

Inervación y segunda técnica en *Vilanos* de Luciano Azzigotti

Daniel Halaban
Facultad de Artes. UNC

Resumen

En este trabajo nos proponemos pensar la obra *Vilanos*, para dos flautas amplificadas, del compositor argentino Luciano Azzigotti, volviendo sobre los conceptos benjaminianos de “inervación” y “segunda técnica”. La apuesta consiste en poner en juego estas categorías, las cuales han sido vastamente retomadas para pensar el cine, y transponerlas a la reflexión sobre música, para acercarnos, desde una perspectiva poco explorada, a un problema central de la Nueva Música: el uso de medios técnicos electrónicos.

Consideramos que en la obra de Azzigotti el modo particular de amplificación - un pequeño micrófono de condensador colocado adentro de cada una de las flautas y un compresor en la amplificación-, tienen un papel decisivo, tanto en la construcción de la pieza, cuanto en su recepción. Podemos escuchar en detalle todos los sonidos de las llaves, las articulaciones más sutiles de los intérpretes en la embocadura, e incluso acoples que se producen debido a la preparación de la flauta.

De este modo, las singularidades de la pieza apelan a un modo específico de interacción entre el cuerpo del intérprete y el instrumento musical, volviendo sobre reflexiones en torno a Marx y la relación entre la tecnología y lo humano.

Con estos elementos se procura, no solo decir algo sobre *Vilanos*, sino en avanzar en una propuesta de reflexión que pueda captar algunas implicancias políticas y filosóficas de los usos de la técnica en las obras musicales, un aspecto central en la composición de Nueva Música en la actualidad.

Conceptos clave: inervación, segunda técnica, música y política.

Innervation and Second Technology in *Vilanos* by Luciano Azzigotti

Abstract

In this paper we aim to analyse *Vilanos* for two amplified flutes in C, by Argentinian composer Luciano Azzigotti, through Walter Benjamin's concepts of “innervation” and “second technology”. We attempt to rethink these categories, which have been extensively applied to cinema, and transpose them into the reflection on music, in order to approach, from an scarcely explored perspective, a central problem of New Music: the use of electronic media.

We posit that in Azzigotti's work the particular way the instruments are amplified -i.e.: through a condenser microphone inserted inside each flute- has a decisive role in the construction of the piece and in its reception. We can hear with utmost detail all key clicks, subtle changes in embouchure and even feedback sounds produced due to the flute preparation.

Thus the singularities of the piece direct our attention to a specific modus of interaction between the performer's body and the musical instrument, demanding us to reconsider Marx's ideas about the relationship between humans and technology.

Hence what we intend is, not only to say something about *Vilanos*, but to contribute in providing tools to reflect on political and aesthetical implications of technology in New Music today.

Keywords: innervation, second technology, music and politics.

En el año 2014, en el marco del concierto Escrituras argentinas organizado por conDiT¹ y realizado en cheLA² en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se estrenó la obra *Vilanos* para dos flautas en do amplificadas del compositor Luciano Azzigotti³, compuesta especialmente para el dúo porteño MEI flautas, integrado por Patricia García y Juliana Moreno.

Esta obra se caracteriza por sonoridades singulares posibilitadas por un modo original y preciso de amplificación⁴. Este consiste en insertar un micrófono DPA-4066⁵ en el cuerpo de cada flauta a una distancia de aproximadamente 29 centímetros desde el pie del instrumento (es decir, entre las llaves de sol y de mi). La señal tomada por cada uno de los micrófonos se dirige por canales independientes hacia un mezclador con compresor y ecualizador gráfico; el primero permite igualar los niveles de las señales, mientras que el segundo atenuar o intensificar algunos parciales, de acuerdo a las especificidades acústicas de cada espacio de concierto. Esta señal es emitida finalmente por dos monitores activos de entre 10 y 15 pulgadas y un subwoofer de 15 a 18 pulgadas.

Esta «flauta ampliada», por un lado, permite obtener una gama de sonidos inéditos en el repertorio de flautas. El universo tímbrico que se abre con esta obra proviene, en primer lugar, de la escucha del detalle y de la cercanía de sonidos convencionales para la Nueva Música –ruido de llaves, sonidos eólicos, tongue rams, whistle tones, etc.– que, sin embargo, suenan renovados en este contexto técnico, y, en segundo lugar, de la retroalimentación que se produce aquí. Como indica el compositor en su nota de programa, “[a] amplificar la flauta, cada uno de los agujeros se transforma a su vez en un tubo cerrado con su propia fundamental y componente armónico”⁶. Al

¹ Conciertos del Distrito Tecnológico, plataforma de producción de música de concierto fundada por Luciano Azzigotti, radicada hasta 2016 en cheLA, y a partir de entonces itinerante.

² Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano que funciona en una ex fábrica restaurada ubicada en Parque Patricios, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Cf. Acerca de cheLA, Recuperado de [<http://chela.org.ar/información>].

³ Luciano Azzigotti (Buenos Aires, 1975). Licenciado en Composición por la Universidad Nacional de La Plata, fundador de la plataforma conDiT y actual director del TACEC (Teatro Argentino Centro de Experimentación y Creación) de La Plata. Sus trabajos abarcan obras de concierto experimentales, composición algorítmica, instalaciones, experiencias con nueva luthería, composición química, entre otras. Para más información, véase la biografía disponible en [<http://zztt.org/es/bio/>].

⁴ Las instrucciones para la amplificación así como las indicaciones de toque que se describen a continuación se encuentran en la partitura.

⁵ Se trata de un micrófono de condensador de alta definición en miniatura, muy utilizado en obras de Nueva Música.

⁶ Azzigotti, Luciano. *Vilanos*, inédito, 2014, p. 1.

mismo tiempo estas características demandan actualizar las técnicas de toque, especialmente las que atañen a la embocadura y la boca⁷.

Estas particularidades en el modo de producir el sonido y en la resultante sonora nos demandan una reflexión sobre la dimensión estético-política que allí se inaugura. En este sentido nos proponemos retomar algunas de las categorías propuestas por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Si bien Benjamin está trabajando allí principalmente con el cine, consideramos que podemos pensar las prácticas musicales a la luz de estas ideas.

Por otro lado, también es cierto que los medios técnicos de producción y circulación, así como las condiciones sociales en que estos se insertan, han cambiado sustancialmente, casi un siglo más tarde las ideas expuestas más arriba tienen la vigencia de la profecía aún no cumplida. Es legítimo preguntarse si esta teoría que versa especialmente sobre el cine es productiva para pensar la Nueva Música, especialmente aquella que involucra la tecnología.

....

Benjamin en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* diferencia entre primera y segunda técnica. Su reflexión emerge en el contexto del advenimiento de los nuevos medios técnicos, a principios del siglo XX. Estas dos modalidades de la técnica se distinguen tanto por su temporalidad, cuanto por su factura técnico-artística que comprometen políticamente la relación de la corporalidad humana con el dispositivo técnico.

En la dimensión temporal lo que distingue la primera y segunda técnica es la (i)reversibilidad y la distancia. Mientras que

[I]o que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido). Lo que guía a la segunda es, en cambio, el “una vez no es ninguna” (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos). El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego⁸.

En términos artísticos Benjamin encuentra la diferencia entre primera y segunda técnica en torno a la articulación entre mimesis, juego y apariencia. En efecto, el autor

⁷ Se puede observar en la partitura la gran cantidad de instrucciones para la ejecución, especialmente el gran detalle con el que se maneja el aparato fonador. Véase Azzigotti. *Vilanos*, p. 2.

⁸ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, Ed. Itaca, México, 2003, p. 56.

señala que el “hecho originario de toda ocupación artística”⁹ es la mimesis, cuya referencia escapa al concepto tradicional. Como indica Miriam Hansen, la noción de “representación, vinculada a un referente”¹⁰ anclada en la filosofía de Platón y Aristóteles es desplazada por Benjamin en pos de la idea de una “práctica relacional”, “un modo de acceso al mundo que involucre lo sensual, lo somático y lo táctil, esto es, formas de percepción y cognición corporales; un acercamiento no coercitivo a lo otro que resiste las concepciones dualistas de sujeto y objeto”¹¹.

Puesto que la mimesis como “fenómeno originario” [Urphänomen] de toda ocupación artística¹² involucra al cuerpo que imita, surge una doble condición que compromete a la apariencia y al juego, entrelazados y en tensión. “En la mimesis duermen, dobladas estrechamente la una en la otra, como las hojas de un cogollo, ambos lados del arte: apariencia y juego”¹³. En efecto, “el que imita hace que una cosa se vuelva aparente”¹⁴ a la vez que “actúa la cosa”¹⁵, juega¹⁶. Desde esta perspectiva de “materialismo antropológico”, la mimesis es constitutiva de lo humano y el arte una de sus manifestaciones más potentes. En palabras de Benjamin “[e]l arte [...] es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un ‘mostrarle cómo’. El arte es, en otras palabras, una mimesis perfeccionada”¹⁷.

En la polaridad entre apariencia y juego, la primera técnica se corresponde con la apariencia. A la inversa, el juego es propio de la segunda técnica.

La apariencia es, en efecto, el esquema más escondido y con ello también el más constante de todos los procedimientos mágicos de la primera técnica; el juego, el depósito inagotable de todos los modos experimentales de proceder propios de la segunda técnica¹⁸.

La tradición occidental se inclinó por la apariencia pero en la época de la reproductibilidad técnica el juego puede tomar preponderancia.

Así, la segunda técnica con su heterogeneidad temporal y su posibilidad lúdica nos ofrece un horizonte para un nuevo arte, cuyo rol es propuesto por Benjamin como

⁹ Ídem, p. 105.

¹⁰ Hansen, Miriam. *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, California, 2011, p. 147.

¹¹ Hansen. *Cinema and experience*, p. 147 y ss.

¹² Benjamin. *La obra de arte*, p. 105.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ídem, p. 123.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Sobre la complejidad del concepto de “juego” [Spiel] en Benjamin véase Hansen. *Cinema and experience*, p. 184 y ss.

¹⁷ Benjamin. *La obra de arte*, p. 125.

¹⁸ Ídem, p. 105.

“Einübung”, es decir, “el entrenamiento, la práctica de esta interacción”¹⁹ entre naturaleza y humanidad, contrario al dominio violento y destructivo de la naturaleza, y a la estetización fascista de la política, que supo utilizar estos nuevos medios para captar a las masas.

En el cine, medio artístico privilegiado para el análisis de Benjamin, la segunda técnica, como sugiere Hansen,

[no es simplemente] una adaptación conductista de la percepción y reacción humanas al régimen de aparatos, sino que el cine tiene el potencial de revertir, en forma de juego, las consecuencias catastróficas de una fallida recepción de la tecnología²⁰.

Para abordar el arte desde la segunda técnica, Benjamin propone el concepto de “inervación”²¹ que incorpora herramientas nuevas para la (a)percepción del mundo; una “imbricación fisiológica con la estructura maquina”²².

Benjamin muestra cómo la inervación opera en el arte de la fotografía, en el que las posibilidades de la cámara permiten acceder a una dimensión del mundo aún desconocida para nosotros, o mejor aún, a un nuevo mundo. Escribe en su texto “Algo nuevo acerca de las flores”, reseña del libro que plasma la labor del fotógrafo Karl Blossfeldt²³,

[el artista] no ha podido ir más lejos en este gran escrutinio de toda la gama de percepciones, escrutinio que va a cambiar nuestra imagen del mundo de un modo todavía incalculable [...]. Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes²⁴.

Por supuesto, la apuesta política de Benjamin por la inervación se dirige al colectivo, por eso el cine como espacio de encuentro con la segunda técnica debe “contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para los individuos es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine”²⁵.

¹⁹ Hansen. *Cinema and experience*, p. 139.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ En la versión del ensayo utilizada para este trabajo la traducción del término alemán [Innervation] es reactivación. Para este trabajo preferimos conservar el término inervación para conservar el sentido singular que trabajamos a continuación.

²² Hansen. *Cinema and experience*, p. 133.

²³ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 11-14. Se trata de una reseña sobre el libro de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* [Formas primordiales del arte. Imágenes fotográficas de plantas]. Este libro consiste en una serie de fotografías de plantas con amplificación que permite observar detalles inesperados.

²⁴ Benjamin. *Sobre la fotografía*, p. 12.

²⁵ Benjamin. *La obra de arte*, p. 56.

De este modo, mientras la primera técnica apunta al dominio y la explotación propias del capitalismo, la segunda abre posibilidades emancipatorias. Así, en términos estrictamente políticos la segunda técnica tiene el potencial de abolir las relaciones sociales de dominación, tanto en la relación del hombre con la naturaleza, cuanto en la de los hombres entre sí. Con respecto a lo primero, permite “un juego armónico entre las fuerzas naturales y el hombre”²⁶; en tanto que en las relaciones entre los hombres posibilita prácticas emancipatorias y revolucionarias, “quiere desembocar en la liberación creciente del ser humano de toda sumisión al trabajo”²⁷.

.....

En los experimentos de Pierre Schaeffer en París y de Karlheinz Stockhausen en Colonia, así como en el modo de producción en estudio inaugurado por The Beatles y George Martin en Abbey Road se muestran algunos rasgos de los propuestos por Benjamin, ligados a la reproductibilidad técnica: la distancia, la repetición y experimentación lúdicos, el detalle y la percepción.

Ahora bien, el énfasis de Benjamin está en la (a)percepción del mundo y de nosotros mismos que la segunda técnica puede abrir a través de la inervación, la imbricación hombre-máquina.

En este trabajo proponemos que la potencia del pensamiento de Benjamin retorna si desplazamos el acento hacia la producción, al hacer, aún a sabiendas de las limitaciones de lo colectivo de la inervación en la Nueva Música. En este sentido, una obra como *Vilanos* nos demanda una clave de análisis de la inervación, relación cuerpo-dispositivo anclada en la materialización de la obra, el momento de producción del sonido.

En primer lugar, nos interesa el umbral sonoro que esta obra plantea. La amplificación no procesa el sonido y sin embargo no escuchamos nada parecido al timbre convencional de la flauta. O mejor: no escuchamos el timbre que produce el aire a través de la flauta; en cambio parece que escuchamos «el timbre de la flauta». No solo se trata de los ruidos de llaves o los golpes que puede producir un instrumento –algo ya testimoniado por la música electroacústica– sino que los acoples testimonian el sonido,

²⁶ En la versión francesa se incluye la referencia a Fourier “un jeu ‘harmonien’ entre les forces naturelles et l’homme” la cual, tal vez por discrecionalidad en la traducción, no aparece en la versión Urtext en español. Véase Walter Benjamin, “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” en Max Horkheimer Hg., *Zeitschrift für Sozialforschung*, Año V, Instituts für Sozialforschung, Frankfurt, 1936, p. 47.

²⁷ Benjamin. *La obra de arte*, p. 102.

el aire de «adentro» de la flauta. No necesitamos pasar aire por el instrumento para que este suene, lo que oímos es «cómo suena el instrumento». Se trata de una sonoridad ya contenida en el instrumento, pero que a la vez solo puede ser posible en el medio técnico en el que se encuentra inserta.

Pero hay más. Muchos de los sonidos que se oyen son de la flauta pero también del aparato fonador de las flautistas. Solo es posible en la “interacción concertada” entre cuerpo del intérprete y tecnología. Esto nos permite un “Einübung”, un entrenamiento, no solo de la percepción, sino también del hacer-con-la-máquina.

Mientras que en la música electroacústica el intérprete desaparece en el sonido y en la música instrumental es el instrumento el que no es más que una prótesis separada que media en la intención del intérprete y el sonido, en *Vilanos*, al mismo tiempo que el instrumento es una extensión del instrumentista, éste se vuelve parte del primero. Esto es tal vez lo más singular de la obra.

La herramienta que nos permite pensar un Benjamin de la prótesis la vamos a encontrar en la tradición que inaugura Jacques Derrida en su lectura de la técnica en Marx. Como indica Carlos Casanova, las dos maneras en que se interpreta el pensamiento marxista sobre la técnica son, por un lado, la del dominio planetario (desde una perspectiva heideggeriana), y por otro, la de “la *tecnicidad* como *protetisidad* originaria”²⁸. Con esta segunda perspectiva de corte antropológico se sugiere que la relación hombre-máquina es inherente de la humanidad, y que la técnica es pensada “como unidad co-constituyente, *auto-hetero-noma*, entre el hombre y lo otro que el hombre, entre lo humano y lo no-humano”²⁹.

En el capitalismo industrial, de acuerdo a Marx, hay un paso de esta idea de la técnica como extensión del cuerpo humano, hacia la técnica que subsume al humano como parte del órgano productivo. Las máquinas “ya no como herramientas del hombre sino de un mecanismo, como herramientas mecánicas”³⁰. Como indica Casanova, la fuerza del cuerpo singular “no se define ya por las habilidades del hombre como agente de actividad, sino por el lugar que ocupa como engranaje en relación al conjunto del sistema técnico”³¹.

En palabras de Marx:

²⁸ Casanova, Carlos. *Estética y producción en Karl Marx*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2016, p. 82. [Cursiva en el original].

²⁹ *Ibidem*. [Cursiva en el original].

³⁰ Marx, Karl. *El capital, Libro I/Vol. 2*, Siglo XXI, México, 2004, p. 454.

³¹ Casanova. *Estética y producción*, pp. 97-98.

El trabajo se presenta, antes bien, solamente como órgano consciente, disperso bajo la forma de diversos obreros vivos presentes en muchos puntos del sistema mecánico, y subsumido en el proceso total. De la maquinaria misma, sólo como un miembro del sistema cuya unidad no existe en los obreros vivos, sino en la maquinaria viva (activa), la cual se presenta frente al obrero, frente a la actividad individual e insignificante de éste, como un poderoso organismo. En la maquinaria el trabajo objetivado se le presenta al trabajo vivo, dentro del proceso laboral mismo, como el poder que lo domina y en el que consiste el capital –según su forma– en cuanto apropiación del trabajo vivo. La inserción del proceso laboral como mero momento del proceso de valorización del capital es puesta, también desde el punto de vista material, por la transformación del medio de trabajo en maquinaria y del trabajo vivo en mero accesorio vivo de esta maquinaria, en medio para la acción de ésta³².

Nuestra apuesta estriba, entonces, en pensar, en algunas expresiones actuales de la Nueva Música, modos de subvertir esta relación alienada del hombre con la máquina, para devolverle a aquel su órgano técnico co-constitutivo, en un esfuerzo emancipatorio, especialmente relevante en el capitalismo tardío, que tiende a la tecnificación instrumental global.

³² Marx, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, vol. 2, Siglo XXI editores, México, 2007, p. 219.

Daniel Halaban (1988): Licenciado en Composición Musical por la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2016 realiza el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección del Dr. Pablo Fessel y la co-dirección de Luis Ignacio García García. Se desempeña como Profesor Titular de Filosofía y estética de la música y como Profesor Adjunto (a cargo) de Análisis Musical I en las carreras de Dirección Coral y de Interpretación Musical de la Facultad de Artes, UNC. Miembro del equipo de investigación “Inequivalencia: mercancía, imaginación y política”, dirigido por García García.