aún junto al monasterio renano de Disibodenberg.

No mucho después del traslado a Rupertsberg, hacia 1150, reunió sus composiciones y formó con ellas un ciclo lírico completo y lo llamó **Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales**, conjunto que nos ha llegado en seis manuscritos (*D*, *R*, *S*, *V1*, *V2* y *V3*) que incluyen, salvo excepciones, la notación musical de la propia Hildegard.

Entre estas canciones compuestas para el uso litúrgico (y no solamente para el oficio de la misa) se encuentran variadas formas propias de la tradición lírica religiosa: antifonas, responsorios, himnos y algunas secuencias.

Según el testimonio de la propia autora, ella compuso estas canciones a lo largo de varios años y, posiblemente, siguió escribiéndolas aún después de que el ciclo de la *Symphonia* estuviera básicamente constituido.

1. LA CONCEPCIÓN MUSICAL HILDEGARDIANA

El título que la misma Hildegard dio a su ciclo es por cierto significativo. De acuerdo a Barbara Thornton (1997), la palabra «sinfonía» se usó en tiempos de Hildegard en un sentido bastante amplio, el de música armoniosa, por lo cual la expresión «sinfonía de la armonía» sería en realidad tautológica, pero usada para enfatizar el valor de la armonía de las composiciones y de su música. Por otra parte, Richard Hoppin¹ afirma que en la primera descripción teórica de la polifonía, se utilizó la palabra *symphonia*.

Lo que este título pareciera decirnos, en verdad, tiene que ver con la respuesta humana frente a las revelaciones celestiales. De acuerdo al pensamiento de Hildegard, la música y el canto, en particular, eran una actividad humana por excelencia, y desarrolló sus ideas sobre la importancia y trascendencia de la música en la historia humana en muchos de sus escritos.

Como ya hemos señalado, para entender la concepción musical hildegardiana es fundamental la carta enviada a los preladados de Mainz en 1178. En ausencia del arzobispo, estos últimos habían declarado el interdicto del monasterio de Rupertsberg, acusando a sus monjas de desobediencia por haber enterrado a un hombre noble que habría muerto excomulgado. En su defensa, Hildegard recuerda que el canto y la música humanos en armonía con los coros angélicos se originaron en el paraíso y que en la voz de Adán «estaba toda la suavidad del sonido de la armonía y de todo el arte de la música antes de que la perdiera. Así afirma que, antes del pecado, Adán tenía una voz como la de los ángeles y con ella se sumaba a la compañía de las voces angélicas. Después del exilio del Paraíso terrenal, los elegidos podrían recordar no sólo el castigo «sino también la divina dulzura y la alabanza en la que se regocijaba el mismo Adán con los ángeles en Dios antes de la caída».²

1. Richard H. Hoppin, *Medieval Music (The Norton Introduction to Music History)*. New York, W. W. Norton & Company, 1978, p. 68.

2. *Ibid.*

Más adelante, afirma: «Al oír una canción, el hombre acostumbra a suspirar y gemir, recordando la naturaleza de la armonía celestial. El profeta, pensando con mayor sutilidad [*subtilitas*] en la profunda naturaleza del espíritu y sabiendo que el **alma es sinfonía** [*symphonialis est anima*], incita al salmo, para que demos gracias al Señor con la cítara y salmodiemos para él con el arpa de diez cuerdas (Sal 32,2)»³.

Ciertas concepciones tradicionales sobre la armonía de los elementos y de la creación, sobre la «música humana» y la armonía tuvieron especial vigencia en muchos autores del siglo XII. Como plantea Newman,⁴ las concepciones pitagóricas fueron transmitidas –en lo que se refiere a la música– por Boecio, en su *De institutione musica*, según la cual «toda la estructura del alma y del cuerpo está unida por la armonía musical».

Para Hildegard, esta relación entre el alma, el cuerpo, la armonía y sobre todo la voz, tiene un fundamento teológico que ella expone en la ya citada carta a los prelados de Mainz:

Del mismo modo que el cuerpo de Jesucristo nació por el Espíritu Santo de la pureza de la Virgen María, así también el cántico de la alabanza a Dios según la armonía celeste [*canticum laudum secundum celestem harmoniam*] tiene sus raíces en la Iglesia por el Espíritu Santo. El cuerpo es el vestido del alma que tiene la voz viva. Por eso es justo que el cuerpo cante con el alma a través de la voz las alabanzas de Dios.⁵

En relación a la importancia de la voz, Newman plantea en su introducción a la *Symphonia* que la perspectiva de Hildegard parece haber sido más cercana a una tradición neoplatónica que el planteamiento de Boecio y sus seguidores, que trataban la música como una rama de las matemáticas aplicadas y despreciaban a los cantores. Hildegard pudo haber conocido, en cambio, el pensa-

3. Las negritas son nuestras.

4. Barbara Newman, *Sister of Wisdom, St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 19.

5. Victoria Cirlot, *Vida y Visiones de Hildegard de Bingen*. Madrid: Siruela, 2001, p. 300.

miento del teórico carolingio Regino de Prüm, quien asociaba la *musica humana* de Boecio⁶ con el canto y distinguió la música «artificial» de la «natural», valorando más esta segunda. De acuerdo a este autor, la música artificial «se logra mediante el ingenio y el talento humanos, y existe en algunos instrumentos», mientras que la música natural «no se hace con instrumentos ni al contacto de los dedos ni por instigación del hombre; está modulada por la sola naturaleza mediante la inspiración divina» y existe en los cielos y en la voz humana. La música vocal es pues, al mismo tiempo, natural e inspirada, y Regino la identifica explícitamente con el canto compuesto en los ocho modos litúrgicos⁷.

2. LA SYMPHONIA Y LA HISTORIA SAGRADA.

A pesar de las dificultades que puede presentarnos esta obra, no cabe duda de que la «individualidad poética» de Hildegard, usando la expresión de Dronke,⁸ se manifiesta en la constitución del ciclo de la *Symphonia* tal como lo conocemos, con sus variantes, en los manuscritos principales *D* y *R*.

Las canciones están dirigidas a Dios Padre, a Dios Hijo, al Espíritu Santo, a María, a los ángeles, a la Iglesia, a algunos santos individuales, a los mártires, a las vírgenes, a los profetas, a las viudas; también aparecen en un lugar prominente dos figuras «tranhistóricas» (femeninas por su género gramatical latino), virtudes o personificación de virtudes, manifestaciones ambas de Dios: *Sapientia* y *Caritas*, la sabiduría y la caridad, el amor.

Un pensamiento propio, creemos, se expresa en el **ordenamiento** de las canciones fundamentado claramente, como lo

6. En su *De institutione musicae* I.1, Boecio distingue 3 especies de música: la *musica mundana* o música de las esferas, la *musica humana* que relaciona lo racional y lo irracional del alma y ambos al cuerpo humano; por último, la *musica instrumentalis*, hecha por los seres humanos (citado por Barbara Newman, *op.cit.*, p. 19).

7. Regino de Prüm, *Epistola de harmonica institutione* (citado por Barbara Newman, *op.cit.* p. 20).

8. Peter Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

afirmábamos más arriba con respecto al diseño de la obra, en una concepción jerárquica del mundo; esta jerarquía, evidente en el orden de aparición de las canciones, hace pensar en un «relato» subyacente, y este relato es, sin duda, una «Historia Sagrada».

En este ciclo de canciones litúrgicas nos encontramos con el relato cristiano medieval, compartido por la Iglesia contemporánea a Hildegard; sin embargo, como autora de esta poesía religiosa ella se apropia del «relato compartido» y propone –creemos que con gran libertad– una «Historia Sagrada» en la que la valoración de los distintos acontecimientos y personajes le es propia.

El acontecimiento fundamental de esta Historia es la encarnación de Cristo, y a esta encarnación están de alguna manera supeditados todos los demás momentos del relato bíblico (desde el Génesis al Apocalipsis), por importantes que ellos sean.

Así, se puede plantear que la idea de «predestinación divina» estuvo presente en el pensamiento de Hildegard y que el mundo fue hecho para que Dios se hiciera hombre en María. En su concepción, el pecado y su redención por Cristo no habrían sido la «razón» de la encarnación divina; esta última habría estado prevista desde antes de la creación y se debería exclusivamente al amor de Dios por los hombres, amor que lo habría llevado a querer hacerse uno de ellos y a desear su propia encarnación.

Al leer la *Symphonia* podemos distinguir la importancia de las distintas figuras en relación con este acontecimiento central. Así en primer lugar, Adán y Eva, la madre de todos los vivientes; luego María, es por cierto, importantísima, pero no como una mujer que vivió en Judea en una época histórica determinada, sino como mujer predestinada desde siempre, amada por Dios, madre de su Hijo, rama que permitió que floreciera el fruto que es Jesús.

En esta misma secuencia del relato sagrado aparecen otras figuras femeninas y, en estrecha relación con Eva y María hay que mencionar a *Ecclesia*, la Iglesia, que –en una imagen frecuente en la iconografía medieval– nace del costado abierto de Jesús en

la Cruz, así como Eva nació del costado de Adán, según el relato del Libro del Génesis (Gn 2,21-23).

En el pensamiento de Hildegard, *Ecclesia* ha sido también predestinada como figura femenina que es al mismo tiempo Esposa de Cristo y plenitud de la creación. Es madre de todos los creyentes (como Eva fue la madre de todos los vivientes), y es santa, pero, como vemos en los textos visionarios de Hildegard, de su mismo cuerpo puede nacer el Anticristo representado como una cabeza monstruosa que surge entre sus piernas (cf. Sc III.11)

Cristo es la piedra angular del templo santo –la Iglesia, el cuerpo de Cristo– que se edifica en Él. Y cada santo es tanto un constructor de *Ecclesia* como una piedra viva colocada en el edificio (1 P 2,5). Es la paradoja del constructor y la construcción, desarrollada también en el *Pastor* de Hermas,⁹ la que nos permite entender que en el canto a apóstoles, mártires, confesores y santos se esté cantando a la *Ecclesia* fundada por Cristo, prevista desde antes de la fundación del mundo, pero construida por las acciones individuales de aquellos que serán los habitantes de la Jerusalén celestial, donde elevarán sus voces junto a los ángeles, tal como hiciera Adán antes de la caída. En este mismo sentido, los profetas y patriarcas no sólo anuncian la Encarnación, sino también son testigos del nacimiento de *Ecclesia*.

Otras figuras importantes en el ciclo y presentes asimismo en muchos de sus escritos visionarios, como ya hemos señalado, son *Sapientia* y *Caritas*. *Sapientia* es la manifestación divina creadora del mundo, arquitecta y consejera, representada en la *Symphonia* como una energía circular que abraza el cosmos (cf. antifona nº4 *O virtus sapientie*). *Caritas*, por su parte, es una figura femenina amantísima, presente en las profundidades y sobre las estrellas, y ha dado «al supremo rey el beso de la paz» (cf. antifona nº9 *Karitas habundat*). En otros escritos de Hildegard, *Sapientia* y *Caritas* podrían llegar a confundirse, y podemos entenderlas, en

9. Hermas, *El Pastor*. Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 1995, p. 233 y ss.

todo caso, como manifestaciones amorosas y creadoras de Dios hacia los hombres y, al mismo tiempo, como figuras que representan la unión amorosa de Dios con su creación. Así, por ejemplo, leemos en el *Liber vite meritorum*, el segundo libro visionario de Hildegard: «Yo soy la esposa amante en el trono de Dios, y Él no esconde nada de mí. Yo mantengo el lecho real y todo lo que le pertenece a Dios me pertenece también a mí» (*Lvm* III.8). En el pensamiento de Hildegard la importancia de *Sapientia* y *Caritas* sólo es comparable a las ya mencionadas figuras de su teología: Eva, la madre de todos los vivientes; María, la madre del Hijo de Dios encarnado y *Ecclesia*, la esposa de Cristo y madre de todos los creyentes.

En esta Historia Sagrada que hemos descrito aquí brevemente, Dios se manifiesta entonces de muchas maneras: en las tres personas de la Trinidad, cuyos cánticos aparecen por cierto al comienzo del ciclo de la *Symphonia*, pero también como *Caridad* y como *Sapientia*. En la Palabra encarnada en María; en *Ecclesia* y en los santos; Dios se manifiesta, por sobre todo, en la historia, cuya culminación es la Encarnación y cuyo final está profetizado en el Libro del Apocalipsis.

BIBLIOGRAFÍA

- CIRLOT, Victoria, *Vida y Visiones de Hildegard de Bingen*. Madrid: Siruela, 2001.
- DRONKE, Peter, *Dante and Medieval Latin Traditions*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- HERMAS, *El Pastor*. Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 1995.
- HOPPIN, Richard H., *Medieval Music (The Norton Introduction to Music History)*. New York, W. W. Norton & Company, 1978.
- NEWMAN, Barbara, *Sister of Wisdom, St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1998.

Reflexiones en torno a la creación y praxis musical femenina en el Chile decimonónico (1850-1920)

Fernanda Vera Malhue

Facultad de Artes
Universidad de Chile

ALGUNOS ANTECEDENTES DEL PERÍODO

La sociedad chilena post-independencia se caracteriza por una fuerte jerarquización en estamentos claramente diferenciados además de la mantención de muchos aspectos de la vida colonial hasta bien avanzado el siglo XIX.

A mediados del siglo XIX, diversos procesos de renovación y modernización de la ciudad de Santiago favorecieron una nueva sociabilidad. Se embellecieron los paseos públicos y los elegantes salones pudieron recibir a la concurrencia que en grandes bailes exhibieron el gusto por la elegancia y la riqueza de la alta sociedad capitalina. Del mismo modo, se impulsó la educación estatal a través de la creación del Instituto Nacional, y privada a través de la creación de colegios de élite de tendencias conservadoras y liberales, además del fomento de la llegada de expertos extranjeros en diversas áreas del conocimiento. Todo este proceso de modernización tuvo como consecuencias un creciente laicismo y el inevitable proceso de secularización del estado, a pesar de que

la iglesia siguió siendo ejerciendo una influencia importante en la emergente sociedad republicana.

¿CUÁL ERA EL ROL DE LAS MUJERES DE LA ALTA SOCIEDAD DE SANTIAGO A MEDIADOS DEL XIX?

«El hombre dice lo que sabe y la mujer lo que agrada» es la frase que otorga sentido al rol de la mujer de la época: en el hogar junto a los hijos y el esposo¹ y resume la visión de la sociedad de mediados del siglo XIX. El origen de esta situación lo podemos encontrar en el liberalismo del siglo XVII y XVIII que, continuando con las ideas de la teoría política clásica, defienden la idea de que sólo los hombres son iguales y libres. En dicha problematización la mujer, considerada un ser de un raciocinio menor al del varón, permaneció adscrita bajo la autoridad del padre y del esposo, siendo asociada a la naturaleza y al mundo de los sentimientos, las pasiones y el amor, destinándosele a la esfera privada del espacio doméstico. Sin embargo, esta categorización implicaba que se le restringiese el acceso a los espacios propios de la sociedad civil y política. La iglesia católica también apoyó dichos postulados basado teóricamente en el mito de la costilla de Adán y en la sentencia paulina que declara: «La cabeza del hombre es Cristo y la cabeza de la mujer es el varón²».

Al estar de acuerdo en este aspecto las dos tendencias predominantes no es de extrañar que la educación femenina incluyese solamente aquellas materias y oficios aptos para agradar y que contribuían a la mejor incorporación de valores y principios relacionados con el cumplimiento de sus roles familiares como madre y esposa. Como ejemplo de lo anterior Andrés Bello señalaba que la mujer necesitaba sólo aquellos conocimientos que eran «necesarios para la felicidad que apetece a su estado»³. Los

1. Ana María Stiven, «La educación de la mujer y su acceso a la universidad: un desafío republicano», en Ana María Stiven y Joaquín Fernandois (editores), *Historia de las mujeres en Chile*, Santiago, Aguilar, 2011, p. 335.

2. Ana María Stiven, *op.cit.*, p. 336-337.

3. Ana María Stiven, *op.cit.*, p. 344.

objetivos generales de dicha formación fueron inspirar el amor por la religión, comunicar sentimientos generosos y elevados, adornar su espíritu con conocimientos variados y útiles, y realzar dicha instrucción con el adorno de las artes de agrado⁴, entre las cuales ocupaba un sitial preponderante la habilidad musical.

Complementando lo anterior, surge un nuevo modelo de educación femenina para las mujeres aristócratas, que se definió como privada y católica, que mantuvo el currículo tradicional, pero cuyo objetivo fue posicionar a la mujer como una persona preparada que podía colaborar en asuntos considerados propiamente masculinos como la administración y organización de la economía del hogar y de la vida privada⁵. La mujer de élite del siglo XIX se definió como una persona abnegada que debía resaltar las virtudes de los demás y prestar atención a las necesidades de los otros acallando sus propios deseos y mediante su propio sacrificio. Es decir, una mujer era tanto o más considerada, cuanto mejor divertía, ayudaba, y educaba a su hijos. Incluso la utilidad de su instrucción podía ser vista a la luz del disfrute de los demás y no como un proceso de desarrollo personal.

Ya a finales del siglo XIX ningún sector de la opinión consideraba que lo público fuese únicamente masculino, pero ni dicha opinión implicó que se les otorgasen derechos civiles ni políticos a las mujeres. Pese a lo anterior, la opinión pública entregó diversos espacios a la mujer, pero siempre relacionados a la construcción de género de la época consagrando la debilidad, dependencia o servilismo hacia los hombres⁶. Estos nuevos roles no estuvieron relacionados con concesiones estatales o eclesiales, sino que surgieron de la necesidad del estado de incorporarlas a la sociedad tanto para formar ciudadanos al servicio del estado como para defender la tradicional catolicidad de la sociedad chilena⁷.

4. Ana María Stiven, *op.cit.*, p. 322.

5. Ana María Stiven, *op.cit.*, p.304.

6. Ana María Stiven, *op.cit.*, p.343.

7. Ana María Stiven, *op.cit.*, p.358.

Esta construcción de género, común con el resto de naciones latinoamericanas y eco de un movimiento europeo-occidental, mantuvo a la mujer de alta sociedad en un espacio de acción claramente delimitado al ámbito doméstico y familiar.

Sin embargo, existió un tipo de sociabilidad ilustrada personificada en el salón decimonónico chileno, reducto oligárquico por antonomasia, que le permitió un accionar más libre dentro de un espacio privado de trascendencias semi-públicas por la envergadura de las decisiones y conversaciones que allí surgían sobre el devenir del país. Las mujeres que presidieron estos espacios, *salonnières*, se beneficiaron de esta sociabilidad mixta e ilustrada lo que les permitió emitir todo tipo de opiniones políticas y sociales posicionándose entre los polos modernidad-tradición, liberalismo creciente-catolicismo tradicional y al mismo tiempo pudieron apoyar artistas a través de presentaciones privadas. En consecuencia, se pudiese considerar el espacio del salón aristócrata de mediados del XIX como vehículo propulsor de la educación femenina de élite, concebida como autoeducación en el marco de la creciente exigencia social del proceso de ilustración republicana.

¿CÓMO SE GESTÓ EL FENÓMENO DE PRAXIS Y CREACIÓN MUSICAL FEMENINA?

En conjunto con la esmerada formación religiosa pilar fundamental de la educación femenina en la naciente república de Chile, las mujeres de la alta sociedad complementaron su formación con el aprendizaje de «disciplinas gratas a los sentidos». Éstas incluyeron, desde la colonia, música instrumental y canto, como una instrucción casi autodidacta en un contexto familiar, en establecimientos privados o con el profesor de moda, con la finalidad práctica e inmediata de animar saraos, tertulias familiares y salones.

A mi parecer, la educación musical femenina se debió, en gran parte, a la formación impartida por músicos extranjeros (y posteriormente chilenos) dentro del hogar. Este tipo de enseñanza

abarcó las distintas materias relacionadas al quehacer musical según la metodología de la época, es decir, se aprendía canto, piano, armonía y composición de manera conjunta. Este tipo de educación y praxis musical produjo un elevado número de pianistas aficionadas que ya había llamado la atención a viajeros como M. Graham (1822) y Alexander Caldcleugh (1821). Estas mujeres, virtuosas del teclado a la luz del nivel técnico requerido en dichos repertorios, fueron además entusiastas creadoras. Lo que generó posteriormente un fenómeno de demanda y consumo de música de salón que fue aumentando a lo largo del XIX y comienzos del siglo XX.

El formato instrumental de la música de salón, por su carácter eminentemente melódico, permitió que numerosos géneros y subgéneros alcanzasen gran popularidad. Es así que encontramos danzas de origen extranjero o local, como valeses, polkas, redowas, shimmys, schottisch, zamacuecas, aires, y otras.

Con este ambiente de bullente actividad musical como telón de fondo un elevado número de mujeres aficionadas se sintió motivada por mostrar sus intereses y aptitudes musicales, llegando un número considerable de ellas a editar algunas de sus creaciones, como compositoras e intérpretes aficionadas o en algunos casos como intérpretes profesionales como es el caso de Josefina Filomeno, o Cristina Soro, por mencionar algunas.

Algunos datos biográficos de estas mujeres los podemos encontrar en diversos trabajos de la historiografía musical chilena existen que abordan estas temáticas, dentro de lo cual es necesario mencionar la Bibliografía de Ramón Laval⁸, los aportes de Eugenio Pereira Salas, quien aborda brevemente estos temas en varios de sus escritos, sobre todo su *Biobibliografía*⁹ y un artículo de Luis Merino Montero, dedicado en su totalidad a la temática¹⁰.

8. Ramón Laval, *Bibliografía Musical*. Segunda Parte: 1886-1896, Santiago, Biblioteca Nacional de Santiago, 1898.

9. Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile* (1850-1900), Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.

10. Luis Merino Montero, «Los inicios de la circulación pública de la creación

Pese a considerar la información contenida en dicha bibliografía, la presente reflexión es resultado de sucesivos trabajos de inventario y catalogación de tres fondos de partituras: el Archivo de Música del Seminario Pontificio Mayor de Santiago¹¹, la 'Sección Partituras' del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile¹², y la Colección Musical de la Biblioteca Patrimonial de la Recoleta Dominica¹³. En estos repositorios, y gracias al trabajo directo con estos materiales, pude apreciar la existencia de estas piezas creadas y utilizadas por mujeres que aparecían en la bibliografía antes mencionada, pero también de muchas otras de las cuales no se tenía ninguna noticia y que constituyen el grueso de las piezas encontradas. Lo anterior me permite concluir que ninguna de las tres fuentes mencionadas anteriormente consigna, ni todas las obras catastradas, ni a todas las compositoras redescubiertas en estos tres repositorios.

Estas partituras, desconocidas como sus creadoras, nos remiten a un mundo particular propio de las mujeres de mediados del XIX y principios del XX en que, sin la intención de crear obras de arte, se editaban y publicaban las piezas fruto de la creación femenina. El tener noticia de estos repertorios nos permite traer a la luz mundos privados y olvidados tanto a través de sus dedicatorias manuscritas e impresas que indican pertenencia social,

musical escrita por mujeres en Chile», *Revista Musical Chilena*, N° 213, 2010, 53-76. Merino posee varios artículos publicados en la *Revista Musical Chilena* relevantes para este tema, Merino Montero, Luis, «Don Andrés Bello y la música», *Revista Musical Chilena*, N°153-155, 1981, 5-51; y «Tradición y modernidad en la creación musical: La experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente» (Primera parte), *Revista Musical Chilena*, N°179, 1993, p. 5-68.

11. Proyecto de «Catastro, inventario y catalogación del Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago de los Santos Ángeles Custodios», Fondo de la Música 2010, línea de investigación musical.

12. Proyecto «Inventario, catalogación, puesta en valor y difusión de la Colección Partituras del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile». Fondo de la música 2012, línea de investigación musical.

13. Proyecto de Inventario, conservación primaria y catalogación del fondo musical de la Biblioteca Patrimonial de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile. Fondo de la Música 2012, Línea de investigación musical.

como por anotaciones de interpretación, repartición de roles dentro de las piezas, entre varios otros indicios que denotan el uso de este repertorio además de mostrarnos una fecunda práctica musical que se extendió durante casi cien años.

Hemos encontrado más de 40 piezas que son frutos de la creación musical de estas mujeres, y de su revisión podemos deducir que dichas creaciones poseen una serie de características que las cohesionan entre sí, pese a su distinta procedencia, las que se pueden desglosar, *grosso modo*, de la siguiente manera.

- La mayoría de las piezas poseen un carácter de únicas, de muchas de ellas no se tenía noticia, ni referencia bibliográfica, es decir, no existían para la bibliografía musical.

- En un 97% corresponden a música de salón para piano solo o para canto y piano.

- La temporalidad de estas piezas corresponde a mediados del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX.

- Las que se publicaron, fueron editadas casi en su totalidad en nuestro país.

- Son obras de mujeres chilenas de alta sociedad, de mujeres músicos relacionadas con este círculo social o de extranjeras vecindadas en Chile que también participaban del salón.

- Las temáticas de los títulos están relacionadas a temas de interés local, especialmente de corte político patriótico.

- Poseen dedicatorias que denotan relaciones de pertenencia o de aspiración social.

- Dentro de ese marco, me permito afirmar que la impresión y circulación de estas piezas abarcó a un pequeño grupo de la alta sociedad de las principales ciudades del país.

Este universo lo podemos desglosar como sigue: en el Archivo del Seminario Pontificio encontramos 19 obras, de a lo me-

nos 10 creadoras, en el Archivo Central Andrés Bello un total de 62 composiciones, de 36 creadoras distintas, en la Recoleta Dominica encontramos al menos seis composiciones de distintas creadoras¹⁴. Número bastante considerable a nuestro parecer.

Como datos generales sabemos que estas mujeres eran en su mayoría aristócratas relacionadas por vínculos familiares con ricos terratenientes, políticos y militares que crearon estas piezas por afición musical, sin embargo, también hemos encontrado creadoras que se desempeñaron profesionalmente como músicos, tanto en la interpretación como en la docencia.

La edición de estas partituras se divide en impresos y manuscritos. Dentro de los impresos la mayor cantidad corresponde a casas editoras y distribuidoras asentadas en nuestro país, como la Litografía Eustaquio Guzmán, Niemeyer & Inghirami, C. Kissinger y Cía, Litografía de Jacobsen & Hermanos, Litografía Cadot, Litografía Leblanc, Carlos Brandt, el Centro Editorial de Música de Santiago y otros. Destacando el cuidadoso trabajo de edición de cada una de esas piezas. La cantidad de manuscritos es mucho menor en comparación a la de música impresa, y corresponde, en su mayor parte, a copias de ediciones impresas que Eugenio Pereira Salas mandó copiar, para tener respaldos de esos materiales¹⁵ y a algunas piezas manuscritas autógrafas y originales de la época.

También podemos señalar la existencia de algunas mujeres que si bien no crearon piezas de este estilo si se preocuparon de la conservación de álbumes de música de salón, como es el caso de Amalia Tagle¹⁶, así como la colección de álbumes de piano de

14. Este fondo está aún en estudio.

15. Eugenio Pereira Salas donó a la entonces Biblioteca Central de la Universidad de Chile, hoy Archivo Central Andrés Bello 'AB', su colección de materiales musicales, la que se compone de sus propios escritos, sus apuntes, manuscritos de distintos autores y alrededor de 450 partituras impresas y manuscritas. La totalidad de su colección se conserva en el Archivo Central Andrés Bello en excelente estado de conservación.

16. Cantante de mediados del XIX de cuya propiedad se conservan dos álbumes de música manuscrita con piezas únicas de las cuales no se tenía noticia y que presentan

la Recoleta Dominica donde destaca el álbum de Egilda Barra y otros que he podido apreciar y que se conservan en poder de particulares.

El trabajo continuo y sistemático con estos materiales a lo largo de casi cinco años me ha hecho reflexionar en el significado de la existencia de tantas piezas de música que la historiografía musical tradicional no considera más que como anécdota pues, a mi parecer, el asentamiento de juicios de valor y de gusto han provocado la exclusión de estos repertorios de los programas de estudio y de concierto.

En el caso de la composición femenina del XIX y principios del XX pareciese que desapareció premeditadamente, lo que queda bastante claro en palabras de Eugenio Pereira Salas cuando dice «son páginas que merecen el sueño que duermen en las elaboradas encuadernaciones de época¹⁷» para referirse a las composiciones previas al Centenario, que de creaciones pasan a ser una mera anécdota o nuevamente un «adorno». Una explicación de este fenómeno la encontramos en el cambio de paradigma producido en la música nacional de tradición escrita a partir de la segunda década del siglo XX, en que se asientan una serie de conceptos como el de «música de arte», «música de concierto» o «música seria» para señalar un determinado repertorio sin ninguna funcionalidad más que la creación artística, es decir, no es música ni para conversaciones, ni fiestas, ni saraos, ni salones, ni para el disfrute personal o social. Son estas características las que oponen este repertorio por forma y fondo a la melódica música de salón, familiar cercana del lirismo italiano, aptas para agradar y divertir, y que constituyeron género preferido de estas mujeres creadoras.

Influye también en esta ruptura la reforma al Conservatorio Nacional de Música acaecida en 1928 que trajo consigo una es-

la singularidad de poseer ilustrativas anotaciones referentes a la interpretación del repertorio.

17. Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957, p. 357.

pecie de rechazo a todo lo relacionado al antiguo cuerpo de profesores de la institución y lo que ellos representaban, la ópera y la música de salón. Este repertorio, durante largas décadas considerado el ideal de creación artística, pasó a ser visto como retrógrado, simplista y fuera de moda, dando paso a corrientes asociadas a ideas de «progreso» impulsada por las nuevas autoridades. La música será, desde ese momento y hasta hoy, un producto racional fruto de la mente elevada e inspirada del compositor, quien pasará a ser un «profesional». Esta consideración científica de la labor del compositor, que lo pone en pie de igualdad con cualquier otro egresado de las diversas facultades de la Universidad de Chile, resaltará su manejo de modernas y vanguardistas técnicas de composición. En consecuencia, la música pasa a ser desde ese momento «música absoluta», es decir, un constructo seriamente creado muy lejano del terreno considerado hasta la fecha como propiamente «femenino».

Finalmente consideramos que estas músicas, sus creadoras y sus contextos creativos se fueron perdiendo como consecuencia de su exclusión, al ser consideradas representantes de lo que desde ese momento era considerado de escaso, y al perder valoración la trascendencia de este fenómeno y de las piezas fue cada vez menor, para venir a reaparecer a la luz de estas recientes investigaciones y organización de acervos patrimoniales.

A modo de cierre es necesario señalar que tras todo acatamiento existe un acto de subversión y esto es lo que podemos encontrar en las compositoras del período. Pese a toda la construcción de género que asociaba a las mujeres a un espacio doméstico y privado, éstas pudieron, desde un espacio propio, transcribir, editar y hacer circular este repertorio fruto de su creación personal.

A través de los títulos que ellas asignaron a estas partituras existe una evidente toma de posición política y social frente a diversos sucesos de la actualidad. Estas mujeres opinaron de los progresos viales y el hermooseamiento de las ciudades, pero también se posicionaron frente a los conflictos bélicos, apoyaron autoridades políticas y manifestaron su opinión frente a los diver-

esos sucesos en momentos álgidos del devenir nacional, todo lo cual nos permite complementar la visión histórica de la cultura y la sociedad del período.

A mi parecer, es necesario difundir este repertorio y hacerlo circular, que el siglo XIX vuelva a sonar y sus creadores y creadoras sean mirados a la luz del estilo que los vio nacer, la música de salón de la época, sin juicios de gusto ni de valor para, finalmente, poder aceptar que somos herederos de una tradición melódica y no «músicos sin pasado» como se nos ha instado a creer.

BIBLIOGRAFÍA

- BUSTOS, Raquel, «María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)», *Revista Musical Chilena*, N°153, 1981, 117-140.
- IZQUIERDO, José Manuel; Vera, Fernanda y Contreras, José; *El Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago. Una introducción*, Santiago, Edición de los autores, 2011.
- LAVAL, Ramón, *Bibliografía Musical. Segunda Parte: 1886-1896*, Santiago, Biblioteca Nacional de Santiago, 1898.
- MERINO MONTERO, Luis, «Don Andrés Bello y la música», *Revista Musical Chilena*, N°153-155, 1981, 5-51.
- MERINO MONTERO, Luis, «Tradición y modernidad en la creación musical: La experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente» (Primera parte), *Revista Musical Chilena*, N°179, 1993, 5-68.
- MERINO MONTERO, Luis, «Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile», *Revista Musical Chilena*, N° 213, 2010, 53-76.
- MILANCA, Mario, «La música en el periódico chileno «El Ferrocarril» 1855-1865», *Revista Musical Chilena*, N° 193, 2000, 17- 44.
- PEÑA, Carmen, «El piano de Leonor. Una mirada a la interpretación musical de la heroína de *Martin Rivas*», *Revista Resonancias*, N°26, Santiago, 2010, 21-39.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, *Biobibliografía musical del Chile desde los orígenes a 1886 (Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile)*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.

- PEREIRA SALAS, Eugenio, *Estudios sobre la HISTORIA DEL ARTE en Chile Republicano*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.
- RAMOS, Pilar, «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música», *Revista Musical Chilena*, 2010, N° 213, 7-25.
- SANDOVAL, Luis, *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911*, Santiago, Imprenta Gutenberg, 1911.
- SERRANO, Sol, *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y Secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- STUVEN, Ana María. «La educación de la mujer y su acceso a la universidad: un desafío republicano», en Stuvén, Ana María y Joaquín Fernandois (editores), *Historia de las mujeres en Chile*, Santiago, Aguilar, 2011.
- TORRES, Rodrigo, «Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820- 1860)», *Revista Musical Chilena*, N° 209, 2008, 5-27.
- VERA, Fernanda; Izquierdo, José Manuel y Contreras José, «PARTITURAS. Catálogo Razonado», Santiago, Edición de los autores, 2012.
- VICUÑA, Manuel, *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite*, Santiago, Catalonia, 2010.
- ZAPIOLA, José, *Recuerdos de treinta años*, Octava Edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas, Santiago, Zig-Zag, 1945.

V. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

Aproximación analítica sobre la formación de músicos pianistas en Chile

Miguel Ángel Jiménez Alegre

Facultad de Artes
Universidad de Chile

EL TEMA DE ESTE ENSAYO CONSTITUYE UN ANÁLISIS SOBRE LA formación de artista músicos pianistas desde la perspectiva del arte contemporáneo. En este sentido, en la formación de un artista, aparte de cautelar la formación disciplinar; los procedimientos técnicos; los requerimientos necesarios para el desarrollo de la sensibilidad y la mirada extraordinaria que construye al artista como creador – intérprete de su arte, se debiera, de modo trascendente, incluir en los procedimientos metodológicos la formación los insumos apropiados para el florecimiento de impulsos reflexivos que fundamentan y dan sentido cultural y social a la expresión del artista en formación.

En lo particular, este ensayo discute, dada la brevedad de este documento, solo algunos aspectos de la formación del artista músico pianista en nuestro país, en relación a los problemas derivados de la profusa ejercitación técnica a que se somete el estudiante en su formación pianística. En opinión del autor, este enfoque ultra disciplinar, limitan al estudiante en sus procesos reflexivos respecto de su creatividad e imaginación interpretativas y su engarce sociocultural.

La motivación para realizar este trabajo tiene directa relación con mi desempeño profesional de poco más de cuarenta años, como músico y profesor de piano en Chile. Su importancia radica en que, a la luz de las demandas sociológicas de los enfoques más actuales sobre la formación de nuestros artistas, los procesos pedagógicos en la formación musical, tienen, necesariamente, que variar e involucrar ópticas y prácticas interdisciplinarias que la sitúen de mejor manera en el tiempo actual.

En Chile, la formación disciplinar de músicos pianista, normalmente, es entendida prioritariamente como una práctica predominante de ejercicios motrices o de adiestramientos sobre un segmento específico del cuerpo (brazos, manos y dedos) sin considerar el cuerpo general y la corporalidad (salvo como soporte de los segmentos individualizados) como elemento significativo en el desarrollo artístico. Esta práctica tradicional, sostenida hasta la actualidad como argumento irrefutable por muchos maestros de piano, transmitida como herencia única e insustituible y apoyada por la institucionalidad respectiva, inhibe al cuerpo en su función como generador de conocimiento, perceptual y comprensivo, y restringe la posibilidad de un desarrollo más integral del estudiante en formación, en desmedro de su potencial de creatividad artística, autonomía y reflexividad crítica sobre el arte.

Con el propósito de ejemplificar los planteamientos abordados, se ha considerado pertinente ilustrar este análisis sobre el campo de la formación artística, a través de las proposiciones de teóricos y profesores de reconocimiento internacional, no chilenos, que resumen algunos de los manejos pedagógicos más recurrentes utilizados, también en Chile, en el estudio del piano. Estas proposiciones son: el no uso del cuerpo, el uso corporal segmentado y la división detallista de la materia, además de algunas consideraciones sobre el uso del tiempo y del espacio. Todo esto en el marco de una administración disciplinar rigurosa e indiscutible en la que el maestro no es objetado, cimentando su poder y autoridad en la materia específica y proyectada al status cotidiano. El alto grado de indiscutibilidad que se les otorga a los

maestros radica particularmente en su desarrollo como artistas notables en que se les reconoce su portentoso talento en la ejecución. Sin embargo, la ejecución excelsa da cuenta de los altos niveles de trabajo disciplinar en la búsqueda de la perfección en sí misma y no del grado de compromiso social como agentes de cambio de los intérpretes.

Es habitual que los egresados de estudios pianísticos, que tocan muy bien el piano, no son suficientemente apreciados por la sociedad, salvo excepciones de talentos naturales, debido a que no están formados en su rol social como intérpretes de un país, sino como propietarios y guardianes de una técnica específica. Es muy excepcional encontrarse con pianistas que sean gestores públicos de su profesión: que tengan la capacidad de difundir su arte en espacios públicos o de gestionar su profesión socialmente y de conocer otros medios de difusión que no sea la «sala de conciertos». ¿Qué ocurriría si en la formación de nuestros estudiantes estuvieran presente competencias de compromiso social? ¿Si la formación ultradisciplinar fuera equilibrada con elementos de expresividad corporal, de creatividad personal y dejara de ser teledirigida o castigada por los las proposiciones y hallazgos creativos y personales de cada estudiante? La respuesta podría derivar en múltiples conjeturas que no es del caso analizar en esta breve descripción del problema.

Entrando en el tema, una de las principales recomendaciones de la pedagogía instrumental en el piano es la inhibición del cuerpo en la ejecución técnica del instrumento. Chuan Chang¹, destacado teórico taiwanés de importante trayectoria en USA, en su texto digital, ampliamente difundido y consultado, discute y recomienda lo innecesario del uso del cuerpo en la técnica de ejecución y deriva su desarrollo exclusivamente en la corporalidad segmentada, particularmente en las manos:

1. Chuan Chang, *Fundamentals of Piano Practice*. Recurso electrónico: <https://umdrive.memphis.edu/ggholson/public/piano-practice-letterwide-10pt> (Consultado el 10 - 03 - 2014).

Many teachers encourage «use of the whole body for playing the piano». What does that mean? Are there special body motions that are required for technique? Not really; technique is in the hands and relaxation.²

Definitivamente, esta sugerencia se contrapone profundamente con concepciones contemporáneas respecto del sentido holístico del cuerpo o funcionamiento integrado de la naturaleza humana, recomendando un procedimiento que atenta en contra de la naturalidad de la herencia corporal. Mauss indica que «El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo».³ En este sentido, el señalamiento de Mauss, pareciera no ser un referente en la sugerencia de Chang. La gravedad del asunto es que esta recomendación, al constituirse en una opinión autorizada sobre la materia y al margen de su justificación musical/instrumental, ha dejado una consecuencia importante en la formación de los estudiantes a los cuales se aplica. Esta gratuidad en la inhibición del cuerpo durante la práctica instrumental pareciera provenir de una percepción superficial y exclusivamente de soporte físico en el concepto del cuerpo. Sin embargo, el cuerpo «parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural».⁴ En efecto, entender el cuerpo desde la objetividad biológica sin comprender su complejidad y la enorme significancia de su aporte en el vivir de las personas, a pesar de tenerlo consigo cotidianamente, es no haber sentido la necesidad de valorarlo más que en unilaterales y precarias dimensiones. Al mismo tiempo, este concepto de cuerpo funcional, automático, utilizable y adiestrable a través de una práctica inhibitoria de sus potencialidades, «como elemento aislable del

2. Chuan Chang, *op. cit.*, p. 51.

3. Marcel Mauss, *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos, 1971, p. 342.

4. David Le Breton, *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002, p. 19.

hombre (al que le presta el rostro) solo puede pensarse en las estructuras sociales de tipo individualista en las que los hombres están separados unos de otros, son relativamente autónomos en sus iniciativas y en sus valores». ⁵

¿Será viable pensar que la técnica pianística no ha evolucionado de acuerdo a los descubrimientos contemporáneos sobre el cuerpo y se ha mantenido a lo largo del tiempo como un bastión representativo de la ruptura de lo natural en el surgimiento de las sociedades modernas? Es probable que la enseñanza del piano sea heredera de muchas de las normas corporales que derivan de los lineamientos normativos y disciplinares de la época del «siglo de las luces» (1700) en que el incremento político de la normativa racionalista abordó todas las áreas del conocimiento, incluido el arte musical. De acuerdo a Foucault, allí «Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican». ⁶

Tal vez, en esta práctica pedagógica instrumental que se desliza sobre el control excesivo o inhibitorio del cuerpo y su «domesticación» en la ejercitación técnica del instrumento, en la formación de artistas, se esté construyendo personas escindidas de su realidad social pero que serán representativos del desarrollo cultural de un país. Estimular un aprendizaje que se focaliza en el aislamiento, con una pérdida del sentido comunitario, no dejará de «tener consecuencias sensibles en el tejido cultural». ⁷ En este sentido, la sociedad será lo que los sujetos son. Será una sociedad construida de voluntades individuales y sin sentido comunitario; improductiva e inútil a los propósitos de la equidad, de la compasividad y del amor. De esta manera, una de las principales

5. David Le Breton, *op. cit.*, p. 22.

6. Michel Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1975, p. 140.

7. David Le Breton, *op. cit.*, p. 15.

misiones comunitarias del arte se habrá trastocado ya que habrá colaborado a construir personas desconectadas de ese propósito.

Otro aspecto de la técnica pianística que se aborda con frecuencia es la ejercitación extrema de segmentos corporales, en ausencia absoluta del cuerpo como parte de la ejecución. Neuhaus, maestro ruso de reconocida trayectoria y connotada herencia en las escuelas europeas y norteamericanas, hace especial incapié en el uso exclusivo de los dedos y el control extremo del levantamiento de los dedos:

Respecto de la ejecución de un trino:

La primera solución consiste en tocar el trino únicamente con los dedos, levantándolos a partir del metacarpo, dejando la mano en una posición distendida e inmóvil (evitar toda crispación o endurecimiento). Tocar a partir de *pp* hasta el máximo de *f* en las condiciones dadas; lentamente primero, después con el tempo lo más rápido posible. Utilizad todos los dedos: 1 - 2, 2 - 3, 3 - 4, 4 - 5, después 1 - 3, 2 - 4, 3 - 5, 1 - 4, 3 - 1, 4 - 1, así como 1 - 4 - 2 - 3, etc... Trabajad primero sobre las [teclas] blancas, después sobre las negras y, finalmente, sobre las dos. Tocad lentamente y después de prisa...⁸

Al mismo tiempo, Matthay, maestro norteamericano, recomienda ejercicios para el dominio absoluto de cada uno de los músculos que mueven cada dedo:

(a) Rest very *lightly* on a table with all five fingers and a loose-lying hand. Now repeatedly tap the table quite lightly with one finger only - and you will find, (provided you do this lightly enough) that you are now using only the «small» muscles of the fingers - you feel no action beyond the knuckle.

(b) Now, instead, press considerably upon the table with the same finger, and notice the marked reaction at the wrist - joint, and at the knuckle also, which is almost driven up it by; you are now using the «strong» muscles of the finger, and you

8. Henrich Neuhaus, *El arte del piano: consideraciones de un profesor*. Madrid: Real Música Editores, s/f, p. 115.

can feel a momentary tension on the under side of the wrist.⁹

La administración de estas indicaciones segmentarias es otro gran espacio de influencia disciplinar, en que la dificultad, extensión y complejidad de los ejercicios que se administran para su desarrollo es enseñada en su dimensión de ejercitación o adiestramiento motor con especial dedicación sólo a los segmentos corporales que intervienen en la producción sonora. Así, uno de los propósitos de la enseñanza del piano desde la infancia es proveer del manejo de un cuerpo que sea apto y dócil que «puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado».¹⁰ Esta formación, que se cuida rigurosamente durante todo el período de formación, aborda el control corporal de manera parcializada y se delimita la acción integral de la corporalidad produciendo una visión segmentada de la misma. Este particular enfoque, rápidamente efectivo en el aprendizaje, es recomendado ampliamente y muy celebrado como herramienta de enseñanza, a tal punto que, normalmente, muchos estudiantes lo comprenden fatalmente como un fin en sí mismo sin llegar a visualizar el horizonte interpretativo y artístico de la pieza musical. Así, el intérprete, después de años de intensa formación, será construido sobre la base de una educación artística muy alejada de su misión social.

La exhaustividad, entendida como la práctica que no excluye ningún aspecto motor o instrumental o acústico es otra sugerencia pedagógica muy recomendada y presente en numerosos textos de formación. Neuhaus advierte sobre la utilidad de la repetición rigurosa abordando todas las posibles combinatorias de interacción entre los cinco dedos de la mano.¹¹ Se trata aquí del ejercicio disciplinar como «columna vertebral del desarrollo artístico». Se refiere a la formación del estudiante como un suje-

9. Tobías Matthay, *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. Londres: Oxford University Press, 1968, p. 23.

10. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 140.

11. Henrich Neuhaus, *op. cit.*, p. 115.

to sometido a la ejercitación obediente y sin opinión en que «El ejercicio es la técnica por la cual se imponen a los cuerpos tareas a la vez repetitivas y diferentes, pero siempre graduadas»¹², que permite un crecimiento de la destreza perfecta sin discusión y como un fin en sí misma. El logro es celebrado con lo cual se «garantiza, en la forma de la continuidad y de la coerción, un crecimiento, una observación, una calificación».¹³ También el desafío de la dificultad progresiva se hace presente y «los ejercicios cada vez más rigurosos que se propone la vida ascética se convierten en las tareas de complejidad creciente que marcan la adquisición progresiva del saber y de la buena conducta»¹⁴, de este modo se avala una práctica indiscutida en que el «tema de una perfección hacia la cual guía el maestro ejemplar, se convierte en ellos en el de un perfeccionamiento autoritario de los discípulos por el profesor».¹⁵ Así, paradójicamente, la enseñanza del arte musical en el piano se convierte en un espacio de anulamiento del impulso creativo, de la originalidad interpretativa y del goce estético y social de hacer arte.

Desde otra dimensión, la practica disciplinar de la ejecución del piano siempre requiere de un espacio cerrado y exclusivo, alejado de toda influencia de estímulos externos. Este encierro exclusivo excluye la presencia de otras personas a fin de no intervenir el espacio del estudiante. Los argumentos normalmente se vinculan a la necesidad de alta concentración durante la ejecución de estrictos movimientos y la rigurosa atención auditiva que se recomienda para el éxito de la práctica. De este modo, «el espacio de las disciplinas es siempre, en el fondo, celular. Soledad necesaria del cuerpo y del alma decía cierto ascetismo: deben por momentos al menos afrontar solos la tentación y quizá la severidad de Dios».¹⁶ Los resultados de esta orientación son, entonces,

12. Michel Foucault, *op.cit.*, p. 165.

13. *Ibid.*

14. *Op. cit.*, p. 166.

15. *Ibid.*

16. *Op. cit.*, p. 147.

la deconstrucción de la expresión del ser humano naturalmente multifacético y pluriperceptivo que necesita nutrirse del impulso interdisciplinar de la mente y del ser holístico.

Esta exclusión también se encuentra en el diseño estructural de las instituciones formadoras. El estudiante se desarrolla en una sala exclusiva del maestro, aislada convenientemente, en un horario individual, solo, sin compañía, entrega su trabajo de manera única al maestro. Esta situación provee al maestro de un amplio campo de influencia y de extrema supervisión en el cumplimiento del rigor disciplinar y contribuye a que el estudiante no tenga ninguna posibilidad de manifestar su individualidad, de expresar un desacuerdo o de plantear una línea argumentativa sobre su interpretación, ya que el maestro es quien representa la tradición experta y experimentada sobre su disciplina. Es lo que Foucault señala, respecto del espacio disciplinar: «Se fijan unos lugares determinados para responder no sólo a la necesidad de vigilar, de romper las comunicaciones peligrosas, sino también de crear un espacio útil»¹⁷. Esto hace posible al maestro controlar el progreso disciplinar de cada alumno, haciendo «funcionar el espacio escolar como una máquina de aprender, pero también de vigilar, de jerarquizar, de recompensar»¹⁸.

El empleo del tiempo en el estudio es otra variable significativa en esta formación. La rigurosidad de la práctica involucra distintos aspectos en que cada uno de los ítems debe tener su tiempo y su secuencia de repetición. En este sentido, el uso del tiempo «medido y pagado debe ser también un tiempo sin impureza ni defecto, un tiempo de buena calidad, a lo largo de todo el cual permanezca el cuerpo aplicado a su ejercicio»¹⁹. En este escenario, es inevitable el cansancio y la desmotivación en que el impulso natural del cuerpo se dificulta y la voluntad termina por desaparecer o sustituir por el impulso repetitivo que se ins-

17. *Ibid.*

18. *Op.cit.*, p. 151.

19. *Op.cit.*, p. 155.

tala en el pensamiento del futuro intérprete. «El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder»²⁰ y con ello, las facultades corporales de aporte creativo quedan atrapadas en la desintegración de la espontaneidad y del deseo individual ya que en el marco de este tiempo riguroso lo único que importa es el uso del cuerpo en que «nada debe permanecer ocioso o inútil: todo debe ser llamado a formar el soporte del acto requerido»²¹, definiendo lo que Foucault denomina la «articulación cuerpo-objeto». Esto es, que la única actividad mental posible es aquella que provee de un resultado exitoso del contacto entre el cuerpo y las teclas del piano, «entre el cuerpo y el objeto que manipula; los amarra el uno al otro. Constituye un complejo cuerpo-arma, cuerpo-instrumento, cuerpo-máquina»²².

Es habitual entre los maestros de piano, la sugerencia de dividir la materia de estudio en segmentos mínimos a fin de atender en detalle cada una de sus particularidades. Chuan Chang²³. Primero que nada, la denomina «rutina de la práctica» y sugiere el estudio de una pieza musical estudiada por segmentos, aumentando gradualmente la velocidad con el uso del metrónomo (aparato de relojería que emite pulsos recurrentes e implacables, a distintas velocidades):

The practice routine:

1. First, practice scales or technical exercises until the fingers are limbered up. Continue this for 30 minutes or longer, if you have time, to improve technique, especially by using exercises such as the Hanon series.
2. Then take a new piece of music and slowly read it for a page or two, carefully playing both hands together, starting from the beginning. This show play is repeated until it can be performed reasonably well and then it is gradually speeded

20. *Ibid.*

21. *Op.cit.*, 156.

22. *Op.cit.*, 157.

23. Chuan Chang, *op.cit.*

up until the final speed is attained. A metronome might be used for this gradual speed – up²⁴.

Neuhaus, recomienda abordar cada repetición en toda la gama de matices posibles desde lo más suave (*pianissimo: pp*) hasta lo más fuerte (*fortissimo: ff*). Del mismo modo se hace presente la exhaustividad recomendando la ejecución en teclas blancas y negras por separado y, luego, en ambas²⁵.

Estos dos ejemplos podrían ser caracterizados bajo las apreciaciones foucaultianas en las que «La disciplina es una anatomía política del detalle»²⁶. Definitivamente, en la división de la materia en células mínimas para lograr su dominio, se pone en práctica la esencia de lo que Foucault, naturalmente refiriéndose a personas y no a la materia de este estudio, denomina el primer gran principio disciplinar que es «la constitución de «cuadros vivos» que trasforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas»²⁷. En términos personales, es viable pensar que la idea de construir en la mente del estudiante, como camino habitual para el dominio de su arte, el hábito de desmenuzar hasta el ínfimo detalle la complejidad, es producto de «una pedagogía analítica, muy minuciosa en su detalle (descompone hasta en sus elementos más simples la materia de enseñanza, jerarquiza en grados exageradamente próximos cada fase del progreso)»²⁸ que a la larga simplifica y banaliza la construcción compleja de la interpretación musical. A la luz de la observación crítica cotidiana, esta marca, casi como un bautizo, se ha constituido en una actitud que acompañará, a la totalidad de las personas en formación, durante el resto de su ejercicio profesional artístico. Entonces, la posibilidad de concebir la complejidad como un estado de interrelaciones múltiples normales, que desarrolla

24. *Op.cit.*, p. 5.

25. Henrich Neuhaus, *El arte del piano: consideraciones de un profesor*. Madrid, Real Música Editores, s/f, p. 115.

26. *Op.cit.*, p. 143.

27. *Op.cit.*, p. 152.

28. *Op.cit.*, p. 163.

enfoques interdisciplinarios enriquecedores, se vuelve ausente o ajena como actitud de pensamiento creativo de los músicos – artistas en formación. Es aventurado afirmarlo, pero si la docilidad y la simplicidad se instalan producto de una práctica de años, el cerebro quedará configurado inminentemente de la misma manera y fatalmente para siempre. El riesgo de perpetuidad de esta influencia es alto ya que los estudiantes más aventajados de las cohortes terminales, son repetidores exactos de la formación recibida puesto que estas prácticas, avaladas por la estructura oficial, se instituyen de modo inamovible en el modo de pensar de los «nuevos maestros». Así, con la naturalidad que caracteriza el elogio por el deber cumplido tan estrictamente disciplinado, se configura un proceso perspicaz, incuestionable e imperecedero que configura discursos incoherentes entre lo que debe ser un artista y lo que realmente resulta ser.

Una información fidedigna sobre esta situación, construida por la participación directa y exhaustiva del autor en estudios sobre innovación curricular realizados en el ámbito institucional indica que en la oficialidad y en un segmento del ámbito académico, se es consciente del problema. Es decir, se reconoce el valor del fundamento teórico interdisciplinar: sociológico, filosófico y cultural, entre otros, y se advierte el aislamiento, el automatismo y la falencia cultural que provoca la ejercitación exclusiva de lo disciplinar. Sin embargo, la posibilidad de un cambio político en la directriz formativa, desde esta perspectiva, no ha sido formulado desde su proposición inicial, hace más de 40 años. ¿Cuál es la razón de ello? Pareciera ser que los músicos – artistas, no están interesados en un proceso de actualización o la práctica disciplinar hizo estragos en la capacidad de cuestionamiento crítico o, tal vez, los intereses políticos subyacentes podrían sufrir algunas consecuencias importantes.

Como conclusión de este ensayo, es posible señalar que el exceso disciplinar, en el sentido que señala Foucault, produce una obediencia de la voluntad y la ausencia de otras iniciativas relacionadas con el sentido y la significación. Desvincula al artista

músico pianista de las fuentes a las cuales pertenece y su arte se hace banal con las consecuencias que ello implica en la sociedad.

La orientación contemporánea del arte necesariamente indica otra dirección. El concepto de un cuerpo excesivamente controlado, en relación con el sentido interpretativo de la música y sus relaciones con la coordinación, la mecánica, la fluidez, la anticipación, la expectación y la hermenéutica de la música, ya no se ajusta con esta tendencia contemporánea y se hace necesario cambiar la competencia de «tocar bien» por la de «tocar bien significativamente dentro de un contexto natural, social y cultural». Esto no significa, dudar del uso exclusivo de la motricidad y de la percepción auditiva como medios de construcción artística, sino, implica investigar las consecuencias de los esfuerzos antinaturales que significa la disrupción de la dualidad mente-cuerpo en la formación de representaciones cerebrales artísticas significativas proveniente de la corporalidad en sentido holístico; implica dar cabida a los procesos identitarios que la formación «conservatorial» y ultradisciplinar deja fuera; implica dejar espacio para el desarrollo de competencias de sensibilidad social y cultural; implica reconocer y valorar el proceso formativo más que el producto artístico; implica valorar el arte como un agente de conocimiento y de desarrollo de la inteligencia de los seres humanos; implica alejarse de construcciones ornamentales del arte, entre otras cosas.

Es importante recordar que «cada uno de nosotros elige como usar el conocimiento, pero sin él, no existe tal posibilidad de elección»²⁹. En este sentido, es necesario que la institucionalidad defina políticas destinadas a la implementación de líneas de investigación interdisciplinar para incrementar el conocimiento de los agentes responsables de la formación.

Es posible que la tradición y los temores sobre nuevas proposiciones, se combinen en una resistencia a las aseveraciones de

29. Citado en: Zygmund Bauman, *En busca de la Política*. FCE : Buenos Aires, 2001, p. 10.

estos análisis y sus resultados puedan no ser compartidos por los integrantes de la especialidad pianística y musical. «El mundo contemporáneo es un container lleno hasta el borde del miedo y la desesperación flotantes, que buscan desesperadamente una salida»³⁰.

La negativa, amparada en la oficialidad y sostenida por mucho tiempo, sobre la necesidad de estos procesos autoevaluativos ha favorecido la duda sobre la especialidad pedagógica. «La trampa está en que todas las medidas adoptadas sobre la seguridad, dividen, crean suspicacia mutua, separan a la gente, la inducen a suponer enemigos ante cualquier disenso y acaban por volver más solitarios a los solos»³¹. Entonces, el problema se vuelve inmanejable y ya no será posible distinguir entre el arte y el adiestramiento artístico. Responsablemente, invito a la apertura, especialmente a aquellos maestros que no tuvieron la oportunidad de acceder a un tipo de conocimiento con mayor despliegue interdisciplinar. En síntesis, la idea es desarrollar o encontrar los fundamentos apropiados para señalar que en la formación de músicos pianistas, la exclusividad disciplinar a través de prácticas exhaustivas genera una anulación de las funciones reflexivas e impiden el descubrimiento del real sentido artístico y musical del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmund, *En busca de la Política*. FCE : Buenos Aires, 2001.
- CHANG, Chuan, *Fundamentals of Piano Practice*. Recurso electrónico: <https://umdrive.memphis.edu/ggholson/public/piano-practice-letterwide-10pt> (Consultado el 10 - 03 - 2014).
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires : Siglo Veintiuno, 1975.
- LE BRETON, David, *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

30. *Op.cit.*, p.23.

31. *Op.cit.*, p. 13.

- MATTHAY, Tobías, *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*,
Londres : Oxford University Press, 1968.
- MAUSS, Marcel, *Sociología y Antropología*. Madrid : Tecnos, 1971.
- NEUHAUS, Henrich, *El arte del piano: consideraciones de un profesor*. Real
Música Editores : Madrid, s/f.

Educación Musical para todos, un camino personal

Carmen Lavanchy

Coordinadora Equipo de Música
Unidad de Currículum y Evaluación
Ministerio de Educación

Lo importante es no dejar de hacerse preguntas.

ALBERT EINSTEIN

LAS PALABRAS NO SON ESTÁTICAS; CAMBIAN, SE ENRIQUECEN, SE PULEN y se desvirtúan entre otras cosas, ya que son fruto del pensamiento del ser humano, siempre activo. Las palabras también (paradójicamente) nos ayudan a anclar ciertas ideas, ponernos de acuerdo y seguir construyendo. Las preguntas entonces son siempre las mismas y siempre diferentes.

Este juego de opuestos y paradojas es también parte intrínseca de la música y por ende de la educación musical tanto en cuanto a las palabras que se usan como en cuanto a las ideas madres o ideas fuerza que surgen de ellas.

Al reflexionar en cómo aportar a la Educación Musical y de donde partir es importante tomar en cuenta esto, así como como también otros aspectos algo paradójicos, como por ejemplo que la educación musical se debe contemplar para todos pero debe ser al mismo tiempo un camino personal.

Educación musical para todos se basa en que la capacidad y necesidad de hacer música es propia de la humanidad, que es un «algo» que nos ha determinado como seres humanos y al mis-

mo tiempo como grupos humanos; nos une y nos diferencia, nos ayuda a dar un sentido de pertenencia y al mismo tiempo podemos crecer con el aporte de otros.

A partir de esto, se propone buscar caminos para que todos puedan acceder a la música no como meros espectadores o auditores pasivos, sino que como participantes activos a partir de las características propias y a las características del grupo en el cual se está interactuando ya sea de edad, entorno cercano, cultura, etcétera. Atrás ha quedado la idea de una enseñanza uniforme y unívoca porque cada ser humano es diferente y aprende de diferentes formas, lo que vale también para grupos humanos que comparten un contexto o experiencia de vida en común. Al mismo tiempo cada persona trae consigo sus propias experiencias que serán importantes tanto para sí mismo como para aportar en una situación educativa y la clase de música, junto con abrir nuevas perspectivas, podrá tender puentes hacia el entorno de los estudiantes.

Ellos irán descubriendo, construyendo y relacionando sus aprendizajes y aportando a ellos con la ayuda del profesor. El rol del profesor es fundamental y deberá buscar la forma adecuada de manejar la situación de clases en pos del logro de los aprendizajes; a veces interviniendo directamente, a veces apoyando, a veces delegando pero siempre presente y pendiente.

Decir música para todos incluye a todos los estudiantes y también la comunidad educativa entera. El profesor puede irradiar música e ideas sonoro musicales hacia las otras asignaturas, por medio de sus alumnos así como puede involucrar a profesores, padres y apoderados en temas interesantes (algunos ejemplos podrían ser interesar a los estudiantes en la música que sonaba en la época que están abordando en la asignatura de Historia, reflexionar en torno a la sonoridad del idioma extranjero que están estudiando o analizar el entorno sonoro de su vecindario). Otros profesores también pueden y deben sentirse interesados en incorporar sonidos y música en sus actividades (como una profesora de Artes Visuales que pidió a sus alumnas que pintaran

un ave fantástica a la cual le debían agregar un canto inventado por ellas mismas. El resultado fue una incursión en sonidos de la voz, objetos del entorno y sus flautas dulces de un modo completamente novedoso y unos cantos de aves notables).

Hay muchos modos de construir con sonidos y comunicarse por medio de ellos y la palabra música hoy las incluye todas. Cuando aparece un modo notoriamente diferente al conocido por uno asaltan dudas, puede haber tendencia a rechazarlo o a mirarlo desde la óptica personal sin querer o poder abrirse a la posibilidad de otras visiones. Es función entonces de la educación musical el ayudar a ampliar la mirada y a interactuar con nuevos sonidos, proponiendo nuevas formas de percibirlos y combinarlos.

John Paynter lo explica muy bien:

No existe una ruptura tan grande entre la música actual y la del pasado. En verdad, no existe ruptura alguna. Todo lo que ocurrió fue que
Se incrementaron los recursos
Ahora hay más sonidos disponibles para hacer música y más maneras de utilizarlos.
Busque algunos sonidos y trate de hacer música.¹

Esta cita invita no sólo a incursionar en la música nueva sino en lo novedosa y participativa que es la expresión musical en sí y lo enriquecedor que es ampliar la mirada desde diferentes perspectivas y hacia otros horizontes.

La participación activa de todos no significa el caos ni el «laissez faire» total. Una propuesta que incluye la experimentación, el descubrimiento y el aporte de todos necesita de una lógica y un orden, y mucho trabajo y preparación acorde con los objetivos planteados y las metas a lograr. Verbos tales como descubrir, experimentar, relacionar y participar estarán muy presentes y se trenzarán con aquellos que se han usado más comúnmente como ejercitar, interpretar, cantar, conocer, tocar etcétera.

1. John Paynter. *Oír, Aquí y ahora* Buenos Aires: Ricordi, 1972, p. 5.

Es importante que la sistematización de la enseñanza musical no pierda vitalidad. Para ello es esencial que el profesor tenga claras sus metas, esté entusiasmado y bien preparado (la improvisación resulta sólo si se domina un tema tanto musical como no musical....si no hay que preguntarle a un jazzista) .No debe olvidar que lo importante es que sus estudiantes crezcan musicalmente y que este crecimiento se logra primero que nada suscitando interés y permitiendo que cada integrante pueda participar desde su perspectiva. Plantear desafíos, hacer preguntas abiertas tales como ¿Qué pasaría si?, ¿Por qué creen ustedes que?, ¿De qué otro modo podríamos? son muy estimulantes.

Involucrar activamente a los estudiantes y entregarles responsabilidades en el proceso también es altamente recomendable y necesario; que se observen a sí mismos, que observen a sus compañeros, compartan, aprendan de ellos y con ellos, que se expliquen unos a otros, que trabajen en grupos se autoevalúen y co-evalúen. Esto permite al profesor observarlos desde diferentes ángulos con lo cual los conocerá mejor y los podrá ayudar más y de variadas formas. En un trabajo de este tipo se necesitará «gastar» o «perder» tiempo (que no será ni gastado ni perdido sino que muy bien invertido) en establecer un clima psicológico adecuado basado en el respeto y la confianza; ambiente además ideal para el desarrollo de habilidades y la adquisición conocimientos.

Si bien se deben tener metas claras en las artes, así como en la educación y en la vida, uno se embarca en una aventura en la cual no se tienen certezas absolutas. Esto no se debe tomar como limitación sino más bien como una fuente de riquezas. Junto con observar si se logran los objetivos planteados, el profesor deberá estar atento a qué más se pudo descubrir del aprendizaje de los estudiantes y de ellos como personas. Esto podrá ser el punto de partida de nuevas aventuras educacionales tanto para el docente como los estudiantes.

Uno de los desafíos en la sistematización del aprendizaje musical es que el fenómeno musical es muy complejo, abarca tantos aspectos que cuesta pensar cómo ordenarlos de forma que se en-

tienda. En el afán por simplificar se puede caer en sólo desarrollar un aspecto o sobre simplificar ciertas explicaciones como por ejemplo: el abordar sólo su aspecto más afectivo y relacionado con las emociones o por el contrario encargarse solamente de conocer aspectos técnicos o teóricos. También se puede aislar elementos del lenguaje musical y estudiarlos fuera del contexto del pensamiento musical (como antiguamente hacían rellenar compases de 4/4 con valores que equivalieran a cuatro negras sin sentido de fluidez rítmica), o seleccionar sólo a los alumnos «dotados» o «interesados» cuando es labor del profesor interesar a los estudiantes así como descubrir y desarrollar sus capacidades.

Se propone plantear este quehacer desde su complejidad, asumiendo las dificultades que esto implica y buscando caminos para transmitirla desde su esencia y desde la música misma en vez de simplificar tanto que se pierda el sentido de ésta. Ayuda recordar que cada alumno ya tiene un imaginario sonoro y un bagaje musical a cuestas; conviene incorporarlo. Nuevamente la observación por parte del profesor se hace indispensable.

Las situaciones de descubrimiento y participación, las preguntas abiertas, la auto observación y las reflexiones personales permiten al profesor ir descubriendo cómo piensa y cómo aprende el alumno.

Algunas personas podrán argumentar que trabajar de este modo tomará más tiempo y no se alcanzará a hacer todo lo que normalmente ellos alcanzaban a realizar en un tiempo determinado. Es cierto, puede que la cantidad de actividades o repertorio disminuya pero se ganará en profundidad y significado, con lo cual el estudiante estará incorporando herramientas y estrategias para poder él mismo abordar desafíos musicales por su cuenta a futuro.

La música es un lenguaje o medio de expresión propio y singular. Por esta razón no todo se puede explicar con palabras. Participar de la música musicaliza. Observen niños que cantan, bailan y juegan normalmente; generalmente tienen incorporado un sentido de pulso, acento y fraseo. Puede que no lo puedan

verbalizar pero ahí está. Es que los aprendizajes se logran involucrándose en la acción. Se ha tendido a exagerar las explicaciones acerca de la música o el exceso de instrucciones verbales antes de una acción musical. David Elliott desde una óptica musical, plantea que la música es de naturaleza procedimental por lo cual este aspecto debe ser parte esencial en su transmisión y aprendizaje². Por otro lado es indudable que no hay crecimiento sin reflexión por lo cual el sólo hacer por hacer no es la solución. Elliott habla del «pensar en acción», es decir que hacer música significa pensar musicalmente; desarrollar habilidades, tomar decisiones, escuchar etcétera. Ana Sfard desde su visión de investigadora del aprendizaje plantea la necesidad de incorporar tanto la *adquisición* como la *participación* como metáforas de aprendizaje y no la elección de sólo una de ellas³.

Se tiende a temer que aquellos que no han participado de la música o los niños pequeños no están capacitados para entrar en este mundo debido a su complejidad y sus dificultades técnicas olvidándose que en algún momento, incluso aquellos que nos hemos dedicado a la música nos «enamoram» de ella por experiencias significativas que no siempre fueron organizadas, ni sistemáticas, ni especialmente fáciles de lograr. Fue un encuentro especial, marcador, que nos dio el impulso para aventurarnos y perseverar.

Una obra bien estructurada e interpretada ya es un agente musicalizador y pasa a ser parte del bagaje musical de quien escucha y repite. Un profesor con entusiasmo que usa correctamente su voz e interpreta bien, tiene grandes posibilidades de tener alumnos que cantan con naturalidad, musicalidad y gusto. Junto a esto, permitir la exploración individual a partir de sonidos también musicaliza. He podido observar a niños improvisando libremente con instrumentos y ellos incorporan silencios, matices y cambios de tempo

2. David Elliot. *Music Matters* Nueva York: Oxford University Press, 1995.

3. Ana Sfard. *On two metaphors for learning and the dangers of choosing just one*. Educational Researcher, Washington , American Educational Research Association Vol.27, N°2, 1998.

desde muy chicos, se auto guían por su interés de expresar y comunicar.

Las comparaciones con fenómenos de la naturaleza o sus hermanas artes también son muy ilustrativas y sugerentes y permiten reforzar desde diferentes perspectivas. Una cantante, que es además diseñadora, está siempre relacionando aspectos de la música que interpreta con la naturaleza: «es que esta canción empieza como el vuelo de las aves que.....» Mi profesora de flauta me bailaba los ritmos con lo cual yo podía ver las tensiones y pesos y el sentido de la frase y otro profesor me daba explicaciones desde la literatura o el habla misma.

Existe mucho material apropiado para integrar la música a los otros medios de expresión y, si está bien planteado y bien desarrollado habrá un crecimiento tanto desde el punto de vista musical como de los otros medios de expresión. Al mismo tiempo esto proporciona a los alumnos diferentes entradas a la música con lo cual se le amplían las posibilidades tanto de expresión como de comprensión.

Relacionar e integrar para comprender viene a reforzar que para hacer música no sólo se debe usar la audición sino que todos los sentidos. Esta frase puede y debe interpretarse tanto en forma literal así como figurada. Hacer música involucra aspectos sensoriales, cognitivos, emotivos y sicomotrices.

Ser parte de un todo se logra en la medida que cada individuo pueda recorrer su propio camino y se vaya reconociendo como persona única e irrepetible.

Este trozo de poesía de Marcela Paz, que describe la sensación de plenitud de un niño frente a su lectura, ayuda a explicar esta idea:

A mí me gusta leer
porque es mío lo que leo,
lo siento como yo siento,
lo veo como yo creo.⁴

4. Extracto de *Mío*, poema de Marcela Paz

Luego de esta experiencia, este niño es más persona y el poema es más poema.

Desarrollar un camino personal es fundamental tanto para profesores como alumnos.

Para comenzar, es fundamental desarrollar la capacidad de asombro y el despertar interés por los sonidos y la música. En principio el asombro e interés está en el ser humano pero no siempre se desarrolla en forma óptima (muchas veces se inhibe, desvía y coarta).

Si bien es innegable que hay personas con capacidades innatas, es factible y muy necesario agudizar la percepción y dar oportunidades para el descubrimiento personal. En un ambiente adecuado y con estímulos pertinentes, la capacidad de percepción y absorción se incrementan.

El juego entre desafío y logro es fundamental para mantener interesado tanto a cada estudiante como al curso entero.

Despertado el interés, la ejercitación el desarrollo de la tenacidad y la concentración se lograrán con mayor facilidad. La música necesita de repeticiones y rutinas pero esto no puede transformar la clase en algo rutinario. Para ello ayudará la búsqueda de formas novedosas de ensayar así como el ansia propia de la capacidad de logro. El gozo fruto de lograr hacer algo bien es propio de la humanidad, así como es una de las finalidades de las artes; el hacer o lograr algo por el gusto de hacerlo.

La música (así como las otras artes) comparte muchas características con el juego, tales como la manipulación y dominio, la imitación, la creación de símbolos y el realizar una actividad por gusto, sin pensar en otro tipo de recompensas. Esto forma parte de la esencia del ser humano por lo tanto es fundamental fomentarlo y desarrollarlo tanto dentro como fuera de la sala de clases.

La finalidad de la música (y las artes) tiene que ver con el agregarle valor a una actividad humana, a celebrar la vida, a describirla, a crear otros mundos, a retratar y/o encontrarle el sentido a la existencia. Es por ello que todas las facultades hu-

manas se incorporan a ella y cuando se la conoce de verdad se transforma en una necesidad vital.

Autonomía, sentido, dominio, gozo, son palabras que se relacionan con un ser humano pleno. Educar es humanizar y ayudar a recorrer este camino que, como todo camino, tiene problemas y dificultades. Cada profesor deberá encontrar su camino personal, compartiendo su ruta con amigos, extraños, sabios, aprendices o quien sea que esté dispuesto a compartir y avanzar. De más está decir que al recorrer un camino todos aprenden; si no, no tiene mucho sentido emprender el viaje.

Queda pendiente «para otro viaje» ahondar más en estos temas sus ventajas y dificultades y agregar sugerencias y actividades específicas.

Mientras, la invitación es seguir «haciendo camino al andar» descubriendo y participando de la música con quienes sean nuestros compañeros de ruta.

Termino con una cita que encontré en otro viaje:

*El bosque sería muy triste si sólo cantaran los pájaros que mejor lo hacen.*⁵

BIBLIOGRAFÍA

- ANTILLA, Mikko, *Problems with school music in Finland*. Cambridge, British Journal of Music Education Vol 27 N° 3, 2010.
- ARÓSTEGUI, José Luis, *Formación del profesorado en Educación Musical en la Universidad de Illinois: Un estudio de caso*. Madrid, Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical Vol. 1. N° 6, 2004.
- BERA MUSIC EDUCATION GROUP, *Mapping Music Education Education Research in the UK*. Gran Bretaña, BERA Music Education group, 2001.
- BURNARD, Pamela, *El uso de mapas de incidentes críticos y la narración para reflexionar sobre el aprendizaje musical*. Madrid, Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical Vol 2. N° 2, 2005.

5. Rabindranath Tagore.

- CAIN, Tim, *Lo que aprendí de Alan: Un caso de cambios en la formación inicial del profesorado*. Madrid, Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Vol. 2 N° 4, 2005.
- CAVALIERI, María Cecilia, *Composing, Performing and Audience-listening as symmetrical indicators of musical understanding*. Londres, University of London, Institute of Education, 1998.
- COHEN, Mary, *Writing between rehearsals, A tool for assessment and building camaraderie*. USA, Music Education Journal NAFME, 2012.
- COY, Christopher, *The use of Comprehensive Musicainship Instruction by a Middle School Band Director: A case Study*. Ohio, Bowling Green State University, 2010.
- DELALANDE, François. *La música es un juego de Niños*. Buenos Aires, Ricordi, 1995.
- DILLON, Steve, *El profesor de Música como gestor cultural*. Madrid, Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Vol. 2, N° 3, 2005.
- EGAN, Kieran. *La Escuela que necesitamos*. Madrid, Morata, 1994.
- EISNER, Elliott. *La escuela que necesitamos*. Buenos Aires, Amorroutu, 2002.
- ELLIOTT, David. *Music Matters*. Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- FAUTLEY, Martin. *Assessment in music education*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
- HEMSY DE GAÍNZA, Violeta (2002) *Pedagogía musical, dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires-México, Lumen, 2002.
- HEMSY DE GAÍNZA, Violeta. *Fundamentos, materiales y técnicas de la Educación Musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1977.
- MANTEL, Gerhard, *Interpretación, del texto al sonido*. Madrid, Alianza, 2010.
- MILLS, Janet, *Music in the school*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- PAYNTER, John. *Oír, Aquí y ahora*. Buenos Aires, Ricordi, 1972.
- PONTIOUS, Mel, *Comprehensive musicianship through performance: a paradigm for restructuring* (artículo de ARTS PROPEL, sin más datos).
- SFARD, Ana *On two metaphors for learning and the dangers of choosing just one*. Educational Researcher: Washington :American Educational Research Association Vol.27, N°2, 1998.
- SLOBODA, John, *Musical ability*. Gran Bretaña, Universidad de Keele, 1985.
- SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*. Morata, Madrid, 1991.
- SWANWICK, Keith, *The good enough music teacher*. Cambridge, British Journal of Music Education Vol.25 N°1, 2008.

WESTERLUND, Heidi y Väkevä, Lauri (2011) *Who needs theory anyway? The relationship between theory and practice of Music Education in a philosophical outlook* Cambridge, British Journal of Music Education Vol.28 N° 1.

Hacia un reenfoque en la formación inicial de profesores de música

Jorge Morán Ábaca

Facultad de Artes
Universidad de Chile

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La formación de una alta proporción del profesorado de todos los sectores del curriculum escolar, que actualmente ejerce en las escuelas y liceos de Chile, ocurre antes del advenimiento del presente siglo; preparación que estaba fuertemente vinculada con una tradición centrada en los conocimientos, sintiéndose cómodos con ese modelo. De allí que la expresión «pasar la materia» sigue siendo repetida por una porción significativa de aquellos docentes. Esta cultura se instaló a raíz de la importancia atribuida al conocimiento generado por las disciplinas con expresión en el curriculum escolar y de manera especial en aquellas de corte positivista, todo presentado como verdades absolutas.

La formación de profesores, respondiendo a esas verdades, sólo podía fundarse en una didáctica a base de recetas de aquello que invariablemente debía circular del docente al alumno, de manera rígida en cuanto a procedimientos y producto de saberes, sin considerar los diversos entornos sociales, familiares y culturales

de los aprendices; con poco o casi nada espacio para el cuestionamiento por parte del estudiante. Una postura pedagógica de acuerdo con la perspectiva del docente, quien también había experimentado en calidad de alumno similar «ejercicio de aprendizaje», y en general con escasa posibilidad de reelaboración.

La última gran reforma educacional en Chile se empezó a implementar hace más de una década, con una importante propuesta de cambio curricular que centró su preocupación en el aprendizaje y por ende en el sujeto aprendiz, sin embargo todavía no es visible un verdadero cambio profundo ni esencial. Se estrenaron nuevas denominaciones de sectores y subsectores, implicando enfoques y visiones respecto de lo relevante a aprender, con la aspiración de vencer las fronteras de las parceladas asignaturas del currículum, pero el peso de la tradición y la tenacidad docente por conservar lo establecido, han resultado más poderosos. Huelga decir que la figura del profesor siempre había sido considerada una de las más importantes fuentes del conocimiento, centrando la labor docente en una experticia temática del programa, correspondiente con los particulares dominios adquiridos y sobre los cuales se forjaba un prestigio académico.

La propuesta de la aludida reforma, plantea como foco el desarrollo de capacidades generales tales como comprensión, análisis, observación, apreciación y otras, que es posible alcanzar en todos los alumnos. Planteamiento que está en consonancia con las necesidades de la sociedad contemporánea, consciente que frente cada época es preciso reevaluar su pertinencia. Una sociedad que se habituó al avance de la información y las comunicaciones en las distintas áreas del saber, con una velocidad nunca antes conocida.

Así vista, la escuela tiene que hacerse cargo de aquello que es insoslayable y que al mismo tiempo resulta irremplazable, el cual es el de desarrollar una serie de habilidades en ambiente social etario y de escuela, porque la retención de conocimientos desde la perspectiva de la simple acumulación de datos, hoy tiene escaso valor.

Los intentos por hacer consciente que lo significativo no está, necesariamente, en los temas, cuya obsolescencia recae con ma-

yor incidencia en algunos sectores es una premisa ampliamente compartida en el campo de la educación. La formación que reclama el presente se encuentra en la generación de herramientas para el procesamiento de la información. Claramente no se entendió que la propuesta de reforma tenía al menos dos afanes fáciles de advertir: primero, asimilar el conocimiento individual, fundado en que lo desconocido será aprendido en la medida que a cada sujeto le otorgue significado y segundo, la preparación necesaria para operar y resolver los problemas sencillos o complejos a los que nos enfrentamos cotidianamente.

Un cambio radical que se esperaba debía situarse en aquello que los estudiantes deben saber, saber hacer y saber actuar, sin embargo, quienes condujeron ese proceso de reforma lo focalizaron desde la propia transformación del currículum explícito, pero sin reparar que tal cambio requería además de la preparación en varios frentes, todos vinculados con acciones relacionadas entre los agentes participantes en la escuela. Si se pensó que incluyera la capacitación del profesorado, formado en un paradigma educativo centrado en la enseñanza, no se efectuó con la antelación que tal proceso de transformación necesitaba. Al mismo tiempo, no se generaron las condiciones humanas ni profesionales para tales efectos, tampoco se advirtió qué materiales, medios y recursos didácticos era menester en las escuelas para esos propósitos. Cuando se empezaron a observar dificultades y falencias en la implementación de la reforma, se trataron de ir corrigiendo conforme avanzaba su aplicación.

Lo antes descrito involucró a todos los sectores del currículum escolar con un plan formativo estimado como adecuado para los estudiantes del país y la oportunidad para establecer el primer cambio de enfoque: centrar la educación en el estudiante y con ello instalarlo como principal protagonista de su aprendizaje. Desde esa óptica la educación musical, también estaba llamada al cambio.

LA MÚSICA EN LA SALA DE CLASES

Es grato constatar que la totalidad de los estudiantes de un curso tengan la experiencia musical como una práctica central, dotada de elementos que le otorguen sentido en tanto éstos se cohesionen en pos de situaciones que induzcan a nuevos y renovados aprendizajes, respecto de la cual se observe un trabajo colectivo que integre a los estudiantes sin distinción de talentos, conocimientos, dominio vocal e instrumental, manejo teórico o capacidad de intuición melódica. Es decir, todos los alumnos aplicados en la tarea, preguntando, respondiendo a veces, cumpliendo los roles asumidos o asignados, efectuando pequeñas o complejas contribuciones en función del equipo, independiente del formato que los reúna, sintiendo cada uno de ellos la música en el cuerpo y, lo más importante, teniendo claridad sobre el propósito empeñado. Estudiantes conscientes de lo que están haciendo, de la intención de sus acciones, junto con la noción del resultado estimado como experiencia y aprendizaje; sabedores de conocimientos teóricos pertinentes a las necesidades y, de los aspectos programáticos que se están tratando en la clase.

Como ellos, es posible encontrar variados ejemplos de estudiantes que en la clase de música efectúan una experiencia semejante de aprendizaje, a la vez que vivencian el goce estético que proporciona la situación que ellos mismos han generado. Lo que llama la atención es que no ocurra algo similar en todas las salas, de todos los colegios, cuyo alumnado debería encontrarse desarrollando aprendizajes musicales, de acuerdo con un programa que está propuesto para todos los estudiantes del país, en una de las escasas instancias formativas escolares en las cuales se reconoce como un espacio donde confluyen y cobran sentido variadas temáticas programáticas y objeto de aprendizaje específico de otros sectores del curriculum, sin que ello se entienda como «al servicio» de los demás sectores de aprendizaje.

Lo lamentable es verificar que en múltiples ocasiones estas experiencias sólo apuntan a una actividad de mera entretenimiento, sin un fundamento pedagógico en la educación musical;

con participación de grupos segregados que poseen un bagaje musical frecuentemente desarrollado al margen de la escuela y que los sitúa más próximos a la imitación de repertorios difundido por los medios de transmisión masiva que a un aprendizaje real de aspectos de formación, propios de la educación musical, implícitos en repertorios adecuados al nivel de los estudiantes. Con finalidades pedagógicas que los prepare para el mundo sonoro en el que habitan y propendiendo a desarrollarse para las diversas vertientes que puede ofrecer la música en la interpretación, la creación o en la apreciación de aquello que resulta de la expresión de otros creadores en este campo. Preparados para desempeñar un rol crítico como auditores de lo que escuchan. Esta situación que observamos en muchos espacios consignados para la formación de este ámbito de desarrollo, induce a la aceptación que la clase no conduce a que todos alcancen aprendizajes musicales o al reconocimiento que esas experiencias, no sean de provecho a la mayoría de los estudiantes de nuestro país. Desde esta perspectiva surge la interrogante: ¿Qué factores inciden en la diferencia que se observa de clases que procuran la autonomía y el aprendizaje de otras que se desenvuelven en la imitación de acciones sin sentido pedagógico?. Por cierto que la tendencia de respuestas precipitadas apuntan en señalar que una dinámica de clases con sentido suele ser más frecuente en determinados establecimientos educacionales, que cuentan con mejores condiciones de infraestructura tales como salas aisladas acústicamente, además de materiales como diversidad de instrumentos por ejemplo, pero respuestas algo más reflexivas tienden a señalar que la diferencia se explica en profesores motivados por el quehacer profesional, con iniciativa, pero sobre todo con un docente que sabe y comprende cuál es el verdadero sentido de la educación musical, del caudal de experiencias corporales, cognitivas y emotivas; conocimientos y actitudes que se manifiestan en la sala de clases, en síntesis, de aquel educador que posee la claridad de propósitos respecto del aporte que la música hace a la formación de niños y jóvenes en edad escolar,

independiente de cuál será el campo de estudios posteriores o a qué van a dedicar su vida adulta.

Al respecto es también un deber apuntar a que la carencia de recursos materiales no son un obstáculo para desempeñar la labor con semejante propósito, por el contrario, a veces las carencias materiales pueden transformarse en una instancia de desarrollo de la imaginación y la creatividad, en tanto se propone a los estudiantes buscar soluciones que permitan derribar la barreras impuestas por la falta de los recursos ideales. Sólo a modo de ejemplo, la aislación de espacios con elementos de desecho y utilizando conocimiento de otras áreas, la adaptación de elementos concebidos para otros usos convertidos en instrumentos musicales cotidiáfonos tal como es posible observarlo en las escuelas menos dotadas en recursos materiales, pero que en sus aulas fluye un caudal de nuevo conocimiento y experiencias que nutren el cuerpo y el espíritu de los alumnos.

La diferencia radica entonces en la calidad del profesor, en el conocimiento pedagógico del contenido que maneja¹ en la manera cómo la materia puede transformarse para efectuar la enseñanza misma y en la capacidad de entender que la educación musical es para todos los niños y niñas². Pero cuando nos encontramos con aulas de música en que sólo un grupo selecto trata afanosamente de imitar lo que ha retenido en su memoria auditiva respecto del modelo a copiar, procurando además hacer gala de virtuosismos segmentados, con integrantes de grupos tratando de destacar por sobre sus compañeros de trabajo, inclusive malogrando el sentido de equilibrio sonoro, la sensación que produce es de desolación pedagógica, en tanto la mayoría de los componentes del curso dedica su tiempo a otras actividades al margen de la clase y, cuando constatamos que esa

1. L. S. Shulman. *Conocimiento y enseñanza: fundamentos de la nueva reforma*. Profesorado. Revista de curriculum y formación del profesorado, Vol 9, N° 2, 2005, p. 12.

2. J. Mills. *La música en la enseñanza básica*. Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1997, p. 18.

porción del curso marginado tampoco escucha, tenemos la tendencia a pensar que esa clase y esa asignatura transitan por la periferia curricular. Si bien es deber aclarar, al mismo tiempo, que las descripciones efectuadas dan cuenta de los extremos y que las variantes también existen, la principal carencia está en la conducción en pos de objetivos de aprendizaje.

LA FORMACIÓN DEL PEDAGOGO EN EDUCACION MUSICAL

En el campo de la educación musical, el modelo de formación de profesores de la especialidad, en casi la totalidad de las escuelas de pedagogías existentes en el país sigue arraigado a la visión de los conservatorios de música, anclada en la preparación de profesores «buscadores de talentos» o de niños y jóvenes con «vocación para la música». Lo que la mayoría de los profesores especializado en esta disciplina, íntimamente espera es que la clase de educación musical, inserta en la escuela, entusiasme a un selecto grupo de estudiantes para proyectarlos como aspirantes a músicos, consecuente con una práctica que se traspasa de generación en generación, siguiendo la estructura de los muy antiguos programas, en los cuales lo relevante estaba dado por la lectoescritura musical y todos los elementos teóricos de la música, encaminados a la formación de músicos: escalas, intervalos, acordes, armaduras; más algunas prácticas de percusión, polirritmias y cada una de ellas descontextualizadas, además de las consabidas reproducciones, copia flagrante del intérprete o agrupación musical, modelo de sus ejecuciones –desechando la oportunidad de la experiencia y la vivencia de la música como recreación autónoma y singular– con una mirada centrada en la actuación musical de los estudiantes en espera de amenizar los actos escolares y sin que esta actividad se perciba ligada a aprendizajes musicales significativos, sino preparadas ex profeso para la celebración de eventos específicos. En ocasiones conmemorativas como éstas, pocas veces se advierte la presentación de un trabajo que muestre aquello que los estudiantes han aprendido como parte de la clase.

Son muchas las escuelas en las que la clase de educación musical se convierte en una instancia considerada de alto nivel cultural, porque los estudiantes registran en sus cuadernos datos biográficos de importantes compositores nacionales y universales, registrando datos o referencias de composiciones que alcanzan alta notoriedad, aunque no hayan escuchado siquiera un breve fragmento de las obras que sólo quedan anotadas como evidencia de haber sido tratado en clases.

Todavía subsiste en muchas partes la concepción tradicional del curso de música más inclinado a la teoría que a la práctica. Por ello no son pocas las unidades educativas en las cuales los elementos teóricos invaden la sala de clases, con pizarras colmadas de «figuritas musicales» que los estudiantes tienen la misión de asociar con una denominación y un significado, pero rara vez conjugado con el propio repertorio que minutos más tarde deben ejecutar. Otras clases en las cuales es posible ver a un grupo de estudiantes decodificando primero y más tarde codificando figuras rítmicas aisladas o secuenciadas, pero alejadas de la música en la cual cobran sentido y vida; se mueven y saltan; mueven y hacen saltar a los estudiantes al ritmo de lo sonoro. En tantas otras podría haber una clase preparada para cuando se pueda hacer, cuando no haya otra actividad más interesante, sin embargo detrás de cada una de esas clases cotidianamente hay un profesor que puede abordar el programa de música, pero que no genera experiencias musicales con sus alumnos.

Pocos docentes dedican tiempo a planificar las actividades anuales siguiendo una progresión que conduzca a los escolares a desarrollar aprendizajes tan esenciales como la coordinación o la disociación rítmica; la capacidad para escuchar los diferentes componentes de una pieza instrumentalmente variada o el desarrollo de la capacidad inventiva e imaginativa de fragmentos sonoros con sentido pedagógico musical o la creación de pequeñas frases musicales, incluso prescindiendo de la habilidad para escribirla o en fin, de la posibilidad de demostración del dominio de los ritmos generados por ellos. La capacidad creativa no ne-

cesariamente se expresa en un fragmento escrito y si esa es una necesidad, es exactamente ahí donde el profesor debe ser capaz de guiar al estudiante para que lo convierta en música. Sin embargo parece ser un asunto que a todas luces se advierte como secundario. Tampoco se pone el acento en el desarrollo de la capacidad para escuchar, para comparar versiones de una misma pieza o para discriminar timbres instrumentales en ejemplos del repertorio de todas las músicas.

HACIA UN NUEVO ENFOQUE EN LA FORMACIÓN DE PROFESORES

Por lo señalado precedentemente, resulta aconsejable que las instituciones que imparten pedagogía en música inicien con celeridad un proceso de reflexión sobre la formación inicial docente, con la finalidad de diseñar currícula pertinente, que apunte en una dirección que permita preparar a los futuros profesores de música para desempeñarse con acierto en el sector escolar, esto indica que alcancen tal grado de dominio pedagógico en la disciplina, que facilite el aprendizaje de la música en ambiente de escuela; dotados de herramientas adecuadas a la función que van a desempeñar, con conocimientos, capacidades y una actitud de real compromiso profesional con el aprendizaje de aquellos que serán sus alumnos; con una visión que implique una verdadera contribución al desarrollo de personas integrales, es decir, preocupados de los ámbitos cognitivo, afectivo, motriz y social, conscientes de que cada sujeto que forma la escuela es una persona que en su conjunto recibe el aporte que hace cada sector escolar, desarrollando habilidades, alcanzando niveles de destrezas y configurando un conocimiento disciplinario base que le reporten significados y les dote de sentido, entendiendo que el ejercicio, la práctica, el conocimiento, la sensibilidad, la atención y otras se van conjugando para responder a las problemáticas cotidianas y sucesivas del mundo en permanente cambio.

Modificar el enfoque para la formación de nuevos profesores de educación musical, implicaría a las escuelas de pedagogía, entre otras disposiciones:

1. Reformular las declaraciones y los compromisos formativos con el egresado, subrayando la visión hacia el desempeño pedagógico musical por sobre el de músico.

2. Abandonar la estructura curricular de los conservatorios que aún integran los planes de formación de pedagogos de muchas instituciones, que actualmente se concentran en la preparación de docentes en el área especializada, lo que no implica dejar de valorar los aspectos que pueden seguir contribuyendo a la labor del profesor de educación musical para la escuela de hoy y mañana.

3. Racionalizar la carga horaria presencial, actualmente excesiva, reorganizando actividades curriculares que enfatizan la reflexión didáctica y prescindiendo de las innecesarias superposiciones de contenidos.

4. Generar programas de cursos y talleres, que expliciten los aprendizajes centrales que se esperan alcanzar, junto con metodologías activas y variadas, orientadas al logro de esos saberes, pero por sobre todo con determinación de criterios de evaluación de los aprendizajes claros y objetivos, encaminados a verificar aquellos logros esperados y evitando la tentación a centrar los juicios sólo en actuaciones de valor artístico, como si se tratase de intérpretes o compositores.

Reenfocar la formación del profesor de música significa en síntesis, que la principal labor del profesor es la de guiar a niños y jóvenes para el encuentro, vivencia, apreciación y conocimiento de la música, en ambiente propiamente escolares, planteando el desafío de hacer aprender más que enseñar³.

Sólo con el ánimo de enfatizar estos enfoques, pero que en ningún caso quedan agotados en esta propuesta, es preciso que el profesor de educación musical sea preparado para demostrarse competente en aspectos tales como:

-Manejo de instrumentos desde la perspectiva funcional y no

3. Ph. Perrenoud. *Construir competencias desde la escuela*. Santiago de Chile, J.C. Sáez editor, 2008, p. 75.

del desempeño como solista, sin perjuicio que también transite por esa experiencia válida para su formación. Es conveniente que el estudiante de pedagogía se maneje en dos o más instrumentos, a los que puedan acceder los estudiantes del ciclo escolar. Profesores preparados para apoyar el canto colectivo de sus alumnos, para acompañar el ejercicio de ejecución instrumental, cuando el caso lo requiera. El estudiante de pedagogía en música podría prescindir de la demostración de destrezas como ejecutante de un selecto repertorio, pero no del conocimiento de piezas de un amplio género.

-Dominio de la teoría musical, conocimiento que le permita su actuación en forma oportuna, procurando orientar el sentido que tienen variados procedimientos y como fundamento de sistemas, recursos y aplicaciones, siempre al servicio del quehacer musical escolar. En este sentido parece fundamental aproximar la teoría a la práctica, la que habitualmente se distancia a partir de una práctica ritmo-melódica de complejidades casi inexistentes en la creación musical. Las exigencias más comunes en la práctica musical en la escuela no requieren de tanto rebuscamiento, lo que queda demostrado en el uso que se hace en el ejercicio y la utilización de la teoría en otras actividades curriculares mientras se es estudiante.

-Dominio de la capacidad rítmica, melódica, armónica y auditiva, que le permitan al futuro profesor, estar preparado guiar y corregir a los estudiantes en el proceso de aprendizaje; preparado para adaptar ejercicios y repertorio a nivel escolar, con la finalidad de integrar a todos sus alumnos al trabajo colectivo.

-Manejo del sentido de la improvisación musical y dominio de los procedimientos para tales efectos.

-Conocimiento y dominio de los programas de estudios, correspondiente a los niveles en que va a enseñar; generador de estrategias de aprendizaje y de enseñanza; preparado para actuar en distintos contextos y con capacidad para insertarse en distintos medios.

-Identificación de situaciones extramusicales que pudieran

obstaculizar el desempeño musical de estudiantes (timidez, inseguridad y otros similares) junto con el manejo de herramientas para contribuir al pleno desarrollo de los alumnos.

-Conocimiento y comprensión del lenguaje musical contemporáneo, presentes en la música que cotidianamente escuchan.

-Manejo de herramientas de investigación y búsqueda de material pertinente y adecuado a su etapa de desarrollo cognitivo musical.

Una formación para el futuro próximo requiere de profesores que tengan una fuerte preparación en creación metodológica, en uso de la voz hablada y cantada en conceptos de formas musicales (organizaciones) análisis de formas, recursos y estructuras de la música étnica, folklórica, popular y docta. Un profesor debe tener experiencia y conocimiento en canto y conjunto coral, en dirección de coros y conjuntos instrumentales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La renovación de una pedagogía para el presente y la medianía futura, debe provocar a los centros de formación de profesores, instalando una nueva relación del profesor con el saber.

Se requiere de un enfoque formativo musical amplio, aunque no necesariamente especializado en todos los ámbitos de la música, apto para investigar en procesos didácticos que surgen de la práctica misma de los estudiantes, pero que difícilmente tienen respuestas unívocas o que se pueden resolver en la simple forma de aplicación prescriptiva. El mundo de los niños y adolescente presenta pequeños y disímiles misterios que se van resolviendo en el diálogo y en la atención oportuna que el docente le preste a cada alumno, en el momento adecuado, pero en tantas otras puede tener ésta un carácter de atención más general.

Finalmente terminar reiterando que la clase de educación musical en la escuela, dirigida hacia fines educativos contribuye de manera significativa a la integración de saberes, expresión de sentimientos y emociones, a generar actuaciones solidarias y colaborativas y en otros tantos dominios que en una conjugación y

equilibrio hacen un aporte importante a la educación integral del individuo.

BIBLIOGRAFÍA

AKOSCKY, J. *Cotidiáfonos: Instrumentos sonoros realizados con objetos cotidianos*. Buenos Aires, Ricordi, 1988.

MILLS, J. *La música en la enseñanza básica*. Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1997.

PERRENOUD, Ph. *Construir competencias desde la escuela*. Santiago de Chile, J.C. Sáez editor, 2008.

SHULMAN, L.S. *Conocimiento y enseñanza: fundamentos de la nueva reforma*. Profesorado. Revista de curriculum y formación del profesorado, Vol 9, N° 2, 2005.

La enseñanza de la música en el contexto de la utopía de la eficacia

Cristhian Uribe

Departamento de Música
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

I.- CONVOCADO A REFLEXIONAR RESPECTO DE LA ENSEÑANZA creativa de la música para el actual modelo educativo de nuestro país, surge repasar algunos aspectos más profundos que trascienden la mera cuestión metodológica. Ello pues, porque si nos estamos preguntado por una enseñanza más efectiva, pareciera ser que tenemos los temas fundamentales ya resueltos, y correspondería entonces preguntarse por la imaginación creadora para tratar los nuevos destinos de nuestra especialidad. Sin embargo, si consideramos los vaivenes que ha tenido la Educación Musical en el currículum escolar vigente y las críticas al modelo de educación, me parece oportuno iniciar esta reflexión sobre las preguntas ¿creatividad para el desarrollo de qué?, ¿creatividad para la enseñanza de la música o para el desarrollo de la Educación Musical? O, todavía en una dimensión más amplia, ¿cómo participa la Educación Musical en la conformación del niño para estos tiempos?

La creatividad como contenido, o la enseñanza de la música para la imaginación creadora, fue una moda en los años sesen-

ta y setenta en el pasado siglo, cuando en Europa se agotaron las propuestas metodológicas para enseñar las músicas tonales. Pero también se pensaba en la creatividad como reacción en contra dos sistemas ideológicos que instalaron el pensamiento tecnificado en el centro del desarrollo social. Modelos que tenían, además, el mundo dividido en visiones antagónicas, en lo que se llamó la guerra fría.

Ese fue el tiempo cuando los compositores se interesaron por las escuelas. John Peynter en Inglaterra, Murray Schaffer en Canadá trabajaron para el desarrollo de la actividad creativa en las aulas escolares sobre la base de la música post tonal y las propuestas de compositores como Cage, Boulez, Stockhausen, entre otros. Asimismo, fue el momento en que en algunas escuelas se abrieron a mirar los distintos lenguajes de los niños, y considerarlos ya no como futuros adultos, sino en su real dimensión. Entre ellas destaca el trabajo realizado en Reggio Emilia, Italia, por el Dr. Loris Malaguzzi; experiencia de la que fue protagonista nuestra colega y amiga Olivia Concha, profesora de la Universidad de La Serena. Para la misma época, en nuestro país estábamos enfrascados en discusiones políticas e ideológicas, tratando construir un modelo de identidad e intentando recobrar un pasado perdido en el tránsito a la modernidad. En esta tarea, no pocos se abocaron al rescate danzas y cantos desde lo más profundo de las raíces del pueblo, haciendo caso omiso al llamado de los creadores post tonal.

Pero la invitación para hablar de creatividad se me hizo cuando, precisamente, nos encontrábamos buscando –junto a mi colega Miguel Aliaga– una nueva razón de ser para la música en el currículum escolar. Ello por la evidente pérdida del valor simbólico que presenta nuestra actividad en el seno del espacio escolar. En esta ocasión, la búsqueda se ha orientado a considerar la espacialidad como una herramienta para el desarrollo de un imaginario social o cultural, en el que los sonidos y sus posibilidades nos conectan con un mundo que se reconoce vitalmente con su tiempo.

De esta manera ya estoy anticipando que no hablaré de creatividad para la enseñanza de la música en el sentido metodológico o psicológico, como generalmente se refieren, sino que me abocaré a otros problemas que me ocupan y de la cual el desarrollo de la creatividad puede ser un aspecto.

II.- Cuando hablamos de educación musical, educación con música o enseñanza de la música, no podemos obviar que estamos tratando de la conformación de un ideario de país, de la cultura en la que nos reconocemos o que nos proyectamos, y de la herencia que nos hacemos parte. Pero sobre todo, que lo anterior se materializa a través de las instituciones que hemos configurado como sociedad en las cuales estas prácticas se llevan a cabo.

Por lo tanto, de entrada es preciso establecer una distinción que delimite el espacio de la enseñanza de la música y de la Educación Musical. Lo más evidente es que la Educación Musical sólo tiene sentido cuando participa y se alinea con aquellos organismos que denominamos escuelas, colegios o liceos, y que, desde ahí, se hace parte de los objetivos asignados a éstos para alcanzar ese ideario: desarrollando la cultura y creando valor para el pasado histórico que antes se mencionó. Este es el punto de inflexión que diferencia la Educación Musical de la *enseñanza/aprendizaje de la música*. Entre otras cosas, porque el concepto Educación contiene objetivos y espacio de sentido –además de modos y formas de conocimiento–, promovidos por una visión de sociedad, por modelos educativos, por una concepción que comprende la infancia y juventud, desde una perspectiva particular. Y éstos, aunque no estén declarados, se evidencian en las formas, elecciones y tratamientos curriculares de los que la Educación Musical forma parte. Por ejemplo: el desarrollo de la creatividad de los individuos que participan de ese espacio de educación. En este caso, la enseñanza de la música es un medio.

La enseñanza/aprendizaje de la música, por otra parte, se puede dar fuera del contexto de las instituciones educativas. Responde a otros objetivos o intereses y en muchos casos está motivada por prácticas sociales y culturales que excede los ob-

jetivos de la educación formal. También puede desarrollarse la creatividad desde esos lugares, pero en ese caso el objetivo final no necesariamente es la formación del individuo, sino el desarrollo de la música. Aquí, la enseñanza de la música es un fin.

El problema con el que nos enfrentamos hoy día, es que, al no haberse establecido con precisión esta distinción, el fundamento por el cual la Educación Musical debe formar parte del currículum escolar es difuso, y por lo mismo, por momentos inconsistente. A primera vista, es posible observar que para las escuelas se ha construido un modelo de 'enseñanza de la música' con sentido social, confundándose así con el trasfondo de la Educación Musical y el deber que ésta cumple en el espacio escolar, en el sentido de lo educativo y su vinculación con la inserción social del niño o joven estudiante.

A su vez, el problema responde al hecho de relacionarse con una materia, como es la música, que sobrepasa los límites de la actividad meramente racional, que se espera prevalezca en el espacio escolar. Esto, porque el paradigma imperante en la escuela, se le ha otorgado un valor superlativo a las actividades centradas en ése tipo de pensamiento. Como sabemos –o esperamos se sepa–, hay una parte de la música que se vincula con la actividad racional, como es, el manejo de su gramática, la metodología de aprendizaje, la tecnología, el impacto que puede tener en el desarrollo de aspectos neuronales, etc. Pero también la música se vincula con lo intangibles, con lo abstracto, con referentes simbólicos, con imaginación creadora, con emociones, con la identidad de un espacio social. Y si lo llevamos más lejos, con el espíritu de un pueblo o una época.

Hecha esta distinción, entonces, bien cabe preguntar ¿qué estamos pensando cuando hablamos, primero, de música en las escuelas, colegios o liceos del país; y segundo, qué estamos pensando cuando hablamos de Educación Musical en esos espacios? ¿Dónde ponemos el énfasis para hablar de creatividad?

Lo anterior nos convoca, asimismo, a mirar con una actitud crítica las decisiones que en el pasado se han propuesto al respec-

to. Para lo cual debemos considerar por lo menos tres aspectos; a saber: 1) que el país se ha modificado más rápido de lo que desde nuestra posición es posible conocer y una gran porción de él nos queda fuera de nuestro alcance; 2) que las prácticas y decisiones que en algunos casos se tomaron, como las mencionadas de los últimos veinte o treinta años, han perdido vigencia y efectividad para los tiempos que corren; y 3) que muchas de las decisiones respecto de la presencia o vigencia de la enseñanza de la música o de la Educación Musical en las escuelas, han estado carentes de un debate abierto y vinculante, razón por la cual, es posible observar una dispersión tal, que estudiarlo cada vez resulta más difícil comprender el problema para alcanzar cierto grado de consenso. Ello pues, con cada nueva propuesta curricular, el tema se complejiza más.

Dicho esto, intentaré dar una mirada histórica a las razones por las que la música está presente en las aulas escolares de nuestro país. Pero también haré mención a la justificación de la elección de los contenidos con que se realiza esta práctica escolar.

III.- Al revisar los documentos que describen nuestros comienzos republicanos, no es difícil encontrarse con el ímpetu por mantener o impulsar la presencia de las artes y de la música en el seno la sociedad en general y de los jóvenes en particular. Con distintos fines, claro está. En algunos casos, se trataba de incorporarlas al currículum escolar, con la intención de moralizar y domeñar las almas de los niños y niñas que asistían a la escuela: sacarlas de su estado de indigencia o barbarie, como se decía. El concepto imperante en esa época era el de «civilizar a los pobres», cuando lo que se pensaba en construir un Estado con características modernas, y para lo cual era imperativo educar a la población. El objetivo final era la construcción de un nuevo orden social, de un Estado moderno y republicano.¹

1. J. Rojas Flores. *Historia de la infancia en el Chile republicano*. Santiago de Chile: Ocho libros, 2010.

Desde la vereda progresista de la época, me refiero a mediados del siglo XIX, Domingo Faustino Sarmiento, los hermanos Miguel y Gregorio Amunátegui, Valentín Letelier, entre otros, no dudaron en destacar la importancia de la educación formal en la escuela para alcanzar el objetivo trazado. En todos ellos es significativa la relevancia que se le asigna al contacto de los niños con la lectura, el conocimiento de las matemáticas, de la historia, y también la práctica del arte, del canto y la '*Jimnasia*'.

...Aprender a leer», decía Sarmiento, «por el solo hecho de ejercitar en ellos sus facultades mentales sin aplicación a los fines de la lectura, causa una revolución en el espíritu del niño, lo mejora, lo dilata...»²

Incluso desde el grupo más vanguardista de aquella época, como fue la Sociedad de la Igualdad, se concretó la idea de la creación de una escuela gratuita para «sus socios e hijos y todos los que a ella quisiesen asistir».³ En ella se enseñaba: lectura, escritura, operaciones aritméticas, elementos de gramática castellana, geografía, etc. Y más tarde, entre otras materias, se incorporó francés, inglés, música y baile. José Zapiola recordaba con emoción cómo se iniciaron las actividades de dicha empresa con más de trescientas personas, principalmente obreros; los que al cabo de dos semanas duplicaron ese número.

Desde la vereda conservadora, se defendía la función de la Iglesia, en un modelo de corte post colonial, orientado a la formación de buenas personas, obedientes de la autoridad y con una clara orientación religiosa. Entre estos últimos se proponía también la posibilidad de la educación en el seno de la casa paterna, especialmente para las mujeres, las que eran vista, de acuerdo con las obras que sustentaban ese modelo, como «...inclinadas a la pereza, la desidia, y el egoísmo», entre otras características, que hacían, se decía, «el abono para vicios peores como la co-

2. J. Rojas Flores, *op.cit.*

3. J. Zapiola. *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos*. Santiago: Biblioteca de Autores Chilenos, 1902.

quetería y las malas costumbres».⁴ Es interesante consignar que los libros de donde se extraen estos dichos, pertenecen a Rafael Minvielle, autor de *El libro de madres i preceptoras* y de *La educación de la mujer: sus recomendaciones*, dos libros recomendados en 1846 por la Facultad de Filosofía y Humanidades, que tenía la tuición de la instrucción primaria.

En esas obras se establecía que lo que se debe exigir a una niñas, «es que sepa leer, que conozca los números, que ejercite un poco su memoria aprendiendo algún cuentecito moral, cuyo argumento no esté fuera de su alcance, que maneje un poco la aguja; que practique los primeros ejercicios del piano a fin de amaestrar los dedos».⁵ En el fondo, se trataba de asegurarse del buen desempeño de la mujer para el logro de la felicidad doméstica.

En las dos visiones antes expuestas está presente la enseñanza de la música como parte del currículum escolar, pero con distintos fundamentos y, evidentemente, con visiones de mundo totalmente contrapuestas. En el grupo más liberal, se trataba de sintonizar a la población con los lenguajes artísticos de países más desarrollados considerados como referentes de sociedad, especialmente Francia, Alemania Inglaterra y EEUU. En ese contexto, el rito de la música vino a reemplazar, en parte, el vacío dejado por la retirada de la religión como espacio de sentido para la sociedad y el incremento de movimientos de corte anticlerical, agnóstico o definitivamente ateos. Desde este lado, se aspiraba a un Chile ilustrado, defensor de la libertad, la Igualdad, y la fraternidad, y con base en la razón, tal como en los países señalados. Por tanto, la incorporación de esos lenguajes y esos ritos se correspondía con los caminos trazados por el modelo de desarrollo y la utopía del país moderno.

En el grupo más conservador, que en definitiva fue la mirada que se impuso desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta la

4. M. L. Egaña. *La educación primaria en Chile: 1860 - 1930*. Santiago: LOM – PIIE, 2003.

5. M. L. Egaña, *op.cit.*

década del cuarenta en el pasado siglo XX, la enseñanza de la música se vinculaba con el cultivo del «buen gusto, el desarrollo de lo bello y un sentimiento estético».⁶ Es decir, prácticas y costumbres que se orientan a la misión de formar al ciudadano obediente de las normas, con sentido social, pero un poco aristocrático. Y para lo cual, la música europea, ya fuese de salón o de concierto, asociada al halo del buen burgués, cumplía perfectamente esa misión.

Obsérvese que quienes proponían los cambios y el afinamiento de un nuevo modelo social se detenían en destacar la importancia de las artes y de la música, pero siempre considerando como referente la estética de centro Europa: música escrita, para instrumentos que en nuestro medio sólo ejecutaban agrupaciones pertenecientes a la aristocracia o la naciente burguesía de inmigrantes y para lo cual se requería algún grado de formación. Destaco lo de *música escrita*, porque varios cronistas hacían ver la precariedad de la formación musical, en contraposición al gusto por la música y lo generalizado de su práctica. Debilidad que algunos empresarios transformaron en oportunidad, al levantar un pujante negocio editorial, publicando manuales, partituras o recopilaciones de distintos compositores, los que se conocieron como «cuadernos de señoritas». Lo anterior tal vez permita justificar la importante actividad coral desarrollada por los reformadores alemanes, quienes incorporaron el canto como parte de las reformas en educación.

Sin embargo, para la mayoría de la población –obreros, artesanos, campesinos o el mundo indígena– el lugar de encuentro con la música no eran más que sus prácticas en lugares públicos, como las fiestas tradicionales, la calle misma, las ramadas y las chinganas; así como las numerosas fiestas religiosas de carácter popular. La música del pueblo: las tonadas, zamacuecas, cuecas y cantos recitados, no se incorporaron al currículum escolar, pues

6 L. H. Errázuriz. *Sensibilidad estética. Un desafío pendiente en la educación chilena*. Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.

no era parte de los lenguajes que servían a los fines de modernizar y alfabetizar a la población. Se mantuvieron en ese espacio que más tarde se denominó folclore, pero que, antes de ello, simplemente eran bailes de tierra o tradiciones populares.

Ni los grupos liberales, ni los conservadores consideraron o se detuvieron en estas prácticas al momento de pensar la música para las escuelas. Los primeros porque no coincidían con «lo que en el mundo moderno se entendían por arte»; y los segundos, porque esas prácticas, se decía, estaban generalmente reñidas con la moral y las buenas costumbres.

¿Cuándo obtuvieron carta de legitimidad estas expresiones? Cuando en los años sesenta, ya del siglo XX, e impulsado por movimientos de izquierda, se buscó en las raíces y sustratos más profundos para configurar otro sujeto ideal: aquel que se reconociese en ese pasado atávico ya no sólo chileno, sino latinoamericano. En ese momento, desde el Ministerio de Educación y la Universidad de Chile, se impulsó el aprendizaje de danzas, de cantos y de formas de ejecución instrumental que mostraran ese hombre o mujer que en el pasado fuera invisibilizado por la utopía de la modernidad.

En los años ochenta y como una manera de fortalecer los valores nacionalistas que identificaban al gobierno de la época, en el contexto de las fiestas de independencia se organizó un gran concurso cueca, estimándose en más de 40.000 participantes a lo largo de todo Chile.⁷ Modificándose así, nuevamente, el sentido de la presencia musical en las escuelas.

IV.- Si se observa con detención, hasta aquí nos hemos referido constantemente a la enseñanza de la música en las escuelas. Los fines y los medios que fueron expuestos no dicen de otra cosa más que de la conformación de un ideario de país, de la construcción cultural, y del reconocimiento de un pasado, que en algunos casos se confunde con el mito. Esa ha sido la razón

7. J. Rojas Flores, *op.cit.*

de ser de la presencia de la música en las escuelas, colegios y liceos de este país. La enseñanza de la música ha estado siempre al servicio de un modelo de sociedad, propuesto o impuesto por quienes detentan el poder en un determinado momento.

Evidentemente que, en razón del tiempo de esta conferencia, ha quedado mucha información fuera de esta reflexión. Pero lo que he querido exponer es que en cada expresión musical presente en el espacio escolar se evidencia una visión de mundo, una ideología, un concepto de hombre, de niño o de joven. Y aquello ha estado presente a lo largo de nuestra historia como país. Por lo mismo, esta actividad educativa no está exenta de responsabilidad en la configuración que queremos para esta sociedad. Dicho de otro modo, independiente de la estética, estilo, modelo o referente musical que se adopte para la educar a los niños o jóvenes, hasta ahora siempre nos hemos movido dentro del mismo paradigma educativo, desde el que es posible transparentar una visión de mundo.

Ahora bien, desde el lado de la Educación Musical, la cuestión es todavía más evidente en su aspecto instrumental. Pues con el objeto de vincular esta práctica con los objetivos del sistema político y social, se han promovido una importante cantidad de modelos para la especialidad, lo que implica una gran capacidad creativa. Por mencionar algunas entradas que en el pasado siglo se desarrollaron para la Educación Musical: «música y educación de las emociones»; «música y desarrollo integral»; «Arte por el Arte»; «música y creatividad»; «música como forma de integración social»; «música y desarrollo de la identidad». Asimismo: «música y desarrollo del pensamiento lógico matemático»; «música como estrategia de contención psicológica»; «música e informática»; «música y conciencia ecológica»; «música y nuevo paisaje sonoro». Siendo una de las propuestas más extremas: «música y desarrollo de competencias laborales». Este último fue un llamado a concurso que se hiciera desde el Ministerio de Cultura, en el pasado gobierno del presidente Piñera, un par de años atrás.

Es decir, tanto desde la enseñanza de la música, como desde la Educación Musical, ha estado presente la idea de conformar o configurar un sujeto social educado a través de este lenguaje, pero con fines que van más allá de la inocente mirada del arte. Asimismo, frente a esta dispersión de posibilidades, no cabe más que tomar cierta distancia antes de seguir proponiendo nuevos modos que hagan más eficaz la educación del hombre del siglo XXI. Mientras no nos detengamos a pensar qué hombre y qué sociedad, toda otra posibilidad no hará más que agregar rótulos a la anterior lista.

De esta manera, frente a la propuesta de la enseñanza creativa de la música, sin un planteamiento claro como los que se han expuesto, e independientemente de la vereda en que nos ubiquemos para establecer nuestra posición, no haremos más que seguir aportando rótulos a la lista anterior.

BIBLIOGRAFÍA

- ATRIA, A. *Silabario Biológico*. Santiago: Imprenta y Litografía La Ilustración, 1925.
- EGAÑA, M. L. *La educación primaria en Chile: 1860 - 1930*. Santiago: LOM - PIIIE, 2003.
- ERRÁZURIZ, L. H. *Sensibilidad estética. Un desafío pendiente en la educación chilena*. Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.
- ROJAS FLORES, J. *Historia de la infancia en el Chile republicano*. Santiago de Chile: Ocho libros, 2010.
- TORRES, R. Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820 - 1860). En L. y Merino, *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810 - 1855* (págs. 93-118). Santiago: RIL Editores, 2013.
- ZAPIOLA, J. *La Sociedad de la Igualdad y sus enemigos*. Santiago: Biblioteca de Autores Chilenos, 1902.

Método para la enseñanza de la música: La música en colores

Joan Zambrano

Directora general
Música en Colores

LA CREADORA DEL MÉTODO

Estela Cabezas nace el 28 Septiembre 1921 en Temuco.

Sin antecedentes musicales por parte de su familia, demuestra un particular y precoz interés por la música. A los 5 años inicia sus estudios de piano y prontamente se destaca en concursos locales. Completa sus estudios de Piano en el Conservatorio de Temuco. Contrae matrimonio y se traslada a Santiago donde tiene la oportunidad de profundizar y perfeccionar sus estudios en combinación con el nacimiento de sus 4 hijos. Los estudios de piano superior los realiza con destacados maestros entre ellos René Amengual y Rosita Renard, otros estudios como composición y armonía con Pedro Humberto Allende y Juan Orrego Salas, contrapunto y análisis de la composición con Federico Heinlein y Juan Pablo Izquierdo.

En este período de formación profesional escribe sus primeras composiciones. El estilo desarrollado por Estela Cabezas es, según su propia descripción, neo romántico con cierta tendencia

al impresionismo y moderado uso de elementos folclóricos estilizados. La actividad musical debió equilibrarla con los deberes, dedicación y cuidados de la vida familiar de tal forma su catálogo de obras comprende aproximadamente 20 composiciones principalmente para piano, canto y piano, violoncelo y piano, y corales.

La musicóloga Raquel Bustos sitúa a Estela Cabezas dentro de nueve compositoras con «dedicación preferente o parcial a la disciplina»¹.

Junto a la maternidad despierta en ella la vocación pedagógica e inquietud por acercar la música al mundo de los niños. Así también aborda la enseñanza del piano observando que incluso aquellos niños que de manera particular iniciaban sus estudios de música con frecuencia desertaban ante la compleja, árida y exigente enseñanza tradicional. De esta manera surge en ella el desafío de crear una metodología que acercara naturalmente a los niños a la práctica musical, con estrategias que agilizaran su aprendizaje y que transformaran la teoría de la música en una actividad lúdica e imaginativa, que pudiera ser considerada por los pequeños como un verdadero juego.

Con una mirada sensible se plantea el desafío de crear una alternativa más adecuada a los intereses y capacidades de los niños tomando en cuenta sus necesidades de juego y elementos que captan su interés. Una alternativa que incorporara a todos los niños sin exclusión por sus aptitudes, talentos o capacidades.

Dedica a este proyecto aproximadamente 8 años, experimentando y realizando con extrema prolijidad la maqueta del libro completamente a mano para expresar los colores y proporciones asociadas al sonido y su duración, ya que no existían los recursos tecnológicos que hoy tenemos para la representación gráfica del concepto. A fines de los años 60, Estela Cabezas presenta el método a músicos y especialistas en educación. La acogida fue positiva tanto por expertos nacionales como también con posterioridad

1. Bustos Valderrama, Raquel. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012, p. 105-114.

en el extranjero como lo demuestran documentos de EEUU 1968, Brasil 1981, Alemania 1984, Italia 1985, España 1987.

En 1973, tras el informe técnico de la Superintendencia de Educación Pública del Ministerio de Educación, el método *Música en colores* es declarado material didáctico complementario para la enseñanza del piano, aprobado con los decretos N° 2283 y 2284.

Ediciones Universitarias de Valparaíso publica en 1981 el libro *Música en colores* y en el año 2002 Estela Cabezas es distinguida con la Medalla de la Música por el Consejo Chileno de la Música por el destacado aporte a la educación musical.

A más de 40 años de su creación *Música en colores* se consolida como una opción efectiva para la educación musical hoy con más de 50 establecimientos de Arica a Coyhaique que han incorporado en sus planes de estudios la enseñanza de la música con el método *Música en colores*.

EL MÉTODO

Música en colores no es sólo una asociación de forma y color para representar la altura y duración del sonido. Es una forma integral de abordar la educación musical, donde el niño se sumerge en asociaciones que despierta su motivación y creatividad, estimulando el aprendizaje donde se desarrolla la práctica y conocimiento del lenguaje musical junto con la estimulación de la comunicación, afectividad y creatividad con potenciar también a adquisición de hábitos, conductas y valores que favorecen el desarrollo integral del niño.

En la primera etapa, el método reemplaza la partitura tradicional por un sistema de fácil captación que presenta de manera gráfica las partituras infantiles. El buen uso del material didáctico ayuda a los párvulos a la adquisición de las funciones básicas y ubicación espaciotemporal, así mismo, en todo el proceso estimula otras áreas de aprendizaje como el cálculo matemático y lenguaje verbal. Para la educación básica el programa profundiza la experiencia musical de conjunto como también el conocimiento de la teoría musical considerando la frecuencia de 1 o 2 clases

por semana y grupos numerosos entre 20 y 40 niños. De manera gradual, el método comprende pasos necesarios para hacer la transferencia desde la partitura de *Música en colores* al sistema de notación tradicional.

Otro aspecto relevante del método *Música en colores* es su efectividad en niños y jóvenes con trastorno del desarrollo incorporando con éxito a la práctica musical a quienes tienen necesidades educativas especiales, siendo un significativo aporte que les ha permitido aprender y disfrutar de los beneficios de la práctica musical y con ello tener experiencias extraordinarias como por ejemplo la participación en los encuentros interescolares y conciertos públicos donde han tenido una participación notable.

Así también el método útil y práctico para cualquier instrumento clásico como lo demuestran los excelentes resultados obtenidos por la profesora Alejandra Ortiz de Zárate en la enseñanza del violoncello, donde alumnos iniciados con el método *Música en colores* en el año 2000, son actualmente alumnos de la carrera de interpretación superior en la Universidad de Chile o bien participan de las orquestas juveniles de Antofagasta y Santiago.

El método se ha difundido sólo por los resultados de su aplicación y por medio de la capacitación que entrega a los profesores el conocimiento y procedimientos para su adecuada aplicación.

EXPERIENCIA PERSONAL

Mi participación como profesora de música se inicia en el año 1979 cuando egreso de pedagogía en música de la PUCV y me inicio en la vida laboral, desde entonces fui su colaboradora más cercana y con ello se inicia la aplicación sistemática en establecimientos educacionales. La experiencia a nivel escolar la viví intensamente por 26 años, hasta el año 2006, entre tanto desde el 2002 fui gradualmente asumiendo la representación del método *Música escolares*, asumiendo la difusión y producción del material didáctico escolar.

Una de las actividades que realizamos es la organización de encuentros interescolares con establecimientos que aplican el mé-

todo de manera formal. El objetivo de estos eventos es brindar la oportunidad de compartir la experiencia pedagógica de la educación musical escolar, mostrando resultados y creando conciencia sobre los beneficios de su enseñanza temprana y sistemática, así mismo proporcionar a niños y profesores la oportunidad de compartir la alegría de aprender y vivir la educación musical según el programa de *Música en colores*.

El primero de estos encuentros interescolares se realizó el año 1997 y a la fecha hemos realizado dieciséis encuentros con un considerable crecimiento en los últimos años. El pasado año 2013 realizamos cuatro Encuentros Interescolares, en Santiago, San Bernardo, Antofagasta y Quillota. Participaron de estas actividades aproximadamente 250 niños es decir, en los cuatro eventos alrededor de 1000 niños.

Para este año 2014 tenemos programado cuatro nuevos eventos, para Julio el XVII Interescolar en Puente Alto, el siguiente en Agosto también en la comuna de Puente Alto, en Octubre estaremos en Cañete y en Noviembre en Coyhaique. Esperamos una participación similar de 1000 niños.

Estas experiencias son muy distintas a festivales de la canción, encuentros de orquestas juveniles, concursos corales o conciertos estudiantiles, donde grupos seleccionados de alumnos presentan el estudio o desarrollo extra curricular de sus habilidades. En este caso, ponemos en escena el trabajo pedagógico logrado en el plan común de la educación escolar, donde todos los niños del curso tienen la oportunidad de participar y expresarse por medio del lenguaje de la música.

El trabajo, desarrollo y las proyecciones del método *Música en colores* son muchas, el camino recorrido de más de 40 años es abundante y su vigencia responde a un trabajo con dedicación y cariño que esperamos sea cada día mayor el reconocimiento y con ello su llegada a todos los rincones de Chile, asimismo ampliar nuestra capacidad para responder las solicitudes de otros países.

VI. EXPERIENCIAS MUSICALES

Improvisación musical en red en el cuerpo de los saberes

Rolando Cori

Facultad de Artes
Universidad de Chile

LA IMPROVISACIÓN MUSICAL EN RED ES EXPERIENCIA DEL mundo-cuerpo, un «momento de escucha» que complementa el «punto de vista» de las ciencias que hegemonizan el conocimiento especialmente en el ámbito académico.

Desde el siglo XX en adelante, el discurso científico penetra la música no sólo como objeto de estudio sino que transformándose en herramienta para su creación, enseñanza y difusión. En efecto, las vanguardias musicales de hace aproximadamente un siglo recurren a sistemas numéricos, la comprensión física del fenómeno del sonido y el tratar lo musical como un material sujeto a procesos productivos. Ante esto cabe hacerse la pregunta en la dirección opuesta: ¿Qué es lo que la música aporta a las ciencias?

Para adentrarse en el problema me parece que es preciso, más que intentar nuevas e interesantes miradas científicas, volver a lo propiamente musical. Si queremos hacer un aporte a los demás saberes desde la música, esto debe ser desde la música misma y no desde fuera de ella. Pero, ¿qué queremos decir cuando hablamos de lo propiamente musical? Me parece que esto tiene que ver con el tocar, la forma cómo tocar.

El idioma castellano avecina lingüísticamente el tocar un instrumento – incluso el propio cuerpo como tal – con la acción del sentido del tacto. Esto ayuda a la reflexión pues si lo que compete a la música es cómo tocar, cómo entrar en contacto con algo, lo que interesa es, más que la cosa misma, el cómo empatizar con ella, encantarla y persuadirla, llamarla a lo festivo, a lo sereno, lo temible, lo triste, lo heroico, lo amoroso; en el tocar (*Berührung*), compartir un movimiento emotivo (*Rührung*). Seguramente que esto no terminará en un mayor conocimiento objetivo, pero sí en hacernos parte de esa cosa, en in-corporarla.

Aquí hay una primera dificultad pues si lo que queremos es saber qué es lo que la música puede decirle a la ciencia, y lo propio de ésta última es la clara distinción entre sujeto que investiga y objeto investigado, ¿de qué serviría a la ciencia desdibujar estos límites? No obstante, deseamos superar la dualidad unidireccional sujeto-objeto en diversos campos. ¿No podría entonces la música contribuir a destrabar este esquematismo a favor de un crecimiento en humanidad para las ciencias y artes?

Si la música es cómo tocar, nos encontramos también con la dificultad de definir este «cómo», pues es infinitamente diverso y difícilmente puede encasillarse en el esquematismo de la palabra, como dice Nietzsche¹. Comencemos entonces por acercarnos a «cómo lo hace» para «tocar» el cuerpo y en seguida ver si se puede definir algo así como «el cuerpo del saber» y cómo se toca aquello.

Considerando lo que dicen Derrida² y Nancy³ de la remembranza del pulso en el vientre materno y que se nos enseña el tocar relacionado con la respiración, la música persigue un acercamiento lúdico a ambas cosas acercándose y huyendo de su regularidad como un juego. Pero ¿a qué se debe que la música no

1. Friedrich Nietzsche, *Sobre la música y la palabra* (Fragmento inédito del año 1871). Documento electrónico, p. 4.

2. Jacques Derrida, *Naturaleza, Cultura, Escritura* en *De la Gramatología*. Fotocopias sin indicación editorial, p. 220.

3. Jean-Luc Nancy, *A la escucha*. Traducción no publicada de Cristóbal Durán, p. 39.

se pliegue enteramente a tocar la pulsatividad corporal como si estuviera ya comprometida a tocar otro latido distinto? La respuesta es que la música tantea además una aproximación a tocar la palabra, a sus acentuaciones⁴, al golpe de la lengua contra el paladar, al tacto de los labios entre sí que modula el paso del aire vibrante expirado. La música pareciera que busca tocar y mediar entre diversas pulsaciones del cuerpo con él mismo y con otros.

Si lo lográramos definir el «cuerpo del saber» aparecería la pregunta sobre sus pulsos y cómo tocarlos musicalmente; ese latido cuando la palabra se pronuncia con sus inflexiones; la expresión de la «ley escrita en el corazón» de la cual habla Derrida apoyándose en Rousseau⁵. Se manifestaría el *momento de escucha* capaz de lo simultáneo, la *synphoné* de artes y ciencias, evitando la hegemonía del *punto de vista* que trae como consecuencia, como escribe Rancière, «la proscripción platónica de los poetas (que) se funda en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo»⁶

La música puede tantear esta pulsatividad para que los saberes se toquen tal como cuando Kant hablaba del efecto de la música y el humor que hacía que los órganos chocaran entre sí⁷. ¿Cómo se aproxima la música a los pulsos del habla? En su búsqueda de un cómo tocar ella hace uso de una facultad privilegiada: el tacto.

Mediante el tacto la música puede construir delicadas redes de interacción entre pulsos corporales y pulsos verbales. El término alemán *Takt*, que significa compás musical y tacto, refuerza – nuevamente por cercanía lingüística – la relación de lo musical con lo tangible de la existencia corporal y la palabra en el tiempo y espacio. La palabra tacto además guarda relación con lo afectivo pues tocar, y específicamente tocar los sentimientos de forma apropiada, caracteriza el «tener tacto». Más adelante veremos

4. Jacques Derrida, *No escribo sin luz artificial*. Documento electrónico, p. 165.

5. Jacques Derrida, *De la Gramatología*. México: Siglo XXI, 1998, pp. 7-10.

6. Jacques Rancière, *La partition du sensible*, cit. *handout* Seminario 03.10.12 #35

7. Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2006, p. 279.

que Lacoue-Labarthe relaciona esto con la pareja humana y el cuerpo social⁸. Vemos aquí cómo el asunto del pulso y la palabra entra en escena mediante el tacto. El «tener tacto» supera lo unidireccional. Hasta ahora el tocar del cual se está hablando no se preocupaba de qué es lo que ocurre con lo que es tocado. El tener tacto propone una bidireccionalidad pues se adopta una forma de tocar acorde a cómo se es tocado. La forma cómo un cuerpo se toca produce un sonido que difunde un tener tacto; un cómo abordar una realidad objetiva o subjetiva de forma apropiada. Existe entonces un tocar como tentativas de una forma de trato, vinculado a lo musical, y un tocar para conocer.

¿Qué tienen en común ambos tactos? Por de pronto, el cuerpo. El saber, por tratarse de lo humano, se puede entender desde una corporeidad que sintetiza el universo⁹. El cuerpo del conocimiento se extiende como un continuo que hace inteligible una materialidad natural físico-químico-biológica capaz de sostener y transmitir la vida, pasando por una extensión corporal de la técnica que conoce, domina y preserva, hasta abrirse al cuerpo social e individual donde lo humano se organiza, convive, comunica y se reconoce en lo único y diverso.

La música no aportará saber científico acerca de lo que toca pero desplegará posibles formas de acercamiento a aquello, pues tiene tacto para relacionar en un juego el pulso de lo diverso y de lo único. Cabría hacerse la pregunta acerca del género musical para tocar lo único y lo diverso de forma privilegiada.

El tipo de música a la que nos referimos es la música improvisada, aquella que surge esencialmente de la escucha del otro más que de una previsión fija en la escritura o la memoria. Aparece un tocar que recoge, además de un sí mismo, un tocar de otro. La característica más sobresaliente de este tocar es que es siempre por primera vez pues, dentro de las posibles esquematizaciones

8. J. Derrida ; C. Finsk & Lacoue-Labarthe, *Typography*. Fotocopia, p. 198.

9. Michel Cassé, entrevista al astrofísico en diario *El Mercurio*, suplemento *Artes y Letras* 01.06.2014.

y regularidades que suelen manifestarse, hay un tocar que pasa a través del tocar de otro que ocurre sólo una vez de esa forma. Es único y a la vez diverso.

El asunto de la primera vez y ser único es algo que inquieta el conocer y el tocar. Heidegger, por ejemplo, habla de una polaridad intacto-manoseado, común-único al caracterizar el ser, el *Dasein*.¹⁰ También el mismo filósofo se refiere a una forma nueva del pensar en la conversación cara a cara¹¹, es decir, aquello que es irrepetible. Por otra parte, tanto en la creación artística como en la creación científica, como la llamará Deleuze¹², la primera vez se establece como paradigma insoslayable toda vez que la primera vez refuerza el ser único y viceversa.

Tengo la intuición de que la improvisación musical, que siempre es un tocar por primera vez, con toda su desnudez ante lo fallido, ante el fracaso musical, con toda su inestabilidad e inseguridad de lo que no ha sido construido como lo son las palabras que ahora estoy redactando, podría animar el diálogo cara a cara en el ámbito del saber único y diverso; la existencia de un «pensamiento, algo que produce sentido sin pertenecer al orden del sentido» como escribe Derrida¹³.

El tercer elemento que entra en juego es que se trata de música improvisada en red a distancia. Esta es la novedad que distingue el contenido de esta improvisación pues introduce una presencia que abre explícitamente la intimidad del tocar a algo de fuera. No se trata simplemente de un cambio cuantitativo del conjunto musical que improvisa, sino de uno cualitativo, pues, de esta forma, el tocar se transforma en algo que envuelve el planeta a la manera de un manto de interconexiones que vinculan con «un afuera».

10. Martin Heidegger, «Grundbegriffe», en *GA, II Abteilung: Vorlesungen 1925-1941 B. 51*. Frankfurt, Klostermann, 1981, p. 61.

11. Martin Heidegger, Conferencia de 1964.

12. Gilles Deleuze, «What is the creative act?» Conferencia en «La Femis» 1987.

13. Jacques Derrida, *No escribo sin luz artificial*. Documento electrónico, p. 172.

Como vimos, la idea de tener tacto, desde su propia etimología, está unida al pulso. ¿Cómo se relacionan tacto y pulso con la red? El pulso ordena lo que es simultáneo y lo que es sucesivo en la música, y por eso obedece al cómo tocar. La red son nodos en un mapa del tocar todo con todo, pudiendo ser una partitura; el despliegue espacial de las emociones que están fuera del tiempo y que el pulso hace entrar en lo temporal. Es el cómo se tocan el nodo de emociones que está dado por el pulso. El tener tacto entonces es encontrar en el tiempo la idea de que finalmente todo se toca con todo, similar a lo que Kant describe como el organismo.

(...) las partes (según su existencia y forma) solo sean posibles a través de su relación con el todo¹⁴ (...) no como causa (...) sino como fundamento de conocimiento para aquel que lo juzgue, de la unidad sistemática de la forma y enlace de todo lo múltiple que está contenido en la materia dada.¹⁵

Ahora, ¿Cuál es aquella célula de la red donde se manifiesta el tener tacto de todo con todo? Lacoue-Labarthe dice que el alma es un nudo o nodo rítmico¹⁶, lo que lleva a preguntar cómo se relacionan la emoción y el tocar en el cuerpo. Aquí es donde es preciso considerar, si deseamos que corporeidad humana pueda extenderse a la dimensión de red de todo con todo, si deseamos que esta corporeidad sea verdaderamente un nudo rítmico, un nodo de red, es preciso entonces considerar aquello donde verdaderamente el tocar y la emotividad estarán siempre unidos. Esto ocurre en la dimensión de corporeidad materno-paternal, que es donde está durante toda la vida del ser humano, hecho hombre y mujer, el nudo y desenlace público del tocar¹⁷.

Es público el tocar en lo materno-paternal pues, en su consumación puede dar origen a la vida ciudadana constituyéndose

14. Emmanuel Kant, *op.cit.*, p. 351.

15. *Ibid*, p.352.

16. J. Derrida ; C. Finsk & Lacoue-Labarthe, *Typography* . Fotocopia, p. 202.

17. *Ibid*, p. 198.

en el más público de los actos. En su modalidad más profunda del tener tacto, el tocar se abre libremente a la terceridad, a lo de afuera. Así es como la dualidad materno-paternal abriéndose a la vida conforma un nodo de red básico capaz de enlazarse con otros.

¿Cómo va lo sonoro en esto? La primera vez que resuena la palabra humana en el relato del Génesis¹⁸ es al descubrir lo materno-paternal.

Ésta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Será llamada mujer pues del hombre ha sido tomada.

Antes de esta primera exclamación tenemos al ser humano conociendo y dándole nombre a las criaturas en presencia de Dios, o si se quiere, de su propia conciencia, en busca de «una ayuda adecuada». Hasta ese punto no hay registro, según la Escritura, de un decir propio pues en el conocer y nombrar aún no existe, de parte del ser humano, un compromiso suficientemente profundo que motive reproducir un habla. Había un nombrar como conocimiento, en cierto sentido, «externo» al hombre.

Esto quiere decir que, si bien el nombrar ejercía dominio sobre las cosas, se trataba de un señorío que no era suficientemente pleno por carecer de una adecuada interdependencia. La búsqueda de aquella «ayuda adecuada» era unidireccional; desde el que nombra a lo nombrado por medio de la palabra pero en esta parte del relato, la palabra del hombre no tenía aún existencia física en el tiempo. Ahora, lo materno-paternal es sonoro pues aparece un movimiento cognitivo en dos direcciones que asemeja una resonancia, un reconocimiento de algo de afuera, «será llamada... pues ha sido tomada», que a la vez tiene un eco en una interioridad, «esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne». Esto sí que es porque forma parte de la propia existencia transformándose en un re-conocimiento, un conocer de nuevo algo que ya estaba y que es tomado. El descubrimiento de lo ma-

18. Génesis 2:19-23.

terno-paternal es una especie de hacer carne la inteligencia que menciona Chretien citando a Aristóteles:

(...) la inteligencia se piensa a sí misma captando lo inteligible, pues deviene inteligible tocando y pensando, de modo que la inteligencia y lo inteligible sean lo mismo.¹⁹

Hay un sonido exterior que re-suena interiormente cuando la palabra entra. En la situación anterior al desarrollo de lo materno-paternal, las cosas eran ciertamente de ayuda en la constitución del cuerpo, las criaturas eran el alimento y sustento del hombre²⁰, pero no había resonancia que posibilitara la convivencia de opuestos, como lo único y diverso. Pensemos por un momento un mundo sin resonancia. En la cámara anecoica, por ejemplo, sonidos provenientes de diversas fuentes compiten entre sí sin llegar a combinarse en acordes pues son muy escasos los puntos nodales, es decir, aquellos donde se suman presiones y descompresiones que forman el sonido al no existir reflexión que los vuelva a combinar. Este es la razón por la cual en la música históricamente se desarrolla el recurso del coro vocal e instrumental. El oído humano sintetiza y une los sonidos en la medida que capta una red de puntos y líneas nodales.

Cuando el neurobiólogo A. Kravchenko, citando a Pierce, se refiere al triángulo que forman el concepto²¹, el signo y el referente, dice que, mirado desde el punto de vista lingüístico estructuralista, no existe una relación entre estos dos últimos. Es lo anterior a lo materno-paternal cuando los nombres no eran cuerpos. No obstante, prosigue Kravchenko, si pensamos que la palabra «tiene una existencia en el tiempo y en el espacio», la relación entre referente y signo comienza a aparecer. La palabra mujer suena de labios del hombre porque de él «ha sido tomada». Es

19. Jean-Louis Chretien, *La llamada y la respuesta*. Madrid : Caparrós Editores, 1997, p. 149-150.

20. *Ibid.*, p. 119. Ref. el sentido del tacto y el alimento.

21. A. V. Kravchenko, *Essential properties of language from the point of view of autopoiesis*. Documento electrónico.

una palabra que no es simplemente un signo funcional a la idea; una herramienta epistemológica manipulada para adueñarse del concepto; aquí es un «tomar la palabra» para designar la que «ha sido tomada» de un sí mismo por un tercero. Tomar la palabra tomada produce un ir y venir de tres que forman el nodo de la red. He aquí entonces la efusión de una forma de tocar, el tener tacto de una nueva corporalidad materno-paternal donde vibra una palabra que se toma y entra como «hueso de mis huesos y carne de mi carne» y sale pues «ha sido tomada» para tocar todo con todo.

Pero cómo es que finalmente la improvisación en red toca. Velamos que ella misma tenía un cierta esencia única y diversa por su naturaleza imprevisible, y que gracias a la resonancia que posibilita escuchar y sintetizar varios sonidos en lo acordal, los «puntos de vista» se articulaban en «momentos de escucha». Falta responder cómo es que la música en red efectivamente toca los opuestos rivales. Aquí es donde entra en juego el humor del que hablaba Kant, la atmósfera afectiva – *Stimmung* que también es afinación – y lo gracioso de reconocer que finalmente, citando a Chretien, «las cosas no se tocan, sólo para un tercero están a una pequeña distancia».²² Este es el humor con gracia de este mundo-cuerpo inestablemente transformado en un tocar en precarios soportes tecnológicos, un frágil y tal vez fallido intento de corporeidad creyendo que «este sí que soy» pues «he sido tomado» partido y entregado en alimento. Es lo graciosamente vulnerable del mundo-cuerpo de lo materno-paternal donde lo que apunta a perdurar y crecer, al gozo, la transmisión de la vida está junto a lo que se desecha, lo que se pudre, el juego del poder y el dinero, el dolor y la muerte. Este es el gran nodo sensible donde tocan el gozo y el dolor que Kant llama lo sublime; cuando las cosas bajan de la cintura hacia los grandes humores.

22. Jean-Louis Chretien, *op.cit.*, p. 106.

Algo decía Kant de la cintura de Venus²³, descrita por Homero, que «nos causan un sentimiento agradable pero que también es alegre y risueño (*fröhlich und lächelnd*)». Se trata del «sortear el paso», *pasha*, la pasión, la aporía entre estas dos sensaciones, el gozo y el dolor que dan lugar, de acuerdo a Kant, a la emoción – *Rührung* – que es un tocar – *Berührung* – emparentado con el tocar musical.

El movimiento mutuo entre inteligencia a lo inteligible se hace cuerpo en el Nuevo Adán y la Nueva Eva²⁴, citando a San Pablo, Ireneo y otros. El toma carne de ella y ella, como figura de la nueva civilidad, del mundo-cuerpo, la Ciudad-Novia del Apocalipsis²⁵ come su carne en la consumación del tocar. Así continúa la primera resonancia del «Esta sí que es...ha sido tomada; tomad y comed porque esto es...» un cuerpo que creciendo desde un primer nodo se despliega cual red capaz de tocar con gracia la muerte y la vida.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIA DE JERUSALÉN, Desclée de Brouwer, Bruselas, 1967.

CLARO, Andrés: Seminario *El poema y el mundo. (Hacia una crítica de la imaginación lingüística)* Semestre primavera 2012. *Handouts* no publicados con citas de autores tratados en clase.

CHRETIENE, Jean-Louis, *La llamada y la respuesta*. Madrid : Caparrós Editores, 1997

CONCILIO VATICANO, II Constitución *Lumen Gentium*, cap. VIII.

DERRIDA, Jacques: *No escribo sin luz artificial, Dispersión de voces*; Cuatro Ediciones, Valladolid, 1999. en http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artes_del_espacio.htm P; Derrida, J; Finsk, C. Lacoue-Labarthe, Phillipe:

DERRIDA, J. ; FINSK, C. & LACOUÉ-LABARTHE, *Typography, mimesis, philosophy, politics*, capítulo: *The Echo of the Subject*, Harvard University

23. Emmanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Leipzig, Insel Verlag, Kindle Edition, loc. 27.

24. Concilio Vaticano, II Constitución, *Lumen Gentium*, cap. VIII.

25. Apocalipsis 21:1-7.

- Press, Cambridge, Massachusetts, London England, 1969. En: http://issuu.com/ivanradenkovic/docs/typography__mimesis__philosophy__politics
- HEIDEGGER, Martin, «Grundbegriffe», en *GA, II Abteilung: Vorlesungen 1925-1941 B. 51*. Frankfurt, Klostermann, 1981.
- KANT, Emmanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Leipzig, Insel Verlag, Kindle Edition.
- KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2006
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft, Klassische Werke del Philosophie*; Amazon Kindle edition.
- KENTENICH, Josef, *Himmelwärts*. Schönstatt-Verlag, Vallendar, 1973.
- KRAVCHENKO, A. V., *Essential properties of language from the point of view of autopoiesis*. Documento electrónico disponible en Documento electrónico en http://www.researchgate.net/publication/28764200_essential_properties_of_language_from_the_point_of_view_of_autopoiesis
- NANCY, Jean-Luc, *A la escucha*. Traducción no publicada de Cristóbal Durán.
- NANCY, Jean-Luc, *Listening*. Traducción del francés: Charlotte Mandel, Fordham University Press, New York 2007, Amazon Kindle Edition. loc. 566).
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre la música y la palabra*, (Fragmento inédito del año 1871). Documento electrónico en http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/N/Nietzsche%20-%20Sobre%20la%20musica%20y%20la%20palabra.pdf
- STERN, Karl, *The Flight from Woman*. Minnesota : Parangon House, 1985.

Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica*

Felipe Cussens

Instituto de Estudios Avanzados – IDEA
Universidad de Santiago de Chile

Quiero escribir, pero me sale espuma.

CÉSAR VALLEJO

UN DÍA CREÉ UNA CARPETA NUEVA EN EL COMPUTADOR Y LA nombré «sonido». Abrí un documento y tomé un par de notas: «sonidos no articulados: sólo consonantes, no vocales», y luego: «sin alturas de notas, sólo textura y ritmo». Llamé a Ricardo Luna y le propuse que me enseñara gradualmente a producir un disco. Le dije que sería un disco de poesía sonora. Él me dijo que lo trabajaríamos como música electrónica. Comenzamos. Primero grabé seis series de consonantes sueltas y secuencias más largas, agrupadas por su cercanía fonética. A continuación seleccioné y corté con precisión los pedazos. Después los

* Este ensayo fue leído en el Coloquio Internacional «La Música en sus Variaciones Prácticas y Discursivas», en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, el 23 de abril de 2014. Previamente presenté un track del proyecto en curso al que me refiero a lo largo del texto. Estas reflexiones provienen no solamente de ese proceso de producción, sino que además están vinculadas a la investigación de mi proyecto Fondecyt Regular #1131136 «Samples y loops en la poesía contemporánea». Agradezco especialmente a Ricardo Luna, por sus consejos y comentarios, así como a los amigos que me entregaron sus opiniones mientras preparaba este ensayo.

ecualicé para destacar alguna de sus características. Luego los fui utilizando con distintas funciones, como percusiones, como secuenciadores, como *pads*. Sumé muchos efectos para alterar su carácter. Entonces empecé a componer las estructuras, como base para improvisaciones que luego grabé y he seguido rearmando. En ese punto me encuentro ahora.

Recientemente le envié una maqueta de uno de los *tracks* de este disco a varios amigos que estudian o practican la poesía sonora y la música. Martín Gubbins me dijo que era poesía sonora, porque se exponía el proceso de la letra, «usándola como pieza de un engranaje rítmico», al igual que Kurt Folch, porque se tomaban «sonidos de nuestra habla, aunque estén camuflados bajo la electrónica». Luis Alvarado, en cambio, me dijo que el hecho de ocupar grabaciones de voz no la convertía automáticamente en un poema sonoro, y que además consideraba que la premisa fundacional de este género era su anarquía. Juan Pablo Fante me dijo que, como no es reconocible el lenguaje, sería más pertinente asociarlo a la música electrónica. Federico Eisner me dijo que, desde la musicología, «hoy se plantea que esos límites importan sólo para quien los escucha». También Megumi Andrade me dijo que dependiendo de su modo de circulación, podría entenderse como poema sonoro o música electrónica, y que eso crearía distintas expectativas de recepción. Karen Bascañán me dijo que, a partir de esta discusión, se muestra «la permeabilidad de los límites» en este tipo de obras. Fernando Pérez me dijo que creía que se trata de «un falso problema», y Ricardo Luna me dijo que esta distinción no tenía sentido, a menos que quisiera participar en un fondo concursable y tuviera que escoger entre el Fondo del Libro o el Fondo de la Música: «Quizás éste es el método definitivo para categorizar una propuesta artística. Más allá de sus propiedades formales, conceptuales, etc., la pregunta es: ¿a qué fondo lo *vai* a postular?»

Antes de decidir a qué fondo lo voy a postular, quisiera retroceder hacia lo que usualmente se entiende por «poesía sonora». Una de las definiciones básicas es la de Dick Higgins: «*poetry in*

which the sound is the focus, more than any other aspect of the work»¹. Henri Chopin, sin embargo, ya había establecido una distinción entre la poesía fonética, que dependía del soporte escrito para su interpretación, y la poesía sonora, grabada, manipulada y reproducida en cintas magnéticas². A fines de los '60, en Suecia, también comenzó a utilizarse la expresión «*text-sound*». Sten Hanson señala que los compositores de «*text-sound*» pueden trabajar y alterar fonemas o incluso sonidos vocales prelingüísticos, dejando de lado el contenido semántico para convertirlos en puro sonido³. Richard Kostelanetz también utiliza «*text-sound*», y lo define como «*language unspecific in pitch, which coheres in terms of sound, rather than syntax or semantics*»⁴. No lo limita al uso de la tecnología, pero además, privilegia aquellas obras en las que el lenguaje es aún reconocible, pues considera que se aprecia mejor en la tensión entre el significado y su deriva sonora. Kostelanetz, como Higgins⁵, advierte también las diferencias respecto a la música: «*text-sound art may include recognizable words or phonetic fragments; but once musical pitches are introduced, or musical instruments are added (and once words are tailored to a pre-existing melody or rythm), the results are music and are experienced as such*»⁶. Quizás esta exclusión de una variable tan propia del lenguaje se deba a un intento por perfilar un espacio propio para la poesía sonora o *text-sound*, pero lo cierto es que otros poetas sí asumieron las dimensiones tradicionalmente musicales. Bob Cobbing, por ejemplo, destaca

1. «Points toward a Taxonomy of Sound Poetry» en *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, p. 40.

2. «Lettre ouverte aux musiciens aphones (I)» en *OU. Sound Poetry. An Anthology*. Milán: Alga Marghen, 2002, p. 35.

3. «Text-sound composition during the sixties» en *Literally Speaking: Sound Poetry and Text-Sound Composition*. Göteborg: Bo Ejeby Edition, 1993, p. 24.

4. «Preface», en *Text-Sound Texts*. Ed. Richard Kostelanetz. New York: William Morrow and Company, 1980, p. 7.

5. «One thing that sound poetry is not is music» («Points toward a Taxonomy of Sound Poetry», p. 51).

6. «Preface», p. 15.

que la grabadora enseña «*new tricks of rhythm and tone*», y que es posible reivindicar una poesía «*which is musical and abstract*», que incluso se proyecte a la danza⁷. Igualmente Carlfriedrich Claus piensa que estos experimentos «*reveal the fundamentally musical nature of speech*»⁸. En su presentación de la antología de Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, William Burroughs propone que las líneas divisorias entre música y poesía, o entre escritura y pintura, son arbitrarias, y que el fin de la poesía sonora es precisamente romper con esas categorías⁹.

Estas discusiones corresponden principalmente a la década de los '60 y '70. Si bien la poesía sonora es un ámbito cuyo espacio y límites todavía permanecen difusos¹⁰, una parte importante de las reflexiones posteriores se han enfocado en las implicancias de las tecnologías digitales y las mayores posibilidades para samplear el habla propia o ajena. Joshua Liebowitz define su práctica como «*Sonopoetics*» al considerar el lenguaje como ondas sonoras que pueden ser manipuladas de la misma manera que cualquier otro archivo de audio¹¹. Jaap Blonk destaca que la electrónica le permite producir sonidos «*that no human voice will ever be able to produce*»¹². Jörg Piringer valora el uso de sam-

7. «Some Statements on Concrete Sound Poetry» en *Concerning Concrete Poetry*. Eds. Bob Cobbing y Peter Mayer. Londres: Writers Forum, 1978, p. 44.

8. «Sound Processes. Open Letter to Ilse Garnier» en *Literally Speaking: Sound Poetry and Text-Sound Composition*. Göteborg: Bo Ejeby Edition, 1993, p. 77.

9. «(An Introductory Text for Henri Chopin's Book on 'Poésie Sonore')» en *Poésie sonore internationale*. Ed. Henri Chopin. París: Jean-Michel Place Éditeur, 1979, p. 9.

10. Philadelpho Menezes también enfatiza que la poesía no es música («Da poesia fonética à poesia sonora» en *Poesía sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1992, p. 14). Brandon Labelle, por otra parte, destaca al igual que Kostelanetz que la poesía sonora se aprecia mejor cuando se produce una tensión entre el contenido semántico reconocible y su manipulación sonora («Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies» en *VOICE. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Eds. Norie Neumark, Ross Gibson y Theo van Leeuwen. Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 166).

11. «Musical Drift: Toward a Method of Sonopoetics» en *Evening Will Come*, n° 29, mayo 2013. <http://www.thevolta.org/ewc29-jliebowitz-p1.html>. Liebowitz también enfatiza «THIS IS NOT MUSIC».

12. «Sounding the Outer Limits» en *The Word: Voice, Language and Technology*.

plers y software, y la incidencia del azar y los errores de esos dispositivos. Su reflexión se enmarca en una crítica profunda a la literatura, a su juicio demasiado anclado en el contenido semántico. Por eso, al referirse a su pieza «En Do», indica que aunque podría considerarse música o arte sonoro, él prefiere llamarla poesía, entendida simplemente como un arte que se manifiesta a través del lenguaje y la voz¹³.

Este desplazamiento de la poesía desde las palabras a su materialidad permite entenderla en una relación más directa con otras prácticas que también utilizan la voz en vivo o grabada, como la performance, el arte sonoro y, obviamente, la música. Cathy Lane ha estudiado de manera conjunta las técnicas compositivas de estas diversas disciplinas, y además ha realizado una antología de ellas en su proyecto *Playing with words*. Uno de los procedimientos recurrentes que se encuentra en esa selección es el de la reiteración. Para Michael Vincent, este procedimiento permite descubrir el potencial musical de las palabras: «*While reading each sentence fragment exactly the same way each time, with very little variation in the pace, natural rythm, or spoken pitches, one should find the perception of the words should shift towards the perception of the words as music*»¹⁴. Esta pérdida de contenido implica, sin embargo, una ganancia en la percepción de sus cualidades sonoras, que se vuelve aún más evidente en las reiteraciones idénticas producidas mediante *loops* análogos o digitales. Podemos pensar, entonces, en la reiteración como una forma de aislar un sonido, sacarlo del tiempo y «entrar» en él, para comprenderlo en toda su profundidad.

Resulta interesante comparar este proceso con las posibilidades que permiten las demás técnicas disponibles especialmen-

Leonardo Music Journal. Volume 15. Revista y CD. Cambridge: The MIT Press, 2005, p. 64.

13. «En Do» en *The Word: Voice, Language and Technology*. *Leonardo Music Journal*. Volume 15. Revista y CD. Cambridge: The MIT Press, 2005, p. 82.

14. «The Music in Words» en *Playing with words. The spoken word in artistic practice*. Ed. Cathy Lane. Londres: CRISAP / RGAP, 2008, p. 60.

te a través del *sampling* digital. Por una parte, algunos efectos como la ecualización pueden permitirnos distinguir con mayor claridad un sonido, e incluso el eco o la reverberancia nos ayudan a apreciar mejor sus perfiles. Por otra, también se puede tomar un *sample* y fragmentarlo, colocarlo al revés, distorsionarlo, saturarlo o reducir su resolución hasta alejarlo de manera definitiva de su origen. Esta constante oscilación entre reconocimiento y desconocimiento constituye, a mi juicio, uno de los mayores atractivos de los *samples* y *loops* en la música electrónica y, también, en la poesía sonora.

¿En qué punto me encuentro ahora? Todas estas reflexiones han acompañado mi lento proceso de aprendizaje técnico y producción. Gradualmente, sin embargo, mi preocupación dejó de ser la etiqueta con que podría clasificar sus resultados, y me fui interesando más en el tratamiento que le podía dar a los sonidos. En general no he resaltado sus alturas, aunque a veces he permitido que emerjan algunos de sus armónicos y sus resonancias, como una forma de añadir más color. Aunque en los secuenciadores he colocado algunos grados de aleatoriedad para el orden en que salían los sonidos, su disposición rítmica no ha sido anárquica, sino absolutamente cuadrada, fija, sin ningún asomo de *swing* o *groove*. He intentado manejar las dinámicas de la reiteración de los *loops* para permitir ese internamiento al que me refería, y lograr un cierto grado de desconcentración en el oyente. Me he preocupado, por otra parte, de desarrollar texturas y funciones que podrían remitir a las de los instrumentos musicales, pero que en ningún momento trataran de emularlos. En ese sentido, este trabajo es opuesto al *beatbox*, donde se pretende que una boca humana reproduzca exactamente los sonidos de una batería eléctrica¹⁵. Yo he pretendido, en cambio,

15. El poeta Christian Bök, a propósito del desarrollo de su *Cyborg Opera*, comenta su interés por los intérpretes de *beatbox*, y destaca que su desarrollo técnico supera el de muchos de los principales poetas sonoros («When Cyborgs Versify» en *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. Eds. Marjorie Perloff y Craig Dworkin. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

que por lo menos en algunos instantes se perciba que el origen de estos *samples* fue alguna vez una voz humana, y en otros, que parezca que es el computador el que desea aprender a hablar.

Cuando he tenido que explicar lo que entiendo por poesía sonora, suelo repetir las definiciones que ya he citado, pero siempre termino diciendo que creo distinguirla cuando, a pesar de que nos enfrentemos a una completa abstracción sonora, aún es posible reconocer allí los fantasmas, los estertores del lenguaje, o «*traces of speech*», como titula Jaap Blonk uno de sus discos. Yo estoy muy lejos de terminar de grabar mi disco, pero al menos ya he pensado en un título que dialoga con el de Blonk: *Bits of speech*. Pensé en bit porque significa «pedazo», y porque suena parecido a «beat» y también a los «bytes» con los que todo esto está formado. Pero en la elección del título hay, además, otra esperanza. Creo que un título en inglés me abrirá de manera definitiva las puertas del mercado anglosajón. No necesitaré postular a ningún fondo, y pronto mi vida se convertirá en una sucesión de giras, hoteles y fans. Ni siquiera tendré tiempo de pensar si lo que hago es poesía sonora o música electrónica.

El concepto de ritmo en la poesía de David Rosenmann Taub

Cristián Montes

Departamento de Literatura
Universidad de Chile

I

La intención de estas páginas es concentrarse en uno de los aspectos que caracteriza el complejo trabajo escritural de David Rosenmann: se trata de la configuración rítmica que inscribe en sus versos, y a partir de la cual posteriormente los lee. Lo que se propone aquí es que dicha práctica no responde únicamente a una motivación de carácter estructural, sino a una necesidad de potenciar el nivel de significación profunda del texto poético.

Una de las más antiguas y productivas reflexiones sobre el fenómeno del ritmo puede encontrarse en los escritos de Aristóxenos; filósofo de la escuela peripatética y teórico musical griego del siglo IV antes de Cristo. Bajo la tutela de Xenófilo, su maestro de música, Aristóxenos escribió dos tratados musicales: *Elementos de armonía* y *Elementos de la rítmica*, en los que plantea que el concepto de ritmo sugiere la correlatividad de dos ideas claves: fluido y límite, y de dos categorías fundamentales: arsis y tesis. Inicialmente, dichas categorías remitían a la danza y al núcleo elemental del movimiento coreográfico: arsis aludía al momento de

la elevación del pié, por lo tanto a un instante de tensión corporal y tesis a la colocación del pie sobre el suelo, es decir a un estado de momentáneo reposo. Posteriormente, estos conceptos de arsis y tesis fueron variando en su significación hasta llegar a designar en el siglo VI, con Marciano Capella y san Isidoro de Sevilla, elementos de altura e intensidad en la música y en la literatura. Reflexiones posteriores como la de S. Langer, en 1953, establecen que el núcleo ársico-tético, para consumarse como ritmo, debe desplegarse en el tiempo y en secuencias de movimiento. Por otro lado, es fundamental entender que la organización del ritmo no depende tan solo de los estímulos recibidos desde el objeto artístico, sino de la ordenación que el receptor realiza sobre ellos. La concreción estética se define, por lo mismo, en el juego que se genera entre obra y receptor, actividad que se expresa justamente en los sucesivos momentos de tensión y reposo.

Es en esta tradición y en esta línea de pensamiento donde puede insertarse la reflexión de David Rosenmann acerca del ritmo y su incidencia en el sonido y en la palabra. Como se advierte en algunas entrevistas, el poeta sostiene que tanto el ritmo musical como el de la poesía son expresiones de una unidad rítmica mayor inscrita en toda modalidad de existencia, la que abarca desde los complejos fenómenos de la naturaleza hasta el latir del corazón. El ser humano se integra a ese ritmo antes de nacer y antes, incluso, de tomar conciencia de que ese ritmo existe. Coincide aquí con Octavio Paz, quien en *El arco y la lira* plantea que el ritmo no es solo un tipo de medida, sino una visión del mundo: «calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones (...) Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos. En el ritmo hay un «ir hacia», que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucidá qué somos nosotros mismos».¹

1. Octavio Paz. *El arco y la lira*. En Obras Completas, V.1, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 74-78.

Ir hacia uno mismo implica y a la vez posibilita el flujo vinculante que liga los ámbitos intelectual y emocional en un ritmo del cual se nutre el acto de creación artística. Ello implica que el poeta no deba desligar el intelecto de la emoción, sino permitir que cada una de estas dimensiones trabaje productivamente en y desde la otra. En este sentido, el proponer el andamiaje rítmico de los textos no puede entenderse como un ejercicio unilateralmente cerebral, sino como una forma de armonizar ambas categorías del suceder psíquico. Concuere así Rosenmann Taub con Arnold Shoenberg quien establece que: «Toda obra lograda supera siempre estas categorías abstractas, puesto que el pensamiento no contradice al sentimiento, sino que garantiza su comprensibilidad y comunicabilidad».² En el caso de David Rosenmann, tal forma de alteridad requiere la ligazón natural entre el código de la palabra y el de la música, a través de la asignación del ritmo. Solo así podrá llegarse a emular lo que el poeta define como el alma humana: «La poesía se acerca a la música por una prosodia cuyas raíces se hunden en el alma humana, más allá de lo que ninguna teoría clásica lo indica».³ A esa prosodia intenta acceder David Rosenmann con la incorporación del ritmo, del sonido y de un particular uso de la voz, elementos que en su conjunto articulan el sentido al intelecto y la emoción. En relación a esto mismo, Richard Wagner afirmaba que: «Si la poesía le proporciona a la música su serie significativa de palabras inequívocas la música devuelve a esta serie ordenada de sonidos de lengua en forma de melodía dirigida directamente al sentimiento, certeramente justificado y completo».⁴

II

Como se señaló anteriormente, David Rosenmann entiende el ritmo como una interacción entre el texto y su correspondien-

2. Lewis Rowell. *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona, Gedisa, 1985, p. 126.

3. «Todo poema tiene en mí su partitura». Entrevista realizada por Beatriz Berger. Diario El Mercurio (Santiago, suplemento «Revista de Libros»), 6 de julio de 2002, p. 86.

4. Lewis Rowell, op.cit., p. 85.

te interpretación, puesto que considera que todo poema es una partitura que se activa en el proceso de la lectura: «No puedo entender un poema que no tenga su partitura, porque la sustancia rítmica es esencial para el contexto».⁵ Se sugiere de esta forma que cada poema despliega su propio diseño rítmico y que éste exige del receptor una particular adecuación. La libertad interpretativa del poema-partitura viene a ser, entonces, una libertad condicionada y sujeta a determinadas restricciones. Pertinente al respecto es el postulado de Michel Riffaterre, quien señala que «el texto es un código limitativo y prescriptivo. Ya que es ejecución de una partitura, la enunciación del texto no es libre, más bien libertad y no libertad de interpretación se codifican en el enunciado».⁶ David Rosenmann coincide plenamente con este planteamiento al considerar que «la exactitud del intérprete es por lo mismo su oportuna esclavitud».⁷ Se desprende de aquí, entonces que ser consecuente con lo que se quiere decir exige «completar» los versos con figuras rítmicas que se adecuen a una determinada, aunque inefable, especificidad. De esta forma las unidades lingüísticas y el ritmo portado por ellas podrán alcanzar la coherencia esperada y el poema logrará cuajar a nivel semántico gracias, entre otros factores, al ropaje rítmico que lo cobija y sostiene. Tal diseño integrará en sus componentes otras modalidades de ritmos tales como el ritmo semántico, es decir, la reiteración con más o menos variaciones de un mismo núcleo semántico y el ritmo producido por recurrencia de ciertos tropos que pertenecen a los recursos eufónicos. Cabe aclarar que una estrategia constructiva como ésta no reproduce, pero tampoco tergiversa ni deforma el diseño natural de acentuación de las sílabas de los versos. Lo que hace es articular ese esquema natural a un ritmo configurado por las figuras clásicas del código musical oc-

5. «Apartado de todo, lejos del mundo». Entrevista realizada por Lautaro Ortiz, en Cervantes virtual, 2002. Disponible en www.poesia.com

6. Michel Riffaterre. *La production du texte*, Paris, Ed du Seuil, 1979, p. 11.

7. «Contra la improvisación». Entrevista realizada por Patricio Tapia. Diario El Mercurio (Santiago), Domingo 20 de noviembre de 2005. E 5, p. 20.

cidental. Tales unidades, como la redonda, la blanca, la corchea, etc., con sus correspondientes tiempos y silencios, conforman la nomenclatura rítmica que David Rosenmann imbrica con las distribuciones silábicas que conforman los monemas, morfemas y demás entidades lingüísticas. Es necesario, por ello, distinguir adecuadamente entre las nociones de metro y de ritmo. Según Aaron Copland «no existe únicamente el ritmo surgido de las acentuaciones y no acentuación de los versos, sino que existe un sentido más complejo y para eso hay que diferenciar el metro del ritmo».⁸ Copland enfatiza que cuando se escancia un verso en sus sílabas se está midiendo simplemente sus unidades métricas, al igual que lo sucede cuando se dividen las notas musicales en valores distribuidos regularmente. Sin embargo, en ninguna de las dos situaciones se alcanza todavía el ritmo de la frase, puesto que el sentido rítmico se obtiene solamente cuando se acentúan las notas de acuerdo con el sentido musical de la frase. De esta forma, así como el valor de la acentuación entre los elementos expresivos del lenguaje es relevante, pues le otorga significado a la frase, así también el ritmo musical depende de la relación entre la duración de los sonidos.

En consecuencia con esto, puede sostenerse que al declamar los versos según un determinado patrón rítmico, David Rosenmann desarrolla un tipo de fraseo acorde a lo que se desea revelar de los enunciados. Por fraseo se entiende aquí el arte de matizar y de hacer inteligible el discurso musical poniendo de relieve sus divisiones y silencios.

En el caso de David Rosenmann, su particular fraseo y la performance desplegada incorpora de manera especial la figura del receptor, puesto que, en este caso, el frasear exige que el intérprete del texto partitura logre captar el contenido de las frases del discurso y las diga con el ritmo y los recursos expresivos adecuados. Frasear, en este sentido, posee un componente teatral que

8. Aaron Copland, *Cómo escuchar música*. México, F.C.E. 1988, p. 37.

implica no solo comprender lo que se dice, sino también que el texto partitura sea recibido de determinada manera. Es interesante advertir cómo en algunos de los poemas leídos por David Rosenmman, tanto las modulaciones sonoras, la entonación y el timbre como el fraseo utilizado refuerzan el aspecto teatral de la declamación de los versos. La figuración musical se expresa así en una voz que otorga significado a los versos a partir del registro sonoro y una especial forma de leer. Tal notación remite de alguna forma a los *te' amin* hebraicos, sistema musical previo a la era cristiana, donde la voz sube y baja según la entonación de los acentos. Las palabras son vistas como una partitura musical en la que las acentuaciones indican con precisión rigurosa la medida rítmica de los versos. La inscripción rítmica de David Rosenmann reactualiza a su modo esta práctica, puesto que su intención no es diseñar una textura melódica, al modo de los neumas del canto gregoriano, sino señalar y enfatizar la incidencia y operatividad del ritmo.

III

Lo que se propone aquí es que las secuencias rítmicas que David Rosenmann ubica en la parte superior de sus textos no pueden entenderse como una mera inscripción formal, sino como una estructura que antes de devenir grafía ya estaría siendo parte sustantiva del acto creativo. En consecuencia, cada verso, cada estrofa, cada poema, adquirirán su consolidación estética y su mayor productividad simbólica con el ritmo propuesto y no con otro. Las figuras rítmicas y sus correspondientes silencios no son ajenos a la constitución del sentido, sino que lo suponen, lo portan y permiten su expresión. Previo a que el texto se constituya como una partitura lingüístico-musical, la unidad rítmico lingüística ha venido gestándose desde una especie de pre-consciente del acto creativo. Si se da crédito al postulado teórico que afirma que todo poema es la expresión de una matriz de sentido que guía la percepción del mismo, se puede agregar ahora que todo poema se origina con un ritmo específico desde esa mis-

ma matriz. Los signos rítmicos que propone David Rosenmann, entonces, se comportan como significantes productivos respecto al sentido inefable que transmite el poema: «La pronunciación de mis títulos no es oral, sino interna: su ritmo y su sonoridad están profundamente relacionados con las estrofas...La expresión de una idea tiene su ritmo».⁹ De sus palabras se desprende un supuesto teórico que ha venido sosteniéndose desde la época de los formalistas rusos, esto es, que en todo poema queda intraducible gran parte de éste. Por tal razón, entre otras, el ritmo musical coadyuva de manera importante a la completitud del sentido de esa estructura verbal, sentido que no se agota en sí mismo, sino que requiere de la interacción de ese importante elemento musical. En consecuencia con esto, puede afirmarse que David Rosenmann se constituye en guardián del ritmo que el poema posee y que requiere desplegar. De la misma manera que un compositor propone un *acelerando* o un *decrecendo* en su partitura, David Rosenmann asigna y transcribe ese ritmo originario del poema, ritmo sin el cual el poema quedaría reducido a ser únicamente una estructura verbal y un dispositivo de transmisión de un mensaje: «He querido ofrecerle al lector la corporeidad poética para ingresar en la intimidad conceptual del poema: de ahí las partituras y la exposición oral de ellas».¹⁰ Al leer sus versos y al interpretar los textos-partituras a partir del código rítmico propuesto, el poeta hace «sonar» la partitura de la manera que mejor despliega su potencial simbólico. Cabe destacar, al respecto, que lo anterior no significa que el ejercicio de lectura propuesta pretenda extraer y sacar a la superficie un sentido único del texto, sino, más bien, activar el dispositivo que hace posible la aparición y despliegue de diversos niveles de significación.

A partir de lo expuesto hasta aquí surgen algunas inquietudes de carácter teórico que rebasan ampliamente el formato de

9. «Contra la improvisación», p. 5.

10. «Contra la improvisación», p. 20.

esta presentación, razón por la cual quedarán solo esbozadas a modo de preguntas. Si se acepta el postulado que propone la vinculación profunda entre el potencial de sentido que los versos van construyendo y el ritmo a ellos asociados, podría legítimamente argumentarse que el tipo de lectura que realiza David Rosenmann de sus textos se erigiría como la lectura ideal y la mejor manera de procesar el texto. En este sentido, el esquema de arsis y tesis o pauta de recepción programada por el texto sería imprescindible para la feliz concreción del texto poético. Si se coincide con la premisa de los teóricos de la recepción en cuanto a que todo texto orienta y da señales respecto a cómo ser procesado, sería posible señalar, también, que en el acto de concreción el diseño ritmo inscrito en el texto partitura sería una suerte de perspectiva esquematizada, en términos de Iser, una marca fundamental de la estructura para la feliz realización del texto poético.

Por otro lado, también podría argumentarse que si el conocimiento del código rítmico musical es uno de los rasgos que caracterizan al lector modelo inscrito en los textos, la enciclopedia cultural del lector explícito, tal como la define Eco, tendría necesariamente que contar, entre sus repertorio de saberes, con este tipo de experticia. Es en torno a esta aproximación que pueden surgir preguntas como: ¿qué pasa con el lector que no posee esa formación en el ámbito de la música? ¿Qué ocurre con esa lectura que no se adscribe al ritmo propuesto por David Rosenmann? ¿Define esa supuesta carencia del lector la identidad hermenéutica del poema? Por otro lado ¿cómo se concilia un imperativo de lectura como el que se ha mencionado con el carácter abierto del objeto estético? Si se coincide con Barthes en que la dimensión de símbolo que posee el texto literario proviene de su capacidad de generar interpretaciones diferentes, ¿podría pensarse que lo que David Rosenmann hace es limitar las interpretaciones a la lectura realizada por él, puesto que solo en ese gesto se accedería al ritmo profundo del poema? A esto último cabe responder que, al contrario, es la asunción del ritmo

congénito del texto lo que eleva el acto de lectura al plano donde las interpretaciones precisamente se posibiliten con mayor libertad...

Tales inquietudes, aunque legítimas, logran ser aplacadas, en parte, a partir de reconocer una especificidad fundamental del objeto estético, esto es, el prever siempre un resultado diferente en cada ejecución, según sea la opción tomada por el intérprete. De esta manera serán siempre posibles ejecuciones distintas, aunque tales interpretaciones estén determinadas por la intención del texto y sus particulares demandas. Al tomar en cuenta esta característica del objeto artístico es posible afirmar que la propuesta estética de David Rosenmann no considera ni promueve autoritariamente una forma de lectura de sus textos como la que él ejecuta. Su intención es otra y sobrepasa la materialidad de la palabra y del sonido; su expectativa es, más bien, hacer partícipe a los lectores de una experiencia ritual donde la palabra y el ritmo despliegan, en una totalidad indivisible, todo su potencial expresivo. En este sentido es también un acto simbólico que transcurre en una escena donde se desarrolla un acontecimiento de lenguaje y de sonido que es, finalmente, una experiencia de resonancia espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

- «Contra la improvisación». Entrevista realizada por Patricio Tapia. Diario El Mercurio (Santiago), Domingo 20 de noviembre de 2005. E 5.
- COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar música*. México: F.C.E. 1988.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. En Obras Completas, V.1, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- RIFFATERRE, Michel. *La production du texte*, Paris: Ed du Seuil, 1979.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona: Gedisa, 1985.
- «Todo poema tiene en mí su partitura». Entrevista realizada por Beatriz Berger. Diario El Mercurio (Santiago, suplemento «Revista de Libros»), 6 de julio de 2002.

RESÚMENES

Lamentamos no haber podido contar con los textos de todas y todos los participantes del Coloquio Internacional «La música en sus variaciones prácticas y discursivas», de manera de haberles incluido en esta publicación. Sin embargo, quisimos hacer presentes a la mayoría de quienes participaron, incorporando los resúmenes que enviaron de sus ponencias en el momento del Coloquio.

TÍTULO: PENSAR LA MÚSICA DESDE AMÉRICA LATINA. PROBLEMAS E INTERROGANTES.

AUTOR: JUAN PABLO GONZÁLEZ.

INSTITUCIÓN: DIRECTOR DEL INSTITUTO DE MÚSICA, UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO.

En estas páginas reflexiono sobre la experiencia de publicar un libro en Chile, Argentina y Brasil que pretende sentar las bases sobre la forma en que estamos pensando la música en nuestro continente a comienzos de este nuevo siglo. Este ha sido un largo proceso de investigación, escritura y debate que me ha llevado por Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Colombia y Venezuela estos últimos doce años, reflexionando sobre la posibilidad de articular un pensamiento desde lo que nos ofrece la música, los músicos, las audiencias y las industrias culturales en América Latina. Un pensamiento que nos permita acercarnos a América Latina desde dentro, desde sus venas cerradas. Aquellas que marcan su pulso, donde circula lo más íntimo de su identidad diversa y dinámica.

Me propongo observar o más bien *escuchar* la música latinoamericana en su conjunto desde algunos paradigmas de estudio surgidos del amplio campo de las humanidades y las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX. Estos paradigmas influyeron en la renovación de la musicología a partir de la década de 1980, llevando a esta disciplina a revisar el modo en que estaba pensando la música desde comienzos del siglo XIX. Como muchas veces esos paradigmas de estudio han surgido a partir de realidades externas a las de América Latina o ni siquiera han considerado la música, este libro busca enfrentarlos a la música latinoamericana como una forma de completarlos.

A lo largo de estas páginas están presentes, en distinta medida, los estudios culturales —y contraculturales—; los estudios latinoamericanos; los estudios poscoloniales y los estudios de géne-

ro; aspectos del posestructuralismo como la inspección del canon y del conocimiento como forma de poder; la intertextualidad; la nueva hermenéutica; la idea de vanguardia situada; y la construcción y negociación de subjetividades sociales.

En esta ponencia, intento acercarme a un modo de pensar la música desde una escucha de América Latina situada en el Cono Sur y en Chile en particular; una nación donde han estado muy presentes las músicas latinoamericanas, generando cruces, apropiaciones y resignificaciones tanto en la esfera de la música popular como en las de tradición escrita y de tradición oral.

* * *

TÍTULO: LA MUSICALIDAD DE LA SENSACIÓN: LÉVINAS Y EL EXOTISMO DE LO SONORO.

AUTOR: CLAUDIA GUTIÉRREZ OLIVARES.

INSTITUCIÓN: UNIVERSIDAD DE CHILE.

Uno de los aportes relevantes del pensamiento de Emmanuel Lévinas al campo de la filosofía y la estética, reside en haber propuesto una relación estrecha entre la imagen y el sentir. Afirmando esta relación, Lévinas busca no solo distinguir la imagen del concepto, y el rol de estos en el arte, sino además resituar el rol de la sensación. Bajo este respecto, la tarea del arte consiste en recuperar la sensación, sellando en ello su dimensión exótica, y cuyo formato le viene del mundo de lo sonoro. Si el exotismo del arte reposa sobre esta promoción de la sensación, queda comprender en qué sentido y bajo qué condiciones la sensación determina esta operación exótica. Así, nuestro propósito será aquí elucidar el registro exótico de la sensación, su capacidad trascendente, y las formas subjetivas que lo acompañan, intentando al mismo tiempo hacer visible el privilegio del registro de lo sonoro y lo musical que urde esta filosofía de lo sensible en Lévinas.

* * *

TÍTULO: 15 TESIS SOBRE LA MÚSICA.

AUTOR: EDUARDO CARRASCO.

INSTITUCIÓN: UNIVERSIDAD DE CHILE.

Se presentan estas tesis, desarrollando algunas que tratan sobre una interpretación de la música hecha desde un punto de vista filosófico. En ellas se plantean asuntos controvertidos, pero indispensables para ahondar en la esencia de la música. Algunos de ellos son los siguientes: Tesis 3.- el carácter elitista de la música, mostrando de qué manera este arte, como todos los demás, presupone ciertas condiciones de sensibilidad y hasta fisiológicas (auditivas), sin las cuales es imposible tener experiencias musicales válidas. Tesis 4.- La diferencia entre «oír» y «escuchar»; tema fundamental para comprender en qué consiste acceder al mundo de la música. El oír entendido como una recepción puramente física del sonido y el escuchar, como comprensión de lo que se pone en juego en la obra musical. De esto brota la Tesis 5.- una idea precisa de la composición y de su relación con la audición, y la Tesis 6.- que afirma que lo esencial de la música no está en el sonido, sino en algo que no es audible. La Tesis 11.- Da una idea de la interpretación musical y en particular de la improvisación. Además, se afirma de acuerdo con Nietzsche la Tesis 12.- que establece que en la medida en que estos conceptos tengan sentido en la interpretación del arte, la música es un arte objetivo y en ningún caso subjetivo. De esto surge la Tesis 13.- que la música posee un referente preciso, aunque infinito y que, por lo tanto, de acuerdo con la Tesis 14.- la música es susceptible de una comprensión determinada. Finalmente, en la Tesis 15.- se establece que la música es un factor de universalidad, sin dejar de tener un carácter local y, por lo tanto, es un factor fundamental en el proceso de la universalización de lo humano.

* * *

TÍTULO: MUSICOTERAPIA Y CORPORALIDAD.

AUTORA: PATRICIA LALLANA URRUTIA.

INSTITUCIÓN: UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, BS.AS. ARGENTINA.

«... Cuando la comunicación verbal es altamente ambigua, solo el 7% de la información se atribuye a las palabras, mientras que el 93% se atribuye a la voz (entonación, proyección, resonancia, tono, etc.) y al lenguaje corporal (gestos, posturas, movimiento de los ojos, respiración, etc.); de lo contrario el porcentaje total sería del 65%...» .

(Ps. Albert Mehrabian. Profesor emérito UCLA, USA).

El mundo es un universo vibracional. El sonido, al ser vibración, tiene el poder de «mover» la materia, y producir cambios en la estructura molecular de nuestro organismo, así como también, en nuestro entorno. La fuerza de lo sonoro-musical, radica *«en su facultad única de llegar directamente al espíritu y al corazón, por medio de una articulación simbólica, renunciando a la descripción y al análisis»* Mt. Carlos Fregtman.

La **Musicoterapia** o terapia a través de la música es una disciplina perteneciente a las ciencias de la salud, la cual focaliza su accionar en las experiencias sonoro-musicales de las personas y las relaciones que se desarrollan a través de ellas.

Los distintos elementos que componen la música, su estructura, contenido emocional, poder de comunicación no-verbal, y sus estrechas vinculaciones con el lenguaje pre-verbal, hacen de ella un poderoso catalizador de los vínculos y de la comunicación intra e interpersonal.

La identidad musical se corresponde íntimamente a la identidad personal, grupal y cultural, siendo siempre análogos los procesos musicales con los procesos emocionales generados por la misma, develándose en la expresión sonoro-musical la historia y experiencias de vida del individuo y su entorno.

La **Corporalidad** (imagen corporal y esquema corporal), es la percepción y representación simbólica del propio cuerpo, la cual está influenciada por factores biológicos, sensorio-perceptivos, cognitivos, afectivos, culturales, históricos, sociales, individual-

les; los que varían de acuerdo al contexto y al proceso evolutivo de cada persona.

Nuestros cuerpos saben mucho más de lo que normalmente está a nuestra disposición. Somos concientes de sólo un fragmento de lo que profundamente sabemos, nuestra memoria corporal. Lo que sucede en el cuerpo tiene incidencia en lo psicológico, y las vivencias psicológicas están inscritas en la historia emocional del cuerpo y en la manera de relacionarnos con él. Al tomar conciencia de la propia corporalidad, hacemos contacto con los contenidos inconcientes, condicionamientos, bloqueos, estereotipos y los diferentes modos de vincularnos con los otros y con el espacio.

El abordaje corporal convoca al reconocimiento y concienciación de lo fantasmático, de todas aquellas zonas oscurecidas para la conciencia que contienen las huellas de nuestra experiencia vital en sus aspectos positivos y negativos; los cuales actúan obstaculizando el desarrollo integral del sí mismo.

Musicoterapia y Corporalidad. Es una propuesta de integración creativa que se desarrolla desde la concepción de Ser Humano constituido de un cuerpo físico, un campo emocional, psíquico y espiritual en permanente desarrollo y transformación en relación a sí mismo, a los otros y al contexto que lo rodea.

El foco principal de la propuesta, es el Desarrollo del Self; la búsqueda de la identidad, el desarrollo de la conciencia, la expansión del potencial creativo, la auto-sanación y auto-regulación del organismo, desde la integración cuerpo-emociones-mente-mundo externo.

A través del Sonido, la Música y la Corporalidad, esta metodología se constituye en una experiencia de co-creación grupal, donde la interacción con otros permite la construcción de nuevos significados y narrativas vitales, así como la experimentación de nuevos modos de estar en un mundo en relación.

* * *

TÍTULO: SISTEMA EDUCATIVO CHILENO Y LA IMPLEMENTACIÓN DE TICS EN EL AULA DE MÚSICA.

AUTOR: FREDDY CHÁVEZ CANCINO.

INSTITUCIÓN: UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN.

Permanentemente se discute a nivel de gestión pedagógica macro (aparato directivo) y la gestión pedagógica micro (profesor de aula) la implementación o la incorporación de tics en los procesos formativos de nuestros establecimientos educacionales. Los costos son altos y rápidamente la infraestructura queda obsoleta. Los intentos de modernizar el proceso formativo tienen sus dificultades en el aula y no brindan los frutos que se esperan de acuerdo a la costosa implementación, que lejos de transformarse en una práctica centrada en el aprendizaje, se transforma en un mensaje-impacto publicitario de modernidad.

De acuerdo a estos hechos, ¿Por qué la implementación de tics en el aula es poco efectiva? ¿Son nuestros profesores los únicos responsable de tener casi nulo resultados en el uso de tics en el aprendizaje? ¿Existe alguna posibilidad efectiva de incorporación de tics en el aula de nuestro actual sistema educativo?

Resulta importante entender el manto ideológico que impera en nuestro sistema educativo, que basalmente regula todo nuestro accionar.

Sostengo que;

La incorporación de tics en el aula tiende a replicar el modelo de práctica formativa análoga existente por décadas en nuestro país, como también la concepción ideológica neoliberal imperante que lo focaliza en su única visión aprendizaje; la instrumentación.

Los principios de calidad educativa existentes hoy en nuestro país, atentan contra nuestra libertad pedagógica, junto con ello, de los posibles enfoques y modelos pedagógicos que tienen como perspectiva tener una mirada divergente a lo oficial.

* * *

TÍTULO: PAISAJE MÓVIL PARA ARTEFACTO HIDRÁULICO' COMO EJERCICIO DEL HABITAR POÉTICO.

AUTOR: CRISTIAN GALARCE.

A través de la exposición de las múltiples aristas que convergen en el proceso creativo de la obra 'Paisaje Móvil para Artefacto Hidráulico', se intenta mostrar analíticamente cómo el pensamiento compositivo tiende a ser de naturaleza compleja y de qué manera en la práctica de la composición musical suelen confluir, entrelazarse y confundirse aquellos elementos técnicos, estéticos y éticos que la conforman.

* * *

TÍTULO: DESDE LA ORFANDAD A LA ACADEMIA.

AUTOR: GINO BASSO.

En esta ponencia se describe como sobrevivió la enseñanza de la disciplina musical en las universidades e instituciones en Chile desde el golpe militar hasta el año 1990, la conocida vuelta a la democracia. Además se manifiesta y propone la creación de un repertorio de obras para clarinete solo, compuestas y estrenadas en Chile entre el año 1980 y 1990. Este catálogo de obras representa la lucha desde la disidencia hasta la restauración aparente de la libertad de expresión.

* * *

TÍTULO: ¡MÚSICA EN EL COLEGIO!: REFLEXIÓN EN TORNO A LA CREACIÓN Y DESARROLLO DE LA ORQUESTA MELIPILLA BIG BAND.

AUTOR: SANTIAGO CERDA CONTRERAS.

La enseñanza musical dentro del colegio es una actividad considerada relevante dentro de la formación integral de niños y niñas de nuestro país y forma parte de las asignaturas obligatorias del currículo escolar.

Las actividades realizadas en las clases de educación musical en los colegios son tan variadas como el número de colegios y profesores que existen, considerando los presupuestos e intereses propios de cada establecimiento, así como por la implementación de los planes y programas, tanto los propios como los emanados del ministerio de educación.

La necesidad de formar personas integrales ha implicado considerar, dentro de la comunidad escolar, ámbitos como el social, cultural, familiar y ético en el aprendizaje. Como consecuencia de lo anterior se han implementado actividades extracurriculares de diverso carácter como complemento para una formación integral del estudiante. Este tipo de iniciativas ha tenido como consecuencia directa, en el ámbito de la música, la creación y puesta en marcha de agrupaciones musicales de los más diversos estilos que consideran desde música antigua, big bands, orquestas de cuerdas, conjuntos de música latinoamericana hasta agrupaciones de rock y pop entre otras.

El colegio Marambio de Melipilla es una institución educativa que ha creado e implementado sus propios programas educativos, dentro de los cuales el quehacer musical ha contado con una presencia significativa en todos los niveles educativos, la que se ha traducido en actividades corales e instrumentales, obligatorias en aula, y de tipo voluntarias-extraprogramáticas.

Este fomento- por parte del profesor encargado-, así como por los directivos de la institución, han tenido consecuencias en la formación de todos los alumnos que han pasado y pasan por la institución, así como en la percepción de la música que tiene la comunidad escolar. Desde los primeros niveles, se fomenta la lecto-escritura musical, de carácter lúdico en el primer ciclo de la enseñanza básica, lo que va acorde con el manejo de instrumentos musicales propios del nivel y de un repertorio acorde al desarrollo del niño, el que va incrementando su dificultad técnica, vocal e instrumental, incorporando nuevos ritmos y lenguajes musicales, en la medida que el niño crece. Esta actividad en aula, obligatoria para todos los alumnos, se desarrolla de manera paralela al taller

de orquesta, del cual se seleccionan los alumnos para la big band del colegio.

La formación y mantención de la big band, conformada en su totalidad por alumnos de la institución, evidencia un resultado altamente gratificante que justifica la inversión de energía y el trabajo.

La satisfacción de mostrar este trabajo musical escolar, no es tan sólo meramente musical, sino que implica que todos los estudiantes que han pasado por la orquesta han ampliado su visión de mundo y su vida cultural. Como consecuencia, han enriquecido su medio escolar, social y familiar. En los alumnos que participan de la orquesta se ha evidenciado un incremento del rendimiento académico, además de una mejora conductual que, al parecer, está directamente relacionada con la consideración de sus pares, del cuerpo docente, y de sus propios padres.

Es por eso que consideramos relevante el proyecto «Melipilla Big Band» como un aporte significativo, tanto para su propia comunidad escolar, así como para la ciudad y para cada uno de los actores comprometidos que apoyan esta agrupación, y a la que ellos mismos consideran una red de apoyo y una «segunda familia».

La versión digital de este título terminó de manufacturarse en enero de 2015, en la ciudad de Santiago de Chile.

Se utilizaron las familias tipográficas Liberation Sans para los títulos y Minion Pro para los textos. El proyecto gráfico fue elaborado por Diego Mellado.

LA MÚSICA POSEE UNA VARIEDAD DE ACCESOS QUE trascienden el nivel de la pura producción y la pura recepción, estableciéndose como una actividad que compromete asuntos esenciales. Preguntarse por la música es también preguntarse por el devenir social, por la historia, por nuestros días, por la violencia, por el capital.

Volver a la música tiene también esa preocupación: qué hay ahí en la música que nos pueda reflejar esta nueva vida de los conocimientos. Y con ello, claro, una serie de temas, una serie de preocupaciones, un inmenso mar de cuestiones que ya desarrollan esta nueva vida.

ISBN 978-956-358-446-2



9 789563 584462



UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



Universidad de Chile