

EL SUJETO COMO ACORDE A LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN *EL TRINO DEL DIABLO*, DE DANIEL MOYANO

Anahí Cano Lawrynowicz*

Resumen: Partiendo de la premisa según la cual el sujeto se estructura como un lenguaje, el presente artículo se propone ahondar en un interrogante: ¿qué ocurre con la subjetividad cuando, en lugar de constituirse sobre la base de un lenguaje verbal, emerge desde el sustrato abstracto e intangible del lenguaje musical? Sonidos, melodías, ritmos, acordes son el material del que está hecho el sujeto en *El Trino del Diablo*, de Daniel Moyano. Allí, el protagonista, Triclinio, suma otras problemáticas a la pregunta anterior, a saber: ¿qué lugar le cabe al sujeto en este mundo de palabras y cosas si, para nombrarlo, es preciso buscarlo justamente allí donde se ha roto el vínculo arbitrario y necesario entre las palabras y las cosas?, y ¿qué lugar le cabe en este mundo, en este lenguaje, si su «condición de indígena» refuerza, además, la usual tendencia a recluirlo al ámbito de la marginalidad, es decir, al del «no-ser» o «ser distinto de»? Guiadas por estos interrogantes, se proponen una lectura y una reflexión que, en lugar de buscar un «modo de ser» en la inclusión o la exclusión, reconozcan la identidad como el desplazamiento entre marginalidad y centralidad, anomalía, identidad y alteridad.

Palabras clave: Sujeto, Acorde, Ritornelo, Lenguaje.

Abstract: Working on the premise according to which the subject is structured as a language, the present article proposes to think on a fundamental question: what happens with the subjectivity when, instead of being constituted from the base of a verbal language, it emerges from the abstract and intangible substratum of the musical language? Sounds, melodies, rhythms, chords, are the material that gives form to the subject in *El Trino del Diablo*, by Daniel Moyano. There, the protagonist, Triclinio, adds other problems to the previous question, namely: what place it fits to the subject in this world of words and things if, to name it, it is necessary to look for him exactly there where the necessary and arbitrary link between words and things has broken? And, what place it fits in this world, in this language, if the «aborigine's condition» also reinforces the

* Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Becaria de posgrado del CONICET. Doctoranda en Letras en la Universidad del Salvador. Correo electrónico: lawryana@gmail.com.

Gramma, XXV, 52 (2014), pp. 75-96.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

usual tendency to confine him to the area of marginality, that is to say, that of the «non-being» or «to be different of»? Guided by these questions, the article offers a reading and a reflection that, instead of looking for a «way of being» in the incorporation or the exclusion, we recognize the identity as the displacement between margins and centre, anomaly, identity and otherness.

Key Words: Subject, Chord, Ritornello, Language.

¿O que será, que será?

*O que não tem certeza nem nunca terá,
o que não tem conserto nem nunca terá,
o que não tem tamanho, o que não faz sentido.*

Chico Buarque, Á flor da pele

En su *Conferencia sobre el tiempo musical*, Gilles Deleuze indaga una de las cuestiones más inquietantes con las que se encuentra todo aquel que se disponga a reflexionar sobre la particular naturaleza de la música: el tiempo, y la singularidad de las formas que puede asumir en el devenir del sonido hecho música. Más específicamente, anima la reflexión del pensador francés el interrogante sobre la especificidad de una de esas formas posibles, a saber, el tiempo no pulsado, el tiempo ausente o fugado sin cuya presencia nunca pronunciada, sin embargo, la música no podría ser lo que es sino otra, con otra melodía, otro compás, otra tonalidad y otro ritmo. En sus palabras, para comprender la naturaleza del tiempo musical, «La cuestión sería saber en qué consiste este tiempo no pulsado, este tiempo flotante» (Deleuze, 1978). En armonía con esta indagación, bien vale preguntarse también por la naturaleza del sujeto que, no pulsado ni efectuado por efecto del lenguaje verbal, se manifiesta como «sujeto flotante» hecho de materia sonora. Porque de esa materia está hecho el sujeto que moviliza la búsqueda de las páginas que siguen: sonidos, melodías, ritmos. Nos referimos a Triclinio, protagonista de la novela *El Trino del Diablo*, de Daniel Moyano, cuya deriva subjetiva está signada por una problemática más: su (aparente) condición de marginal que obedece a dos rasgos que le son propios, el ser a la vez músico e indígena, y que, como se verá, parecen suficientes para obligarlo a estar por fuera del mundo; incluso, sin identidad ni identificación posibles.

A la luz de estas consideraciones, la hipótesis que guía este trabajo consiste en demostrar que por estar estructurado como un lenguaje musical, Triclinio, a diferencia de lo que ocurre con un sujeto estructurado como un lenguaje verbal, resiste a todo intento de clasificación y/o identificación con la denominación de «marginal». Por el contrario, las características que tradicionalmente lo definirían e identificarían como tal, o como otro o anómalo, operan como cuestionamiento a toda tentativa de identificación. Su identidad, su identificación con un territorio a partir del cual nombrarse y re-conocerse, solo podrían hallarse, precisamente, en el desplazamiento y ya no en el anclaje entre margen y/o centro, en el delgado hilo de una melodía o «línea de flotación» tendida entre identidad y/o alteridad.

Ahora bien, ¿por qué hablar del sujeto estructurado como un lenguaje? Coincidiendo con la propuesta lacaniana y su teoría sobre el vínculo indisoluble entre sujeto y lenguaje, entenderemos aquí que «el lenguaje con su estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento» (Lacan, 1988, p. 475) a partir del cual comienza a aprehenderse a sí mismo y a construir su subjetividad como un discurso. Discurso mediante el que accede al orden simbólico que lo precede, dando forma a su experiencia y percepción de lo real —que es su exterioridad— y a su experiencia de sí mismo y del mundo —que es su interioridad—. En este sentido, sobre la base de la *letra*, es decir, de los significantes adquiridos, en tanto «sustrato material que apuntala el orden simbólico» (Evans, 2007, p. 119), se organizan y seleccionan los significados subjetivamente asociados con ciertos significantes, armando una determinada identidad y una identificación en relación con un exterior. Y aunque, por supuesto, la teoría lacaniana no niega que exista una correspondencia común, socialmente compartida, entre significantes y significados (lo que llama *langue* o *lingua*), entender que el sujeto se estructura como un lenguaje supone reconocer que para cada sujeto existe un plus, un margen de significación único asociado a cada significante que es, justamente, el efecto de la experiencia subjetiva y su consecuente elaboración simbólica (aquello que denomina *letra*). De allí que, a pesar de compartir una *langue* común, cada sujeto es «siervo» de su propio discurso, pues es un efecto —único— del lenguaje (*langage*)¹. Entonces, retomando nuestra pregunta, ¿qué ocurre cuando ese lenguaje y esa lengua materna constitutivos de la subjetividad se encuentran capturados por otra lengua, otro lenguaje, como es el musical? Y por eso mismo, ¿qué lugar le cabe al sujeto en este mundo de palabras y cosas si, para nombrarlo, es preciso buscarlo en las marcas de un lenguaje que ha roto el vínculo arbitrario y necesario entre las palabras y las cosas? «¿Qué pasa cuando no entendés nada, si se puede saber?» (Moyano, 1974, p. 14), le pregunta su padre a Triclinio, quien, mirándolo como ausente, responde: «se me llena la cabeza de sonidos, eso pasa; ahora tengo todo el sonido de la acequia, y eso me va a durar varios días. Esta era la única posibilidad que tenía Triclinio de contemplar el mundo bastante complicado que lo rodeaba» (p. 14), a través de la materia significativa de los sonidos, del efecto de las músicas de los ruidos del mundo. La representación simbólica del mundo y de su propia experiencia vital, atravesadas ambas por el tamiz de ese lenguaje tan particular que es la música, tiene, para este singular personaje, un efecto paradójico: por un lado, deriva en una tan temprana como constante marginalidad, consecuencia de su diferencia en relación con el entorno familiar y de los sucesivos exilios dentro de la propia patria; por otro lado, y simultáneamente, se presenta como posibilidad única e inalienable de libertad y de creación de la propia patria posible.

1 «Es importante observar que la palabra inglesa *language* corresponde a dos términos franceses: *langue* y *langage*. Estas dos palabras tienen sentidos totalmente distintos en la obra de Lacan: *langue* se refiere por lo general a un idioma específico, como el francés o el inglés, mientras que *langage* designa el sistema del lenguaje en general, abstraído de todos los lenguajes particulares. Lo que le interesa fundamentalmente a Lacan es la estructura general del lenguaje (*langage*) y no las diferencias entre idiomas (*langues*)» (Evans, 2007, p. 117).

Exiliado dentro de su propio país tras ser expulsado de su provincia donde la música es cosa proscrita, Triclinio llega a Buenos Aires. Allí, recorre las «calles rítmicamente, un ta tá, mirando las vidrieras felices, las mujeres hermosas, un ta tá ta [...]. Todo parecía borrarse en el smog que flotaba sobre la ciudad feliz. Este es mi país, ¿por qué no? Tra la lá» (Moyano, 1974, pp. 37-38). En su deambular entre gentes y calles, por el centro y los suburbios, en La Rioja, en la Capital y en el Conurbano bonaerense, Triclinio viaja en melodía o, más bien, flota. Y esa flotación es una acción que tiene dos propósitos y sentidos contradictorios y complementarios. Algunas veces, es la simple y cotidiana manera de andar, de estar-ahí, y alcanza intensidades mayores en el contacto con la belleza, con la alegría, con la esperanza, con atisbos de amor, o bien con la posibilidad de entrever una patria posible. Otras veces, en cambio, se intensifica y fortalece como mecanismo de defensa; así sucede, por ejemplo, durante las experiencias de cárcel o expulsión, ante la violencia, el horror y lo extraño, en los trances de nostalgia por su Rioja natal o en el derrotero de buscar sin encontrar «el corazón inhallable de mi patria hermosa» (Moyano, 1974, p. 40).

El delicado trapecio de sus flotaciones es el lazo entre Triclinio, el mundo y los demás sujetos que lo rodean. Sin embargo, lazo ambiguo, actúa como vínculo-desvinculante. La línea de flotación opera territorializándolo en el ámbito de los sonidos, pero también desterritorializándolo del ámbito de la comprensión del mundo que los demás comparten, excepto él. Flotar supone, al mismo tiempo, un resultado y un riesgo. El resultado es hallarse en el flotamiento, hallar(se en) ese singular entrecruzamiento de significantes-espacio-tiempo para estar-ahí y ser-ahí. El riesgo es dar con un territorio, aunque siempre a costa de deterritorializarse, de quedar expulsado de donde habita todo lo demás. Por lo que, para un buen flotador, entregado al trapecio de la flotación que irrumpe desde su irrenunciable vínculo con los sonidos, resultado y riesgo coinciden. En todos los casos, finalmente, el efecto es el desplazamiento, estar desfasado:

advertió que estaba flotando. No era fácil. Requería un aprendizaje que, aunque insensible, tenía todos los rasgos de una técnica. Algo así como los peces, que pueden hacerlo gracias a la vejiga natatoria, con la diferencia de que él no nadaba ni andaba sino que flotaba. Para flotar no hacía falta ni siquiera quedarse quieto y esperar un viento que lo llevase: se flotaba por propia imposición de la atmósfera. Un buen flotador, pensaba, no significa alguien que carece de un objetivo fijo. Todo lo contrario: era tener no sólo uno sino muchos objetivos, pero mezclados a la condición necesaria para que éstos fueran invisibles. Un buen flotador era casi como un trapeicista, cuya acción está compuesta de un riesgo y un resultado, que es un vuelo. El flotador, para ser tal, posee solamente el riesgo del trapeicista, pero no tiene ni puede tener el vuelo, que es de los ángeles o, más frecuentemente, de los que ocupan su lugar (Moyano, 1974, p. 50).

Como hemos dicho al comienzo, en su reflexión sobre el tiempo musical Deleuze focaliza su búsqueda en un aspecto específico: el tiempo no pulsado, vale decir, el intervalo efímero de la pulsación ausente; de la nota que, aunque no ejecutada, está allí y se hace valer en la elipsis. En el orden de la subjetividad, de la identidad y del lenguaje verbal, sucede algo similar con Triclinio. En ambos casos, se trata de una presencia flotante que está y no está-ahí, puesto que, a la vez que está en-el-mundo (en-la-música), está fugado (del sonido y la ejecución) del orden del lenguaje de ese mundo al que no pertenece; en ese sentido, por lo tanto, está fugado del mundo. Hablamos de un sujeto (un tiempo musical) flotante, no pulsado, no tocado por el lenguaje verbal. Y «El primer rasgo de este tiempo, el más evidente, es que se trata de una duración, es decir, de un tiempo liberado de la medida» (Deleuze, 1978); o, para el caso de Triclinio, que se trata de un sujeto, pero de un sujeto librado de la estructura del lenguaje verbal que como condición común y necesaria para toda subjetividad. Claro que, advierte también Deleuze, el problema es cómo esta «duración» podría articularse, ya que está privada «de antemano de la solución clásica, muy generalizada, que consiste en confiar a la mente el cuidado de imponer un compás o una cadencia métrica común a estas duraciones» (Deleuze, 1978). Lo que equivale a decir: ¿cómo identificar y darle forma a este sujeto que de antemano se resiste a la identificación clásica y muy generalizada de imponerle una identidad capaz de recubrir su radical diferencia, de señalar lo ausente recurriendo a la solución que implicaría identificarlo como «otro», «anómalo» o «marginal» por estar desplazado del centro de las identidades que irradian los significantes sujetos a tal o cual significado específico? La deriva subjetiva del propio Triclinio es muestra transparente de esta imposibilidad.

Por causa del efecto del lenguaje que Triclinio es, la marginalidad y el exilio comienzan a afectar su destino desde la primera infancia, dentro de la propia familia. Siendo un muchacho extremadamente flaco por haber sido amamantado con miel de abejas (como no sucedió con sus hermanos, que llegaron a alimentarse con la leche de la cabra familiar, que murió de vejez y sequedad antes de que él naciera), se revela como un extranjero en el hogar. Su flacura lo emparenta casi con la transparencia y se parece, más que a sus hermanos, a las abejas de su padre, que rondan los colmenares amenazadas por el riesgo de asumir la calidad del aire y desaparecer por causa del hambre que supone vivir en una tierra desértica y sin flores. Transparencia que se traduce, además, en silencio; y este, en soledad. Prácticamente no habla, y nadie se comunica con él, excepto su padre, con grandes dificultades. Asimismo, no es un detalle menor el hecho de que para «ser alguien», según entienden la familia y la sociedad riojana retratadas en el texto, es preciso ser capaz de ocupar ciertos espacios y funciones en la vida social y práctica. Así lo determinan, de hecho, cada uno de los decretos que los sucesivos gobiernos dictan con el objetivo de dar forma e identidad a una sociedad que, sospechada de múltiples vicios indeseables, permanentemente se recorta, se une, se desune y se separa de sí misma. Los hermanos de Triclinio, al igual que el resto de los riojanos, se definen como hombres por la obligada virtud de adquirir algún oficio «útil para la vida», como trenzar cueros, capar toros, cabalgar, ordeñar. Todos ellos, excepto el musical protagonista del relato,

aprendieron todo eso aconsejados por el gobierno provincial y estaban inscriptos en el padrón oficial para ocupar cargos en sus especialidades el día que se desarrollase la ganadería en la provincia. [...]. Tenían el futuro asegurado, para el caso de que hubiese un futuro. ¿Pero qué pasaría con Triclinio? (Moyano, 1974, pp. 12-13).

Según el mandato de esta letra, para él no habría futuro posible, pues no hay oficio, y, por tanto, no puede ser considerado un hombre.

Sin embargo, si hay un destino posible para Triclinio, está en el sonido de su propia letra; y si existe un hogar para él, está en su violín. Luego de leer una breve biografía de Paganini en una de las revistas que recibía como pago por la miel que exportaba, el padre de Triclinio sospecha que el único oficio posible para su hijo es el de músico. Descubrimiento que surge, una vez más, de la identificación entre dos significantes: la imagen de Paganini según queda retratado en el discurso biográfico y la imagen que le devuelve su hijo, que «era tan flaco como los dibujos que representaban al diabólico instrumentista, incluso se le parecía. Además, si tocar el violín era tan difícil como allí se decía, el que lograra poseer su técnica sería muy bien pagado» (Moyano, 1974, p. 13). Tras formarse como músico con «un tal Spumarola, enviado desde Buenos Aires para reorganizar la UCR de la provincia [...] y preparar a la gente para el caso de que algún día hubiese elecciones» (Moyano, 1974, p. 15), el joven, cuyo prodigio le permitió rápidamente recorrer e incorporar siglos de escuelas violinísticas y todo lo que innumerables maestros ejecutaron y escribieron sobre el instrumento, se convierte en el mejor violinista de La Rioja y, acaso, del país. Finalmente, adquiere un oficio. Aun así, no tarda en verse forzado a emprender un segundo desarraigo. Fue invitado por los gobernantes de la provincia a visitar sus despachos para demostrar sus habilidades musicales, fue conocido en su ciudad y por todos los riojanos por su incomparable talento, «Pero la moda de las serenatas pasó, y también la de los juegos florales, y se puso de moda otra, la de las comisiones investigadoras» (Moyano, 1974, p. 18). En el escenario de una nación jaqueada por sucesivos golpes de Estado y abruptos cambios de mando, signada por la agitación y la violencia impuestas por leyes que se anulan e imponen una sobre otra y que, en definitiva, no hacen más que fragmentar permanentemente a la sociedad, la música queda proscrita. En consecuencia, el oficio de músico deja de ser útil, desaparece como tal. Al mismo tiempo, en vistas de los efectos dionisíacos que la música despierta entre los ciudadanos, el gobierno, en su afán de orden y control, expulsa a los músicos, considerándolos potencialmente subversivos. En tal coyuntura, y demostrando la absurda, tendenciosa y obtusa concepción de la cultura propia de este tipo de gobiernos, se prohíbe por decreto la enseñanza y la ejecución del violín en tierras riojanas por recomendación de un general que «sostenía que tantos violinistas formaban un verdadero ejército y que en caso de que esa gente, en vez de música, escogiera el camino de la subversión, no habría suficiente capacidad operativa para contenerla» (Moyano, 1974, p. 16). Solo queda autorizada la ejecución del bombo y el charango, únicos instrumentos

útiles para «recuperar el patrimonio nacional cultural argentino» (Moyano, 1974, p. 29), literalmente identificado y asimilado con chacareras y zambas.

Así pues, a pesar de los diversos y numerosos mecanismos de defensa puestos en acción por las autoridades (entre ellos, el aislamiento de la provincia con la construcción de murallas, fosos y puentes levadizos), gran parte de la población se fuga junto a los músicos y se produce un gran éxodo en la provincia. Todos los violinistas riojanos se exilian por diversas vías,

los que no podían evadirse físicamente lo hacían por vía metafísica, y aun en formas más misteriosas, como los violinistas de Spumarola, que desaparecieron del territorio con sus violines y todavía son buscados en todo el país. Mientras todo eso sucedía, Triclinio, sin poder entender lo que pasaba a causa de los sonidos, aprendió 195 nuevos golpes de arco (Moyano, 1974, pp. 20-21).

El éxodo, que las autoridades intentan contener con mecanismos cada vez más drásticos y absurdos, alcanza a los niños y al sindicato de lustrabotas, que son enviados a otras provincias para garantizarles alguna supervivencia. Solamente quedan los ancianos, las autoridades en pugna y sus decretos incesantes; el desierto cada vez mayor, el tiempo y las vidas de los yayos, que se extinguen con la misma lenta rapidez con que se propaga el miedo. Hasta las abejas desaparecen por fin, deglutidas por la transparencia. Y quedan, todavía, Triclinio y su violín, con su «mecanismo de defensa más seguro [...], lejos de las palabras, de la realidad vuelta incomprensible, de los decretos, con la cabeza llena de esos sonidos que lo salvaban del miedo» (Moyano, 1974, p. 23).

Cuando los ancianos comienzan a morir por decisión propia «para evitar males mayores» (Moyano, 1974, p. 24), como ocurrió con los padres de Triclinio, las autoridades gubernamentales de La Rioja ensayan diferentes tentativas de organización y «limpieza» entre los remanentes sociales de la provincia que permanecen con vida. Así, a la vez que recurren al método de la tortura para sofocar todo aquello que aún resulte perturbador, emprenden la tarea de catalogar a los individuos. Alcanzado por ese particular procedimiento de individuación que consiste en encuadrar a los sujetos en los mandatos de la letra de la ley y entregarles un carnet que obligadamente deben llevar consigo para no desaparecer, Triclinio es catalogado como un «no-necesario»; sencillamente, porque alguien como él, en el orden de cosas que se impone, no tienen ninguna «función» válida. Reducido a ese raro ámbito territorial que le otorga tal categoría, y que es a la vez nada y un mínimo «algo», el más prodigioso de los violinistas se instala en las esquinas a tocar su música. Sin embargo, el instrumento, objeto directamente asociado a la subversión, no tarda en despertar serias sospechas en «la Municipalidad porque la música había irritado a los 50.000 perros que había en la ciudad y sus alrededores, que lloraban mirando hacia arriba con los hocicos traspasados por una música que nunca habían oído» (Moyano, 1974, p. 27). Alertada por esa letanía, la policía detiene a Triclinio «por no tener carnet de violinista» (Moyano, 1974, p. 27); carnet que,

por cierto, no existía, pues no existía la categoría de «violinista» entre las posibilidades de individuación dictadas por decreto. Es arrestado temporalmente,

previo allanamiento de su domicilio, de los zapatos viejos y del diario íntimo, cuya significación debió explicar por estar escrito con notación musical. Son ideas musicales que anoto, dijo tristemente Triclinio, porque yo siempre tengo la cabeza llena de sonidos (Moyano, 1974, p. 28).

Ante semejante evidencia, y siendo la «última víctima de esa política equivocada» (Moyano, 1974, p. 31), adquiere el nuevo carnet de «residente obligado» y luego, el de «desubicado». Claramente, la nota no pulsada, el sujeto sin lenguaje común que Triclinio es, es un sujeto; pero por efecto de su lenguaje y de su naturaleza de buen flotador, resiste toda tentativa de individuación que la fuerza de la letra de la ley quiere imponerle. Por lo mismo, no hay modalidad de encierro que resulte, pues la destreza propia del flotador hace que

durante todo el tiempo que estuve preso, como no salí del ritmo de la Pequeña Serenata Nocturna, que es el ritmo de mi libertad, no sentí que pasara el tiempo ni que estuviera encerrado, porque en realidad estaba en otro lado, un ta tá, comiendo miel con mis padres, en la mañana temprano, y leyendo revistas al lado de la acequia, un ta tá ta (Moyano, 1974, p.28)

Retomando el paralelismo entre la naturaleza tan particular del tiempo musical no pulsado, de la nota flotante, y la de este sujeto singular que es efecto del lenguaje musical y que, por ello, encarna una subjetividad no pulsada ni afectada por las condiciones de posibilidad del lenguaje verbal, podríamos decir que ambas comparten otro rasgo común: la ambigüedad de sentido, consecuencia de una identidad irremediabilmente paradójica. Ambas «tienen una vida autónoma en un tiempo flotante no pulsado, donde se convierten en personajes interiores» (Deleuze, 1978), son habitantes de una patria que está, simultáneamente, dentro y fuera del mundo. Patria que, exterior e interior al mismo tiempo, se presenta como territorio flotante, con la ambigüedad propia del lugar que es no-lugar pues pertenece «a un tiempo flotante hecho de duraciones heteróclitas y de oscilaciones [...]». Asistimos al nacimiento de un material sonoro que ya no es para nada una materia simple o indiferenciada, sino una materia muy elaborada, muy compleja; este material ya no estará subordinado a una forma» (Deleuze, 1978) ni a una individuación. Como tampoco podrá subordinarse a una identificación, es decir, a la transformación que se produce a causa de asumir una imagen determinada (Cfr. Evans, 2007, p. 107) porque, fundamentalmente, no hay para él, en la letra del discurso que intenta atraparlo, imagen capaz de recubrirlo en un sentido único. Y porque, además, yendo tras los pasos de un sujeto flotante que está hecho de materia sonora, es preciso migrar hacia otro territorio. Invariablemente, si el objetivo es

comprender su naturaleza y encontrar un modo de nombrarlo entre todas las islas posibles, y si justamente sucede que «Triclinio viaja en melodía» (Moyano, 1974, p. 32), deberemos rastrearlo allí, donde «Las reglas de la armonía no son dogmas infalibles. En una materia así no hay dogmas. El número de licencias es infinito y las excepciones que confirman las reglas son tan numerosas que llega uno a preguntarse si, realmente, tales reglas existen» (Zamacois, 1997). Sigamos pues, el trazo de la migración de nuestro personaje.

Hasta aquí, por el solo hecho de existir, de estar sobre la tierra y ser lo que es, Triclinio ha sido afectado por el movimiento centrípeto de un grotesco afán de individuación que, desde el poder, a pesar de toda letra de ley dictada, no ha logrado apresarlos —literal y metafóricamente— en una determinada identificación. Todos los músicos se fueron o desaparecieron y él permaneció. Sencillamente porque, a diferencia de aquellos, no es mero ejecutor de un instrumento sino, también, algo más: es materia musical, efecto de un material que «puede parecer vasto y poco indicado si lo aplicamos a un arte —la música— que se percibe como algo inmaterial. Sin embargo, como el arquitecto, el escultor o el pintor, el músico conforma sus pensamientos y sentimientos mediante un material real —el sonido—» (Boulez, 1988, p.4).

Pero el éxodo, que se llevó consigo a unos cuantos trozos fundamentales de vida, lo relegó a un nuevo margen: a la marginación familiar, lingüística y social del no-necesario; se sumó luego la marginación impuesta por decreto que lo categorizó como «desubicado» y, más tarde, como «desarraigado». Homogeneidad y orden son los resultados que persiguen las autoridades riojanas con sus diferentes mecanismos de reorganización social. Barrer a un lado las diferencias, a las que considera no útiles; y lo hace valiéndose de un mecanismo básico: someter al cuerpo social a los dictámenes de identificación e individuación que se imponen por decreto. En esa dinámica, como quedó expuesto, la decantación, por fuerza del discurso, recorta y cierra círculos cada vez más reducidos. Quienes quedan atrapados en esas forzadas esferas de existencia e identidad, terminan siendo expulsados o desapareciendo. A tal punto, que en ese intento de recortarse, separarse y erguirse sobre lo expulsado de sí, la propia provincia desaparece: «Esta ciudad no existe. ¿Te vas dando cuenta? Ahora no te queda otra alternativa que irte a Buenos Aires, y nosotros no tendremos nunca más un violinista» (Moyano, 1974, p. 32). Sin ahorrar en ironías, ese se plantea como el único rumbo posible para quien no puede ser completamente capturado por ninguna de las múltiples categorías de individuación que intenta el Gobierno riojano: partir a Buenos Aires, único enclave del país que parece tener derecho a ser llamado «patria». No tardará Triclinio en advertir, desde la intuición de las sonoridades con las que se encontrará, que pasar de una patria a otra no significa necesariamente liberarse de la marginación, de la violencia de la letra ni tampoco dejar de ser visto como «casi un hombre», porque

no iban mejor las cosas en Buenos Aires, donde reimplantaron los instrumentos de tortura quemados en 1813, y para salvar al país resolvían, mediante un decreto de lujo, prohibir la miseria, el hambre, las enfermedades endémicas, la

mortalidad infantil, la carestía de la vida, las protestas y el deseo de reproducirse (Moyano, 1974, p. 24).

Aunque, desde el horizonte lejano del «extranjero» que vive en el interior del país, la patria propia y ajena que está allí afuera, en la capital nacional, promete otras cosas. En eso consiste, a fin de cuentas, la esperanza de la migración. Como le explica el sacerdote a Triclinio, mientras desembala el violín de San Francisco Solano que atesoró durante años y que le regala para acompañarlo en su viaje:

lo que tenés que hacer a partir de hoy es perfeccionarte, si querés conquistar el mundo con tu violín como lo hicieron pocos en el mundo.[...]. Todos se inclinarán ante vos. Además te daré una lista de gente importante para que vayas a ver [...]. El cura abrió otro armario y señalando hacia diez violines más que había adentro le dijo que tomara el de más allá. Triclinio abrió el estuche y quitó al instrumento su envoltura de seda, lo probó primero con simples pizzicati, luego pasó al arco. Un milagro en el sonido, dijeron. Este, dijo el cura, es el violín que usaba San Francisco Solano. [...]. Pusieron sobre el atril los siempre violinísticos dúos de Viotti y 'allá, en el mundo sin tiempo de los sonidos, los músicos sonreían en otras mansiones donde cada gesto o temblar del pensamiento era devuelto en la reverberación del aire' (Moyano, 1974, pp. 33-35).

Ungido de promesas musicales y esperanzas, el joven parte por fin hacia Buenos Aires. Como a quien migra de país, los oficiales de la frontera riojana le exigen al violinista su carnet para cerciorarse de que su estatus ontológico lo autoriza o no a salir de la provincia:

a último momento hubo dificultades, cuando la policía exigió el certificado de exiliado para dejarlo salir. El cura, exhibiendo el carnet de desubicado que tenía Triclinio, demostró teológicamente que entre desubicado y exiliado no había mucha diferencia, con lo que el policía quedó a medias convencido (Moyano, 1974, p.36).

Superado el conflicto semántico y existencial, al menos medianamente, es momento de viajar hasta llegar al nuevo suelo que lo separará «de su provincia natal por una melodía que sonó en su cabeza más de mil kilómetros» (Moyano, 1974, p. 36). A diferencia de La Rioja, en Buenos Aires la música no es cosa proscrita; y mucho menos el violín. De hecho, «Acá todos somos violinistas y todas las pensiones son para violinistas, incluso algunos hoteles, y esto no es un sueño. Acá en Buenos Aires todos tocan el violín, pero no para ganarse la vida [...], para combatir en el fondo cierto spleen heredado de los ingleses» (Moyano, 1974, p. 39). Curiosamente, sin embargo, como ocurre con muchas otras cosas en la capital del país, en

realidad los violinistas no son músicos sino simulacros. Ninguno toca realmente el instrumento, a excepción de algunos pocos elegidos que —por cierto, con una escasa cuota de maestría y un notable grado de mediocridad— son seleccionados para tocar en contextos de élite ante las autoridades nacionales. Autoridades que también son, a fin de cuentas, simulacros. Y cuando hablamos de simulacro, nos referimos aquí al sentido lato del término como equivalente a imitación, falsificación o imagen hecha a semejanza de otra cosa; es decir, en todos los casos, falsas copias de un original verdadero o ficciones miméticas de un modelo determinado. A pesar de que esta idea de simulacro en sentido llano plantea una ambigüedad, no alcanza a definir ni recubrir la ambigüedad, muy distinta, que se manifiesta en el corazón mismo de la subjetividad de Triclinio. En el primer caso, la ambigüedad supone necesariamente una jerarquía, pues siempre se trata de la subordinación de una imitación o falsa copia a un original que, aunque ausente, es modelo verdadero. Así ocurre, por ejemplo, con Villa Violín, donde todo «era solamente una decoración» (Moyano, 1974, p.53), una escenografía hecha de restos y desperdicios de la ciudad ensamblados para parecer otra cosa. Las casas parecen estar pintadas románticamente de rosa; sin embargo, «eran todas rosadas a causa de los camiones hidrantes que pasaban por allí cada vez que había disturbios en el centro y fumigaban la villa con agua coloreada en busca de refugiados» (Moyano, 1974, p. 54). Cada día, las asistentes sociales que visitan la villa reparten entre los habitantes chucherías que sacan de

grandes canastas llenas de flores, editoriales de los diarios, copias de decretos nuevos, cajitas vacías, herraduras de caballos, serruchos, bocinas de autos oficiales, estrellitas de bronce, monturas, un caballo blanco, vivo, y miles de cosas de las que cada uno haría el uso que creyera conveniente (Moyano, 1974, p. 73).

Y aunque la población de Villa Violín haga de los aparentes regalos —que no son más que la basura que desechan los ámbitos de poder de la ciudad— objetos nuevos con un significado nuevo, siempre hay alguien entre los residentes que reconoce el valor y el significado original de cada cosa; por lo tanto, esos objetos de descarte, pese a que toman la apariencia de objetos diferentes y pretenden asumir otro significado distinto, nuevo, nunca dejan de ser los significantes que remiten a significados preexistentes y verdaderos con los que se asocian e identifican. Aunque puestos en otros lugares y cargados de nuevas funciones, el vínculo con sus significados previos no se rompe ni anula completamente; con lo cual, la ambigüedad es la misma que opera en la relación dicotómica y jerárquica entre los pares apariencia/realidad o falso/verdadero, respectivamente. De esta manera, el peso del mandato de la letra tampoco es más leve aquí. Como sucedía en La Rioja, en Buenos Aires también el discurso del poder y la letra de la ley organizan el mundo y dan sentido a los sujetos sujetándolos a explícitos y estrictos mecanismos de individuación e identificación. Sin ir más lejos: para los violinistas, Villa Violín. A pesar de que los residentes de ese barrio crean que habitan un espacio de libertad sin amos, no es realmente así. En principio, porque es uno más de los

tantos enclaves que funcionan como «depositarios» de lo que en la ciudad no sirve; y eso vale por igual para los objetos de residuo y para los sujetos que llegan irremediablemente allí, también son residuales. Y además, porque más allá de toda apariencia, es un ámbito de subordinación a la entidad superior de la capital, que es centro en torno al cual se instalan las villas de emergencia; espacios radicalmente marginales que reproducen la misma estructura jerárquica y axiológica de seres y cosas organizados según una lógica de identificación en torno a centros y periferias:

el barrio tenía la forma de un violín y estaba separado de la ciudad por lagunillas y pantanos y una vía férrea, que en una considerable parte de su trazado constituía el contorno derecho del instrumento. Se componía de distintos sectores según la parte del violín a que correspondiese cada uno. Así, había quienes vivían en la tastiera, los del puente, que eran los más pudientes de la comunidad, los de la mentonera, y los de las clavijas, que eran decididamente el lumpen.

[A Triclinio] lo llevaron a vivir a un ranchito de lata ubicado en la clavija del Re, que tenía vista hacia un sector más decoroso del barrio, ubicado más abajo, con cuyos habitantes tenían relaciones diarias pues se trataba de asistentes sociales que habían ido a estudiar a esa villa miseria, y para estar cerca y conocer el ambiente resolvieron hacer una villa miseria propia.

‘Son gente que se interesa por los problemas de nosotros, como si fueran del gobierno aunque no lo son. Buenos tipos, pero de música no entienden nada; explicaron (Moyano, 1974, pp. 53-54).

Inmerso en la deriva de sus líneas de flotación, Triclinio llega a Villa Violín llevado por los sonidos. Circulando por las calles que recorre habilitado por la portación de su carnet, deambula por el centro y se aleja siguiendo la melodía de un coro de muchachas hasta llegar a las puertas de una gran fábrica donde «varios grupos militares y policiales, con tanques de guerra y vehículos rarísimos, armados con bombas de gases, perros, jirafas y vinchucas, se disponían a impedir la entrada de las obreras a la fábrica» (Moyano, 1974, p. 51) siguiendo la orden del «comando supremo, que se había enterado gracias a sus servicios de informaciones que las muchachas se disponían a tomar la fábrica como acto de protesta por sus bajos salarios» (Moyano, 1974, p. 51). Nada de esto advierte nuestro personaje que, librado del peso de los significantes de este lenguaje y este mundo, no conoce la violencia ni comprende el sentido de la persecución que lo rodea cotidianamente. Seducida su flotación por el canto de protesta de las obreras, que lo atrapa en su percutiva melodía, pasa inadvertido por allí hasta que la música es interrumpida abruptamente por los sonidos de la violencia y los disparos que, literalmente, hacen desaparecer a las mujeres. Solo cuando su música se acalla, Triclinio es visto por los oficiales y por los perros que «abrían un solo ojo para mirar y con el otro seguían siendo perros, olfatearon a Triclinio y al no encontrarle olor alguno por su

condición de desarraigado lo dejaron pasar a la zona controlada por las tropas» (Moyano, 1974, p. 51). Sin música, sin palabras para defenderse ni decir nada, y sin raíces, este hombre no tiene siquiera olor a hombre. Y como queda expresado en la que quizás sea la escena más violenta de la novela, los agentes del orden se ven obligados a poner automáticamente en funcionamiento sus mecanismos de visibilización, arrojando «sobre Triclinio chorros de líquidos de distintos colores, espesores y presiones» (Moyano, 1974, pp. 51-52) para notar que ese hombre, en efecto, está ahí; y luego, para expulsar de allí aquello que ni se ve ni huele como un hombre. Huye como puede, caminando apenas, con sus piernas atravesadas por proyectiles «insensibles a los rayos Roentgen y es imposible detectarlas en una radiografía; y como además se deshacen al tomar contacto con cualquier instrumento extractivo, no podemos probar nada» (Moyano, 1974, p. 56). Recuperando el uso de su cuerpo abatido, que recobra ciertas fuerzas retomando el hilo de su flotación musical, «mientras en su cabeza percute el Himno Nacional, el Arroró y el tema que entonaban las muchachas antes de desaparecer [...]». Cruzó una vía, divisó un caserío y allí cayó de rodillas, aferrado a su carnet de identificación» (Moyano, 1974, p. 52), el único violinista que toca el violín, a la entrada de Villa Violín.

Apenas llegado, varios de sus anfitriones se ocupan de explicarle qué es esto y qué es aquello, quiénes viven aquí y quiénes allá. Pero el territorio al que llega y que «a primera vista parecía una cárcel sin guardianes» (Moyano, 1974, p. 58), donde cree «haber encontrado una patria verdadera» (Moyano, 1974, p. 58), no demora en mostrarse como lo que verdaderamente es: el hogar de una comunidad de artríticos, en su mayoría ancianos, que parecen violinistas por la postura obligada a la que han quedado reducidos sus esqueletos por causa de la enfermedad, inmovilizados en un gesto que aparenta ser el de un músico montando un violín al hombro. Hay, sí, algunos violinistas, que dejaron de serlo hace tiempo y se congregaban en

zonas libres de artríticos, pobladas por violinistas jubilados que aprovechaban los años que demandaban los trámites jubilatorios para defender la antigua escuela de Danclas. Pero padecían arterioesclerosis, enfermedad que los obligaba a vivir dando consejos inútiles pero hermosos sobre la vida y esas cosas (Moyano, 1974, p. 56).

No hay mujeres; y mucho menos mujeres violinistas o músicas, que al parecer directamente no existen en ningún sitio del vasto territorio argentino. Apenas hay algunos niños, «hijos de asistentes sociales que habían resuelto conocer más a fondo los problemas de los violinistas artríticos» (Moyano, 1974, pp. 67-68). Por otra parte, ninguno de los residentes de Villa Violín sale del barrio; con excepción de las asistentes sociales (única presencia femenina posible, que van y vienen de la ciudad llevando y trayendo sus canastas de chucherías) y de Triclinio.

Coherentes con la ambigüedad fundacional y humana de la villa y del país sobre el que se asienta, los «músicos» ensayan y el ensayo es su concierto; tocan instrumentos que no son instrumentos pero lo parecen, aunque también sean monumentos y bromas. Anotan sus ideas

musicales con sistemas gráficos que no representan ni quieren representar ningún sonido sino una aparente notación armada con una serie de objetos encontrados y ordenados al azar. Son, a la vez, sus músicos y su público para un auditorio inexistente, por lo que quedan libres «tanto de la presencia de los neófitos como de la incongruente adhesión de los fanáticos» (Moyano, 1974, p. 62). No son hospitalarios ni lo contrario y reciben al nuevo huésped asumiendo que es violinista pero sin averiguarlo. Siguen una política circunstancial gracias a la cual, si alguien afina accidentalmente a la manera clásica, de inmediato es designado alcalde y debe ocuparse, no de gobernar, sino de hacer el barrido y la limpieza. Construyen esmeradamente artefactos complejos ensamblando latas, caños, barriles «botellas, pedazos de manguera, calabazas, carcazas de bombas de gases lacrimógenos, perros y gatos (vivos), algún pájaro, tábanos, tubos de dentífrico, tablitas, repuestos de automóviles, noticias de los diarios —que servían de texto para cantatas y madrigales—, botas y campanitas» (Moyano, 1974, p. 62), hasta crear un enorme instrumento de viento que, luego de soplarlo desmesuradamente, suena al día siguiente. En ese desorden organizado, en ese mundo de apariencias y significados solapados, donde a primera vista parece que solamente la música es reina y el violín, rey, Triclinio es invitado a participar por primera vez en un concierto, el «De cámaras de autos y gases lacrimógenos». Cuando el sonido chirriante de tres globos azules marca su entrada, comienza a tocar el violín del Santo. Pero sus afinaciones, «según estaba previsto, llamaron la atención de las asistentes sociales, que en número no inferior a sesenta acudieron alarmadas ante esa novedad que quizás significase alguna peligrosa alteración en la virgen paz de los habitantes de Villa Violín» (Moyano, 1974, p. 69). Por el contrario, nada de eso ocurre sino que «Mientras muchos de los músicos se aburrían ante la consentida solemnidad del solo de Triclinio, otros dormían armoniosamente recostados sobre sus instrumentos bajo un solcito tibio» (Moyano, 1974, p. 69). Porque, en definitiva, la música no es percibida ni recibida como música en la supuesta patria de los violines. Y porque a nadie conmueve un instrumento convencional que únicamente se considera valioso cuando es imaginario y se toca imaginariamente. Así lo entiende el gran maestro violinista de la villa: el violín de San Francisco Solano, que bien le había servido al franciscano para apaciguar y conquistar las almas de tribus guerreras de tierra adentro, era «un buen instrumento, nada más que había que tocarlo al lado, donde no existía» (Moyano, 1974, p. 66).

A lo largo del extenso y accidentado itinerario existencial de Triclinio, la música tiene dos efectos contradictorios y complementarios. Por un lado, se articula en líneas de flotación por las que el protagonista, trapequista musical, viaja en melodía y se escurre por los numerosos túneles de la madriguera compacta y a menudo hostil de la realidad exterior. En esos momentos, el hilo de la cancioncilla que suena en su interior y que le da forma y significado a sí mismo, al mundo y sus experiencias en él, le permite habitar la patria donde estar a salvo de los dictámenes de la letra y sus leyes, a la vez que ontológicamente lo transportan a un espacio neutro, aparentemente vacío, donde ninguna individuación es suficiente para nombrarlo, para señalarlo o apresararlo en una identificación determinada. Flotando en los sonidos, que son su

lenguaje y, por tanto, la materia de su subjetividad, se ponen de manifiesto la ambigüedad y la ambivalencia propias de la paradoja y por las cuales, simultáneamente, es y no es alguien, algo o un hombre. Y vale recordar aquí, como ejemplo más claro de ello, el instante en que los perros no lo reconocen pues no encuentran en él olor a hombre. Pero como ocurre con la nota no pulsada que se hace valer paradójicamente en el silencio y en sonido potencialmente asociado a ella, Triclinio hace valer su presencia en el aparente vacío ontológico que resulta de su silencio en el territorio del lenguaje verbal y de la letra. Y deviene potencialmente sujeto presente en este mundo, en estas palabras, cuando es tocado parcialmente por algún término que cree poder darle identidad y estatus ontológico (desubicado, no necesario, desarraigado, etc.). Por otro lado, y al mismo tiempo, cada vez que él mismo quiebra su silencio con las notas de su violín, el exterior le devuelve alguna reacción en respuesta de su música. En cada una de esas ocasiones, la respuesta es, literalmente, el desconcierto. Y ante el desconcierto, en ese orden de cosas donde impera el afán de organización, clasificación, decantación y orden de las identidades y las diferencias de individuación, es *visto* por los otros. A veces, para Triclinio, ser visto equivale a ser expulsado por «no tener lugar aquí»; otras veces, en cambio, como le ocurrirá en Buenos Aires cuando sea visto por las asistentes sociales, será atrapado para llevarlo forzosamente a ocupar un lugar que, en teoría, debería ocupar. Sin embargo, invariablemente, verlo y reconocerlo como alguien, deriva siempre en la voluntad de ubicarlo en la presencia de un territorio donde, a fin de cuentas, todo es ausencia para Triclinio. Salvo por su flotación melódica, única patria posible.

Para esta subjetividad dilemática donde la música es condición de toda presencia y toda ausencia, donde los sonidos abren el círculo de los recortes identitarios para abrirse a algo más, donde toda tentativa de individuación fracasa pues no es capaz de atrapar en un significante a ese que está-ahí y no-está-ahí, la ambigüedad hace valer sus efectos más extremos. En el corazón musical de un sujeto así, no hay sujeción posible. Señalarlo como sujeto no equivale ya a señalarlo como equivalente a ser un hombre; más bien, supone necesariamente comprender «la ambigüedad en virtud de la cual estamos dispersos, diseminados, no morando o habitando, sin cesar viniendo y yendo, siempre aquí y allá y en ningún lado, en un mundo en que nada es presente o ausente, donde no hay proximidad o distancia, donde todo se escapa» (López Gil, y Bonvecchi, 2004, p. 37) porque excede los alcances de la letra, del significado de un discurso exterior y ajeno que se revela incapaz de nombrarlo y fijarlo en un concepto pleno, acabado, cerrado. Abierto al movimiento de las oscilaciones, este sujeto disperso y errante para el que la ley de la letra no ha tenido la fuerza de poner en su lugar, no está en las palabras, *está* en la música; y allí, *es*. En consecuencia, es menester disponernos a escuchar su ritmo y su poesía «para que se haga escuchar en ella una polifonía y para que todo discurso muestre alinearse sobre los varios pentagramas de una partitura» (Lacan, 1988, p. 483) si es que seguimos «Preguntándonos de dónde nuestra mirada debe tomar lo que el humo le propone» (Lacan, 1988, p. 225).

Hasta aquí, hemos dicho en reiteradas oportunidades que el mundo que rodea a nuestro personaje se afana en perseguir un objetivo último y perfecto: el orden y la clasificación. Sin

embargo, como también hemos enfatizado repetidamente en las páginas previas, los efectos del discurso, de la letra de la ley que aspira a ordenar y clasificar ese mundo y a los seres en él, devienen inevitablemente en caos. Como suele ocurrir, el esfuerzo por exacerbar o acallar un extremo, termina devolviendo su contracara. Y aquí, el irreprimible afán por reprimir el desorden deriva en más desorden. Los mecanismos de individuación implementados por el poder a través de sus decretos no hacen más que abrir el juego de los simulacros donde proliferan las falsas, precarias apariencias de significados ocultos. El orden, al fin, no es otra cosa que la fachada de un caos imposible de armonizar. De ese caos, precisamente, nacen los medios, y «cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código está en perpetuo estado de transcodificación» (Deleuze, y Guattari, 2004, p. 320). Como ocurre con cada código identitario definido por los decretos que ordenan determinada individuación: cada una de las categorizaciones que imponen se superpone a las anteriores y deja, aún, un margen abierto y sin recubrir para lo que no alcanzan a identificar. Lo mismo sucede con los gobiernos de los que emanan esos códigos y discursos, superponiéndose unos a otros, anulando los mandatos del anterior pero conservando y extendiendo su voluntad de individuación. También, con la guerra de las radios y la difusión publicitaria de la asunción de una nueva autoridad o bien, de la toma del poder por algún grupo rebelde. El discurso radial, cuyo peso y cuyos efectos parecen superar los del discurso oficial, es capaz de determinar, solamente con un falso anuncio, el destino de toda una nación:

no renuncie, no se exilie, no se suicide', aconsejaba el cura, mientras el presidente encendía otra radio donde lo criticaban y anunciaban que 199 tanques avanzaban desde Magdalena rompiendo todas las carreteras. Rápidamente el presidente encendió varios aparatos a la vez, logrando sintonizar varias radios fieles al gobierno donde enumeraban las obras realizadas por el gobierno cayente. Cuando sintonizó una que decía que el orden reinaba en todo el país, que la subversión había sido sofocada y que se estaban realizando operaciones de limpieza, el presidente sonrió (Moyano, 1974, pp. 44-45).

Los medios, vale decir, las vías por las cuales se transfieren o transmiten los significados en el caos, «son esencialmente comunicantes. Los medios están abiertos en el caos, que los amenaza de agotamiento o de intrusión» (Deleuze, y Guattari, 2004, p. 320). De tal suerte, que lo que insiste en permanecer aferrado al código que los medios reproducen termina siendo expulsado, quebrado o anulado. Les ocurre así a los violinistas en su aparente mundo sin reglas que, reiteramos, no es más que la reproducción del modelo de un mundo regulado según un centro y una periferia. Le ocurre así al presidente que, apenas puesto en contacto con otro orden, con otro código, no tiene más opción que pagar el costo de su agotamiento y de la intrusión en un ámbito donde su peso no tiene la entidad que conocía:

el presidente se levantó, tomó el violín, repasó la afinación e hizo algunas escalas [...]. Pero como le molestaba la gorra, se la sacó, descubriendo unos hermosos cabellos amarillos [...]. No teniendo todavía suficiente libertad de movimientos para las arcadas largas, se sacó también la espada, que puso junto a la gorra sobre la mesa, y atacó sin vacilar, después de aspirar una gran cantidad de aire, la sonata El trino del Diablo de Tartini (Moyano, 1974, p. 100).

«Tocaba como si no hubiese hecho otra cosa en su vida. Vigor en su brazo derecho, que sin embargo parecía una mariposa; desmangue perfecto en la mano izquierda; actitud de máximo relajamiento; sonido visceral, como dirían después los diarios» (Moyano, 1974, p. 100), cuando no haya quedado resto reconocible del presidente que, fugado en música, terminó abdicando de la falsa imagen de mandatario que hasta entonces sostenía. Pero así como del caos nacen los medios comunicantes, también nace el ritmo, única respuesta posible para resistir al agotamiento y la intrusión de los medios. Y el ritmo, claro está, es la respuesta de Triclinio a ese mundo atravesado por la letra y sus mandatos. Porque en el caos, al igual que en el ritmo, hay que ser capaz de estar y no-estar allí para fugarse del peso del discurso de la letra que avanza valiéndose de cada medio posible.

En el caos, como en el ritmo, es preciso estar a la vez en el silencio (de la letra) y en el sonido (de la música), pues «lo que tienen en común el caos y el ritmo es el entre-dos, entre-dos medios, ritmo-caos [...]. En ese entre-dos, el caos deviene ritmo, no necesariamente, pero tiene la posibilidad de devenirlo. El caos no es lo contrario del ritmo, más bien es el medio de todos los medios. Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro» (Deleuze, y Guattari, 2004, p. 320), es decir, contacto entre dos códigos heterogéneos, como ser lenguaje verbal y lenguaje musical. Teniendo la posibilidad de migrar de un código a otro, de un discurso a otro, del verbo a la música y viceversa, Triclinio, materia musical librada de la forma y materia subjetiva librada de la individuación, consigue estar-en-el-mundo portando su carnet de identificación y, al mismo tiempo, viajando en melodía sobre el trapecio de sus líneas de flotación; dentro y fuera del territorio y de la patria, simultáneamente territorializado en una identidad precaria e insuficiente y desterritorializado de todas las identidades posibles que le quiera asignar la letra. En la ambigüedad y la paradoja, aquí y allá, siendo y no siendo, a la vez tan nadie y tan otro, tan significativo de una polifonía, tan simulacro ya no sujetado a las tensiones comunes del juego de apariencias y verdades sino oscilando en «lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas» (Deleuze, 1994, p. 27).

Y en la música como en el ritmo, la ambigüedad y la paradoja son condición fundamental para toda melodía y armonía. Si ocurre lo que advirtió, entre otros tantos, Claude Debussy, y la música no es solamente el sonido sino, más bien, el espacio entre las notas, Triclinio, en la música y más aquí y más allá de la individuación, es un sujeto, pero un sujeto articulado no como significado asociado a un significante único y verdadero (hombre, no-hombre,

casi-hombre, músico, violinista, desarraigado, no necesario, expulsado, exiliado, desarraigado, etc.). Más bien, como un acorde, Triclinio es «la superposición de dos, tres o cuatro sonidos. En dicha superposición, los sonidos deberán estar dispuestos de tal manera que formen, entre sí, intervalos» (Rimsky-Kórsakov, 1997, p. 17). Acorde, sonido, movimiento entre notas, cuerda que enhebra y conecta lo heterogéneo, hilo musical que se mueve librado de la forma y la medida, trazando la cartografía de lo desigual. Esta cuerda que es sonido y movimiento entre notas, es a la vez música, hombre (sujeto), no-hombre (negación del sujeto según lo dictado por la ley de la letra de la individuación) y, enlazando una nota más, es un hombre-otro: así como lo ven en Buenos Aires cuando se hace visible mientras toca su violín y se revela ante los ojos del mundo el hasta entonces no percibido rostro de Triclinio, con su «belleza diaguíta [...]. Con su piel oscura y sus ojos verdes a fuerza de tomar mate, había multiplicado, con los sonidos, el normal deslumbramiento de las asistentes, que lo contemplaban a ratos como un enfermo, a ratos como una flor» (Moyano, 1974, p.70), pero nunca como un hombre ni como un hombre indígena.

El exotismo parece no haber pasado de moda en la Buenos Aires de las dictaduras. Muy por el contrario, el esnobismo de la civilización, bajo los efectos de la fascinación que causa la extravagancia de un indígena en una tierra donde todo se pretende homogéneo o descartado, reproduce el comportamiento de más de cien años atrás. En un primer momento, se produce la disputa por la conquista. Inmediatamente después de haberlo descubierto, las asistentes sociales se entregan a la competencia utilizando todos sus artificios de seducción para llamar la atención del joven y apropiárselo. Ocultando su pobreza y sus cuerpos famélicos, como personajes de un relato anacrónico, todas ellas «lucían costosos trajes traídos por Ufa de los vestuarios del Colón, pertenecientes a personajes de óperas en desuso» (Moyano, 1974, p.70) y seducían desde la distancia a Triclinio exhibiendo sus dotes y colores, sonriendo «amablemente ante las corcheas de cobre que [él] arrojaba [...], sin moverse, esperando cada una ser el blanco de una de ellas» (Moyano, 1974, p. 70). Pero el exótico tesoro, más que conquistado, termina siendo arrebatado y capturado por el brazo más fuerte: Ufa, la hija del presidente de turno. Apenas anoticiada de la novedad, se acerca a Triclinio y le ordena: «Me darás tu carnet de desarraigado, que es una forma eufemística de exiliado, para canjearlo por uno de huésped de observación. You are a guest, don't you?» (Moyano, 1974, pp. 72-73). Reproduciendo el gesto que los conquistadores de tierras y espíritus foráneos practicaron durante siglos, mientras Triclinio viaja en melodía observando cada detalle de la belleza de Ufa, ella lo persuade con esperanzas de bondad, belleza y abundancia; lo conduce hasta su barco y lo lleva a su tierra, a su reino, atravesando el mar que separa un suelo de una patria: «Era una rara escala de sonidos que estaban a mitad de camino entre un pífano, un fagot y un déficit ferroviario. [...]. Subieron a la góndola y después desaparecían en un horizonte de rascacielos» (Moyano, 1974, p. 74). En su casa, como quien lleva su extravagante pieza ante los reyes, Ufa le muestra a Triclinio a sus padres; más tarde, vistiéndolo con los códigos de elegancia que dicta la ocasión, el joven diaguíta es puesto en exhibición. Huésped de

uno de los círculos sociales más selectos de la élite, en el Teatro Colón, su frac se convierte en la vidriera desde la cual los invitados curiosoan la rara presencia de ese otro a quien «por su aspecto anecdótico y folclórico dedicaban saludos especiales» (Moyano, 1974, p. 87).

Hacia el fin de la noche, el encantamiento de la extravagancia y las luminarias se ve conmocionado por la violencia de un nuevo golpe de Estado. En el Colón, la agitación de los enfrentamientos domina la sala; el afán de orden alcanza su punto extremo y las frágiles apariencias se quiebran y exhiben su dolorosa realidad. Los estruendos de los bombardeos, música del horror, alertan por fin a Triclinio que, por primera vez, se estremece de miedo. Cuando el invitado queda finalmente liberado de la exhibición a la que fue conducido, atento en su oído musical, reconoce que aquellos estremecimientos sonoros que la población asimilaba naturalmente a movimientos sísmicos, no eran otra cosa que los ecos de las prácticas de los torturadores. Después de despedir a Ufa,

tomó una callecita sin darse cuenta que el vuelo de las palomas no se debía a sus acontecimientos personales sino a una fila de setenta tanques que avanzaban hacia la Rosada en son de guerra. Tomó por una calle, luego por otra, en dirección al Bajo, alternadamente, un ta tá, mientras la marcha de San Lorenzo, por distintas radios, dejaba oír a todo el país sus históricas estridencias, un ta tá ta (Moyano, 1974, pp. 106-107).

Comprendiendo el valor y la función de las apariencias, pero sin abandonar su flotación que lo mantiene a salvo de desaparecer, «se compró un disfraz de ciego y se ubicó en una esquina estratégica, cerca del Colón, y se puso a tocar el violín» (Moyano, 1974, p. 108). Firme en su voluntad de avanzar con su melodía por sobre la cacofónica dominancia de los ruidos del horror, «probaba distintos géneros. Hacía folclore por la mañana, lírico a la siesta y clásico por la noche» (Moyano, 1974, p. 108), pero ninguna pieza de los mejores autores que toca con fina maestría logra resultado alguno. Hasta que toma su violín para que haga sonar, por él, la melodía de su flotación, y «a poco de estar tocando eso sintió que unos pasos fuertes se detenían. La voz le dijo: —Te doy lo que quieras, pero no sigás tocando. ¿Cuánto querés por callarte? —Una picana eléctrica —dijo Triclinio» (Moyano, 1974, p. 111). El caos de la violencia, afectado por el ritmo, línea de fuga que ha conseguido liberarse de la subordinación al orden de la letra, consigue poner al descubierto la puesta en escena de la ambigüedad: no es el retumbar de movimientos telúricos, es el ruido de las torturas; no son verdugos, son debidos obedientes servidores de un sonido; no son hombres tampoco, sino ratas actuando bajo el encantamiento que emana de la letra del poder. Capturados por otro sonido, que es melodía, y porque al sonido de mayor intensidad se deben, los torturadores responden a la invitación de la música; y la causa, una canción sin cacofonías ni violencias, deviene en su efecto:

desde distintos puntos de la ciudad salían unos individuos aberrantes con picanas, revólveres, máquinas de luz intensa, leznas, tirabuzones y otros objetos de tortura, y lo siguieron, marchando apesadumbrados. A medida que Triclinio recorría las calles seguían sumándose torturadores, vencidos o derretidos, con sus instrumentos de tortura en las manos. [...]. Cuando llegaron al Río de la Plata, ilustre por diversas razones, Triclinio, trepado en la vela de un barco, siguió tocando, mientras los torturadores arrojaban sus instrumentos al agua. Al caer la noche, los flageladores se fueron retirando de a poco, en la oscuridad (Moyano, 1974, pp. 112-113).

Con su violín en descanso, «en vez de caminar flotaba otra vez por las calles [...]. Vio entonces que no tenía raíces y tampoco ningún viento que lo llevase a ninguna parte. [...]. Antes de entrar en la villa puso el medio dólar dentro del carnet o salvoconducto que también le había dado Ufa y tiró todo el agua» (Moyano, 1974, pp. 115-119), al espacio intermedio entre una patria y otra, ambas perdidas para siempre. Transitando todavía la cuerda que enhebra notas heterogéneas, ve que el mundo de allí afuera continúa danzando al compás desconcertado de la letra de nuevos decretos y leyes que reproducen, aún, el desordenado orden de antes. Luego de hacer valer los efectos del ritmo que capturó en su fuga una cuota de la violencia que pesa sobre la realidad exterior, es momento de retornar a la melodía. Aunque, esta vez más que nunca, para hallar «el corazón inhallable de mi patria hermosa» (Moyano, 1974, p. 40) entre el aquí y el allá, en el hilo de la cancioncilla del ritornelo pues «El punto gris [...] ha cambiado [...] de estado [...], y ya no representa el caos, sino la morada o la casa» (Deleuze, y Guattari, 2004, p. 319).

Asumiendo la flotación como morada, con toda su ambigüedad y su paradoja y con todas las oscilaciones que le son propias, ya no se trata de salir al encuentro de la patria sino de crearla. Y así lo hace nuestro personaje en su regreso a Villa Violín, creando para sí un espacio dentro de ese espacio donde los objetos, golpeados por el viento, devienen en su canción.

La tarea consiste en hacer de esa cuerda que enlaza el espacio entre notas, el ritmo-caos, la música-verbo, la ausencia-presencia, un modo de ser. Hacer de ella la «fórmula melódica que se propone para que se reconozca, y que será la base o el terreno de la polifonía» (Deleuze, y Guattari, 2005, p. 319) hasta ahora desterritorializada. Transmutarla en territorio del nómada que no es uno ni nadie sino acorde, movimiento que migra entre el ser música, hombre (sujeto), casi-hombre (por las categorías ontológicas que impone la letra de la individuación), hombre-otro (diaguista extravagante y extranjero) y ritornelo (canción que, sonando, crea una morada). Solo así y solo allí se hace accesible alguna identidad y alguna patria. En el agenciamiento con esa particular melodía, el territorio posible para el acorde es el pasaje, la flotación del trapeceista y de la nota no pulsada que suena entre unos y otros círculos abiertos, enhebrados en el nudo de ese sonido que es «el ritmo de lo desigual y lo inconmensurable» (Deleuze, y Guattari, 1974, p. 1974). Un ritmo para el cual ninguna nota o espacio flotante

entre notas vale por sí mismo sino por su desplazamiento de ida hacia otra(s) nota(s) o su movimiento de regreso desde otra(s). Sentido, melodía e identidad continuamente diferidos sin centro ni margen sino ex-céntricos; sujeto des-sujetado que, ya no como ser o no-ser o como verdad o no-verdad, «Disloca todas sus oposiciones. Las arrastra en un movimiento, les imprime un juego que se propaga a todas las piezas [...] con desfases, desigualdades de desplazamiento, retrasos o aceleraciones bruscas, efectos estratégicos de insistencia o de eclipse, pero inexorablemente» (Derrida, 1974, p. 318). Porque migrante entre las notas pulsadas y no pulsadas que forman un acorde, para un sujeto así «Es necesario que le separe un intervalo de lo que no es él para que pueda ser él mismo» (Derrida, 1989, p. 60).

La deriva subjetiva de Triclinio, con todas las tensiones y oscilaciones que recorre hasta encontrar su morada en el desplazamiento de su migración musical, que va y viene de un sitio a otro (de una identidad a otra) en el archipiélago de las patrias posibles, pone profundamente de manifiesto la incapacidad de las típicas categorías ordenadoras para dar nombre y hogar a figuraciones subjetivas de borde que ninguna de ellas llega a recubrir o anular por completo. Sin fijación, sin sentido único ni positivo ni negativo, el sujeto como acorde nos propone otra manera de comprender la relación con el afuera, con los múltiples centros y márgenes. Nos obliga a repensar la relación con la diferencia (*différance*) para la cual el afuera no es la exterioridad del mundo físico de lo tangible y sus hipotéticas evidencias de verdad o falsedad, ni la interioridad de un mundo mental o íntimo sin relación ni vínculo con lo externo. Una relación con la diferencia (*différance*) desplazada del orden de las dualidades y desplegada como sucesión de segmentos que ocurren entre-notas, en intervalos, donde cada intervalo, combinado de un modo singular, puede determinar un tipo diferente de acorde enhebrando distintos sonidos de un mismo instrumento o de instrumentos diversos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boulez, P. (1988). Pasaporte para el siglo XXI. Recuperado 18 de julio, 2013, desde http://musica.universidadarcis.cl/wm/descarga/audicion4/pasaporte_sigloxx.pdf
- Derrida, J. (1975). La doble sesión. En Derrida, J. *La diseminación* (pp. 263-427). Madrid: Fundamentos.
- Deleuze, G. (1978). Conferencia sobre el tiempo musical. Recuperado 17 de julio, 2013, desde <http://experienciadesi.blogspot.com.ar/2013/03/en-febrero-de-1978-el-institut-de.html>
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Deleuze, G. (1997). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1988). *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- López Gil, M. y Bonvecchi, L. (2004). *La imposible amistad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

- Moyano, D. (1974). *El Trino del Diablo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rimsky-Kórsakov, N. (1997). *Tratado práctico de armonía*. Buenos Aires: Ricordi.
- Zamacois, J. (1997). *Tratado de armonía* (Vol. I). Madrid: Span Press Universitaria.