

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**La individuación del instrumento musical en la creación
experimental: hacia una poética de la diferencia**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro Morán Artaiz

Directora

Belén Pérez Castillo

Madrid

© Alejandro Morán Artaiz, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Programa de Doctorado en Musicología



TESIS DOCTORAL

La individuación del instrumento musical en la creación
experimental. Hacia una poética de la diferencia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro Morán Art aiz

DIRECTORA

Dra. Belén Pérez Castillo

CRITERIOS DE ESTILO

Todas las traducciones al castellano de textos citados que hayan sido consultados en otra lengua (bien porque se trate de la original, bien porque sea a su vez una traducción a esa otra lengua) son del autor del trabajo. En estos casos, la versión que figura en la fuente se ofrece en una nota a pie de página, o bien a continuación y entre corchetes si la cita se encuentra ya en una nota a pie de página. El uso de corchetes también se aplica, en el cuerpo del texto, a aquellas palabras o expresiones traducidas –conceptos, ideas clave, etc.– a propósito de las cuales, por su particular relevancia, se considera conveniente informar de su formulación original. Asimismo, en aquellos casos en los que se considere pertinente indicar, junto al año de edición de una fuente bibliográfica, la fecha de su publicación original, ésta se indicará a continuación entre corchetes.

A menos que se indique expresamente lo contrario, cualquier utilización de la letra cursiva en el interior de las citas textuales procede del original. En el caso de que, por alguna razón, se desee destacar algún fragmento de la cita por medio de este recurso, esto se indicará convenientemente entre corchetes al final de la cita. Sin embargo, con el objeto de posibilitar una mayor coherencia a nivel visual, se ha procedido a la homogeneización de dos aspectos en relación con textos en diferentes lenguas. Por un lado, para el primer nivel de entrecorillado se emplean siempre las comillas inglesas, mientras que para un segundo nivel se emplean las comillas latinas. Por otro lado, el uso de mayúsculas en títulos de artículos y libros escritos originalmente en lengua inglesa se ha adaptado a la norma castellana. Se exceptúan en este punto los títulos de obras artísticas, en los que se ha preferido respetar la ortografía elegida por el autor o la autora.

Los distintos ejemplos (en su mayoría fragmentos de partituras), figuras y tablas incorporados a lo largo del texto se han identificado con dos cifras separadas por un punto, la primera de las cuales corresponde al número de capítulo y la segunda a su posición dentro del capítulo. Las tres categorías citadas se numeran por separado. Se ha considerado “ejemplo” cualquier fragmento de partitura o imagen de obra artística introducido para ilustrar o apoyar las explicaciones, mientras que se reserva el nombre de “figura” para el resto de casos, incluyendo fotografías de instalaciones o interpretaciones de obras musicales, así como las diversas clases de diagramas y esquemas que no sean tablas.

Al introducir una referencia bibliográfica en el cuerpo del texto, se ha hecho uso del sistema de autor-fecha. Se exceptúan a este respecto las fuentes no académicas, tales como blogs, periódicos, comunicaciones orales o clases: en tales casos, la referencia se incluye en el pie de página. Por lo que se refiere a las partituras musicales, cuando éstas se mencionan por primera vez se ha precisado entre paréntesis la fecha de composición. En general, solo se ha agregado información relativa a la edición manejada cuando es necesaria para la localización del fragmento comentado. Esto tiene lugar, por ejemplo, cuando la partitura no incluye números de compás, requiriéndose entonces la especificación del número de página o sistema.

AGRADECIMIENTOS

El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos

Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, I

Recibe, lector o lectora que te asomas a estas páginas, mi más cálida bienvenida. Deseo que a través de su frondosa superficie llegues a encontrar frutos que las haga merecedoras de tu atención e interés.

Antes, empero, de aventurarnos tras sus goznes de papel, quiero detenerme unos instantes para recordar con gratitud a quienes, de una u otra forma, me han acompañado en este viaje nómada y un tanto solitario.

Gracias, en primer término, a la Dra. Belén Pérez Castillo, directora y tutora de este proyecto, sin cuya valiosa orientación, su incansable atención y su apoyo siempre generoso no habría sido posible la composición de este volumen.

Gracias a José Luis Torá, Alberto Posadas y Juan José Eslava, por haber sido para mí modelos en un sentido tanto artístico como intelectual y humano. A Paulo de Assis y Pierluigi Billone, cuyas enseñanzas han dejado una sensible huella en este trabajo. A Tigran Danielyan y Alexei Mijlin, por su guía a través de una prolongada relación con el instrumento musical. A mis maestros y amigos de los Encuentros de Música Electroacústica de Gijón, con un recuerdo especial a la memoria de René y Yolanda.

Gracias también a Pilar, Silvia, Alberto, Jana, Celia, Pablo, Josemi, Txema, Bakartxo, Eduardo, Aitor, Eva... A mis compañeros/as y alumnos/as del Conservatorio Profesional de Música de Oviedo, el IES Infanta Elena (Galapagar), el IESO Bardenas Reales (Cortes de Navarra), el IES Julio Caro Baroja (Pamplona) y el IESO El Cierzo (Ribaforada), por todas las experiencias compartidas. A Iñaki, por todas nuestras conversaciones, con todo mi afecto y admiración.

Gracias, por último, a mi familia y amigos, por su apoyo y su cariño incondicionales. A quienes se han ido: América, Adelino, Margarita, Conchita. A mis padres, Juan José y Ana; a mi abuelo José Mari; a Josefina, Eloína y María Jesús; a Josep y Lucinia; a Mery;

a Javier, Elena, Ángela y María; a Miguel; a Inés, Arturo, Laura, Cristina y Miguel. A Pedro, Eloy y Guillermo.

ÍNDICE

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS	I
CRITERIOS DE ESTILO	III
AGRADECIMIENTOS.....	V
ÍNDICE.....	VII
LISTA DE EJEMPLOS.....	X
LISTA DE FIGURAS.....	XII
LISTA DE TABLAS	XII
RESUMEN	XIII
ABSTRACT	XV
INTRODUCCIÓN.....	1
I.1. JUSTIFICACIÓN.....	1
I.2. OBJETIVOS	4
I.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
I.4. MARCO TEÓRICO	12
I.5. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	17
I.6. FUENTES	20
CAPÍTULO 1. EL INSTRUMENTO COMO ESPACIO PRODUCTIVO	23
1.1. HACIA UN CONCEPTO DE INSTRUMENTO: DISYUNTIVAS DE UNA DEFINICIÓN	28
1.2. DEL INSTRUMENTO A LA INSTRUMENTALIDAD: EL INSTRUMENTO COMO AGENCIAMIENTO	40
1.2.1. De pájaros e insectos: vocalidad e instrumentalidad.....	47
1.2.2. El gesto discontinuo: instrumentalidad y cibernética.....	59
1.3. LA NOCIÓN DE ESPACIO PRODUCTIVO.....	67
1.3.1. Producción y territorialidad.....	71
1.3.2. Los tres niveles de la producción instrumental	77
CAPÍTULO 2. EL CUERPO MARCADO	83
2.1. EL INSTRUMENTO COMO OBJETO TÉCNICO	89

2.1.1. Objeto técnico y ser-a-la-mano	98
2.1.2. El instrumento como prótesis	105
2.2. EL INSTRUMENTO COMO CUERPO SONORO	109
2.2.1. Cuerpos ruidosos	113
2.2.2. Un espacio de relaciones latentes	116
2.3. EL INSTRUMENTO COMO REALIDAD MARCADA.....	122
2.3.1. Memoria y ontogénesis	123
2.3.2. La apropiación del cuerpo en la práctica musical	133
2.4. LA MÁQUINA BINARIA.....	141
2.4.1. El gesto como operación transductiva.....	142
2.4.2. La escritura como prefiguración del gesto instrumental	151
2.5. CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO: UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA ESCRITURA INSTRUMENTAL CONTEMPORÁNEA DESDE LA PERSPECTIVA DEL CUERPO MARCADO..	157
2.5.1. Música en espacios confinados	157
2.5.2. En tierras extrañas	177
2.5.3. El cuerpo recobrado	200
CAPÍTULO 3. EL COMPLEJO CIBERNÉTICO	213
3.1. LAS FRONTERAS DE LA MÁQUINA BINARIA.....	213
3.2. LAS RELACIONES PRODUCTIVAS EN LAS AGRUPACIONES INSTRUMENTALES	223
3.2.1. Concertación.....	228
3.2.2. Sonancia	234
3.3. LAS RELACIONES PRODUCTIVAS EN LOS MEDIOS ELECTRÓNICOS	247
3.3.1. Transducción	255
3.3.2. Fuente sonora y (re)producción.....	264
3.3.3. El bricolaje electrónico.....	275
3.4. LA PRODUCCIÓN CIBERNÉTICA.....	283
3.4.1. Intersecciones y desplazamientos entre fuente, concertación y montaje en el arte radiofónico y la agrupación virtual	285
3.4.2. <i>I am sitting in a room</i> : el espacio como elemento productivo	301

3.4.3. La creación de espacios híbridos entre medio acústico y electrónica. Un acercamiento a la obra para electrónica mixta de João Pedro Oliveira.....	312
3.4.4. Trans-instrumentalidad y conciencia post-digital en Alexander Schubert.....	331
CAPÍTULO 4. LA BOCA MUDA.....	369
4.1. CUANDO ARDEN LOS PIANOS: DESTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS Y POÉTICA MUSICAL. UN ESTUDIO DE <i>PIANO BURNING</i> DE ANNEA LOCKWOOD	374
4.1.1. La exaltación del aura en <i>Piano Burning</i> . Diferencias entre las quemadas de piano de Lockwood, Yōsuke Yamashita, Diego Stocco y Michael Hannan	377
4.1.2. La violencia contra el instrumento como gesto político: una discusión de las teorías de Stephen Davies y Matteo Ravasio	381
4.1.3. Lockwood y los signos: hacia una interpretación de <i>Piano Burning</i>	389
4.2. EL INSTRUMENTO COMO ESPACIO DE SIGNIFICACIÓN	395
4.2.1. <i>Aliquid stat pro aliquo</i> . La semiosis como producción de sentido.....	395
4.2.2. La significación como proceso: del significado al interpretante	403
4.2.3. Más allá del tópico: signo y territorialidad.....	419
4.3. LA FÁBRICA DE SIGNOS	430
4.3.1. La imposibilidad de hablar	431
4.3.2. La imagen-máquina.....	441
4.3.3. La senda de los muertos	453
CONCLUSIONES.....	463
FUENTES.....	471
PARTITURAS	471
PERIÓDICOS	473
COMENTARIOS A OBRAS.....	474
PÁGINAS WEB Y VÍDEOS	476
CLASES Y PONENCIAS	477
BIBLIOGRAFÍA.....	479

LISTA DE EJEMPLOS

- Ejemplo 1.1 (p. 57). Ligeti, György. *Nouvelles Aventures* (1962-1965), compases 49-52 (detalle)
- Ejemplo 1.2 (p. 58). Berberian, Cathy. *Stripsody* (1966), p. 4
- Ejemplo 2.1 (p. 158). Lachenmann, Helmut. *Toccatina* (1986), compás 1
- Ejemplo 2.2 (p. 158). Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compases 20-21
- Ejemplo 2.3. (p. 159). Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compás 5 (detalle)
- Ejemplo 2.4 (p. 159). Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compases 23-24
- Ejemplo 2.5 (p. 160). Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compases 30-33
- Ejemplo 2.6 (p. 160). Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compases 39-40
- Ejemplo 2.7 (p. 164). Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compases 6-8
- Ejemplo 2.8 (p. 164). Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compases 13-14
- Ejemplo 2.9 (p. 167). Steen-Andersen, Simon. *Pretty sound (up and down)* (2008), instrucciones
- Ejemplo 2.10 (p. 168). André, Mark. *...zu...* (2003-2005), compases 24-30, parte de violín
- Ejemplo 2.11 (p. 169). André, Mark. *...zu...*, compases 75-81, parte de violonchelo
- Ejemplo 2.12 (p. 172). Torá, José L. *Kaspar Hauser Lied* (1993), compases 16-20
- Ejemplo 2.13 (p. 175). Torá, José L. *a ras de los albores más tempranos*, compases 1-5
- Ejemplo 2.14 (p. 181). Billone, Pierluigi. *Mani.Gonxha* (2012), inicio
- Ejemplo 2.15 (p. 182). Billone, Pierluigi. *Mani.Gonxha*, p. 2, tercer sistema
- Ejemplo 2.16 (p. 183). Billone, Pierluigi. *Mani.Gonxha*, p. 7, cuarto sistema
- Ejemplo 2.17 (p. 189). Sciarrino, Salvatore. *Sei capricci* (1976), n.º 2, compases 1-3
- Ejemplo 2.18 (p. 190). Sciarrino, Salvatore. *Sei quartetti brevi* (1967-1992), I, compases 12-14
- Ejemplo 2.19 (p. 191). Sciarrino, Salvatore. *Sei quartetti brevi*, I, compases 34-36

- Ejemplo 2.20 (p. 192). Sciarrino, Salvatore. *Let me die before I wake* (1982), p. 1
- Ejemplo 2.21 (p. 195). Kagel, Mauricio. *Cuarteto de cuerda n.º 1* (1965-1967), p. 6, 3'15"- 3'30"
- Ejemplo 2.22 (p. 203). Murail, Tristan. *Vampyr!* (1985), compases 1-4
- Ejemplo 2.23 (p. 204). Saunders, Rebecca. *fury II* (2009) compases 100-104 (detalle)
- Ejemplo 2.24 (p. 205). Ferneyhough, Brian. *Intermedio alla ciaccona* (1986), p. 7
- Ejemplo 2.25 (p. 206). Bauckholt, Carola. *Witten Vakuum* (2019-2020), compases 13-15
- Ejemplo 3.1 (p. 242): Feldman, Morton. *Piano and Orchestra* (1975), compases 1-7. Transcripción simplificada de la partitura orquestal realizada por el autor del trabajo a partir de Feldman (1978)
- Ejemplo 3.2 (p. 245): Tsangaris, Manos. *Love and Diversity* (2012), p. 9 (parte de violonchelo)
- Ejemplo 3.3 (p. 275): Globokar, Vinko. *? Corporel* (1985), p. 3, marca de ensayo 11
- Ejemplo 3.4 (p. 323): Oliveira, João Pedro. *Labirinto* (2002), compases 66-69
- Ejemplo 3.5 (p. 324): Oliveira, João Pedro. *A Escada Estreita* (1999), compases 15-16 (detalle)
- Ejemplo 3.6 (p. 325): Oliveira, João Pedro. *...there are those who say life is an illusion...* (1999), compases 34-38
- Ejemplo 3.7 (p. 325): Oliveira, João Pedro. *Abyssus ascendens ad aeternum splendorem* (2005), compases 82-86 (detalle)
- Ejemplo 3.8 (p. 326): Oliveira, João Pedro. *Litania* (2003), compases 5-11
- Ejemplo 3.9 (p. 327): Oliveira, João Pedro. *Le voyage des sons* (1998-1999), compases 22-24
- Ejemplo 3.10 (p. 328): Oliveira, João Pedro. *In tempore* (2000), compases 1-3
- Ejemplo 3.11 (p. 328): Oliveira, João Pedro. *Maëlstrom* (2006), compases 94-99
- Ejemplo 3.12 (p. 329): Oliveira, João Pedro. *O Abismo e o Silenzo* (2001), compases 92-93 (detalle)

Ejemplo 3.13 (p. 347): Imagen de una de las piezas pertenecientes a la serie *Sign of the time* (2017) de S. Kelly y B. Ponkinghorne

Ejemplo 4.1 (p. 399): André, Mark. *...in...* (2003), compases 54-59

Ejemplo 4.2 (p. 415): Ligeti, György. *Le Grand Macabre* (1974-1977, rev. 1996), primera aparición del Príncipe Go-Go, p. 146, marca de ensayo 290

Ejemplo 4.3 (p. 423): Lachenmann, Helmut. *Gran Torso* (1988), p. 3.I

Ejemplo 4.4 (p. 427): Ligeti, György. *Le Grand Macabre*, obertura al Acto I, inicio

Ejemplo 4.5 (p. 451): Sciarrino, Salvatore. *Efebo con Radio* (1981), compases 46-48 (detalle)

LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1 (p. 163). Análisis armónico de los compases 1-5 de *Toccatina*

Figura 2.2 (p. 174). Localización de los nodos correspondientes a armónicos naturales (2 a 11) a lo largo de la cuerda IV del violonchelo. En Torá, José L. *Notas sobre a ras de los albores más tempranos* (1996-1997)

Figura 3.1 (p. 298): Distribución de los doce instrumentos acústicos para la hipotética pieza *Panóptico*

Figura 3.2 (p. 301): Instrumental propuesto por Alvin Lucier para *I am sitting in a room* (1970)

Figura 3.3 (p. 359): Momento del estreno de *Star Me Kitten* (2015) de A. Schubert (11'23"). Fotograma extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=CcorGw1h688> el 5 de agosto de 2021

Figura 4.1 (p. 438): Imagen de una videoinstalación de *Grito mudo* (2011) de Alberto Bernal

Figura 4.2 (p. 458): Imagen de la instalación *Humanless 18* (2014), de Miguel Fernández

LISTA DE TABLAS

Tabla 2.1 (p. 162): Análisis formal de *Toccatina* (1986) de Helmut Lachenmann

Tabla 4.1 (p. 410): Clasificación de los signos en la teoría semiótica peirceana

RESUMEN

La individuación del instrumento musical en la creación experimental. Hacia una poética de la diferencia

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, el instrumento musical ha ido recibiendo una creciente y renovada atención en el ámbito de la creación experimental: un fenómeno que se ha reflejado también en la literatura académica, en especial a partir de los años 90. En este sentido, se han producido cambios notables, no solo en la manera en que se trabaja con el instrumento y se hace uso de él, sino también en la forma en que éste es concebido y percibido.

En esta investigación nos acercamos a dicha realidad, con la pretensión de ofrecer una visión comprensiva del fenómeno desde un punto de vista que es, a un tiempo, musical y filosófico. En primer término, se trata de definir y caracterizar adecuadamente el instrumento musical. En este aspecto, nos alejamos de toda concepción utilitaria o esencialista, para apuntar, por el contrario, a su comprensión como “espacio productivo”. Desde este punto de vista, el instrumento aparece como una entidad relacional (en tanto que ligada a un entramado de relaciones productivas), orientada a la producción física de sonido (puesto que se sostiene sobre una realidad material y energética) y vinculada de una forma íntima a un determinado contexto social e histórico (es decir, atravesada por una multitud de lazos semióticos, de hábitos de escucha y ejecución, etc.).

Asimismo, la introducción de la noción de espacio productivo significa comprender el instrumento como una suerte de “agenciamiento” (concepto que procede de Gilles Deleuze, y que ya autores como Paul Théberge han aplicado al instrumento musical) susceptible de redefinirse a través del moldeamiento al que le somete el acto creativo. Ello nos permite situar el foco de atención en la diferencia, en la individuación del instrumento, frente a la identidad y la repetición. La discusión se traslada entonces al marco de la creación académica, con el objeto de diagnosticar los procesos de desterritorialización y reterritorialización del instrumento que tienen lugar dentro de la diversidad de poéticas contemporáneas.

Desde esta perspectiva, se proponen tres modelos teóricos del instrumento musical, cada uno de los cuales se construye a partir de una de las dimensiones del espacio productivo anteriormente citadas. Será entonces con el auxilio de las herramientas

conceptuales y metodológicas desarrolladas en los modelos como nos aproximaremos al repertorio contemporáneo, a fin de analizar los procesos de individuación del instrumento en obras musicales concretas.

En primer lugar, la generación física de sonido por parte de un cuerpo sonoro –más precisamente, de una unidad interactiva del intérprete y su instrumento–, donde la virtualidad latente se contrapone a la inercia derivada de los hábitos productivos heredados, constituye el centro de atención de la noción de “cuerpo marcado”. En segundo lugar, el modelo del “complejo cibernético” atiende a las diferentes posibilidades de interrelación entre los distintos elementos que se integran en un determinado espacio productivo, incidiendo ante todo en su capacidad para recombinarse y reconfigurarse a través de la *poiesis* instrumental, la cual se ha visto incrementada de un modo notable gracias al desarrollo de los medios electrónicos. En tercer lugar, la definición del instrumento como “boca muda” se liga nuevamente al reconocimiento de su naturaleza sociohistórica, aunque ya no como una forma de resistencia, sino como punto de partida para la producción de nuevas significaciones, en el sentido de relaciones semióticas no reproductivas.

En conclusión, la investigación nos conduce a una visión del instrumento musical como una realidad en perpetuo flujo, la cual no se encuentra dada de antemano, sino que es reconstituida y renegociada de un modo constante en el seno del proceso creativo. A este respecto, los modelos propuestos del instrumento nos ponen en contacto con múltiples estrategias, formas de aproximación al instrumento que permiten la emergencia de nuevas individuaciones. Por esta vía, se aspira a sentar los cimientos de una verdadera poética del instrumento basada en la diferencia.

Palabras clave: instrumento musical, individuación, música contemporánea, desterritorialización, agenciamiento, cuerpo sonoro, memoria, transducción.

ABSTRACT

Individuation of Musical Instruments in Experimental Creation. Towards a Poetics of Difference

Since the end of the Second World War, and especially since the end of the last century, musical instruments have received increasing attention in the field of academic creation: a phenomenon that is also reflected in academic literature. In this sense, remarkable changes have taken place, not only in the way instruments are confronted and used, but also in the way they are conceived and perceived.

In this research this reality will be approached, with the aim of offering a comprehensive vision of the phenomenon from a point of view that is both musical and philosophical. First of all, it is a question of defining and characterising musical instruments adequately. In this respect, I will move away from any utilitarian or essentialist conception, and try, on the contrary, to understand it as a “productive space”. From this point of view, instruments appear as relational entities (insofar as they’re linked to a network of productive relations), which are oriented towards the physical production of sound (since this is sustained by material realities and energetic processes) and intimately linked to specific social and historical contexts (that is, they’re crossed by a plurality of semiotic links, listening and playing habits, etc.).

Likewise, the notion of “productive space” implies the understanding of instruments as assemblages (a concept that comes from Gilles Deleuze, and which authors such as Paul Théberge have already applied to musical instruments) that can be reconfigured and redefined through the moulding to which they are subjected by creative activity. This allows us to place the focus on difference, that is, on the individuation of instruments as something opposed to identity and repetition. The discussion moves then to the framework of academic creation, with the aim of diagnosing the processes of instrumental deterritorialisation and reterritorialisation that take place within the diversity of contemporary poetics.

From this perspective, three theoretical models of the musical instrument are proposed, each of which is constructed on the basis of one of the aforementioned dimensions of the productive space: the physical production of sound, its relational configuration and its socio-historical nature. It will be with the help of the conceptual and methodological tools

developed in the models that we will approach the contemporary repertoire in order to analyse instrumental individuation processes in concrete musical works.

Firstly, the focus of the so-called “marked body” is the physical generation of sound by a sounding body (more precisely, by an interactive unity of the performer and his instrument), where latent virtuality is set against the inertia that derives from inherited productive habits. Secondly, the idea of “cybernetic complex” is concerned with different possibilities of interrelation between the different elements that are integrated in a given productive space, focusing above all on their capacity to recombine and reconfigure themselves through instrumental *poiesis*, which has increased considerably thanks to the development of electronic media. Thirdly, the definition of the instrument as a “dumb mouth” is again linked to the recognition of its socio-historical nature, though no longer as a form of resistance, but as a starting point for the production of new meanings, in the sense of non-reproductive semiotic relations.

In conclusion, this research leads to a vision of musical instruments as entities in perpetual flux: realities which are not given in advance, but constantly reconstituted and renegotiated within creative processes. In this respect, the theoretical models of the instrument that are proposed here bring us into contact with multiple composing strategies that allow the emergence of new individuations of musical instruments. This could be considered as an attempt to lay the foundations of a true “Poetics of Instrument” that is to be based on difference.

Key words: musical instruments, individuation, contemporary music, deterritorialization, assemblage, sounding body, memory, transduction.

INTRODUCCIÓN

I.1. JUSTIFICACIÓN

La cultura, escribe Gilbert Simondon al comienzo de *El modo de existencia de los objetos técnicos*, se comporta con el objeto técnico como el xenófobo con el extranjero. La máquina es, en este sentido, ese Otro o extraño en el que “está encerrado lo humano, desconocido, materializado, vuelto servil, pero mientras sigue siendo, sin embargo, lo humano” (Simondon 2018: 31). Del mismo modo, la teoría musical se ha encontrado durante mucho tiempo, como expone Paulo de Assis, atrapada entre una concepción formalista, que ignora las condiciones y los procesos energéticos ligados a la producción sonora, y un énfasis en la subjetividad creadora que tiende a excluir de su mirada todo componente no-humano (De Assis 2017: 697). Ello ha dificultado el desarrollo de una visión adecuada del instrumento musical, una realidad sin duda familiar, pero relegada desde un punto de vista teórico a los papeles simultáneos de herramienta servil y de fetiche cultural, mientras que la dimensión plenamente humana del instrumento, ligada a su misma condición instrumental, permanecía invisibilizada.

Esta situación, empero, se ha modificado en las últimas décadas de forma sustancial. Como explica el investigador Paul Craenen (2014: 8), pese a que el estatus del “cuerpo productor de música” [“music-making body”] se mantenía aún entonces como un tema insuficientemente explorado, los acercamientos al instrumento que planteaban las nuevas propuestas compositivas suscitaban la necesidad de un discurso diferente al que había predominado en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Piénsese al respecto en autores ya veteranos como Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Mathias Spahlinger o Brian Ferneyhough (además de otros como John Cage, Luciano Berio, Mauricio Kagel y Vinko Globokar), así como en creadores más jóvenes como Tristan Murail, Rebecca Saunders, Mark André, Pierluigi Billone, Mauro Lanza, Chaya Czernowin, José María Sánchez-Verdú, Carola Bauckholt, Manos Tsangaris, Franck Bedrossian, Alberto Posadas o José Luis Torá.

Paralelamente, desde un punto de vista a menudo interdisciplinar (*performance*, teatro musical, instalación, danza...), y en estrecha relación con toda una serie de perspectivas teóricas y filosóficas contemporáneas preocupadas por temas como los de la corporalidad, la performatividad o la identidad, se ha ido desplegando una intensa reflexión acerca de los desafíos que el cuerpo y su puesta en escena artística plantean a la conciencia poética.

Esto incluye un renovado interés por el intérprete más allá del culto a la subjetividad y a la figura romántica del “genio”, que plantea, en cambio, una orientación más dirigida hacia su corporalidad y sensorialidad, su potencialidad, su capacidad para significar, etc., en tanto que aspectos nucleares del trabajo artístico.¹ La creciente fascinación por la gestualidad –por las posibilidades del gesto como elemento expresivo y creativo–, en la que Martin Kaltenecker descubre una de las constantes de la creación musical actual (Kaltenecker 2019: 137-138), trasciende con creces el ámbito de las nuevas poéticas compositivas e interdisciplinarias, encontrándose también en el análisis musicológico de repertorio histórico (pensamos aquí en propuestas como la de Robert Hatten), y asociándose, en fin, a una renovada atención hacia la interpretación musical como objeto de estudio en el marco de la investigación académica.

Asimismo, encontramos el desarrollo constante y progresivo de nuevas formas de instrumentalidad musical, refiriéndonos aquí en concreto a la tecnología musical electrónica y digital, hoy en día centrada particularmente en las posibilidades que ofrece la interacción (humano-máquina, instrumento-máquina, máquina-entorno, etc.) y responsable desde sus orígenes –como lo expresa Jean Molino– de una verdadera revolución en la producción y recepción de la música (Molino 2003: 74). En efecto, son muchos los trabajos contemporáneos sobre el instrumento musical que se hacen eco de las amplias diferencias que separan a esta clase de dispositivos de los instrumentos tradicionales, poniendo en cuestión las concepciones y prácticas asociadas tradicionalmente a la instrumentalidad musical.

En este sentido, las transformaciones derivadas de la aparición y evolución de las nuevas tecnologías musicales no se circunscriben de manera restringida al ámbito propiamente electrónico, sino que, por el contrario, han conmocionado de un modo profundo e irreversible la manera en que entendemos los instrumentos, los diseñamos y hacemos uso de ellos. Por este motivo, y frente a quienes prefieren tratar los electrófonos como una suerte de realidad aparte, defenderemos que cualquier investigación que aspire a comprender los significados y funciones que los instrumentos musicales han llegado a

¹ Bernard Stiegler, por ejemplo, conserva la noción de “genio” (que escribe de forma entrecomillada) en el sentido de “un punto de singularidad literalmente im-probable, incalculable, inesperado”, al tiempo que, empero, lo inscribe en el marco de un “circuito de deseo” inmanente que impide su comprensión como el poder creativo, casi demiúrgico que caracteriza a su concepción tradicional (Stiegler & Donin 2004: 46).

adquirir en nuestro tiempo no puede obviar su cita con los medios electrónicos (Bovermann *et al.* 2017: 1-2).

Nuestro trabajo arranca, así, de un triple reconocimiento: en primer lugar, la constatación de que el estatus del instrumento musical, la forma en que es considerado y percibido, el modo en que se involucra en un contexto artístico, los rasgos que lo identifican y lo distinguen de otros objetos técnicos, han cambiado de manera significativa y continúan haciéndolo en el marco de diversas poéticas musicales. En otras palabras, se ha modificado tanto la manera en que se concibe el instrumento musical –herramienta central de la práctica musical– como el modo en que se trabaja con él.

En segundo lugar, partimos de la conciencia de que el alcance y el sentido de esta clase de transformaciones no pueden captarse en su globalidad desde un punto de vista reductivamente musical, puesto que se trata de fenómenos emparentados con alteraciones surgidas en otros ámbitos: la reivindicación de la corporalidad del intérprete y del instrumento como una suerte de emancipación, la actitud crítica y transgresora hacia los límites e ideales sonoros ligados a las técnicas tradicionales de ejecución, el movimiento hacia lo multimedial y lo interactivo en las prácticas artísticas relacionadas con las nuevas tecnologías, la explotación del instrumento como un espacio político, el interés por otorgar una nueva voz a instrumentos marginales, reclusos en el desempeño de roles específicos, así como el intento de trascender las connotaciones musicales y extramusicales adheridas a diferentes instrumentos y agrupaciones (como el halo religioso de la campana y el cuenco tibetano, la asociación del saxofón con el jazz, la identidad “barroca” del clave o la viola *d’amore*, o la imagen del cuarteto de cuerda como institución musical burguesa), etc.; todo ello apunta inevitablemente hacia cuestiones situadas más allá de la propia música (al fin y al cabo, la música no es una realidad de otro mundo), y este vínculo intermedial debe ser rastreado y explicado de una manera apropiada.

En tercer lugar, se constata que ya ha tenido lugar, también en el ámbito de la investigación académica, un cierto cambio de conciencia con respecto a esta realidad: un cambio que, en términos generales, no se ha producido hasta los últimos años del siglo XX y principios del XXI, y que, ligado entre otras cosas a un renovado interés por la filosofía de la técnica, por la cibernética o los discursos postestructuralistas sobre el cuerpo y la identidad, nos permite hoy aproximarnos desde una nueva óptica a la realidad del instrumento musical.

La presente investigación, por consiguiente, se ubica en un ámbito de estudio que cabe designar con el nombre de “poética del instrumento”, en referencia a una reflexión filosófica sobre el quehacer artístico en tanto que involucra el trabajo con instrumentos musicales.² Ello hace necesario definir con precisión la particularidad de nuestro enfoque, el cual aspira a una toma de contacto no exhaustiva, aunque sí comprehensiva con el medio, mientras que centra la atención en un aspecto concreto: los procesos y las condiciones de individuación del instrumento en el mundo contemporáneo.

Además, en este caso tomaremos como marco de estudio privilegiado la música académica desde la segunda mitad de la pasada centuria hasta la actualidad. Esto corresponde a la necesidad de acotar el objeto de estudio, aunque no significa que el marco teórico y metodológico aquí construido carezca de validez frente a otros repertorios, como la diversidad de orientaciones estéticas reflejadas en nuestros estudios de caso permitiría ya vislumbrar. Empero, esta última cuestión queda abierta a nuevas investigaciones.

I.2. OBJETIVOS

Los objetivos del proyecto pueden resumirse en tres puntos. El primero de ellos tiene que ver con la propia noción de instrumento. Se trata, a este respecto, de definir y caracterizar adecuadamente la propia condición instrumental, es decir, de responder a la pregunta sobre qué es un instrumento musical. A este respecto, una de las tesis principales del trabajo reside en la concepción del instrumento como “espacio productivo”. Al adoptar este punto de vista, por un lado, se coloca el foco sobre la realidad instrumental en tanto que vinculada a un proceso de producción: producción, desde luego, de sonido, pero también de identidad, de memoria, de su propia instrumentalidad, y que lleva siempre aparejada unas determinadas condiciones materiales, sociales y culturales. Ser-instrumento, por lo tanto, implica siempre un devenir, un llegar a ser: la instrumentalidad se produce, se construye, está ligada al despliegue de una identidad instrumental.

Por otro lado, al introducir el término “espacio”, nos alejamos de forma deliberada de la idea del instrumento como objeto o artefacto, lo que, unido a la concepción procesual, performativa, de la instrumentalidad, nos aparta en última instancia de la ontología sustancialista tradicional, esto es, de la idea de un ser estable provisto de una esencia fija,

² Dado el énfasis en el acto creativo frente a su recepción o percepción, preferimos el término “poética” frente al de “estética”.

para acercarnos en su lugar a las coordenadas filosóficas de autores como Gilles Deleuze o Gilbert Simondon, donde los procesos de individuación pasan a ocupar el lugar antes reservado al individuo-sustancia. Este cambio de paradigma nos permitirá relacionar la noción de espacio productivo con los conceptos deleuzianos de virtualidad, territorialidad o agenciamiento.

El segundo punto consiste en el diseño de las herramientas conceptuales y analíticas apropiadas para el estudio de los procesos de individuación instrumental, de las condiciones de la producción, así como de los procesos de desterritorialización y reterritorialización. Las preguntas en este caso, pues, serían las siguientes: ¿cómo y en qué condiciones se lleva a cabo la individuación del instrumento, su actualización como espacio productivo? ¿De qué maneras, o por qué vías, el constructo, el agenciamiento en que consiste el instrumento puede disolverse, desterritorializarse, para posibilitar la formación de un nuevo agenciamiento? ¿Cómo es posible diagnosticar estos procesos en las obras musicales?

Cabe subrayar de antemano que no existen sino múltiples vías de acceso al instrumento musical, y que el panorama creativo contemporáneo se caracteriza por una vasta riqueza de propuestas que es irreducible a una sola línea de trabajo. Ahora bien, con cierta frecuencia, planteamientos en apariencia muy divergentes acaban por mostrar rasgos, objetivos o inquietudes afines. Por consiguiente, se ha creído conveniente erigir tres modelos teóricos diferentes del instrumento, todos ellos ligados a la concepción de espacio productivo, pero orientados en direcciones diversas –si bien no incompatibles entre sí–. O, para expresarlo con mayor exactitud: tres modelos centrados en cada caso en una dimensión distinta de la producción instrumental.

El tercer punto, por último, se basa en la aplicación de este marco teórico al estudio del repertorio musical elegido, interpretando los procesos de individuación del instrumento efectivamente desarrollados en la creación contemporánea a través de diversos ejemplos. Así, si en el caso anterior nos preguntábamos sobre las posibilidades o las vías de desterritorialización del instrumento, ahora, en cambio, se trata de comprender las estrategias que se siguen en las obras concretas para llevar a cabo dicha desterritorialización. De esta forma, se pretende poner a prueba la idoneidad y el potencial valor analítico del aparato teórico diseñado para su interpretación, así como las particularidades, fortalezas y límites que caracterizan a cada uno de los tres modelos del instrumento. Esto no significa, como tornaremos a insistir en su momento, que esta triple

selección de repertorio equivalga a forma alguna de *mathesis* o clasificación del mismo en una serie de corrientes o escuelas. Puesto que, más bien, se trata de dibujar nexos de unión, de identificar singularidades que permitan establecer relaciones en un espacio siempre plural, un espacio sujeto a perspectivas múltiples y en continuo flujo.

I.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al igual que sucede con los planteamientos creativos adoptados en el trabajo artístico con el instrumento, los puntos de vista que, en torno a su ontología o su funcionalidad, se han ido adoptando en los últimos años, son tan abundantes como diversos. No obstante, parece posible señalar algunos elementos que, si no plenamente comunes en todos los casos, resultan al menos recurrentes. Uno de ellos tiene que ver con la distinción del instrumento musical de otra clase de instrumentos, la resistencia a tratar el instrumento como una “mera” herramienta y el reconocimiento de valores sociales y culturales especiales vinculados al instrumento, así como la conciencia de su materialidad y de las posibilidades sonoras derivadas de ella. Otro, como se ha adelantado ya, consiste en la atención puesta en el intérprete y su relación con el instrumento, así como la ubicua cuestión del “gesto”, que juega un papel importante en esta relación.

Un tercer aspecto se relaciona con el desafío que supone la electrónica en la medida en que difumina la relación causal entre la acción humana y el producto sonoro, multiplica las posibilidades sonoras hasta hacer casi desaparecer sus límites o ve mermado su carácter objetual y localizado para volverse una realidad cibernética. Un cuarto aspecto tiene que ver con la aplicación al instrumento del concepto de identidad, en el sentido de una imagen, construida a través de su utilización, que media en el acceso al instrumento por parte del artista y lo enmarca en un contexto social determinado. Por último, en consonancia con estas ideas, debe citarse el desplazamiento que, en varias de las propuestas atendidas, se ha ido produciendo desde la noción de instrumento a la de “instrumentalidad” (el instrumento como devenir, llegar a ser, apartándonos así del modelo del instrumento-artefacto), en la medida en que ello permitiría hacer mayor justicia al objeto de estudio.

En un artículo ya lejano en el tiempo, titulado precisamente “Instrumentalities”, David Burrows llama la atención sobre la realidad chocante del instrumento musical tradicional, en el que su materialidad, su estabilidad en el tiempo y en el espacio, contrasta con el efímero hálito de energía, transmitido por el aire, en que consiste el sonido, cuya

producción define su principal función. El instrumento-mueble es así una entidad familiar, pero extraña, verdaderamente no-musical [*unmusical*]. En cambio, aquello que lo tornaría un instrumento musical en sentido propio es su relación con el intérprete: ello “plantea cuestiones sobre la interacción entre dentro de la piel y fuera de la piel, y acerca del control de los espacios en torno y entre nosotros” (Burrows 1987: 117).³

Años más tarde, en “A dialectical perspective on musical instruments: the East-Mediterranean *mijwiz*”, Ali Jihad Racy distinguía entre concepciones “idiosincráticas” [*idiosyncratic*] y “adaptativas” [*adaptive*] de los instrumentos musicales, ante lo que defendía un planteamiento mixto, puesto que los instrumentos “no son simples reflejos de sus contextos culturales, ni artefactos organológicos fijos que puedan estudiarse de forma aislada respecto de sus otros dominios sociales y artísticos”.⁴ Así, prosigue Racy, los instrumentos interactúan dialécticamente con su entorno, negociando de forma constante “sus roles, estructuras físicas, modos de ejecución, ideales sonoros y significados simbólicos” (Racy 1994: 38).⁵

Posteriormente, Tellef Kvifte publica “What is a musical instrument?” (Kvifte 2008), texto en el que el autor muestra el carácter polívoco y la multidimensionalidad del concepto de instrumento, además de sostener la necesidad de desarrollar una noción del mismo que permita dar adecuada cuenta de la diversidad de prácticas artísticas en las que se enmarca. Ese mismo año, Philipp Alperson da a conocer su célebre artículo, “The instrumentality of music”. En él, al igual que Kvifte, Alperson aboga por una visión renovada del instrumento musical, más allá de su concepción común, en tanto que una realidad concreta y “encarnada” [*embodied*] que, sin embargo, posee una dimensión inmaterial irrenunciable –el contexto musical, histórico y social, así como la perspectiva del intérprete o del oyente, no puede ser dejado al margen en una comprensión adecuada del instrumento, tradicionalmente demasiado vinculada a la obra musical desde el punto de vista de la factura compositiva (Alperson 2008: 48) –, y en la que la frontera material entre intérprete e instrumento se difumina. Asimismo, Alperson subraya en su texto el vínculo inextricable que liga los instrumentos a la propia música como práctica artística,

³ “[...] they raise questions about the interaction of skin-in with skin-out, and about the control of the spaces around and between us”.

⁴ “[...] they are not mere reflections of their cultural contexts, nor are they fixed organological artifacts that can be studied in isolation from other social and artistic domains”.

⁵ “[...] they perpetually negotiate or renegotiate their roles, physical structures, performance modes, sound ideals, and symbolic meanings”.

idea fundamental que asocia a la llamada “instrumentalidad de la música” (Alperson 2008: 37-38).

En esta línea, y con carácter más reciente, encontramos la aparición del libro *Musical instruments in the 21st century: identities, configurations, practices*, editado por Till Bovermann, Alberto de Campo, Hauke Egermann, Sarah-Indrivati Hardjowirogo y Stefan Weinzierl (Bovermann *et al.* 2017). Se trata, sin lugar a dudas, de una obra clave para el tema de estudio planteado, en la que el concepto de instrumentalidad, entendido aquí ya en términos de devenir, de identidad y performatividad, adquiere una posición fundamental. Dentro de este volumen, destacan por su especial pertinencia para esta investigación las contribuciones de S.-I. Hardjowirogo –acerca de la relación entre instrumentalidad e identidad–, Paul Théberge –quien, como se ha adelantado, introduce la noción deleuziana de agenciamiento para caracterizar la realidad instrumental–, Caroline Cance –que concibe también la instrumentalidad como una “cualidad instrumental”, más allá de una supuesta esencia propia de un instrumento-objeto–, Deniz Peters –quien, al igual que Théberge, introduce el concepto de agenciamiento en su interpretación de la instrumentalidad–; y, por último, Jin Hyun Kim y Uwe Seifert –que profundizan en la interactividad asociada a los instrumentos digitales, así como en las consecuencias que ello acarrea de cara a una comprensión renovada de la condición instrumental–.

En otro orden de cosas, Claude Cadoz ha dedicado varios artículos a la cuestión del gesto en la práctica musical, así como a la interacción entre ser humano y máquina. En “Gesture – Music” (2000), aparecido un año después de su “Musique, geste, technologie” (1999), y firmado en esta ocasión junto a Marcelo M. Wanderley, Cadoz desarrolla una detenida reflexión sobre el concepto y los distintos tipos de gesto, para, a partir de ello, acuñar la fecunda noción de “gesto instrumental” como una forma de manipulación del instrumento que requiere, para su existencia, de una cierta estabilidad de la realidad instrumental durante su desarrollo, así como de la presencia de un continuo de energía entre el gesto y su resultado perceptivo. Este concepto adquirirá una considerable importancia en nuestro trabajo, si bien después de haber sido sometido a transformaciones significativas.

En “Le circuit du désir musical: L’interprète, le compositeur, l’auditeur — organes et instruments”, Bernard Stiegler y Nicolas Donin (Stiegler & Donin 2004) analizan las relaciones entre compositor, escritura, intérprete, instrumento y oyente, postulando al

respecto la existencia de un “circuito de deseo” que se halla dominado por lo que más adelante –a propósito de Simondon– denominaremos relaciones de transducción. Los autores reivindican la construcción de una “organología general” que, más allá de las estrechas concepciones tradicionales del instrumento, permitan comprender su compleja realidad actual.

El libro de Marc Leman, *Embodied music cognition and mediation technology* (2007), se yergue como un importante punto de referencia para la musicología cognitiva, y dedica una amplia sección al instrumento musical en relación con las ideas de gesto e interacción. Leman introduce la idea de “sistemas musicales interactivos” [“interactive music systems”], que abren nuevas posibilidades para las artes escénicas a través de la “microinteracción” [“microinteraction”] de elementos musicales, corporales, lumínicos, audiovisuales e incluso olfativos (Leman 2007: 182). Asimismo, en el seno de este modelo interactivo, Leman acuña el concepto de “entornos musicales” [“music environments”], el cual, a pesar de las evidentes diferencias de enfoque que separan su trabajo del nuestro, revela una relativa cercanía a nuestra propia noción de “espacio productivo”.

La revista francesa *Methodos* dedicaba su undécimo volumen, de 2011, al instrumento musical, e incluía investigaciones de gran interés que encontrarán extensa acogida en estas páginas, como las de Anne Boissière (sobre la teoría antropológica de André Schaeffner a propósito de los orígenes del instrumento musical), Romain Bricout (acerca de las interfaces musicales y el proceso de “virtualización” del instrumento), Catherine Kintzler (que plantea la especificidad del instrumento a partir no de su actividad, sino de su percepción, situando así el centro de atención sobre el sujeto cognoscente), Jacques Dewitte (sobre la idea de “invención instrumental”, que no se limita a la fabricación de nuevos instrumentos, sino que se aplica asimismo al redescubrimiento de instrumentos ya familiares en el marco de la creación musical), Hervé Lacombe (dedicada a las relaciones entre potencial e identidad en el instrumento), Jerrold Levinson (quien se centra en la cuestión del gesto y su impacto sobre la escucha), Marianne Massin (que, a propósito del trabajo instrumental de Christian Marclay, analiza la cuestión del instrumento en relación con las prácticas artísticas en las que éste se inscribe) o Bernard Sève (en la que éste introduce la idea de una “presentación estética” de los instrumentos en ciertas obras del repertorio clásico, como en los *Conciertos de Brandemburgo* de J.S. Bach o las *Sequenze* de Luciano Berio).

Desde 1996, el centro de investigación belga Orpheus Institute ha llevado a cabo numerosas publicaciones que afrontan la composición y la interpretación desde una perspectiva experimental e interdisciplinar. Ejemplo de ello es *Sound and score*, editado por Paulo de Assis, William Brooks y Kathleen Coessens (De Assis *et al.* 2013), que incluye diversos artículos centrados en la cuestión de la escritura musical y sus vínculos con la interpretación. Asimismo, ligado también a esta institución, encontramos *Composing under the skin. The music-making body at the composer's desk*, de Paul Craenen (2014), un notable precedente de nuestro trabajo en la medida en que afronta de forma directa la cuestión del trabajo con el instrumento en la creación actual.

Por su parte, la obra de Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935) recibirá una atención especial en este trabajo, tanto por sus aportaciones como compositor como por su relevante producción teórica.⁶ En ella, el acercamiento a la vez crítico e inmediato, riguroso y apasionado, intelectual y carnal, a la realidad del sonido y a las condiciones de su producción, conducen a una nueva forma de pensar, escuchar y hacer con el instrumento musical. La obra teórica de Lachenmann se encuentra reunida en su mayor parte en *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (Lachenmann 1996), aunque debe destacarse, además, el artículo “Philosophy of composition – is there such a thing?” (2004), una valiosa introducción a su pensamiento. Por otra parte, la obra lachenmanniana ha sido objeto de una intensa reflexión en las últimas décadas, como demuestra la abundancia de publicaciones que en los últimos treinta años han ido surgiendo en torno a su legado. Cabe mencionar al respecto, por su relación con algunos aspectos abordados en la presente investigación, las propuestas de Abigail Heatlicote (2003), Markus Neuwirth (2008), Paulo De Assis (2011), Vanessa Lara Velázquez (2011), Christian Utz (2013), Samuel Wilson (2013) y Annette Brosin (2015). Asimismo, por su especial relevancia para nuestro trabajo, destacaremos a continuación dos de ellas.

Por una parte, en “The conditions of creation and the *haecceity* of the music material: Philosophical-aesthetic convergences between Helmut Lachenmann and Gilles Deleuze” (2011), Paulo de Assis establece una fructífera conexión intelectual entre las figuras de Lachenmann y Deleuze. Según De Assis, aunque no existe ninguna referencia a Deleuze

⁶ Indudablemente, Lachenmann ha sido una figura fundamental en el viraje poético que nos ocupa aquí. No obstante, siendo como es hoy en día una figura indiscutida, no habría alcanzado, sin embargo, un auténtico reconocimiento hasta finales de los años 70, y, sobre todo, a partir de los años 90. Hasta entonces, recuerda Markus Neuwirth, Lachenmann habría sufrido la imposición de la incómoda etiqueta de “compositor para compositores” (Neuwirth 2008: 73).

en los escritos de Lachenmann (y viceversa), en varios aspectos de sus puntos, en los que el alemán plantea una comprensión original de las condiciones de creación, además de defender la idea de una inmanencia radical del material musical, es posible detectar afinidades con concepciones clave del pensamiento de Deleuze. Por este camino, De Assis precipita el encuentro de las ideas deleuzianas sobre el arte, la creación y la individualidad del material con los elementos nucleares de la poética lachenmanniana. El investigador intenta, así, dar cuenta de una “vecindad no percibida” [“unnoticed neighbourhood”] y de una “conexión inconexa” [“unconnected connection”] (De Assis 2011: 695).

Por otra parte, en “Building an instrument, Building an instrumentalist: Helmut Lachenmann’s *Serynade*”, Wilson analiza la manera en la que el trabajo que Lachenmann realiza con el piano en su obra *Serynade* condiciona la forma en que son concebidos y moldeados tanto el instrumento como el instrumentista. Adoptando como puntos de partida, por un lado, la idea lachenmanniana de “construir un instrumento” y, por otro lado, la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, Wilson dibuja sus implicaciones estéticas e históricas, incidiendo en la relación entre el cuerpo y la tecnología, así como en el papel que la herencia artística y pedagógica juega necesariamente en la individuación del instrumento y del instrumentista.

Acerca de la instrumentalidad electrónica y digital, el acervo bibliográfico disponible es particularmente vasto y diverso. Junto a los trabajos citados de Leman y Cadoz encontramos textos como los de Denis Smalley (1986, 1996, 1997, 2007; aunque no enfocados tanto en la instrumentalidad cuanto en la propia producción electrónica y su percepción, a través de su concepto de “espectro-morfología” [*spectro-morphology*]), Tellef Kvifte (1989), Trevor Wishart (1996), Kim Cascone (2000), Bastien Gallet (2002), Flo Menezes (2002), Marc Battier, Jean Molino y François Delalande (los tres de 2003 e incluidos en el volumen, editado por Jean-Jacques Nattiez, titulado *Musiques du xxe siècle*), Aden Evens (2005), Paulo Ferreira Lopes y Antonio de Sousa Dias (Ferreira Lopes & De Sousa Dias 2005), Brandon LaBelle (2006), Jin Hyun Kim (2006), Frances Dyson (2009), Caroline Cance y Hugues Genevois (Cance & Genevois 2009), Petra Bachratá (tesis doctoral de 2010 que versa sobre la cuestión del gesto y la interacción en el ámbito instrumental, y en la que la autora centra su atención en la electrónica mixta, ofreciendo un detallado análisis tipológico), Joan Bagés i Rubi (2011), Frédéric

Bevilacqua, Mari Kimura y Nicolas Rasamimanana (Kimura et al. 2012, Bevilacqua et al. 2013) y Silvia Segura (2020), entre otros.

Por último, debe citarse la publicación del libro de Bernard Sève, *L'instrument de musique: une étude philosophique* (2013), aparecido recientemente en castellano con el título de *El instrumento musical: un estudio filosófico* (Sève 2018). Escrita, como en el caso de Stiegler, desde el ámbito de la filosofía, es una obra exuberante en conceptos e ideas originales, exhaustiva y ampliamente documentada. Por su cercanía al tema, pero, al mismo tiempo, alejado de nuestras posiciones teóricas en más de un aspecto –por ejemplo, Sève es restrictivo con la aplicabilidad del término “instrumento”, que opta por acotar a los instrumentos tradicionales (violín, guitarra, trompeta, piano...), excluyendo del marco, pues, no solo la electrónica, sino también la voz y el piano preparado–, ocupa en numerosos puntos del proyecto una posición privilegiada como interlocutor en un extenso diálogo crítico.

I.4. MARCO TEÓRICO

Esta investigación se ha llevado a cabo desde un punto de vista que es primordialmente musicológico. Ahora bien, escribir sobre “poética del instrumento” implica, como es evidente, plantear y desarrollar cuestiones que son, de una forma plena e inexcusable, filosóficas. De este modo, la investigación posee una orientación interdisciplinar, si bien no se trata tanto, a este respecto, de establecer relaciones entre ciertas manifestaciones musicales y determinadas propuestas filosóficas desde un punto de vista exegético, como de construir un discurso sobre la música –sobre el instrumento– que esté articulado según un proceder filosófico, siguiendo a este respecto la idea de Deleuze y Guattari de que la tarea de la filosofía radica ante todo en la creación de conceptos (Deleuze & Guattari 1997: 11). En este sentido, el enfoque de nuestro trabajo se acerca a la idea de una “filosofía de la música”.

Por consiguiente, al margen de los precedentes, de las aportaciones citadas durante la exposición del estado de la cuestión, debe señalarse la existencia de toda una serie de puntos de referencia filosóficos que, aunque no relacionados de una forma directa con la pregunta por el instrumento musical, se sitúan en la base de muchos de los conceptos, planteamientos y modelos desarrollados en este trabajo. No obstante, y pese al natural protagonismo ostentado por algunos autores, el marco teórico –el cual, en sentido estricto, se desarrolla progresivamente a lo largo del trabajo– no se ha erigido cobijándose a la

sombra proyectada por uno o varios de ellos, sino más bien a través del intercambio dialéctico con diversas posiciones. De modo que, tanto de las interpretaciones de las diferentes fuentes filosóficas, como de las tesis planteadas y argumentadas a lo largo de estas páginas, no es otro que quien las escribe el que debe asumir, al respecto, toda la responsabilidad.

Entre los principales referentes filosóficos de este trabajo destaca posiblemente la figura de Gilles Deleuze.⁷ De la trascendencia que este autor ha llegado a alcanzar en nuestro tiempo da cuenta el extenso volumen de publicaciones que, desde diversos ámbitos (incluyendo las artes visuales, el cine, la música, la ciencia o la geografía) reflejan una profunda atracción hacia su visión del mundo y del propio trabajo intelectual. A propósito de la relación entre Deleuze y la música, cabe aclarar que él mismo no escribió jamás un trabajo dedicado en particular a este tema, si bien la música adquiere un lugar relevante en *¿Qué es la filosofía?*, así como en *Mil mesetas* –ante todo, en el capítulo que lleva por título “Del ritornelo” –. Empero, no se trata tanto aquí de introducir o aplicar las ideas que Deleuze (y Guattari) plantean específicamente a propósito de la música, cuanto más bien de tomar contacto con su pensamiento en un amplio sentido y reflexionar sobre el valor potencial de sus ideas en relación con el presente tema de investigación.

Además de la propia obra deleuziana, se han manejado diferentes publicaciones que, al margen de algunas ya citadas, abordan su pensamiento desde el punto de vista de la música, tales como Ian Buchanan y Marcel Swiboda (2004), Brian Hulse y Nick Nesbitt (2010), Edward Campbell (2013), Yulia Hoffmann (2016) y Paulo de Assis (2018). Debe destacarse esta última investigación, que lleva por título *Logic of experimentation. Rethinking music performance through artistic research*, por sus singulares aportaciones para el proyecto. En dicho libro, además de profundizar en algunas de las tesis ya presentadas en escritos anteriores, De Assis plantea una concepción renovadora de la obra musical, así como de la propia actividad artística –entendida como experimentación–, a

⁷ La obra filosófica de Gilles Deleuze (1925-1995) puede ser considerarse una de las más relevantes e influyentes de su siglo. Su amplia producción se inició en 1953, con una serie de monografías sobre diversas figuras de la filosofía o el arte (Hume, Nietzsche, Kant, Proust, Bergson, Sacher-Masoch, Spinoza, Francis Bacon, Foucault), en las que, sin embargo, floreció ya desde siempre un pensamiento original, radical y desafiante. Con la publicación de *Diferencia y repetición* [1968], encontramos por primera vez lo que algunos han denominado la escritura “en primera persona” de Deleuze, que continuaría con trabajos como *Lógica del sentido* [1969], sus dos trabajos sobre cine (*La imagen-movimiento* [1983] y *La imagen-tiempo* [1985]) o *El pliegue* [1988]. Además, de su fructífera colaboración con el también filósofo Félix Guattari surgirían los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia* (*El Anti-Edipo* [1972] y *Mil mesetas* [1980]), así como *Kafka. Por una literatura menor* [1975] y *¿Qué es la filosofía?* [1991]).

través de una lectura profunda de Deleuze.⁸ Se añade a la serie otro conjunto de publicaciones que comentan o se acercan a Deleuze desde un punto de vista no musical, como Jean Khalifa (1999), Manuel DeLanda (2002), Brian Massumi (2002), Stephen Zepke (2005), Susan Melrose (2006), María Teresa Herner (2009), Jorge Martín (2010), José Luis Pardo (2011, 2014) y Anne Sauvagnargues (2016).

Ahora bien, junto a Deleuze encontramos otros autores cuya producción filosófica ha sido relevante e incluso decisiva en nuestro trabajo. Es el caso de Gilbert Simondon,⁹ a quien debemos no solo conceptos como los de individuación y transducción (en el sentido en que son explorados en este proyecto), sino, sobre todo, el acceso a una visión renovadora de los objetos técnicos, a los cuales pertenecen, al fin y al cabo, los instrumentos musicales.

Además, en estrecha conexión con este último aspecto, nos hemos aproximado a la trilogía *La técnica y el tiempo* del recientemente fallecido Bernard Stiegler (2002a, 2002b, 2004). En el primer volumen, *El pecado de Epimeteo*, el filósofo somete a cuestión la relación entre el ser humano y la técnica, tratando de mostrar que lo que la técnica añade a la memoria genética y filogenética (es decir, el “suplemento”) conforma siempre una “huella materializada” en lugar de reducirse a una entidad puramente formal (Stiegler 2002b: 11). En el segundo, *La desorientación*, Stiegler investiga cómo la técnica condiciona, en cada época, la manera en que el ser humano experimenta el mundo, se construye un mundo, para, a continuación, valorar cómo la cultura actual y su “industrialización de la memoria” han conducido al individuo a una situación de desorientación en este sentido. Finalmente, en el último volumen, *El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, ahonda en esta situación y en el papel que, en este proceso, desempeñan el discurso y la industria audiovisuales (cine, televisión, etc.).

⁸ El propio título del volumen alude a uno de los textos más importantes de Deleuze, *Lógica del sentido* [*Logic of sense*].

⁹ Gilbert Simondon (1924-1989) perteneció a la misma generación que Deleuze, Foucault o Derrida. Su trabajo recibió poco reconocimiento durante su vida, si exceptuamos a quien sería uno de sus principales intérpretes, el propio Deleuze (Simondon 2008: 9). No obstante, explica Andrés Vaccari, su pensamiento ha sufrido en las últimas décadas un importante proceso de redescubrimiento, particularmente en el mundo académico francés y anglosajón” (Vaccari 2010: 4). Sus trabajos más fundamentales conformaron, respectivamente, las tesis principal y secundaria de su doctorado en 1958, y llevan por títulos *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información* (Simondon 2009) y *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Simondon 2008).

Charles Sanders Peirce es otro de los nombres que sobrevuelan en diversos puntos del proyecto, aunque su presencia sea menor en términos generales.¹⁰ Es conocido en el ámbito de la musicología sobre todo por su teoría semiótica, si bien su proyección en esta tesis no se limita a esta parte de su trabajo, sino que, como se mostrará, la propia estructura de los modelos teóricos del instrumento se construye en analogía directa con las tres categorías peirceanas: Primeridad, Segundidad y Terceridad. Se incluyen en la bibliografía sus *Collected Papers* [CP] en su versión digitalizada, así como su *Obra filosófica reunida*, en la edición en dos volúmenes realizada por Fondo de Cultura Económica (Peirce 2012). Asimismo, acerca de su producción filosófica, lógica y semiótica, se han consultado trabajos como los de Umberto Eco y Thomas Sebeok (Eco & Sebeok 1989), Floyd Merrell (1998, 2001), Ignacio del Carril (2004), João Queiroz y Charbel Niño El-Hani (2006), Sandra Visokolskis (2006, 2008), Nicole Everaert-Desmedt (2008), Leserre (2008), Daniella Aguiar y João Queiroz (2008, 2010), Cecilia Almeida (2008, 2015) y Darin McNabb (2012, 2018).

Otro referente filosófico importante en el desarrollo de la investigación es Walter Benjamin, y, en especial, tres de sus textos: *Sobre el concepto de historia* (Benjamin 1989), *La tarea del traductor* (Benjamin 1996) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin 2008). En el primero de ellos, la idea de un pasado que requiere de una redención, esto es, la devolución de la voz a aquello que ha sido silenciado, confiere un nuevo sentido a los vínculos con la memoria, un elemento clave a lo largo del trabajo. En el segundo texto, el énfasis en la dimensión creativa de la traducción propicia el establecimiento de conexiones con la transducción de Simondon. No obstante, será el último de ellos el que reciba una atención más detenida, tanto por lo que respecta al concepto de aura como por el valioso potencial que, para el estudio de las relaciones productivas en los medios electrónicos, posee el análisis benjaminiano de la reproducción mecánica.

Cabe mencionar, asimismo, a autores como Maurice Merleau-Ponty (1964, 2003, 2010), Theodor W. Adorno (2003, 2004a, 2004b, 2008), Jacques Derrida (1986, 1989, 1994), Roland Barthes (1987, 1989, 1993, 2002) o Michel Foucault (1968, 1983, 1984,

¹⁰ Charles Sanders Peirce (1839-1914) fue un singular investigador estadounidense que destacó en campos tan diversos como la lógica, la filosofía, las matemáticas o las ciencias experimentales, por lo que se le ha calificado con justicia de polímata. Pese a su relativa antigüedad, su pensamiento no ha dejado hoy en día de producir una gran fascinación, tanto por la fuerza de su sistema filosófico, como por su modélico rigor y honestidad intelectual.

1994, 2003, 2009). De Merleau-Ponty debe destacarse el gran interés de su *Fenomenología de la percepción* de cara al estudio de la realidad sensorial y corporal del trabajo instrumental, al margen de la relevancia alcanzada ya en textos como el de Wilson (2013), ya citado, o en los discursos de compositores como Lachenmann o Torá. Esto último sucede también con Adorno, a propósito de su lectura crítica de la creación artística y sus relaciones con la sociedad, así como su recepción de la idea de aura, entre otros múltiples aspectos de su producción.

Respecto a la obra de Derrida, han sido objeto de reflexión, ante todo, sus consideraciones sobre la escritura y la huella, en el contexto de las relaciones entre el gesto instrumental y el proceso compositivo. En cuanto a Barthes, además de adoptar su visión de cualquier tipo de “texto” –incluyéndose en este concepto las obras musicales– como una madeja de hilos que desenredar, se atienden aquí a sus disquisiciones acerca de la fotografía –a propósito, una vez más, del fenómeno de la reproducción–, y la semiología. Por su parte, aunque no es un autor excesivamente protagonista en nuestro texto, nos encontramos en numerosas ocasiones con Foucault, en la medida en que el fenómeno del instrumento musical, un constructo o ensamblaje en el que intervienen cuestiones sobre la corporalidad, la subjetivación, las codificaciones sociales, etc., despierta resonancias éticas y hasta políticas ciertamente afines con algunos de sus análisis. En esta misma estela deben situarse los trabajos de Judith Butler (2001, 2002) atendidos en el primer capítulo del trabajo.

Otros autores visitados en el proceso de la investigación son: Giorgio Agamben (2013, 2017), en relación sobre todo con su lectura de la concepción aristotélica del esclavo, y su posible utilidad para comprender las relaciones con el instrumento; Martin Heidegger (2010, 2012), centrándonos en este caso en sus planteamientos, un tanto ambiguos, sobre la realidad técnica; o Jean-Luc Nancy (2008a, 2008b), atendiendo particularmente a su filosofía de la corporalidad.

Además, en calidad de teóricos que, aunque ligados a un momento histórico anterior, han ofrecido ideas sobre el instrumento que no pueden dejarse de lado en esta investigación, deben citarse los nombres de Pierre Schaeffer (1959, 2008) y André Schaeffner (1980). El primero –más o menos vinculado a la fenomenología husserliana–, se convierte, como sucedía anteriormente con Sève, en un interlocutor recurrente a lo largo del proyecto, en razón de su concepto de “objeto sonoro”, de su ideal de una música

acusmática, y también como pionero de la llamada “música concreta”.¹¹ Por su parte, la teoría antropológica de Schaeffner, donde el instrumento es despojado de su carácter sustancial y artefactual para centrarse en la adquisición, por parte de un objeto, de la voz, de la mano, del mismo suelo, de una funcionalidad como productor de sonido, de ritmo, se convierte en un importante asidero para el desarrollo de nuestra propia concepción del instrumento como espacio productivo.

Por otra parte, la necesidad de adentrarnos en cuestiones sobre signo y significación en el capítulo cuarto nos ha acercado a la obra de Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss y Victor Turner, al margen de los ya mencionados Eco, Barthes y Peirce (y, de forma especial, de la monografía deleuziana *Proust y los signos*). Asimismo, esta empresa ha hecho necesario el estudio de publicaciones específicas sobre semiótica musical, entre las que destacan las siguientes: Jean-Jacques Nattiez (1990, 2011), Raymond Monelle (1992), Rubén López Cano (2002a, 2002b, 2003, 2007, 2008a, 2008b, 2013), Philipp Tagg (2004, 2012), Otto Müller (2010), Jean Molino (2011), Charles Boilès (2011), Susana González Aktories (2011) y Óscar Hernández Salgar (2012). Finalmente, la relación se completa con ensayos que, aunque no dedicados específicamente a la significación musical, o no planteados desde el punto de vista de la semiótica, han sido valiosos para la discusión realizada al respecto, como los de Dietrich Bartel [1985] (2021), Mathias Spahlinger [1991], Roger Scruton (1997), Peter Kivy (2002), Albrecht Wellmer (2004, 2009; Wellmer & Gómez 1994), Patrick McCreeless (2008) y Stephen Davies (2003, 2018).

I.5. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El trabajo se encuentra estructurado en cuatro capítulos, de los cuales el primero (“El instrumento como espacio productivo”) reviste un carácter introductorio. Ello sucede en la medida en que se encuentra dedicado a cuestiones generales que, más adelante, serán retomadas y elaboradas en los tres capítulos sucesivos.

Más en concreto, el objetivo central del primer capítulo es el de alcanzar una definición adecuada del instrumento musical. Ello supone recorrer y explorar las principales propuestas que han surgido sobre este particular, tanto modernas (véase nuestro estado de

¹¹ Las relaciones entre la *musique concrète* schaefferiana y la *musique concrète instrumentale* de la que hablará Lachenmann tampoco dejarán de ser objeto de interés en el desarrollo de la exposición.

la cuestión) como históricas (Rousseau, Berlioz, Hornbostel), con el fin de llegar a una solución convincente, lo cual se intenta alcanzar a través de una detenida discusión.

En el primer apartado (1.1) se exponen las diversas disyuntivas con las que se encuentra el investigador a la hora de ofrecer una definición de instrumento: ¿son instrumentos los medios electrófonos? ¿Y la percusión corporal? ¿Y un botijo, si el compositor decide incorporarlo en la sección de percusión en una obra? ¿El instrumento “nace” o “se hace”? A este respecto, por un lado, se concuerda con Sève en la necesidad de apartarse de una orientación subjetivista o de un relativismo ingenuo. Por otro lado, frente a su insistencia en que conviene perseguir una definición clara y precisa de lo que un instrumento “es”, encontramos la objeción de Burrows de que, si una definición precisa del instrumento deja al margen realidades musicales significativas (lo que acontece con la propuesta del propio Sève), quizás deban considerarse otras opciones.

Éstas serán buscadas en la noción de “instrumentalidad” esgrimida por Théberge, Cance y otros. Dicha búsqueda se desarrolla en el segundo apartado (1.2), donde se introducen algunos conceptos clave de la filosofía de Deleuze, tales como multiplicidad, virtualidad y actualidad, agenciamiento y cuerpo sin órganos, y se establece una firme conexión entre instrumentalidad y agenciamiento. A continuación, se aplican estas ideas a los casos respectivos de la voz y la electrónica, estudiando si es posible (y si es así, cómo), tanto en uno como en otro caso, hablar de realidades instrumentales.

En el tercer y último apartado del capítulo (1.3) se introduce el concepto de espacio productivo en relación con la instrumentalidad. Se hace necesario precisar cuál es aquí el sentido de la palabra “espacio” y cuáles son las razones (así como las implicaciones) de este énfasis en el aspecto “productivo” del instrumento. Se profundiza en especial en esta última cuestión, atendiendo, por una parte, a las relaciones entre producción, individuación y territorialidad; y, por otra parte, a los tres niveles o dimensiones de la producción instrumental (cualidad productiva, relación productiva, mediación productiva). Será, justamente, con cada uno de estos tres niveles, con los que se asocien respectivamente los tres modelos teóricos del instrumento que se elaborarán a continuación.

En el segundo capítulo, “El cuerpo marcado”, se presenta el primero de estos modelos, en el que el instrumento tradicional ostenta una posición de preeminencia. El instrumento es estudiado de forma sucesiva como objeto técnico (2.1), cuerpo sonoro (2.2) y realidad

históricamente mediada (2.3). Esta trayectoria nos conduce a una noción del gesto instrumental como un fenómeno interactivo ligado a la dualidad intérprete-instrumento: todo ello contribuye a definir un tipo de estructura productiva que consignaremos en el concepto de “máquina binaria” (2.4). Desde esta perspectiva, estudiaremos diversos mecanismos y estrategias asociados a los movimientos de desterritorialización y reterritorialización del instrumento a través del análisis de ejemplos concretos del repertorio contemporáneo, los cuales serán desarrollados en el último apartado (2.5).

El tercer capítulo, “El complejo cibernético”, se centra en las posibilidades de individuación del instrumento desde el punto de vista de su estructura productiva, es decir, de las relaciones que se establecen en los diferentes elementos que concurren en el desarrollo de la producción instrumental. Por su natural potencial en este sentido, los medios electrónicos son invitados de honor en este segundo modelo, si bien ello no implica en absoluto la exclusión de los medios acústicos. En el primer apartado (3.1), aduciendo como ejemplo el célebre *Étude aux chemins de fer* (1948) de Pierre Schaeffer, se reflexiona sobre las limitaciones que aquejan al modelo productivo que antes hemos consignado con el nombre de máquina binaria, y, en concreto, a la hora de enfrentarse con el fenómeno de la instrumentalidad electrónica y digital. Esto no elimina la utilidad del concepto, mostrada en el capítulo anterior, pero sí hace necesaria la elaboración de un segundo modelo capaz de aproximarse con éxito a otras realidades instrumentales.

Con este ánimo, en los apartados 3.2 y 3.3 se estudian, a propósito tanto de las agrupaciones instrumentales como de los medios electrónicos, otros tipos de relaciones productivas al margen de la interacción instrumento-instrumentista, que protagonizaba la noción de máquina binaria. Por esta vía, llegamos a la definición del complejo cibernético como una forma de instrumentalidad caracterizada por relaciones productivas múltiples y en constante flujo, en oposición a la dualidad estable de la máquina binaria, y en la que la individuación del instrumento se estudia desde el punto de vista de la configuración y reconfiguración de estas relaciones plurales, dentro de las cuales se tornan particularmente relevantes las relaciones de transducción. Esto nos permite, en el apartado 3.4, plantear su aplicación en el análisis de nuevos y variados ejemplos musicales, desde piezas más bien clásicas dentro del repertorio (como *I'm sitting in a room* de Alvin Lucier) a otras de factura más reciente (como los diversos ejemplos tomados respectivamente de la producción de João Pedro Oliveira y de Alexander Schubert).

El capítulo cuarto, “La boca muda”, aporta consigo un nuevo desplazamiento. En este caso, la necesidad de un nuevo modelo viene dada por el encuentro con una serie de poéticas musicales ante las que las herramientas metodológicas desarrolladas en los capítulos anteriores demuestran ser insuficientes. Se construye, de este modo, un nuevo modelo en el que, en lugar del *qué* o el *cómo* se lleva a cabo la producción instrumental, en lugar de la manera en que se ensamblan los diferentes elementos que la constituyen, el centro de atención se sitúa sobre lo que dicha producción es capaz de decir sin decir; esto es, sobre obras en las que la producción instrumental deviene producción de signos.

En el primer apartado del capítulo, 4.1, nos enfrentamos a un estudio de caso a propósito de *Piano Burning* (1966/1968) de Annea Lockwood. A través de su análisis, se investigan sus dimensiones de sentido y las dificultades que, para su adecuada comprensión, debe tratar de resolver el tercer modelo del instrumento. Ello requiere de la construcción de un marco teórico válido en torno a la noción de signo, de la significación musical y, en última instancia, a las posibilidades semióticas ligadas al propio trabajo instrumental. A este fin se dedica el apartado 4.2, en el que se subraya el carácter creativo de todo proceso semiótico, se privilegia la orientación peirceana sobre la saussureana y se afirma la pertinencia de ir más allá de concepto usual de “tópico” para dar adecuada cuenta de los procesos de individuación y desterritorialización.

Finalmente, en el apartado 4.3, y al igual que en los capítulos anteriores, se lleva a cabo un acercamiento al repertorio con el fin de aplicar, en nuevos ejemplos específicos, los conceptos desarrollados a lo largo del capítulo. Esto, empero, se realiza aquí con la ayuda de tres nuevos ejes-guía, los cuales facilitan el establecimiento de conexiones y afinidades dentro de la amplia diversidad de propuestas. Dichos ejes son los siguientes: la imposibilidad de hablar, la imagen-máquina y la senda de los muertos.

I.6. FUENTES

En la realización de este trabajo se ha recurrido a diversas fuentes primarias y secundarias, tanto musicales como musicológicas y filosóficas. Las principales obras teóricas utilizadas en el planteamiento y desarrollo de nuestro discurso ya han sido referidas previamente. A ello debe añadirse, desde luego, el empleo de partituras y grabaciones en la elaboración de los múltiples estudios de caso ofrecidos a lo largo del proyecto. En algunos de dichos estudios se utiliza, además, otra clase de documentación relevante: en primer lugar, textos escritos por los propios compositores, a menudo

inéditos y localizados en sus páginas web personales (es el caso de Pierluigi Billone, José Luis Torá, Alberto Bernal o Annea Lockwood), además de ponencias o comunicaciones grabadas en vídeo (Rebecca Saunders, Marco Stroppa, Mark André, Manos Tsangaris). En segundo lugar, investigaciones académicas realizadas de forma previa, bien sobre la obra en cuestión o bien sobre su autor o autora, así como críticas en revistas especializadas o conferencias. En tercer lugar, artículos de periódicos, principalmente reseñas o crónicas referidas a conciertos, estrenos, etc. En cuarto lugar, notas a programas o folletos informativos (por ejemplo, de un festival). Por último, en algunos casos se incluyen comunicaciones orales recibidas de primera mano, ya sea en el ámbito de una entrevista personal, en el de un coloquio, o en el de clases impartidas por los autores (como Torá, Billone o João Pedro Oliveira).

La selección de ejemplos propuestos para su análisis —particularmente en las secciones finales de cada capítulo— se ha llevado a cabo atendiendo a varios criterios. En primer lugar, dichos ejemplos se han extraído en su totalidad del repertorio académico posterior a 1945, con especial atención a las décadas más recientes, si bien no se excluyen referencias ocasionales a obras anteriores a lo largo de la exposición. En segundo lugar, se han buscado ejemplos que ilustren con claridad la clase de enfoque creativo, de acercamiento al instrumento musical, vinculada a los correspondientes modelos teóricos. Al mismo tiempo, en tercer lugar, se ha aspirado a reflejar en el trabajo una diversidad lo más amplia posible de posicionamientos compositivos, con el fin de evaluar y mostrar el potencial de los conceptos y modelos desarrollados más allá de un nicho estético reducido o de un posible *cherry picking*.

De este modo, en el segundo capítulo, a pesar del relativo protagonismo concedido a la poética lachenmanniana en varios puntos de la exposición, nos acercamos también a la música de otros muchos autores, tales como Mauricio Kagel, Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough, Tristan Murail, Carola Bauckholt, Pierluigi Billone, Marco Stroppa, Mark André, Rebecca Saunders o José Luis Torá. Mientras tanto, el tercer capítulo acoge con detenimiento perspectivas tan distantes como las de Alvin Lucier (vinculada a la noción de un “arte sonoro”), João Pedro Oliveira (en la línea de una creación electroacústica mixta en su sentido más o menos tradicional) y Alexander Schubert (caracterizada por una estética postdigital, interactiva y multimedial, y relacionada en ocasiones con etiquetas como la de “New Discipline”), además de una serie de comentarios más breves sobre Pierre Schaeffer, Llorenç Balsach, Johannes Kreidler, Trevor Wishart y Eric

Whitacre. Finalmente, el cuarto capítulo aborda también ejemplos diversos desde *Piano Burning* de Annea Lockwood a *Efebo con Radio de* Sciarrino, pasando por obras de Giuseppe Chiari, Peter Ablinger, Alberto Bernal, Chaya Czernowin y Miguel Fernández.

CAPÍTULO 1. EL INSTRUMENTO COMO ESPACIO PRODUCTIVO

Toda práctica artística involucra una dimensión técnica. A fin de cuentas, la palabra que los antiguos griegos utilizaban para designar el arte era precisamente “techné” [τεχνή]: una forma de conocimiento práctico que implica un cierto saber-hacer, ya se trate del curtidor, del constructor de barcos o del poeta. La labor del artista, bien en música o bien en pintura, literatura o cine, es inseparable de un despliegue técnico que comprende no solo los diversos artefactos empleados en su desarrollo, sino también los procesos de individuación y organización a los que éstos son sometidos, el marco sociocultural en el que son engendrados y, además, un determinado moldeamiento de los cuerpos humanos.

Por esta razón, puede parecernos extraña, a primera vista, la tesis que Bernard Sève expone en *El instrumento musical*: “la música es el único arte que se sirve de instrumentos” (Sève 2018: 106). Como señala el propio autor, si ello significase que en otras artes como la pintura o la escultura no se hace uso alguno de herramientas o instrumentos, la afirmación sería indudablemente falsa. Sin embargo, el sentido de esta frase se relaciona con la singularidad del papel que, dentro de la música, juegan los instrumentos musicales. Es decir, Sève defiende que la función que cumplen los instrumentos musicales en la música no tiene un verdadero parejo en las otras artes: el buril del grabador puede ser análogo al pincel de la pintora, pero no al arco de un violín, así como tampoco la pluma de la poetisa o el coreógrafo serían comparables a un piano (2018: 107). Pero esto, a su vez, revela la necesidad de diferenciar entre los instrumentos musicales en sentido propio y otra clase de útiles involucrados en los diversos ámbitos de la actividad musical, tales como atriles, metrónomos, estuches, escobillas o resina (2018: 193-195). A fin de cuentas, la pluma también se emplea para la escritura de partituras, si bien resulta obvio que la pluma del compositor no es concebida generalmente como un instrumento musical.

Esta dimensión técnica de la música es, pues, una condición compartida con otras artes, pero reviste asimismo una diferencia radical, que tiene que ver con la especificidad del instrumento musical. A este respecto, escribe Sève: “la música es el único arte que debe producir su material. [...] La música no se sirve de los sonidos del mundo, sino que produce por sí misma los sonidos que necesita para, más tarde, darles forma” (2018: 11). Esta producción se encuentra a cargo de los instrumentos musicales. Ahora bien, el mismo

concepto de instrumento, así como su ámbito de aplicación, no escapan a ambigüedades y opiniones encontradas. Pues, ¿son instrumentos la voz, la llamada “percusión corporal”, los instrumentos electrónicos o, también, una piña que un compositor decida incluir en la sección de percusión? Todos tenemos alguna idea sobre lo que un instrumento es: algo con lo que se hace música. No obstante, esta sencilla respuesta se halla lejos de satisfacer la cuestión. En realidad, la dilucidación de aquello en lo que habría de consistir ese “algo”, o, incluso, de la naturaleza de su propia participación en el hacer música, alberga disyuntivas que, como expresa Hervé Lacombe, se revelan complejas tras su aparente simplicidad (Lacombe 2011: 2), dando pie, en consecuencia, a discusiones que en ocasiones no se muestran fácilmente solubles. La concepción del instrumento es en este sentido una *quaestio disputata* (Sève 2011: 3).

En primer lugar, para diversos autores, el concepto de instrumento musical alude necesariamente a una clase de artefacto, en tanto que un objeto construido por el ser humano y separable de su propio cuerpo: esto es, una realidad discreta, subsistente y material, creada con la finalidad específica de ser incorporado en la práctica musical (Alperson 2008: 38). Desde esta perspectiva, la voz humana y la percusión corporal quedarían excluidas del conjunto de los instrumentos, y podría plantearse incluso qué ocurriría con el arpa de boca, donde la cavidad oral constituye un elemento difícilmente separable del instrumento-artefacto que se le acopla. Alineados con esta concepción encontramos a autores como Jean-Jacques Rousseau, Jean-Claude Risset y el propio Sève. Empero, dista de existir una postura unánime sobre esta cuestión. Así, otros autores, desde Hector Berlioz y Erich von Hornbostel hasta Marianne Massin, Jacques Dewitte y André Schaeffner, asumen, desde diferentes perspectivas, que cualquier realidad material susceptible de producir sonido, al margen de su origen, puede llegar a considerarse un instrumento musical en virtud de su uso. Desde este punto de vista, tanto la voz como la percusión corporal podrían llegar a percibirse como instrumentos.

En segundo lugar, también se producen desencuentros entre los teóricos debidos a las diferencias entre aquellos instrumentos que —a falta de un vocablo más adecuado— podemos denominar “acústicos” o “tradicionales”, y las diversas formas de electrófonos, desde el theremín y la guitarra eléctrica al sintetizador, el magnetófono y el ordenador. ¿Es adecuado considerar instrumentos a este conjunto de objetos? Sève y Risset, se inclinan, como veremos, por otorgar una respuesta negativa a esta cuestión. Otros, como René Lysloff y Jim Matson, Massin y Bernard Stiegler, no parecen oponer reparos al

respecto. Por su parte, no falta quienes contestan de forma problemática: así, Romain Bricout se refiere a las interfaces musicales como “instrumentos áfonos” que, aunque no producen sonido por sí mismos, tampoco pueden considerarse objetos desprovistos de intención musical: “lo que llevan a cabo las interfaces es una reducción de la idea de un instrumento musical: las interfaces no transmiten cualidades sonoras, sino gestuales”, como dispositivos de control sonoro (Bricout 2011: 7).¹²

Un tercer punto de conflicto se localiza en torno a aquellos objetos empleados para la producción de música que, pese a no entrar en las categorías de lo “electrónico”, se hallan en los márgenes de lo que puede entenderse como instrumento en un sentido tradicional. En este ámbito se incluirían artilugios como el arco de los instrumentos de cuerda frotada, el metrónomo, la batuta, la pica del violonchelo, las escobillas, las baquetas, las boquillas y las cañas, pero también objetos tales como cañones, piedras, yunques y motocicletas. Todos ellos pueden adquirir una cierta función en un contexto musical, pero, ¿pueden ser considerados instrumentos?

El metrónomo, por ejemplo, desempeña un papel importante en la práctica musical, pero su función primaria no es, en principio, la de producir sonidos susceptibles de ser escuchados como sonidos musicales. No obstante, existe al menos una excepción notable: así, el célebre *Poème symphonique* (1962) para cien metrónomos de György Ligeti nos puede mover a valorar el potencial del metrónomo como instrumento. Algo similar podría decirse sobre el resto de objetos citados: así, encontramos el uso de piedras como elemento integrante de la sección de percusión en obras contemporáneas como *Steine* (1985-1990) de Peter Eötvös, *Piedras* (2009-2010) de Francisco Coll o *In der bruchlosen Ferne, dans le crevasse du temps* (2001) de José Luis Torá. Mientras tanto, el yunque adopta un papel reseñable en *Sigfried* (1876) de Wagner, Tchaikovsky utiliza cañones en su popular *Obertura 1812* (1880), etc.

En su reciente estudio filosófico sobre el instrumento musical, Sève se opone de manera tajante a la consideración de cualquiera de los elementos mencionados como instrumentos musicales de pleno derecho. Desde su particular óptica, el filósofo francés

¹² “Ce que proposent les interfaces constitue bien au contraire une forme de réduction de l'idée d'instrument de musique: les interfaces ne transmettent pas à proprement parler de qualités sonores mais bel et bien des qualités gestuelles”.

establece una clasificación detallada de los elementos técnicos que participan en los procesos musicales, entre los que distingue los siguientes tipos (Sève 2018: 193-197):

a) Instrumentos musicales (como un piano o un oboe).

b) Partes constitutivas de los instrumentos: éstos no serían de por sí instrumentos, sino que formarían parte de los mismos. Ejemplos de esta categoría serían el puente del violín, la membrana del timbal o el bisel de la flauta.

c) Instrumentos de los instrumentos: serían elementos que posibilitan la activación de los instrumentos, pero que tampoco llegan a conformar un instrumento independiente. Ejemplos de ello serían las baquetas de la percusión o el arco del violín.

d) Accesorios: es decir, objetos que, como paños y estuches, permiten el mantenimiento del instrumento y su transporte.

e) Modificadores externos: dispositivos que transforman físicamente el sonido, pero no contribuyen a producirlo. Por ejemplo, las sordinas.

f) Instrumentos de la música: Sève denomina de este modo a todos aquellos objetos, como atriles o metrónomos, que ayudan a la actividad musical, pero no intervienen directamente en la producción física del sonido.

Solo los artefactos englobados en la primera categoría, según Sève, pueden ser calificados propiamente de instrumentos musicales. Además, para resolver la mentada cuestión de las piedras o los cañones, Sève acuña el término “ready-made organológico” (2018: 229),¹³ que cabe entender como la introducción, en la práctica musical, de un cuerpo sonoro cuya función primordial –en cuanto al propósito con el que fue construido, su lugar en la sociedad a la que pertenece– no es la de hacer música. O, lo que sería lo mismo, el empleo de un objeto que no es en sí un instrumento musical como si lo fuera. De este modo, los cañones, que son artefactos bélicos y no musicales, se convertirían en *ready-made* organológicos en la obertura de Tchaikovsky, al igual que sucede con las bocinas y los timbres en *Le Grand Macabre* (1976-1977) de Ligeti, las sirenas en *Ionisation* (1929-1931) de Edgar Varèse o la máquina de escribir en *The Typewriter*

¹³ Sève duda de la posibilidad de encontrar, como obra musical, un ejemplo musical análogo al “acto de apropiación” que implica un *ready-made* en las artes plásticas, como en el clásico ejemplo de la obra *Fuente* de Marcel Duchamp. Sin embargo, sí ve factible la producción de un *ready-made* en sentido organológico, que adoptaría como elementos de producción sonora musical: a) objetos naturales (como el tronco de un árbol); b) objetos técnicos no relacionados con la música (un martillo); c) objetos técnicos relacionados con la música (un atril).

(1950) de Leroy Anderson. En cuanto a los electrófonos, éstos formarían para Sève también un grupo aparte, debido a cuestiones que comentaremos más adelante. Por consiguiente, el autor francés restringe en último término el concepto de instrumento estrictamente a los instrumentos acústicos tradicionales.

1.1. HACIA UN CONCEPTO DE INSTRUMENTO: DISYUNTIVAS DE UNA DEFINICIÓN

¿Cómo definir, pues, el instrumento musical? Una primera tentativa de ello la encontramos en el *Diccionario de Música* de Rousseau, publicado en 1768:

Término genérico bajo el cual se engloban todos los cuerpos artificiales que pueden emitir y variar los sonidos, a imitación de la voz. Todos los cuerpos capaces de agitar el aire por algún choque, y luego excitar con sus vibraciones, en este aire agitado, ondulaciones suficientemente frecuentes, pueden producir sonido; y todos los cuerpos capaces de acelerar o retardar estas ondulaciones pueden variar los sonidos.¹⁴

De este modo, para Rousseau, la voz no es un instrumento, sino que constituye el modelo para el instrumento. Es decir: los instrumentos, objetos técnicos fruto del trabajo humano, conformarían realidades subsidiarias o imitadoras de la voz. Así, en el contexto del pensamiento de Rousseau, la vocalidad se asocia a lo natural y lo originario, ofreciéndose la hipótesis de una preeminencia de la música vocal respecto de la instrumental –en este sentido, el planteamiento rousseauiano revela un tinte conservador–. Además, los mismos instrumentos de viento, en la medida en que sus características organológicas los situarían –supuestamente– más próximos a la voz, habrían precedido históricamente a los de “cuerda” y “percusión” (siguiendo aquí la clasificación tradicional de los instrumentos, manejada por Rousseau), más alejados del modelo vocal. Como explica el filósofo en la voz “Música” de su *Diccionario*:

[...] es muy probable que la música vocal surgiera antes que la instrumental, si es que alguna vez hubo entre los antiguos una música verdaderamente instrumental; es decir, realizada solo con instrumentos. No solo los seres humanos, antes de descubrir cualquier instrumento, tuvieron que investigar los diferentes tonos de su voz; sino que tuvieron que aprender desde el principio, por el trato natural con los pájaros, a modificar su voz y su garganta de una manera agradable y melodiosa. Con posterioridad, los instrumentos de viento debieron ser los primeros en inventarse.¹⁵

¹⁴ “Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l’imitation de la Voix. Tous les corps capables d’agiter l’air par quelque choc, & d’exciter ensuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d’accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons”. Consultado online el 26 de abril de 2022 en <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>

¹⁵ “Il est très-vraisemblable aussi que la Musique Vocale a été trouvée. avant l’Instrumentale, si même il y jamais eu parmi les Anciens une à Musique vraiment Instrumentale; c’est-à-dire, faite uniquement pour les Instrumens. Non-seulement les hommes, avant d’avoir trouvé aucun Instrument, ont dû faire des observations sur les différens Tons de leur Voix; mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur Voix & leur gosier d’une manière agréable & mélodieuse. Après cela, les Instrumens à vent ont dû être les premiers inventés”. Consultado online el 26 de abril de 2022 en <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>

Es reseñable la referencia a los pájaros: así las cosas, no solo los instrumentos tendrían su modelo en la voz, sino que ésta lo tendría, a su vez, en el mundo animal. Parece, como sugiere Sève, como si Rousseau pretendiera de este modo “enraizar más profundamente aún la música en una dinámica originaria de la naturaleza” (2018: 199).

Casi un siglo más tarde, en su *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de 1843, Berlioz proponía una definición tan breve como radical: “todo cuerpo sonoro adoptado creativamente por el compositor es un instrumento de música” (Berlioz, 1843: 2).¹⁶ El músico francés se posicionaba, pues, en las antípodas de Sève: cualquier objeto capaz de producir sonido que sea introducido en un contexto musical, desde un saco de patatas a una taladradora, será susceptible de ser considerado un instrumento musical. Esto, según Lacombe, implica que el instrumento “no necesariamente se fabrica y diseña en su origen como un instrumento”, sino que es el uso el que lo crea (Lacombe 2011: 10).¹⁷ Desde un punto de vista similar sostendrá Stravinsky que es su introducción en un proceso creativo lo que otorga al objeto “una identidad musical sobre la base de propiedades organológicas preexistentes” (Dewitte 2011):¹⁸

Los instrumentos no son nada en sí mismos; el repertorio que ejecutan es lo que los engendra como tal. La mandolina y la guitarra, por ejemplo, no existían hasta que Schoenberg los imaginó en su *Serenade* de una manera completamente nueva (Craft & Stravinsky 1959: 128).¹⁹

Del mismo modo, en un artículo dedicado a quien fuera miembro del movimiento *Fluxus*, Christian Marclay, Marianne Massin escribe que la práctica musical “es una extraña poética que puede apoderarse de cualquier objeto para instrumentalizarlo”, ello en la medida en que el instrumento –como sostenía Stravinsky– “no existe *per se*”. La identidad del instrumento, explica Massin, carece de sustancia, permitiendo así al objeto llegar a ser un instrumento a través del uso.

Aquí, tanto Lacombe como Sève perciben una concepción netamente voluntarista a la que no pueden dejar de oponerse: “el poder del compositor lo convierte en el instrumento. Ésta es una definición completa fijada en el compositor. Manifiesta un verdadero credo

¹⁶ “Tout corps sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique”.

¹⁷ “[...] l’instrument n’est pas forcément fabriqué et conçu initialement comme instrument. [...]. C’est une utilisation particulière qui le fait être instrument de musique”.

¹⁸ “Only a work, as a process of invention and creation, gives an instrument its identity on the basis of pre-existing organologic properties”.

¹⁹ “Instruments are nothing in themselves; the literature they play creates them. The mandolin and guitar, for instance, did not exist until Schoenberg imagined them in an entirely new way in his *Serenade*”.

romántico, que promueve al creador (genio) como un demiurgo y un órgano de decisión absoluto” (Lacombe 2011: 10).²⁰ O, según argumenta Sève:

Berlioz no tiene en cuenta las propiedades físicas del instrumento ni sus cualidades musicales, estéticas, expresivas o de otro tipo. Y aun menos lo remite, como hacía Rousseau, a la voz humana [...]. Los puntos débiles de esta definición constituyen el reverso de su riqueza. [...] el acento que pone sobre el compositor deja al margen los instrumentos de las músicas populares y tradicionales. Berlioz, como es evidente, está pensando exclusivamente en la música culta europea de tradición escrita. [...] Pese a lo que podría parecer, el enunciado de Berlioz no constituye una definición del instrumento musical, no supone un auténtico criterio. [...] Seguramente la voluntad de los músicos desempeñe un papel en la evolución de los instrumentos de una época concreta. Pero el instrumento debe disponer también de cualidades objetivas, al margen de las preferencias estéticas y teóricas de unos y otros (Sève 2018: 200-201).

Este problema ni siquiera se resolvería aunque minimizásemos el protagonismo del autor-ego, esto es, si considerásemos instrumento “a todo cuerpo sonoro utilizado para hacer música” (Sève 2018: 201), puesto que no lograría la desaparición del “voluntarismo”. En tal dirección apunta, por ejemplo, la concepción de Hornbostel: “todo aquello con lo que pueda producirse sonido de forma intencionada debe considerarse un instrumento musical” (Hornbostel [1933], cit. en Kvifte 2008: 46).²¹

A nuestro juicio, empero, estas acusaciones no son del todo justas. Aceptamos que una definición adecuada de instrumento no puede sostenerse en la pura voluntad de los músicos, sino que debe dar cuenta de una realidad objetivable y compartida más allá de este querer: a este respecto, apunta Hardjowirogo que, aunque la intención y la finalidad juegan sin duda un papel relevante en la condición instrumental, no dejan de depender de un sujeto y, por ende, revisten un carácter situacional (Hardjowirogo 2016: 12). En este sentido, la definición ofrecida en el diccionario *Le Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) representa un avance, al plantear el instrumento como un “objeto realizado o preparado a partir de otro objeto, natural o artificial, donde el primero ha sido concebido para producir sonidos y servir como un medio expresivo para los compositores e intérpretes”.²² Aquí, el acento en la capacidad del instrumento para servir a la

²⁰ “La toute puissance du compositeur fait être l’instrument. On voit là une définition tout entière fixée sur le compositeur. Elle manifeste un véritable credo romantique, qui promeut le créateur (le génie) comme demiurge et comme instance décisionnelle absolue”.

²¹ “Everything must count as a musical instrument with which sound can be produced intentionally”.

²² “Objet entièrement construit ou préparé à partir d’un autre objet naturel ou artificiel, conçu pour produire des sons et servir de moyen d’expression au compositeur et à l’interprète”. Consultado online el 9 de octubre de 2021, en <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

expresividad de los usuarios no implica necesariamente un subjetivismo, sino que apunta más bien a una función compartida por los instrumentos musicales.

Sin embargo, parece por un momento como si Sève pretendiera desplazar el voluntarismo desde el uso a la fabricación o, alternativamente, a la convención social fraguada en un uso “canonizado”. Es decir, solo accederían al estatus de instrumentos musicales aquéllos que han sido contruidos como tales, y que, además, han sido sancionados por una tradición. A este respecto, Lysloff y Matson (cit. en Kvifte 2007: 46) definían el instrumento como “cualquier dispositivo o comportamiento humano diseñado o desplegado con la finalidad primaria de producir sonido, ya sea musical o no”.²³ Pero, como observa Kvifte, la diferencia entre la definición de Hornbostel y la de dichos autores reside, tan solo, en el hecho de que Lysloff y Matson centran su atención en la intención constructiva más bien que en la de su uso.²⁴

Concederemos, por ejemplo, que diversas clases de sistros, sonajas y sonajeros pueden considerarse instrumentos en determinados entornos culturales. Añadiremos que un manojo de llaves puede tener, en ciertos casos, un potencial acústico similar. Sin embargo, las llaves no han sido diseñadas como instrumentos musicales, ni suele ser ésa su función. De esta forma, si un compositor las introdujera en una obra musical, nos encontraríamos con un caso de *ready-made* organológico. Hasta aquí, no hallamos nada que objetar: el urinario de Duchamp no fue una escultura hasta que Duchamp decidió exponerlo en un museo. Y, frente a Sève, no se trataba tanto, en este caso, de que Duchamp-autor quisiese que fuera una escultura, cuanto de la necesaria mutación de sentido que conllevaba su introducción en un contexto diferente. De este modo, siguiendo esta analogía con las artes plásticas planteada por Sève, no vemos razón para que el hecho de tratar las llaves como un *ready-made* nos impida hablar de las llaves como instrumento, así como la citada *Fuente* de Duchamp, no por tratarse de un *ready-made*, dejaría de ser una escultura.

²³ “Any device or human behaviour constructed or carried out for the primary purpose of producing sound, whether musical or otherwise”.

²⁴ La definición de Hornbostel, no obstante, presenta otros problemas. Así, como señala Sarah-Indriyati Hardjowirogo, resulta evidente que los instrumentos musicales no son los únicos objetos empleados de forma expresa para producir sonido: piénsese, por ejemplo, en un teléfono, la bocina de un coche o una alarma de incendios. Así, y por la misma razón, la definición resulta insuficiente para caracterizar la condición especial de los instrumentos musicales: éstos son, así, algo más que dispositivos que producen sonidos (Harjowirogo 2016: 10-11). A este respecto, Dournon colocaba el acento sobre la capacidad simbólica de los instrumentos: los instrumentos, además de producir sonidos, desempeñan un determinado rol, una función dentro de la sociedad (Dournon [1996]; cit. en Cance (2016: 29). A ello puede agregarse, asimismo, la función expresiva contemplada en el TLFi, citado con anterioridad.

Agreguemos otros ejemplos. ¿Es la trompa de caza un instrumento musical? ¿Y el cencerro? Ninguno de ellos se encuentra, en realidad, tan lejos de los casos de las bocinas de Ligeti, las piedras de Eötvös o las sirenas de Varèse. Al fin y al cabo, antes de que comenzaran a verse dentro de la orquesta con una mínima frecuencia, los cencerros no se construían con la intención de hacer música con ellos, del mismo modo que las trompas empleadas en las cacerías servían primariamente al propósito de realizar señales acústicas.²⁵ Sin embargo, ¿cómo negaríamos al cencerro la condición instrumental que hoy atribuimos a la campana? Ciertamente, dos cosas han cambiado: por un lado, se fabrican cencerros concebidos específicamente para la orquesta (los cuales, generalmente, carecen de badajo). Por otro lado, la inclusión de cencerros como parte del set de percusión se ha vuelto menos excepcional. Hardjowirogo se refiere a esta clase de procesos como una forma de “culturalización” [*culturalisation*].²⁶ Ahora bien: ¿son éstas, acaso, las “cualidades objetivas” que demanda Sève en los instrumentos para poder ser considerados como tales? Puesto que, si así fuera, dichas cualidades no serían tan distintas del “voluntarismo” que éste achacaba a Berlioz.

Y es que, en definitiva, la acusación de “romanticismo” —al margen de lo que pudiera haber de cierto en ello— no deja de ser un tanto superficial. El verdadero núcleo de la propuesta de Berlioz, al igual que la de Stravinsky y la de Massin, se relaciona con la idea de que la condición instrumental no depende primariamente de un conjunto de cualidades esenciales e inherentes a los propios objetos, sino que tiene que ver, más bien, con una forma de devenir. Es decir, parafraseando a Simone de Beauvoir, el instrumento no “nace”, sino que “se hace”:²⁷ es, ante todo, resultado de un proceso de individuación, y no de una pura afiliación taxonómica.

Es innegable, por supuesto, que el constructor y la sociedad juegan un importante papel en este proceso, pero ellos no determinan por completo su identidad. Justamente en oposición al “voluntarismo” denunciado por Sève, hay que decir que la idea de que el potencial del instrumento, su funcionalidad virtual, no se agotan en la teleología implícita

²⁵ Philipp Alpers se hace eco de esta idea: existen numerosos ejemplos de instrumentos musicales que no fueron originalmente diseñados como tales, pero que en algún momento comenzaron a ser utilizados con este propósito (Alpers 2007: 38).

²⁶ “Culturalización, en este sentido, significa que [los instrumentos] se han utilizado para producir (un tipo más o menos específico de) música, regularmente y durante un largo tiempo en el contexto de una cultura particular” [“Culturalisation in this regard means that they have been used for the purpose of making (a more or less specific kind of) music regularly and for a long time in the context of a particular culture”] (Hardjowirogo 2016: 12).

²⁷ La misma referencia aparece en Cance & Genevois (2009: 10).

en la construcción, esto es, en la intención con la que haya sido fabricado, ni tampoco en la que le asigne una determinada convención social.²⁸ Por el contrario, el devenir-instrumento del que, con otros términos, hablan Berlioz y Stravinsky —y dejando aparte el privilegio concedido por éstos, sin duda, al sujeto-autor— no consiste en rigor en hacer aparecer un instrumento donde antes no lo había, sino, ante todo, en permitir emerger una virtualidad ya propia, poseída por el objeto, pero aún no actualizada en el ámbito de la praxis. Algo similar podría decirse al respecto al acto de “apropiación” al que se refiere Massin. Pues, en el fondo, lo que defienden todos estos autores es una caracterización más bien funcional del instrumento musical: esto es, la condición instrumental no sería un atributo con valor esencial, sino una función, la de ser productor de sonidos musicales. El ser-instrumento es, de este modo, siempre un devenir-instrumento.

Mientras tanto, otros autores se esfuerzan por evitar por diversos caminos la espinosa cuestión de la intencionalidad. Es el caso, por ejemplo, de Ludwik Bielowski, quien, según nos refiere Kvifte (2007: 46), concibe el instrumento como un transformador que convierte gestos corporales, ligados al tiempo y el espacio físicos, en gestos musicales, vinculados a un espacio-tiempo propiamente musical. Esta idea del “gesto” se torna central en la concepción de Claude Cadoz, para quien la noción de instrumento se encuentra ligada a la de un “gesto instrumental que garantiza la continuidad de una transferencia de energía (desde el cuerpo de un instrumentista hasta el sonido producido)” (Sève 2018: 204). Dicha continuidad implicaría la necesidad de una “estabilidad instrumental” que posibilite la preservación del vínculo directo entre el gesto y el resultado perceptivo (Cadoz 2000: 78).

El concepto de “gesto instrumental”, en el planteamiento de Cadoz, denota “el conjunto de comportamientos gestuales aplicados al instrumento, una parte de los cuales produciría la energía necesaria para la finalidad de la tarea” (Cadoz [1999], cit. en Sève 2018: 87). Según Cadoz, el gesto instrumental posee las siguientes características:

Se dirige a un objeto material con el que existe una relación física; en esta interacción física se producen fenómenos (físicos) específicos, cuyas formas y evolución dinámica pueden ser dominadas por el sujeto; estos fenómenos pueden convertirse, entonces, en el apoyo de mensajes

²⁸ El propio Sève reconoce que “ningún instrumento está fijado a su constitución física, y los compositores, en especial de los siglos XX y XXI, se las ingenian para transformar su identidad habitual” (2018: 16).

comunicativos y/o la base para la producción de una acción material (Cadoz & Wanderley 2000: 79).²⁹

La cuestión es que, en la medida en que Cadoz vincula el mantenimiento de la continuidad del gesto a la instrumentalidad, toda ruptura de la misma, apunta Sève, convertirá el gesto en no instrumental. Esto ocurre, para Cadoz, en el caso del director, “que procedería por emisión de señales” –para Sève, en cambio, el director transmite energía en un sentido metafórico, pero no puede considerarse una transmisión de energía por causalidad física–, así como en el ordenador y otros electrófonos. De este modo, la noción de gesto instrumental conduciría, según Sève, a negar la posibilidad de considerar verdaderos instrumentos a los electrófonos (2018: 87-88).

Esta argumentación, de acuerdo con Kvifte, explicaría en parte por qué “los nuevos instrumentos electrónicos son vistos a menudo de forma negativa” (Kvifte 1989: 13).³⁰ Se trata, en este sentido, de la idea de que en estos medios la técnica instrumental se reduciría a producir sonido “pulsando botones”, o de que dicha técnica sería demasiado mecánica como para hablar de un verdadero instrumento. Sin embargo, añade Kvifte, esta realidad no es exclusiva de los medios electrónicos: por un lado, el organista no participa más en la producción física del sonido cuando toca un órgano tradicional que cuando lo hace con un órgano electrónico. Por otro lado, alude el autor a los complejos mecanismos que se interponen, en el caso de algunos aerófonos, entre el instrumentista y las partes del instrumento donde se produce el sonido. Así, para Kvifte, “el tema central no es cómo el sonido es producido por el instrumento, sino cómo el instrumento se utiliza para controlar el sonido musical” (1989: 14). A esto, empero, replicará Sève:

No se trata sólo de controlar el sonido, sino de ser su origen. Un sonido puede controlarse desde una consola informática, que sin embargo no puede considerarse un instrumento musical. Esta concepción elimina ciertos problemas, en especial el del órgano. El organista no puede producir por sí mismo el aire que hace vibrar los tubos; selecciona y controla los sonidos, pero no es capaz de producirlos. La postura de Cadoz tiene el mérito de tomar en consideración en firme el vínculo que une a instrumentistas e instrumentos, subrayando la relevancia del gesto productivo. Un instrumento es, antes que nada, un objeto que se sujeta con las manos para hacerlo sonar mediante una serie de gestos más o menos efectivos: aprender los gestos adecuados es tanto como aprender a tocarlo. Muchos de los instrumentos electroacústicos están pensados desde la perspectiva del

²⁹ “It is applied to a material object and there exists physical interaction with it; in this physical interaction, specific (physical) phenomena are produced, whose forms and dynamic evolution can be mastered by the subject; these phenomena may then become the support for communicational messages and/or be the basis for the production of a material action”.

³⁰ “New electronic instruments are often regarded negatively”.

gesto instrumentista. El gesto nos habla de la nostalgia por lo instrumental de unos instrumentos que funcionan a partir de cálculos informáticos (Sève 2018: 204).

Por su parte, Romain Bricout define el instrumento como un objeto “que articula el gesto y el sonido [...] pero además requiere, para obtener su pleno estatus de instrumento, que dicho objeto técnico vaya acompañado de una nebulosa de prácticas, [...] [un] «repertorio mínimo»” (Bricout 2011: 20).³¹ Bricout emplea, como hemos apuntado anteriormente, la expresión “instrumentos áfonos” para referirse a artefactos como el sintetizador o el ordenador en tanto que elementos productivos musicales: éstos no generan sonido por sí mismos (más adelante estudiaremos con detenimiento esta cuestión), pero tampoco pueden considerarse objetos despojados de intención musical. Así, continúa este autor, estas interfaces conformarían una “reducción” de la idea de instrumento, en la medida en que no transmiten cualidades sonoras, sino gestuales. O, dicho de otro modo, en ellos se fragmenta la continuidad del gesto musical, de forma que el sonido alcanza su independencia respecto del gesto que le había otorgado su origen.

Una perspectiva diferente nos la ofrece Pierre Schaeffer, para el que un instrumento musical sería “cualquier dispositivo que permita obtener una colección variada de objetos sonoros [...], que pueden remitirse a una misma causa” (Sève 2018: 201). Esta definición sitúa el foco en dos aspectos, la capacidad de variedad sonora y la noción de causalidad. Y, así, choca frontalmente con la de Rousseau: pues, en el particular “mito” con el que Schaeffer imagina el nacimiento de la música, es el instrumento (y no la voz) quien se sitúa en el origen, convirtiéndose de este modo, en tanto que “máquina acústica”, en el prototipo de toda producción de sonido musical.

Según Schaeffer (2008: 34), fue el cocinero de una ignota tribu quien inventó la música al tornarse intérprete de unas calabazas que, a su vez, se convirtieron en instrumentos. Todo comenzó cuando el cocinero escuchó los sonidos de unas calabazas como objetos sonoros, lo cual tuvo que venir ligado, necesariamente, a la repetición y a la variación (es decir, a la diferencia). A la repetición, porque ésta “hace desaparecer la significación práctica [*poiesis*] de esta señal: es el paso del utensilio al instrumento”. A la variación, porque, por una parte, ello “acentúa el carácter desinteresado de la actividad [*praxis*] y le da un nuevo interés, creando un acontecimiento de otra especie, que estamos obligados a

³¹ “l’instrument de musique est cet objet qui articule geste et son dans un rapport indiciel, mais il est aussi pour obtenir son statut plein et entier d’instrument cet objet technique accompagné d’une nébuleuse de pratiques, ce que nous avons appelé la ou plutôt les données du «répertoire minimal»”.

llamar musical” . De esta forma, continúa Schaeffer, nace tanto la música como “la posibilidad de tocar lo que más tarde se llamará un instrumento [...]. La obra es un hecho casi tan neto como el hecho instrumental y, sin duda, ligado a él” (2008: 34-35).

La definición de Schaeffer es, como la de Berlioz, relativamente abierta: tanto la voz como los electrófonos encajarían sin problemas en la categoría de “instrumentos”. Sin embargo, para Sève, Schaeffer “posee una generosidad especulativa muy distinta a la de Berlioz, y mucho más satisfactoria”, puesto que se basa en aspectos objetivos y no subjetivos: la definición de Schaeffer “convierte el instrumento en universal, experiencia común a todas las civilizaciones” (Sève 2018: 201). La realidad, no obstante, es que la calabaza schaefferiana es, forzosamente, un *ready-made* organológico. De este modo, si aplicamos la visión de Sève al mito de Schaeffer, el instrumento como tal queda situado en un margen invisible; incluso, podría decirse, no cabe pensarlo sino *a posteriori*, a través de la recreación artesanal de un fenómeno organológico (en cuanto a un objeto individual que produce sonidos musicales variados) de carácter “natural”. De este modo, el instrumento recrearía las calabazas, así como, para Rousseau, recreaba la voz.

Digna de mención es, asimismo, la visión de André Schaeffner, quien no adjudica a la voz un papel primordial u originario como espacio productivo musical, aunque tampoco lo concede al instrumento como artefacto (“el pedazo de madera o piedra sobre el que actúa la mano del músico”), sino al suelo golpeado por el pie del bailarín (Boissière 2011: 24). Así las cosas, el modelo de la “máquina acústica” en tanto que artefacto, entidad orgánica susceptible de emitir cierta clase de sonidos, dejaría paso a una visión preindividual, parcial, centrada en la producción de sonido en tanto que fruto de una conexión entre elementos físicos: pues no solo las arpas de boca, los tambores o las flautas son instrumentos, sino también el pie, el mismo suelo, e incluso —señala Boissière— la estructura del teatro.

En cuanto al propio concepto de instrumento, Schaeffner duda de la posibilidad —y también de la utilidad— de proponer una definición adecuada. La razón de ello estriba, según el antropólogo, en que el problema del instrumento se halla fuertemente ligado a los límites de la música: ¿qué hace a un objeto sonoro ser un objeto musical? ¿Cuáles son las cualidades que habría de tener un cuerpo productor de sonido para acceder al mismo rango de otros instrumentos musicales? De este modo, sería mejor entender el concepto de instrumento a partir de una determinada cualidad musical que puede ser adquirida (Cance 2016: 29).

Bernard Stiegler, aunque desde una perspectiva diferente, llega también a una conclusión similar. Su idea es la de “disolver el concepto de instrumento musical, demasiado limitado y poco apropiado para reflexionar sobre la sensibilidad musical y las prácticas técnicas y artísticas del mundo contemporáneo” (Sève 2018: 205). Frente a esta realidad, Stieger propondrá la noción de una “organología general” centrada en aspectos como la producción, fijación, reproducción y audición musical, en lugar de los instrumentos concebidos como máquinas individuales.

Sève cuestiona, a este respecto, la decisión de obviar en la concepción de instrumento el papel del “gesto instrumental”, ironizando que nadie diría nunca que está “tocando un CD”. No obstante, esta crítica no pasaría, en rigor, de un chiste: la intención de Stiegler, nos parece, no es la de equiparar la acción de enchufar un lector de CD a la de tocar un trombón, sino la de desplazar el foco de atención desde el objeto técnico, la máquina individual, al complejo, al entramado de elementos técnicos. Si fenómenos como los electrófonos, los *ready-made* o la voz pueden ser considerados como instrumentos en la “organología general” predicada por Stiegler, ello es en buena medida porque la realidad de la práctica y la poética musical vienen a negar esa preeminencia del instrumento tradicional como instrumento prototipo e instrumento por excelencia.

Pues, contra Sève, no se trata simplemente de incluir en la categoría de instrumento a todas las realidades organológicas que él situaba en los márgenes, como pseudo-instrumentales. Lo que disuena aquí es la idea del instrumento tradicional como un modelo “auténtico”, arquetípico de instrumento, de tal forma que solo en la medida en que las diversas realidades instrumentales se acercasen a dicho modelo lograrían acceder al estatus de instrumentos musicales. Por el contrario, lo que el planteamiento de Stiegler conlleva es un cambio de percepción sobre la misma condición instrumental, respecto a la que los instrumentos tradicionales no conformarían sino instancias particulares, alejándose de la posición privilegiada reclamada por Sève. Pero, además, este cambio perceptivo permitiría arrojar una mirada renovada sobre los propios instrumentos tradicionales, que se transforman, se abren a nuevos horizontes, al entrar en relación con otras realidades instrumentales.

Sea como sea, el escepticismo de Schaeffner y Stiegler no convence a Sève, quien reivindica una vez más la necesidad de establecer distinciones y proponer criterios objetivables. El filósofo francés saca a colación el planteamiento de Jean-Claude Risset, más próximo a su propio pensamiento: el instrumento sería un objeto artificial (la voz

queda excluida, una vez más) e histórico (porque posee una identidad cultural y una técnica adquiridas con el tiempo). Además, se trata de una máquina que transforma el esfuerzo físico del intérprete en un producto acústico (los electrófonos satisfarían mal este requisito) y se encuentra provisto de un propósito, un *telos* musical (de lo que carecerían los *ready-made*).³² Para Sève, no obstante, dicho propósito no dependería tanto de la intención del constructor como de las prescripciones de la convención cultural (“sonidos considerados musicales por la cultura en cuyo seno es utilizado”). Por último, el autor agrega algunos matices: el instrumento musical debe ser “espacialmente separable del cuerpo humano” y “susceptible de repararse pieza a pieza” (Sève 2018: 209).

¿Podemos llegar, entonces, a alguna conclusión? La gran variedad de definiciones existentes, de las que esta revisión no ha recogido sino una muestra, incide en unos mismos puntos de conflicto. En primer lugar, la artificialidad: ¿puede la voz ser considerada un instrumento? En segundo lugar, su finalidad: ¿el instrumento debe haber sido necesariamente construido para un propósito musical? En tercer lugar, el gesto instrumental: ¿solo una máquina acústica accionada por un intérprete en un sentido tradicional es un instrumento de pleno derecho? En cuarto lugar, su esencialidad: ¿es la condición instrumental algo inherente al objeto como entidad, o más bien adquirido? ¿Es posible un concepto estable y universal de instrumento musical? Y, por último, y en relación con lo anterior, la propia pertinencia de la cuestión: ¿tiene, acaso, sentido definir el “instrumento” como tal?

Kvifte hace referencia, a este respecto, a la inevitable relatividad de toda noción de instrumento musical, en la medida en que “personas diferentes poseen intereses diferentes en el concepto, e «instrumento musical» adopta una variedad de significados dependiendo del contexto cultural, intereses económicos y relaciones de poder” (2008: 54).³³ De este modo, aduce el autor, alguien que escriba sobre la historia de la flauta probablemente no se referirá al *tin whistle* irlandés como una “flauta” con la misma orientación que otra persona cuyo tema de investigación sea la música irlandesa, del mismo modo que la percepción del hecho instrumental que pueda plantearse, bien desde la música académica

³² “Un instrumento musical tradicional es una máquina acústica fabricada [...] y concebida para vibrar de determinada manera y ser manipulada por un instrumentista que la hace vibrar controlando ciertos aspectos del sonido producido. Dicha máquina debe convertir de modo eficaz la energía emitida por el instrumentista en energía sonora sensible al oído. Y también debe producir sonidos de ciertas características que dependen de cada tipo de música” (Sève 2018: 206).

³³ “Different people have different interests in the concept, and «musical instrument» takes on a variety of meanings depending on cultural context, economic interest and power relationships”.

tradicional, bien desde el punto de vista de las creaciones de vanguardia, el ámbito del jazz, el rock o el pop, así como las nuevas prácticas de producción y difusión musical, serán seguramente muy distintas. Además, según David Burrows:

Como los sonidos instrumentales poseen tan pocos usos fuera de la música, ayudan a demarcar la música (hasta un punto que la voz no puede) como un territorio aparte. Y una vez concebidos los sonidos musicales como territorio, la invención y cultivo de los instrumentos puede entenderse como el resultado de un impulso hacia una conquista territorial (Burrows 1987: 124).³⁴

Esto no puede tomarse, desde luego, como aval para un relativismo perezoso, pero sí constituye una llamada de atención sobre la presunta neutralidad y objetividad de nuestras asunciones. Pues, como se ha mencionado, decir algo sobre el instrumento es al mismo tiempo decir algo sobre la música. Por este motivo, parece difícil no suscribir las palabras de Kvifte cuando éste defiende que “si una definición tradicional y relativamente precisa de «instrumento» excluye amplias áreas de práctica musical contemporánea de nuestro campo de estudio, quizás deberíamos contemplar alternativas menos precisas” (Kvifte 2008: 55).³⁵

³⁴ “Since instrumental sounds have so few uses outside of music, they help to bracket music (to a degree the voice cannot) as a territory apart. And once musical sound is conceived as a territory, the invention and cultivation of instruments can be understood as the result of a drive for territorial conquest”.

³⁵ “If a traditional and relatively precise definition of «instrument» excludes large areas of contemporary musical practice from our field of study, we might be better off with less precise alternatives.”

1.2. DEL INSTRUMENTO A LA INSTRUMENTALIDAD: EL INSTRUMENTO COMO AGENCIAMIENTO

Frente a la interpretación de Sève del gesto instrumental descrito por Cadoz, ya atendida, otros autores han encontrado en este concepto la clave para un cambio de paradigma, en el que el instrumento como entidad sería desplazado por lo “instrumental”, la “instrumentalidad” como cualidad que puede ser desarrollada. Esto es,

cualquier actividad relacional que requiere de un dispositivo material (instrumento) exterior al cuerpo humano, en la medida en que necesita un consumo de energía de manera exterior a las fronteras del cuerpo y del instrumento, y en la que al menos una parte de la energía producida procede del cuerpo humano (Cadoz [1999]; cit. en Cance, Genevois & Dubois 2009: 6-7).³⁶

Así, a propósito de la *computer music*, Cance y Genevois señalan que “instrumento” no se refiere en dicho contexto a un aparato o dispositivo, sino que más bien caracteriza la interacción de los usuarios (como el músico o el técnico) con esos dispositivos y, a través de ellos, apunta al repertorio “intangible” de gestos, situaciones y repertorios con el que se relacionan. De este modo, continúan, la “instrumentalidad” de tales aparatos –pero también de los instrumentos acústicos tradicionales– no depende en exclusiva de sus propiedades intrínsecas, sino que se construye de hecho a través del uso, de la práctica musical (Cance & Genevois 2009: 10).

Más adelante, Hardjowirogo apelará a este concepto de instrumentalidad para designar “el potencial de las cosas para ser empleadas como instrumentos musicales [...] una estructura compleja formada a través de la cultura y el tiempo, de acciones, conocimiento y significado asociado con cosas que pueden usarse para producir sonido” (Hardjowirogo 2016: 17).³⁷ Es decir, la instrumentalidad expresa la posibilidad de un objeto para devenir instrumento musical. Posibilidad que se encontraría ligada a una serie de “condiciones de emergencia” (Cance 2016: 36),³⁸ en cuanto aspectos que desempeñan un papel clave en la consumación de dicha individuación.

A este respecto, Hardjowirogo (2016: 17-22) ofrece en su propuesta la siguiente lista: capacidad acústica (posibilidad de producir sonido), intención o finalidad (la existencia

³⁶ “[...] toute activité relationnelle qui fait appel à un dispositif matériel (l’instrument) extérieur au corps humain et telle que sa finalité nécessite une consommation d’énergie en dehors des frontières du corps humain et de l’instrument; et une partie au moins de cette énergie provient du corps humain”.

³⁷ “[...] the potential for things to be used as musical instruments [...] a complex, culturally and temporally shaped structure of actions, knowledge, and meaning associated with things that can be used to produce sound”.

³⁸ “Conditions of emergence of [instrumentality]”.

de alguna clase de intención de producir sonido musical), virtuosismo o aprendibilidad (*learnability*, en cuanto a la posibilidad de mejorar las habilidades interpretativas con su ejercicio), interactividad o agencia (presencia de una relación real entre la acción del intérprete y el comportamiento del instrumento: esto es, una capacidad de control), expresividad o corporalidad (en referencia a la dimensión física, háptica, de la acción instrumental), rasgos inmateriales o inscripción cultural (en el sentido de que el valor y significado de los instrumentos se construye y negocia en un contexto sociocultural determinado) y percepción por un oyente o darse-en-vivo (*liveness*, en el doble sentido de que, por un lado, la recepción por un público también participa en la construcción instrumental, y que, por otro, “la percepción de la instrumentalidad se encuentra directamente conectada con la percepción del darse-en-vivo”).³⁹

La instrumentalidad, en este sentido, aparece siempre como la actualización de una virtualidad, en el sentido que Deleuze confiere a dichos términos. Detengámonos unos instantes en este punto. Lo virtual, explica el filósofo francés en *Diferencia y repetición*, no se opone a lo real, sino a lo actual. Lo virtual es plenamente real: es ideal, aunque no abstracto, y simbólico, pero no ficticio –nada tiene que ver este concepto con el significado usual de la expresión “realidad virtual” –. Incluso, cabe afirmar, lo virtual forma “parte del objeto real, como si el objeto tuviera una de sus partes en lo virtual, y se sumergiera allí como en una dimensión objetiva” (Deleuze 2002: 314). De este modo, la virtualidad aparece referida al estatus ontológico de la multiplicidad:⁴⁰ actualizar un objeto virtual es crear líneas divergentes que corresponden a una multiplicidad virtual (DeLanda 2002: 33, 41). Incluso, expone Paulo De Assis, lo virtual es percibido en la propia actualidad, pero como una tensión o inconsistencia, una “reserva diagramática de actualizaciones efectivamente potenciales” (De Assis 2018: 54).⁴¹

³⁹ “[...] the perception of instrumentality is directly connected with the perception of liveness”.

⁴⁰ La multiplicidad es otro concepto fundamental en la filosofía de Deleuze. De acuerdo con Manuel DeLanda, puede entenderse como un “universal concreto” (2002: 22): es universal, dice McNabb, porque no es contingente (“no tiene que ver con las condiciones de esta o aquella cosa, sino con las condiciones generales para la formación de cualquier cosa”). Al mismo tiempo, empero, la multiplicidad no es algo abstracto, “sino immanente a procesos dinámicos y energéticos de este mundo”. Deleuze coloca el acento sobre la pluralidad de vías posibles de diferenciación, más allá de todo esencialismo: en lugar del mundo de las Ideas platónico, “Deleuze nos pide imaginar un continuo de multiplicidades en un espacio virtual que se actualizan en nuestro espacio tridimensional familiar” (McNabb 2017: IV). De este modo, explica DeLanda, “la ontología de Deleuze caracteriza un universo de devenir sin ser. O, más exactamente, un universo donde los seres individuales existen, pero sólo como producto o de devenires, esto es, de procesos irreversibles de individuación” (DeLanda 2002: 84).

⁴¹ “[...] as a diagrammatic reservoir of effectively potential actualisations”. Es en este sentido, añade De Assis, que Deleuze habla de un pasado que nunca ha sido presente –lo virtual como pasado inmemorial–, así como de un futuro que tampoco será presente jamás –lo virtual como un futuro mesiánico nunca

Por consiguiente, lo virtual no se identifica con lo posible: mientras que lo posible está abierto a una realización, como asemejanza, imagen de lo real, lo virtual designa una multiplicidad pura en lo que Deleuze llama “Ideas”,⁴² y que excluye de manera radical lo idéntico como condición previa. La actualización es en este sentido siempre un proceso de genuina creación (DeLanda 2002: 40-41). Lo virtual, de este modo, posee el carácter de la Idea (Deleuze 2002: 318-319). Asimismo, tanto lo virtual como lo actual son resultado de procesos ontogenéticos y morfogenéticos concretos. Lo virtual, aclara De Assis, no precede a su generación ni predetermina su actualización, al igual que lo actual no constituye una mera copia o imagen de un modelo preexistente: ambos emergen progresivamente en el seno de procesos de individuación (2018: 54). “Una zona en un huevo”, escribe Deleuze, “no representa un órgano” (Deleuze & Guattari 1985: 27). La visión esencialista sugiere, a este respecto, que los órganos y tejidos –el propio organismo– se encuentran ya preformados en el huevo, pero, según DeLanda, muchos biólogos piensan hoy en día que las estructuras diferenciadas del futuro pollito aparecen progresivamente a medida que el proceso de embriogénesis se desarrolla.

Indudablemente, el huevo no es una “masa indiferenciada”, sino que posee ya una cierta estructura, alberga distintas concentraciones bioquímicas, alberga información genética, etc. –podemos comparar estas condiciones de partida con los criterios de emergencia que Cance y Hardjowirogo atribuían a la instrumentalidad–. Y, sin embargo, “estos materiales e información no contienen una imagen clara y distinta del organismo final” (DeLanda 2002: 17):⁴³ la diferenciación progresiva del huevo se lograría en rigor a través de una “cascada compleja de transiciones” donde se rompe la simetría del sistema.⁴⁴ Y es en esto, y no en propiedades esenciales, en lo que se centra la ontología

alcanzable–, apartándose así de cualquier reificación [*reification*] tanto del pasado como del futuro (De Assis 2018: 54 [nota al pie 23]).

⁴² Que no son ya, pues, las Ideas platónicas, sino “multiplicidades virtuales” (Pardo 2014: 90) o “multiplicidades estructuradas con singularidades”, concepción que Deleuze opondría al concepto aristotélico de “sustancia” (McNabb 2017: II [1:50’45’’]). Asimismo, en *Proust y los signos* [1964], esta noción de multiplicidad se vinculará a la de “ley general”, en tanto que “inseparable de la producción de los objetos parciales y de las verdades del grupo o de serie correspondientes” (Deleuze 1995: 157). De este modo, la Idea “no es ya la esencia estable, la idealidad vista, que reúne el mundo en un todo e introduce en él la justa medida. [...] no es algo visto, sino una especie de punto de vista superior [...] irreductible que a la vez significa el nacimiento del mundo y el carácter original de un mundo” (1995: 113-114).

⁴³ “[...] these materials and information do not contain a clear and distinct blueprint of the final organism”.

⁴⁴ “A diferencia de la generalidad de esencias, y semejanza con la que esta generalidad dota a las ejemplificaciones de una esencia, la universalidad de una multiplicidad es típicamente *divergente*: las diferentes realizaciones de una multiplicidad no portan ninguna semejanza respecto de la misma y, en principio, no hay fin en el conjunto de formas potencialmente divergentes que puede adoptar. Esta carencia de semejanza es amplificada por el hecho de que las multiplicidades confieren forma a los procesos, no al producto final, por lo que los resultados finales de procesos que realicen la misma multiplicidad pueden ser

de Deleuze (McNabb 2017: III, IV):⁴⁵ pues “antes del embrión como soporte general de cualidades y de partes, está el embrión como sujeto individual y paciente de dinamismos espacio-temporales, el sujeto larvario” (Deleuze 2002: 324).

Lo ontológico, como pretende Massumi, se torna pues ontogenético, vinculándose a la emergencia (Massumi 2002: 8), y, por lo tanto, a lo que Deleuze denomina lo “intensivo”. Lo intensivo es, en este contexto, la relación preindividual que se establece entre varios campos con diferentes potenciales. No una categoría ontológica como lo virtual y lo actual, sino un evento real que engendra singularidades (De Assis 2018: 55)⁴⁶ y constituye el entorno que condiciona y posibilita la actualización de lo virtual, así como las condiciones materiales del huevo marcan –sin determinar por completo– su ulterior desarrollo (McNabb 2017: IV).

Con estas coordenadas filosóficas podemos relacionar también el nombre de Gilbert Simondon.⁴⁷ Al igual que Deleuze, Simondon piensa los fenómenos de actualización

altamente disímiles entre sí” [“Unlike the generality of essences, and the resemblance with which this generality endows instantiations of an essence, the universality of a multiplicity is typically divergent: the different realizations of a multiplicity bear no resemblance whatsoever to it and there is in principle no end to the set of potential divergent forms it may adopt. This lack of resemblance is amplified by the fact that multiplicities give form to processes, not to the final product, so that the end results of processes realizing the same multiplicity may be highly dissimilar from each other”] (DeLanda 2002: 22).

⁴⁵ Sobre este punto, anota De Assis (2018: 59): “la esencia de una cosa es lo que explica su *identidad*, y en consecuencia cuántos objetos diferentes se asemejan entre sí por el hecho de que comparten dicha esencia” [“the essence of a thing is what explains its *identity*, and consequently how many different objects resemble each other by the fact that they share such an essence”]. Frente al énfasis tradicional en lo idéntico, lo permanente –que es básicamente repetición–, Deleuze incidirá siempre en la diferencia y el devenir.

⁴⁶ Aquí, aclara McNabb, “singularidad” –o *topological singularity* en la exposición de De Assis (2018: 60) – no designa la realidad de un solo individuo frente a una pluralidad. La “singularidad” deleuziana provendría del ámbito de la ciencia, y, en particular, del concepto de “atractor” de Henri Poincaré, en el marco del estudio de los procesos dinámicos. A este respecto, llamando “espacio fásico” al conjunto de todas las posibilidades de comportamiento que un sistema puede adoptar, las singularidades son los puntos de ese espacio hacia los que el sistema tiende con el tiempo (McNabb 2017: III): “puntos de cambio y puntos de inflexión” [“turning points and points of inflection”], realidades preindividuales, no-personales y a-conceptuales que influyen sobre el comportamiento de los sistemas, de modo que, suponiendo un gran número de diferentes trayectorias que comiencen en puntos diferentes, todas ellas se dirigen a largo plazo al mismo estado final, el atractor (DeLanda 2002: 15). Las singularidades, pues, son realidades existentes, aunque nunca son propiamente actualizadas: “lo virtual nunca es independiente de las singularidades que lo cortan y lo dividen del plano de immanencia. [...] La actualización de lo virtual es singularidad, mientras que lo actual mismo es individualidad constituida. Lo actual cae desde el plano como un fruto, mientras que la actualización lo vuelve a relacionar con el plano como si volviera a convertir el objeto en sujeto” [“The virtual is never independent of the singularities which cut it up and divide it out on the plane of immanence. [...] The actualization of the virtual is singularity whereas the actual itself is individuality constituted. The actual falls from the plane like a fruit, whilst the actualization relates it back to the plane as if to that which turns the object back into a subject”] (Deleuze & Parnet 2007: 149-150).

⁴⁷ Gilbert Simondon (1924-1989) perteneció la misma generación que Deleuze, Foucault o Derrida. Su trabajo recibió poco reconocimiento durante su vida, si exceptuamos a quien sería uno de sus principales intérpretes, el propio Gilles Deleuze (Simondon 2008: 9). No obstante, explica Vaccari, su pensamiento ha experimentado en las últimas décadas un importante proceso de redescubrimiento, particularmente en el mundo académico francés y anglosajón” (Vaccari 2010: 4).

como procesos energéticos inmanentes: ello excluye la necesidad de un sistema de referencia trascendente, además de contribuir al desarrollo de “una teoría dinámica de la tecnología, reemplazando la ontología por la ontogénesis y la estructura por la embriogénesis” (De Assis 2017: 695-696).⁴⁸ Para Simondon, explica Andrés Vaccari, cada intento de aproximación que la filosofía occidental ha realizado al problema de la individuación no ha dejado de conceder “un privilegio ontológico al individuo constituido” (Vaccari 2010: 157), frente a lo cual Simondon no dudará en afirmar que “no hay principio, sino proceso de individuación” (Simondon 2008: 11):

El individuo, sea físico o viviente, es el producto siempre inacabado de un proceso dinámico en el que se constituye conjunta y mutuamente con su medio. La condición mínima de la individuación es una diferencia energética que representa un potencial, una noción que debe ser entendida sin recurso a la finalidad, dado que “no hay energía potencial más que en relación con las transformaciones posibles en un sistema definido” (Vaccari 2010: 157).⁴⁹

Ahora bien: ¿no es precisamente el punto de vista taxonómico, centrado en propiedades esenciales, el que ha gobernado tradicionalmente el discurso de la organología? En esta dirección, como afirma Paul Théberge, la tendencia a aislar y clasificar instrumentos individuales es algo central a nuestra visión convencional de los instrumentos en tanto que artefactos y mercancías provistos de unas características físicas y técnicas relativamente restringidas (Théberge 2016: 60). Podría decirse que es ésta, en cierto modo, la instrumentalidad que persigue Sève en su discusión, y que es desafiada, sin duda, por toda una serie de nuevas prácticas y realidades instrumentales. En este sentido, sería vano limitarse a reivindicar la condición instrumental de los instrumentos

⁴⁸ “[...] the development of a dynamic theory of technology, replacing ontology by ontogenesis and structure by embryogenesis”].

⁴⁹ Llama la atención la cercanía que este tipo de planteamiento llega a demostrar con respecto a tradiciones de pensamiento no occidentales, como la china. Los propios Deleuze y Guattari señalaban que “entre todos los tipos de civilización, Oriente tiene muchas más individuaciones por haecceidad que por subjetividad y sustancialidad” (Deleuze & Guattari 2015: 264). Véanse a este propósito las siguientes palabras del sinólogo François Jullien: “Yo me creía sujeto: sujeto con iniciativa, que crea y quiere, que es activo o pasivo pero que mantiene el sentimiento de su ser y que es dueño de sí mismo; que, aunque sabe que está preso en un conjunto de interacciones que le circundan, no deja de considerarse «causa de sí mismo» [...]. Y resulta que esa perspectiva de pronto bascula violentamente ante mis ojos, y se convierte en esa otra: la de un curso, un *continuum* cuya única consistencia deriva de la correlación entre diversos factores entre sí [...] de la que procede, sin interrupciones, de un modo obvio pero imperceptible, la evolución de todo el conjunto. «Yo» soy el «envejecer». Porque el envejecimiento no es sólo una propiedad o un atributo de mi ser, ni siquiera una alteración gradual de vida a su constancia y su estabilidad, sino una concatenación consecuente, global, que se despliega por sí misma y de la que «yo» soy el producto sucesivo. [...] ante la fotografía de hace veinte años, lo que falla es la validez del «sujeto»” (Jullien 2010: 15).

electrónicos, la voz o los *ready-made* organológicos si tal reivindicación no va ligada a una problematización de la idea convencional de instrumentalidad.

Así, Théberge propone una concepción del instrumento musical en línea con la idea deleuziana de multiplicidad, y, en concreto, con la noción de agenciamiento, que Deleuze define del siguiente modo: “una multiplicidad que está compuesta de muchos términos heterogéneos y que establece ligazones, relaciones entre ellos [...]. Así, la única unidad del agenciamiento es de co-funcionamiento: es una simbiosis, una «simpatía»”,⁵⁰ en la que lo importante no son las filiaciones –taxonómicas–, las propiedades o las funciones, sino las alianzas, los avenimientos (Deleuze & Parnet 2007: 69). “Se necesitan agenciamientos para que estados de fuerzas y regímenes de signos entrecrucen sus relaciones [...] se necesita un agenciamiento para que se produzca la relación entre dos estratos [...]” (Deleuze & Guattari 2015: 76).⁵¹

El agenciamiento es básicamente, pues, el arreglo concreto de todas las conexiones que vertebran un determinado organismo, en el que son los componentes individuales y las interacciones entre los mismos los que le otorgan su particular carácter (Théberge 2016: 60): “¿no deben las Amazonas cortarse un seno para que el estrato orgánico se adapte a un estrato tecnológico guerrero, como bajo la exigencia de un terrible agenciamiento mujer-arco-estepa?” (Deleuze & Guattari 2015: 75-76). No obstante, añade Deleuze, el agenciamiento no es nunca “tecnológico”: la herramienta presupone la máquina, y la máquina es siempre social antes que técnica, por lo que debe existir en todo caso una máquina social que la seleccione e integre para que pueda devenir una realidad propiamente técnica (Deleuze & Parnet 2007: 70).

De este modo, el agenciamiento se corresponde con el “ensamblaje”⁵² de elementos que adquieren sentido y función en su propia disposición mutua, configuración que es

⁵⁰ “It is a multiplicity which is made up of many heterogeneous terms and which establishes liaisons, relations between them [...]. Thus, the assemblage’s only unity is that of co-functioning: it is a symbiosis, a «sympathy»”.

⁵¹ Por su parte, Guattari y Rolnik caracterizaban el agenciamiento como una “noción más amplia que la de estructura, sistema, forma, proceso, etc. Un agenciamiento acarrea componentes heterogéneos, también de orden biológico, social, maquínico, gnoseológico [...]” (Guattari & Rolnik 2006: 365).

⁵² El término original en francés es “agencement”, con mucha frecuencia traducido al castellano como “agenciamiento” y al inglés como “assemblage” [“ensamblaje”]. John Phillips (Phillips 2006) no deja de acusar la imprecisión que puede derivarse de esta última elección, dado que Deleuze no utiliza el término francés “assemblage” en el mismo sentido que “agencement”, y “assemblage” viene a significar lo mismo en francés que en inglés. La noción de “agencement” tiene que ver, según Phillips, con el establecimiento de unas determinadas conexiones entre los conceptos, las cuales implican la producción de un significado que les excede. En este sentido, la palabra “arrangement” [“arreglo”] sería más precisa. El uso de “assemblage”, en cambio, proyecta analogías visuales que lo tornan más inmediatamente comprensible

siempre susceptible de deshacerse para dar lugar a un nuevo agenciamiento. Podemos imaginar al respecto la escena de un niño jugando con un mecano: el niño tiene a su disposición una multitud de piezas, que junta y conecta para dar lugar a diversos objetos, que más adelante desmontará para construir otros. De este modo, en la dinámica de los agenciamientos se produce un flujo constante entre lo virtual y lo actual.

¿Qué implica, entonces, caracterizar el instrumento como un agenciamiento? Según Théberge, se trata de considerar los instrumentos “no solo como son definidos por sus características técnicas, sino también en la medida en que se constituyen en conjuntos variables de prácticas musicales, disposiciones institucionales, ideologías sociales y discursos” (Théberge 2016: 60).⁵³ Ya Philipp Alperson había escrito a este respecto que “los instrumentos musicales no son meros artefactos. Son instrumentos cuyas clases y subclases son delineadas por la práctica musical real, cuyas intenciones e historias dan forma y sostienen las categorías” (Alperson 2008: 46).⁵⁴

De esta forma, el modelo del instrumento como un artefacto provisto de ciertas propiedades esenciales dejaría paso a su contemplación como integrante de una “red” [*network*], en tanto que una cierta configuración de conexiones entre dispositivos, contextos, prácticas y discursos (Théberge 2016: 65-66). Así, Silvia Segura, en su reciente artículo “*Here I go again. Re-producción musical, mediación tecnológica y música popular*”, exponía que

mucho antes de que las estructuras sonoras en el recién estrenado contexto tecnológico lleguen a ser relacionadas con determinados conceptos, géneros o épocas, los nuevos aparatos revolucionan el proceso creativo y el modo en que éste es pensado por músicos y productores. Se ha visto que con el uso y “abuso” de los renovados instrumentos de producción se inicia un proceso que no solo

—por ejemplo, a través de la idea de un ensamblaje mutuo de piezas de una máquina que definiría las conexiones entre todas ellas, además de al propio conjunto—, aun a riesgo de introducir en el concepto otras dimensiones de sentido que se apartarían de las del *agencement* deleuziano. Con todo esto en cuenta, consideraremos en este marco como equivalentes a los términos “agencement” y “assemblage”, e incluso, cuando no pueda dar lugar a equívocos, al uso entrecomillado y cuasi metafórico de “ensamblaje”.

⁵³ “[...] not only as they are defined by their technical characteristics but also as they are constituted in variable sets of musical practices, genres, institutional settings, social ideologies and discourses”.

⁵⁴ “Musical instruments are not mere artifacts. They are instruments whose classes and subclasses are underwritten by the actual practices of music whose intentions and histories shape and sustain the categories”. Como explica Deniz Peters (2017: 68-69), Alperson extiende el concepto tradicional de instrumento en dos sentidos: por un lado, la práctica musical no se reduce a la producción mecánica de sonido, sino que es una actividad intencional, personal y social, cultural e históricamente significativa, que convierte a un instrumento en un instrumento musical. Por otro lado, Alperson adelanta la tesis de Sève de la condición instrumental de la música, en la medida en que contempla la interpretación, el intérprete y el instrumento como realidades íntimamente vinculadas a la propia obra musical.

levanta el velo invisible bajo el que se encontraba la tecnología anterior, sino aquel que camuflaba ciertos modos de hacer música considerados “correctos” o “naturales” (Segura 2021: 125-126).

Es decir, las tecnologías de producción musical mantienen conexiones con la manera en que ellas mismas son utilizadas, pero también con la propia visión que se tiene de ellas, su dimensión social, e, incluso, una determinada realidad industrial. Ello da lugar, pues, a un agenciamiento, a una forma concreta de “ensamblar” conjuntamente estos elementos, sin la cual la condición instrumental de estas herramientas no puede entenderse. Y esto puede extenderse a cualquier realidad instrumental, desde los más recientes dispositivos electrónicos a los instrumentos tradicionales. Por ejemplo, Théberge invoca el caso del *fiddle* como un instrumento físicamente idéntico al violín, pero diferenciado de éste por cuestiones de estilo, género y prácticas: sus respectivos intérpretes sostienen el instrumento y el arco de formas distintas, tocan diversos tipos de música, poseen diferentes ideas sobre el sonido, se incorporan a conjuntos instrumentales disímiles, se relacionan con distintos públicos, instituciones educativas y económicas, discursos, intereses, etc. (Théberge 2016: 61-62). Todo ello permitiría, por lo tanto, concebir tanto el *fiddle* como el violín como agenciamientos concretos, frente a la llana identificación de ambos que sería lógico reclamar desde un enfoque esencialista.

1.2.1. De pájaros e insectos: vocalidad e instrumentalidad

Si se formula la pregunta de si la voz es o no un instrumento musical, será difícil ofrecer una respuesta afirmativa sin algunas reservas. Esto es debido a que la voz tiene cualidades que la hacen muy diferente de una flauta, un piano o una guitarra eléctrica. En este sentido, Sève tiene razón cuando afirma que la voz no es un instrumento en el mismo sentido en que lo decimos del violín, en la medida en que no es separable del cuerpo del intérprete, no es un objeto artificial y es productora habitual de sonidos que, como las palabras del lenguaje hablado, no poseen un propósito musical. Además, como señala Daniel Charles (1980: 21), la voz es portadora de una cierta “humanidad”, “está impregnada de una «espiritualidad» humana, demasiado humana”.⁵⁵ De este modo, sería en todo caso un instrumento como mucho *sui generis*.

Ahora bien, si la cuestión formulada fuera, en su lugar, la de si cabe aplicar a la voz el concepto de instrumentalidad antes introducido, la contestación será, entonces, rotundamente afirmativa. En esta dirección, se defenderá que la voz, en tanto que

⁵⁵ “[...] est empreint et imbu de «spiritualité» humaine, trop humaine...”.

vinculada necesariamente a un agenciamiento, puede devenir una realidad instrumental, y que la propia contraposición histórica entre lo vocal y lo instrumental no se debe en exclusiva a una serie de cualidades esenciales como las enunciadas por Sève, sino que dependen al mismo tiempo de determinados agenciamientos en los que la voz se inscribe al igual que cualquier instrumento.

De manera convencional, se ha venido distinguiendo en nuestra sociedad entre los géneros vocal e instrumental: dos mundos separados y, no infrecuentemente, en pugna. Podemos recordar a este respecto el mito griego que relata el enfrentamiento entre el dios Apolo y el sátiro Marsias, el cual concluye de un modo trágico con el desollamiento de este último a manos del primero. Marsias opone su aulós a la lira de Apolo, pero, como es bien sabido, no se trata simplemente de una competición entre la cuerda y el viento, sino, sobre todo, entre el canto (provisto de texto y acompañado por la lira) y la música instrumental (vinculada a la danza, de connotaciones orgiásticas y asociada con Dionisos). En este sentido, se ha visto en la victoria (¿un tanto tramposa?) de Apolo el triunfo de la medida y la racionalidad sobre lo irracional e inmoderado, de “lo apolíneo” –que diría Nietzsche– sobre “lo dionisiaco”.

Por consiguiente, quienes combaten en este agón no son tanto dos instrumentos, cuanto dos agenciamientos: lira-poesía-racionalidad contra aulós-danza-desmesura. No sin cierta ironía, la teoría rousseauiana de la preeminencia del viento sobre la cuerda constituye una suerte de reedición del mito, en el que Apolo vuelve a derrotar a Marsias, aunque con los instrumentos cambiados. En esta ocasión es el viento el que se asocia a la voz, mientras que la cuerda representa su opuesto, a saber, lo instrumental como no-vocal. No obstante, la lógica de Rousseau no es ya la de la función social –la lira se utiliza para acompañar a la poesía, el aulós para animar la danza–, sino la del parentesco organológico –el modo de producción de sonido del instrumento de viento se encuentra más próximo al de la voz que en el caso del instrumento de cuerda–. Así pues, la tesis rousseauiana se mueve en cierto modo en el mismo fondo axiológico que el mito griego (la superioridad de lo vocal sobre lo instrumental), pero ahora Apolo y Marsias apuntan hacia agenciamientos distintos de los originales.

También la Edad Media cristiana conserva este desprecio de lo instrumental frente a lo vocal, aunque le confiere también nuevos sentidos: tanto uno como otro agenciamiento han pasado por los tamices del cristianismo, el neoplatonismo, el feudalismo. Ahora la voz no representa solo la capacidad racional, sino también la interioridad, la dimensión

espiritual del individuo humano, creado “a imagen y semejanza” de Dios. La palabra, como *logos*, no es ya aquello en lo que pensar y ser se hacen uno, aquello que posibilita el intercambio, el “*dia-logos*” (el “bárbaro” o extranjero se manifiesta en la imposibilidad comunicativa), sino que es vehículo del pensamiento, depósito de la Revelación. E, incluso, escribirá San Juan que “en el principio era el Logos” y “el Verbo de Dios se hizo carne”. La imagen del canto se mantiene próxima a la espiritualidad del soplo divino, a las potencias superiores del hombre, además de conferir ornato y belleza a la oración, que no solo es un acto de adoración y alabanza, sino una forma de comunicación con la divinidad. Por el contrario, el instrumento es fruto de la industria del ser humano, su realidad inerte pertenece a la materia, y su práctica se asocia –no sin cierta ambigüedad– a la actividad manual, proscrita a los estratos más elevados de la sociedad. ¿Sorprende acaso que el despegue de una música propiamente instrumental discurriese parejo a la dignificación progresiva de las artes mecánicas y las ciencias empíricas, a la puesta en crisis del antiguo mundo medieval, al desarrollo del Humanismo?

Y, sin embargo, la vieja preeminencia de lo vocal solo verá su ocaso al término de lo que se ha venido llamando Antiguo Régimen, con la estética romántica, su revalorización de la música frente a otras artes (Hoffmann, Schopenhauer) y, asimismo, con el concepto de “música pura” –el ascenso del instrumento coincide con el ascenso de la máquina, de la industria–. Ya Hegel, señala Eagleton, había rechazado la oposición entre moralidad y materialidad, al definir una idea de razón que comprendía lo cognitivo, lo práctico y lo afectivo, y, de este modo, estetizándola, al anclarla en los afectos y deseos del cuerpo (Eagleton 2011: 70). A partir de ese momento, la polaridad vocal-instrumental pierde su antigua fuerza –con Beethoven se subvierte la taxonomía formal tradicional al incluir solistas y coro en una “sinfonía” –, llegando a hacerse posible, como en la *Sequenza III* de Luciano Berio, el trabajo de la voz como un instrumento.

En todos los casos se trata de la continua renegociación y reconstitución de los agenciamientos instrumentales y vocales, siempre en estrecho vínculo con las transformaciones que afectan a la propia música. A este respecto, Deleuze y Guattari introducen en *Mil mesetas* la idea de un “devenir-pájaro” de la música (recuérdese también la referencia de Rousseau a los pájaros en su *Diccionario*): un tipo de agenciamiento, al cual se encuentra vinculada la primacía de la voz, y cuya posibilidad de ser trascendido habría estado ligada históricamente a la autonomización del medio instrumental, siendo entonces reemplazado por un nuevo modelo, el “devenir-insecto”:

[...] es como si la edad de los insectos hubiese sustituido al reino de los pájaros, con vibraciones, chirridos, crujidos, zumbidos, chasquidos, roces, frotamientos mucho más moleculares. Los pájaros son vocales, pero los insectos son instrumentales, tambores y violines, guitarras y cimbales [sic]. Un devenir-insecto ha sustituido al devenir-pájaro, o forma un bloque con él (Deleuze & Guattari 2015: 306).

No obstante, ni tal metamorfosis se reduce a la simple inversión de los valores tradicionales, ni el modelo del pájaro se reduce a la superioridad de un medio sobre otro. Pues, en efecto, el devenir-pájaro de la música implica la preeminencia de lo vocal frente a lo instrumental, pero, precisamente por ello, implica asimismo un devenir-voz del instrumento: la vocalidad se yergue en modelo para la escritura instrumental. De forma análoga, el devenir-insecto requerirá de la emancipación del instrumento, de la suspensión de toda posibilidad de reducir lo instrumental a lo vocal, para hallar una expresividad propiamente instrumental y, de este modo, hacer posible un auténtico devenir-instrumento de la voz, al tiempo que una transformación del modelo tradicional de vocalidad.

Así, mientras que, en Rousseau, los instrumentos aparecían como máquinas artificiales creadas a imitación de la voz, ahora es la voz la que parece imitar la naturaleza instrumental, maquinizándose. En el marco del devenir-pájaro, la voz no es un instrumento, en la medida que la instrumentalidad se instituye como el “otro” de la vocalidad, subordinado a ella: son en todo caso los instrumentos quienes aspiran a devenir vocales.⁵⁶ En el cambio de paradigma que supone el devenir-insecto, sin embargo, la voz ha perdido su tradicional preeminencia, su condición de prototipo organológico. Pero ello

⁵⁶ Desde una perspectiva diferente, Martin Laliberté piensa la instrumentalidad como algo situado entre dos polos, no voz-instrumento sino vocalidad-percusión: “los instrumentos serían así esencialmente híbridos, situados entre estos dos polos o arquetipos en unos complejos organológicos en constante evolución [...]” (cit. en Sève 2018: 203). Esta tesis puede parecer extraña a simple vista. Sin embargo, nótese que son los instrumentos considerados de “altura indeterminada” (generalmente pertenecientes a la percusión) los que muestran mayores dificultades de asimilación a la vocalidad-pájaro (¿cómo hacer “cantar” a un bombo?). Podemos pensar, siguiendo esta propuesta, que la noción de “vocalidad” —y no la voz como tal, puesto que la voz puede tornarse percusiva y el vibráfono hacerse vocal— se hallaría ligada a fenómenos como la altura definida o la capacidad para sostener y trazar un gesto melódico; lo “percusivo”, por el contrario, se vincularía más bien a fenómenos como esos “chirridos, crujidos, zumbidos, chasquidos, roces” de los que habla Deleuze cuando se refiere al devenir-insecto de la música. Para Sève, la teoría de Laliberté es reduccionista, al prescindir de “otros valores extrasonoros (simbólicos, eróticos, sexuales, ético-políticos, religiosos, etcétera)” que conforman la identidad del instrumento (Sève 2018: 203). No obstante, no deja de ser interesante que vocalidad y percusividad no constituyan características calificables de esenciales, sino que se vinculen de una forma estrecha a la actualización productiva de los instrumentos. Ahora bien, el punto débil de este planteamiento estriba en el hecho de que la propia dicotomía vocal-percusivo es también históricamente contingente y, por este motivo, ligada a cierta clase de agenciamientos.

no ha sucedido sin que las propias nociones tradicionales de instrumentalidad y vocalidad se hayan trastocado en el proceso. Como escribe Charles:

Si la voz es un instrumento entre otros, los instrumentos mismos son voces, y el cuerpo humano deja de ser considerado como una entidad cerrada y autosuficiente: aparece atravesado e innervado por las voces “del” multiverso, por los flujos incesantes, a la vez vivos y maquinales, de todo el contexto/proceso que es el mundo (Charles 1980: 22-23).⁵⁷

El análisis de Charles revela a este respecto las profundas transformaciones en la cultura que, excediendo la mera sustitución o equiparación, apuntan hacia la evolución de ciertas concepciones ontológicas y antropológicas: así, ideas como las de “expresividad” y “subjectividad” –caras al pensamiento estético de los siglos XVIII y XIX–, asociadas a la voz como fenómeno primordial [*Urphänomen*],⁵⁸

dejan de ser operativas si el hombre participa, con todo su cuerpo y no sólo con sus pulmones o su garganta, en la oleada sonora universal/multiversal. El sonido puede entonces convertirse en el mundo del hombre: a través de su voz, el hombre puede configurar un mundo, “su” mundo; pero ya no será el mundo de la subjectividad expresiva o expresionista (Charles 1980: 28).⁵⁹

Desde el punto de vista de la práctica musical, la emergencia de la instrumentalidad-insecto se hizo posible gracias a dos fenómenos distintos: por una parte, a la consolidación del sistema armónico tonal bimodal y del temperamento igual. Por otra parte, a la progresiva emancipación del timbre en la escritura instrumental, lo que iría ligado tanto a una expansión y diversificación del grupo orquestal como a una serie de transformaciones en las técnicas de instrumentación y orquestación.

Por lo que respecta al primer punto, no se trata únicamente de una cuestión de lenguaje compositivo. El establecimiento del temperamento igual, además de abrir la puerta a nuevas prácticas melódicas y armónicas, de favorecer el desarrollo de una funcionalidad cada vez más estructural para el cromatismo, se encuentra detrás de las intensas innovaciones constructivas que vive la familia de viento durante el siglo XIX –sistemas

⁵⁷ “Si la voix est un instrument parmi les autres, les instruments eux-mêmes sont des voix – et le corps humain cesse d’être considéré comme une entité fermée, auto-suffisante: il apparaît traversé, parcouru et innervé par les voix «du» multivers, par les flux incessants, à la fois vivants et machiniques, de tout le contexte/processus qu’est le monde”.

⁵⁸ “[...] es el propio hombre el que hace música, el que se muestra como música” [“est l’homme lui même se faisant musique, se montrant comme musique”] (Charles 1980: 28),

⁵⁹ “[...] cessent de paraître opératoires en effet si l’homme participe, par tout son corps et non pas seulement par ses poumons ou son gosier, au surgissement sonore universel/multiversel. Le son peut alors devenir le monde de l’homme: par sa voix, l’homme peut configurer un monde, «son» monde; mais ce ne sera plus le monde de la subjectivité expressive ou expressionniste”.

de llaves para el viento madera, válvulas y pistones para el viento metal⁶⁰, orientadas a la consecución de instrumentos propiamente cromáticos –lo que sucede también en el caso del timbal con la invención del pedal en la década de 1870–. Todo esto, unido a la revalorización de la música instrumental, acarrea el desplazamiento de la voz de su posición de privilegio, que será recogida en un primer momento por el piano.⁶¹

No obstante, este movimiento no consuma el advenimiento de un “devenir-insecto”, el cual, lejos de la dinámica de englobamiento que representa la primacía del piano como instrumento-orquesta, tendría que ver más bien con la manifestación del instrumento como diferencia, realidad productiva irreductible a un modelo organológico privilegiado. De este modo, así como el siglo XIX había vivido un proceso de cromatización de los instrumentos, en tanto que un proyecto inherente a la propia tonalidad funcional, el siglo XX asistirá, de acuerdo con Boivin (2003: 501), a un intento de ir más allá de este

⁶⁰ Esto responde a la necesidad de disponer de instrumentos versátiles y eficaces ante las demandas compositivas, que precisaban de “una mayor libertad de modulación en la música orquestal, así como las necesidades que acarrea su incipiente rol «concertista» en las bandas militares, [cuyo repertorio se basaba] en transcripciones de obras orquestales y números operísticos” [“Si soddisfaceva così sia l’esigenza di una maggiore libertà di modulazione della musica orchestrale, che le nuove necessità delle bande militari nel loro incipiente ruolo «concertistico», basato su trascrizioni di lavori per orchestra e brani di opere”] (Macgillivray, en Baines 1983: 267-268). Este proceso comienza ya durante el siglo XVIII, aunque con un éxito relativo: por un lado, en el viento madera, más allá de discusiones sobre el número y la posición de las llaves, fueron necesarias una serie de innovaciones constructivas, tales como los progresos en el forjado de metales a mano, el rodamiento de lana en el clarinete y el uso de resortes de acción rotatoria para el mecanismo de llaves, para que fuera posible el revolucionario sistema Boehm, ya en el siglo XIX (1983: 269-270). Por otro lado, la decadencia del clarino en el viento metal desde el final del Barroco había reducido drásticamente las posibilidades de trompas y trompetas, restringidas en la época de Beethoven “a la ejecución de pequeñas partes centradas en notas graves, utilizadas para aumentar el efecto emocional de ciertos pasajes, o para proporcionar un color orquestal poderoso, aunque limitado” [“[...] si limitavano ormai all’esecuzione di piccole parti imperniate prevalentemente sulle note gravi ed erano utilizzate per accrescere l’effetto dei passaggi emozionali o per fornire un colore orchestrale vigoroso ma limitato”] (Monk, en Baines 1983: 312). Una situación que era percibida, pues, como precaria e involutiva frente las tendencias musicales emergentes, y ante la cual se desarrollaron varias tentativas infructuosas, como la trompeta *demi-lune*, la trompeta con *coulisse* o la trompeta con llaves, antes de que la aparición del primer modelo de pistones hacia 1815-1818 planteara una solución más sólida que, pese a todo, solo a largo plazo acabaría siendo comúnmente aceptada (Monk, Morley-Pegge; en Baines 1983: 312 y ss., 333).

⁶¹ ¿Por qué el piano? En primer lugar, a diferencia del órgano o del clave, es un firme representante del nuevo sistema de afinación, y es además un instrumento nuevo, ajeno a todo lo que representa el mundo que le precede. En segundo lugar, posee una cierta capacidad dinámica y tímbrica. En tercer lugar, es un instrumento armónico. Además, demuestra una gran versatilidad como solista y acompañante. Todo ello –amplificado por su éxito social como instrumento doméstico, posibilitado sin duda por el desarrollo de su producción en serie (Battier 2003: 512)– le permite encarnar como ningún otro instrumento el espíritu del lenguaje compositivo de la época, y explica su larga vigencia como instrumento obligado en la formación de todo músico académico. Al fin y al cabo, si Liszt puede “reducir” para piano una sinfonía de Beethoven, ello es, forzosamente, porque se entiende que la esencia de la sinfonía puede ser contenida y reproducida en un piano. Así, dice Adorno que “entender a Beethoven quiere decir entender la tonalidad”; que su música expresa “el lenguaje musical de la burguesía”, aunque reescrito “desde la libertad subjetiva” (Adorno 2003: 51). Ahora bien, ¿puede el lector, acaso, imaginar una reducción para piano de *L’Esprit des Dunes* (1993-1994) de Tristan Murail? Se manifiesta de este modo el carácter ideológico de esta concepción: el piano, al igual que la voz con anterioridad, solo recibe esta función arquetípica en el marco de un agenciamiento.

proyecto: extender el cromatismo (Hába, Wyschnegradsky, Carrillo), desvincularlo de la funcionalidad tonal (Segunda escuela de Viena, serialismo) o incluso destruirlo (Varèse, Russolo, Cage, Schaeffer).

Esto constituye un ejemplo de lo que más adelante designaremos con el nombre de “desterritorialización”, y que implica el dismantelamiento de un agenciamiento para dar lugar a otro. Una vez más, el proceso es irreductible al fenómeno puramente armónico: en la medida en que éste es despojado del carácter lingüístico que le confería la tonalidad funcional, otras dimensiones de la música, como el ritmo y, sobre todo, el timbre, adquieren relevancia a expensas de la altura. O, como lo expresa Delalande, el “sonido” –en todos sus aspectos– va ocupando poco a poco el lugar de la nota (2003: 536-537). Ello irá aparejado entonces a la reivindicación del “ruido”, sonido considerado no-musical, hasta el punto de que, como dice Boivin (2003: 512), la misma frontera entre tono y ruido se torna problemática, revelando su carácter convencional.⁶² Esto se encontraría en buena medida detrás de la revalorización de los instrumentos de percusión –la “familia pobre de la orquesta”, como la califica Berenguer (1974: 14) –, así como el tratamiento “percusivo” de otros instrumentos (*cluster*, *pizzicato alla Bartók*). La caída de los privilegios concedidos a la nota, entonces, conllevará el destronamiento del piano, que se convierte de este modo en “un instrumento más”, y que se hace cada vez menos capaz de reducir con eficacia una partitura orquestal.

Ahora bien, la noción de un devenir-insecto no se limita a la emancipación del timbre, de la identidad del instrumento individual, sino que se encuentra ligada al mismo tiempo a su fragmentación, a su negación como organismo: la máquina acústica cede terreno frente a los “chirridos, crujidos, zumbidos, chasquidos, roces, frotamientos mucho más moleculares”, como lo expresaba Deleuze. Ya no se trata simplemente de la emergencia de una “voz” del violonchelo, en un sentido de lo vocal que exceda la mera imitación de la voz humana, sino más bien de la “voz” de la uña deslizándose sobre la cuerda, la del rebote de la vara del arco detrás del puente, la de las cerdas frotando los aros o las clavijas, la del mondadientes golpeando directamente el puente. De este modo, el instrumento aparece como una realidad dividida, múltiple y multiforme, mientras que la noción de vocalidad deshace ahora sus vínculos con la subjetividad, con la expresión de una interioridad, con el objeto como máquina organizada, para convertirse en la manifestación

⁶² Nattiez llega, incluso, a sentenciar: “toda la música del siglo xx [...] se caracteriza por un desplazamiento del límite entre «música» y «ruido»” (Nattiez [1987]; cit. en Delalande 2003: 537).

luminosa de una presencia, de un fenómeno. Este carácter parcial, preindividual del devenir-insecto se aproxima entonces a aquello que, de acuerdo con Deleuze y Guattari, cabría denominar una *haecceidad*:

existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de *haecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confundan con la de una cosa o de un sujeto. Son *haecceidades*, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado (Deleuze & Guattari 2015: 264).

Este concepto procede de la teoría medieval acerca de los modos de individuación y, en particular, de la *haecceitas* de Duns Scoto.⁶³ La *haecceidad* deleuziana no es, empero, la misma que la del teólogo medieval, como tampoco lo es la *éccéité* de Simondon. Si en Scoto la *haecceitas* designaba la individuación de los entes, para Deleuze se convierte en una individuación más de eventos que de objetos o sujetos: la individuación adquiere la modalidad temporal del acontecimiento. Pero esta transformación debe entenderse, apunta De Assis, a la luz de la cualidad modal que, reemplazando a la esencial, le otorga la etimología que sugiere la aparente equivocación ortográfica de Simondon (De Assis 2017: 704-705).⁶⁴ Al final, el concepto deleuziano –en el que convergen no solo Scoto y Simondon, sino también las teorías spinozistas sobre los afectos, la “longitud” y la

⁶³ Es notable el entusiasmo con el que diversos intelectuales de los siglos XX y XXI, desde Husserl a Simondon y Derrida –además de artistas, como el compositor Mark André (1964) – se han aproximado a este peculiar pensador franciscano de finales de siglo XIII y principios del XIV. Según Alfonso Castaño, “Duns Scoto es el iniciador de una posición crítica frente al monumental edificio dogmático edificado por santo Tomás de Aquino” (en Duns Scoto 1985: 12). Pues, frente a santo Tomás, Scoto “siente una verdadera devoción por lo individual, que para él no depende solo de la materia cuantificada, sino de una última formalidad o h[a]ecceidad que hace ser a una naturaleza un individuo determinado dentro de una especie” (1985: 30). Asimismo, debe destacarse su concepto de *distinctio formalis a parte rei* (un término medio entre las entidades “reales” y las mentales), con el que niega la doctrina de la composición de esencia y existencia en el ser finito (cuya distinción, defiende, es *formal* y no real). Asimismo, debe mencionarse su “voluntarismo”, que derivaría de lo que Cruz González Ayesta denomina una “transferencia de la racionalidad a la voluntad”, que acarrea como consecuencia la “naturalización del intelecto” y, en última instancia, la relectura de la distinción aristotélica entre potencias racionales e irracionales como distinción entre naturaleza y voluntad (en Duns Scoto 2007: 18-20). Este enaltecimiento de la voluntad como potencia de autodeterminación no dejará de tener importantes consecuencias en las distintas dimensiones de su obra, desde la teología a la antropología y la ética.

⁶⁴ Deleuze y Guattari lo explican de este modo: “haecceidad” se construye sobre *haec* (“esta cosa”), pero Simondon parece creer que proviene de *ecce* (“he aquí”) –como en el conocido motivo religioso “ecce homo” (“he aquí el hombre”) –. Lo más llamativo del asunto es que semejante error se muestra provechoso, “puesto que sugiere un modo de individuación que no se confunde precisamente con el de una cosa o un sujeto” (Deleuze & Guattari 2015: 310 [nota 24]).

“latitud”–, se expresará como una “captura de fuerzas”, o, en su formulación metafórica, como un “pliegue” (De Assis 2011: 8).⁶⁵

La voz humana, no menos que los instrumentos tradicionales, participa en esta metamorfosis que conduce del pájaro al insecto, si bien lo hará desde su propia especificidad. En concreto, la tensión entre música y palabra,⁶⁶ cuya supuesta unidad primordial Wagner ubicaba en la tragedia griega y en el drama romántico que pretendía presentar como su heredero, siempre se redefine en el seno de agenciamientos en perpetuo flujo a través de los siglos. Según Don Ihde:

En el principio era la palabra y la voz era discurso y el discurso era lenguaje [...] una llamada, un grito, una exclamación de deleite, una canción de cuna, pero incluso la primera palabra es imaginada a partir del centro inexpressado y dado por sentado de un lenguaje ya significativo (2007: 185-186).⁶⁷

Sin embargo, al mismo tiempo explica el autor: “en toda música, el sonido atrae la atención hacia sí mismo. [...] La música se presenta ella misma; es una presencia densamente encarnada”.⁶⁸ Una forma, pues, de inmediatez, de sensorialidad, que Kierkegaard describe como una “pura sensualidad” [“the pure sensuous”], incluso lo “demoníaco”. La música aparece entonces como un “oscuro misterio” (Ihde 2007: 155). ¿Es este mismo carácter inmediato, pues, lo que causaba el púdico temor de San Agustín ante la voluptuosidad de los cantos litúrgicos, lo que movía a algunos a percibir concupiscencia en los artificios compositivos del *Ars Nova*? ¿Cómo podría la voz, entonces, eludir un imposible pero inevitable pacto que de forma inestable y contingente establezca cada vez un puente entre las dos dimensiones irreconciliables de la producción

⁶⁵ “La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues, de tal manera que puede haber en ella una infinidad de pliegues, unos más pequeños que otros, sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos”. Deleuze cita este fragmento del *Pacidius Philalethi* de Leibniz en su libro *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. El punto ocupa aquí el lugar del individuo. Así como el continuo no debe pensarse como una suma de infinitos puntos mínimos, sino de pliegues de pliegues, el individuo no constituye un elemento fundamental privilegiado: “el punto [...] nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea” (Deleuze 1989: 14). El pliegue corresponde, pues, a la haecceidad como un modo de individuación según el cual los individuos representan un momento del devenir, al igual que el punto conforma un devenir-punto de la línea en el cálculo diferencial ideado por Leibniz. Por supuesto, la condición de producto y acontecimiento que caracteriza al punto no tiene nada que ver con alguna clase de primacía de la totalidad sobre la parte. Pues, como apunta Deleuze: “la ley no reúne las cosas en un todo, sino que regula sus divergencias” (Deleuze 1995: 154).

⁶⁶ En palabras de Charles, entre voz-lenguaje y voz-música, o bien entre timbre portador y timbre objeto (Charles 1980: 25).

⁶⁷ “In the beginning was voice and the voice was speech and speech was Language [...] a call, a scream, a yelp of delight, a nascent song, but even the first word is imagined from the unspoken and taken-for-granted center of already meaningful Language”.

⁶⁸ “In all music, sound draws attention to itself. [...] The music presents itself; it is a dense embodied presence”.

vocal, es decir, entre la voz como signo luminoso de interioridad, incluso trascendencia,⁶⁹ y la voz como realidad inmediata, sensual, así como, de forma simultánea, opaca y misteriosa?

El propio devenir-pájaro se mueve en esta dirección. De acuerdo con Don Ihde, las cosas que nos rodean “hablan” existencialmente, poseen sus propias “voces”, los sonidos del mundo manifiestan un carácter vocal (Ihde 2007: 115, 147):

Así como hay palabras despojadas de voz, existen voces carentes de palabra, las voces de las cosas que hablan sin palabras. Estas voces se encuentran repletas de significado, pero todavía no de palabra. Así reconozco la voz del camión que suena de forma diferente del coche, o la voz del perro del vecino que ladra de forma diferente que la ocasional foca común, que también “ladra” [...]. La voz de cada cosa revela algo de su *per-sona* (Ihde 2007: 154).⁷⁰

La idea de vocalidad no implica, así, la necesidad del lenguaje verbal (si bien la presencia de éste, en cambio, parece conducirnos necesariamente hacia ella), y no es exclusiva de la voz humana. El devenir-voz de los instrumentos es ya posible desde el momento en que éstos, en tanto que objetos que suenan, acusan una “voz” propia.⁷¹ De este modo, cuando el violinista hace “cantar” a su violín, no se trata tan solo de una metáfora que ocultaría la recreación de una serie más o menos amplia de gestos asociados a la voz humana, sino que consistiría, además, en la actualización de una virtualidad poseída de antemano tanto por el instrumento como por la propia voz.⁷² Lo mismo sucede, en el devenir-insecto, con el surgimiento de la pluralidad de voces microscópicas que disuelven la unidad del instrumento (también de la misma voz humana) en tanto que

⁶⁹ Como señala Burrows (1987: 118): “las personas son sus oyentes más leales, puesto que el sonido de sus propias voces es un mensaje para sí mismos tanto como para otros, un mensaje de auto-confirmación y autosuficiencia” [“People are their own most loyal listeners, for the sound of their own voices is a message to themselves as well as to others, a message of self-confirmation and self-sufficiency”].

⁷⁰ “Just as there are voiceless words, there are wordless voices, the voices of things which are a wordless speaking. Such voices are pregnant with significance but not yet word. Thus I recognize the voice of the truck that sounds differently than the car, or the voice of the neighbor’s dog that barks differently than the occasional harbor seal, which also «barks». The voice of each thing bespeaks something of its *per-sona*”.

⁷¹ En última instancia, de acuerdo con Charles, la idea de “voz” [*Stimmung*] viene a designar una disposición afectiva, un cierto disponerse frente al mundo (Charles 1980: 29).

⁷² Debe señalarse, además, que la vocalidad de los instrumentos (en un sentido más bien próximo al que ésta adquiere en el devenir-pájaro) se debe a dos fenómenos distintos: por un lado, a su propio sonido, como en el caso de una fuente, de un relámpago o de las hojas de los árboles mecidas por el viento. Por otro lado, a su vinculación con un intérprete: de modo que el oyente intuye también la interioridad de éste a través del sonido del instrumento. En este último sentido, explica Burrows, la vocalidad establece “un bucle, un circuito cerrado en el que las sensaciones kinestésicas y auditivas se confirman mutuamente [...]”. Lo que hacen los instrumentos es ampliar el bucle [...]” [“[...] a loop, a closed circuit in which kinesthetic and auditory sensations confirm each other [...]. What instruments do is to enlarge the loop [...]”] (Burrows 1987: 118).

realidad orgánica. La vocalidad, por consiguiente, es –al menos en parte, y en todas sus formas– una realidad trans-instrumental.

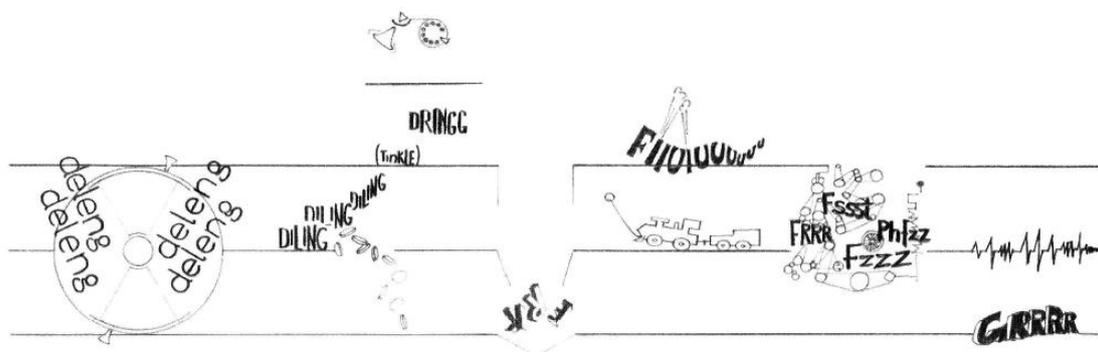
A la inversa, tampoco el devenir-instrumento le llega a la voz humana desde fuera, sino que asienta raíces en su propia virtualidad. El hecho de que la voz, como argüía Sève, sea inseparable del cuerpo del intérprete, no pueda ser reparada pieza a pieza, e incluso su origen no artificial –que arroja como consecuencia, además, el carácter absolutamente único de cada aparato fonador, frente a la existencia de estándares constructivos en los casos de un oboe, una trompeta o una guitarra– resulta apenas relevante en este contexto. En toda manifestación musical, la voz es una realidad domesticada: compárese, si se quiere, el tipo de cualidades que la voz adquiere en el flamenco, en el heavy metal, en el repertorio lírico tradicional, en el *jingju* u ópera de Beijing, en la interpretación de jotas, en el *khoomii* o canto difónico gutural mongol. Esta diversidad muestra lo poco “natural” que es la voz como agente musical, o, lo que es lo mismo, revela la importancia de su dimensión técnica, la artificialidad que tiñe cualquiera de sus actualizaciones productivas.

The image shows a handwritten musical score for three staves labeled S, A, and B. The score is divided into four measures, numbered 49, 50, 51, and 52. Measure 49 is in 3/4 time, measure 50 is in 2/4 time, and measure 52 is in 3/4 time. The music is highly rhythmic and complex, with many notes beamed together. There are various dynamic markings such as *sf*, *p*, *ppp*, and *staccatiss., leggero*. The lyrics are written in a stylized, phonetic script below the notes. The score is handwritten and appears to be a detail from a larger work.

Ejemplo 1.1: Ligeti, György. *Nouvelles Aventures* (1962-1965), compases 49-52 (detalle)

Para la voz, entonces, el proceso de devenir insecto se relaciona con su manifestación como productora de ruidos –una vez más, los “chirridos, crujidos, zumbidos [...]” de Deleuze–, más allá de las connotaciones “demasiado humanas” de su ser-portadora de interioridad, aunque este aspecto, por lo general, no llegará nunca a inhibirse completamente. Véase el ejemplo 1.1, tomado de *Nouvelles Aventures* de Ligeti, donde el trabajo con los fonemas, los perfiles escasamente melódicos, el ritmo frenético y la

compleja textura alejan a la escritura de las voces de todo modelo de vocalidad tradicional. Distanciamiento que, desde otras perspectivas, llevan a cabo Pierre Henry en *Haut voltage* (1955-1956) o *Fragments pour Artaud* (1970), Luciano Berio en su *Sequenza III* (1965) y Cathy Berberian en su *Stripsody* (1966). El primero, mediante la explotación de sonidos no verbales ni melódicos, como regurgitaciones o eructos. El segundo, por medio de un trabajo molecular de la producción vocal. La última, a través de la imitación de sonidos del mundo (que desplaza la percepción hacia un exterior imaginado, hacia otras voces ausentes), la inclusión de toda clase de sonidos producidos por la voz y, sobre todo, la ruptura con toda continuidad lineal, la cual estalla en una multitud de identidades artificiales, atómicas y en perpetuo flujo (véase el ejemplo 1.2).



Ejemplo 1.2: Berberian, Cathy. *Stripsody* (1966), p. 4

En conclusión, la dualidad de conceptos “vocalidad” e “instrumentalidad” no resultan intercambiables en este contexto conceptos con la otra pareja de términos, “voz humana” e “instrumento”: estos últimos designan entidades (pretendidamente) individuales, mientras que aquéllos tienen que ver más bien con agenciamientos (que pueden implicar a cualquiera de ambos). Entonces, por un lado, “vocalidad” denota la remisión de una producción sonora a una individualidad concreta, su presentación como sonido *de* algo (o alguien), como actividad de esa voz propia a la que se refiere Don Ihde. Por otro lado, la instrumentalidad aparece como una suerte de movimiento más allá de esta dimensión ideal –en tanto que identidad, discurso–, esto es, como una diferencia productiva irreductible a la esencialidad, inclinada hacia el lado más pre-individual y “oscuro” de la producción sonora. Como escribe al respecto Burrows:

la voz se forma en otro umbral, éste invisible en el interior del cuerpo, desde el que escapa en la forma de una señal cuya naturaleza es completamente distinta de la de aquellos umbrales en la que la distinción entre aquí y allí, cerca y lejos, se vuelve borrosa. El sonido en general es un

descarnamiento literal, una fuga desde la materialidad y la localización concentrada de los cuerpos que lo producen (Burrows 1987: 118).⁷³

En este marco, las nociones de “devenir-pájaro” y “devenir-insecto”, adoptados de Deleuze, no expresan simplemente la preeminencia de voces o instrumentos, vocalidad o instrumentalidad, sino más bien una forma de arreglo –agenciamiento– determinado, desplegado históricamente, entre ambas dimensiones. En el primero, el canto (a la vez luminoso y oscuro, pero en cualquier caso unificado, homogéneo) se convierte en modelo para todo agente musical. En el segundo, este modelo queda desplazado por el ascenso de lo heterogéneo, lo diviso, lo no-idéntico. Y, de ahí, que este proceso haya discurrido parejo a, en primer término, la emancipación del instrumento, y, a continuación, a su fragmentación en una realidad productiva multiforme.

1.2.2. El gesto discontinuo: instrumentalidad y cibernética

Para Alperson, la visión convencional de los instrumentos como artefactos subsistentes que han de ser tocados por seres humanos tiene algo de ingenua [*naïve*]. En este sentido,

los instrumentos musicales no son objetos divorciados de los cuerpos de los intérpretes, sino que más bien están íntimamente ligados a ellos, hasta el punto de que, en algunos casos, es difícil saber dónde acaba el cuerpo y dónde empieza el instrumento. Esto significa que en algunos casos los instrumentos musicales deben ser entendidos parcialmente como partes o disposiciones del cuerpo (Alperson 2008: 46).⁷⁴

Esto puede aplicarse a la percusión corporal y a la propia voz, pero guarda también una relación especial con todas las nuevas posibilidades de instrumentalidad musical abiertas por la electrónica. Como Théberge muestra al respecto, todo electrófono plantea desafíos a la concepción tradicional, puesto que no se trata de tecnologías singulares: la guitarra eléctrica, por ejemplo, requiere de varios elementos para su pleno funcionamiento, como los pedales y los medios de amplificación. De este modo, dice el autor, podemos considerar al conjunto guitarra-efectos-amplificador como una forma de ensamblaje técnico o “circuito integrado”: “un dispositivo compuesto de múltiples

⁷³ “The voice is formed at another threshold, this one invisible within the body, from which it escapes in the form of a signal whose nature is completely at odds with that of thresholds, in that it blurs to a great extent the distinctions between here and there, near and far. Sound in general is a literal disembodiment, an escape from the materiality and the concentrated localization of the bodies producing it”.

⁷⁴ “Musical instruments are not objects divorced from performers’ bodies, but rather they are intimately tied to performers’ bodies, so much so that, in some cases, it is difficult to know where their body ends and where the instrument begins. This means that in some cases musical instruments must be understood in part as parts or as dispositions of the body”.

componentes, cada uno de los cuales es necesario para el funcionamiento del dispositivo como un conjunto” (Théberge 2016: 63).⁷⁵ Y este carácter múltiple, añade Théberge, alberga un potencial para el despliegue de agenciamientos diversos, en intersección e incluso en colisión mutua.

Al igual que en el caso anterior, las negativas a considerar “instrumentos musicales” a los electrófonos tienen que ver con esta clase de diferencias específicas. Hay cierta verdad de Perogrullo en la negación de Lacombe de que el sintetizador o el ordenador sean instrumentos “en el sentido tradicional”. A este respecto, desde el punto de vista de la mediación tecnológica, Marc Leman distinguía entre los modos de producción de los medios acústicos y electrónicos, explicando que

en el instrumento musical acústico, las articulaciones corporales del intérprete son traducidas en energía sonora utilizando un mediador basado en energía biomecánica. En el instrumento musical electrónico, las articulaciones corporales son mapeadas como parámetros de la producción sonora utilizando un dispositivo electrónico capaz de ello. El siguiente paso es un entorno musical electrónico que se comporte como un agente social virtual y autónomo con el que sea posible comunicarse a través del intercambio de energías físicas (Leman 2008: 174).⁷⁶

De hecho, no pocas de las investigaciones recientes dedicadas a la realidad instrumental arrancan precisamente de la conciencia de la insuficiencia de la concepción convencional del instrumento de cara a una comprensión adecuada de las nuevas prácticas posibilitadas por los medios electrónicos. Así, por ejemplo, Cance y Genevois comenzaban su estudio con el reconocimiento de que “al inventar nuevos dispositivos para la producción musical, el siglo XX nos invita a revisar el concepto de instrumento musical y, por este camino, a intentar acercarnos al concepto de instrumentalidad” (Cance & Genevois 2008: 1).⁷⁷ Del mismo modo, Kvitte aludía al desafío que las nuevas tecnologías musicales significan en este sentido, en la medida que las relaciones entre la composición, la improvisación y la ejecución llegan a tornarse borrosas, haciéndose

⁷⁵ “[...] a device composed of multiple components, each of which is necessary for the functioning of the device as a whole”.

⁷⁶ “In the acoustic musical instrument, the corporeal articulations of the performer are translated into sound energy using a mediator based on biomechanical energy. In the electronic musical instrument, corporeal articulations are mapped to sound production parameters using an electronic mapping device. The next step is an electronic music environment which behaves as an autonomous virtual social agent with which it is possible to communicate via the exchange of physical energies”.

⁷⁷ “En inventant de nouveaux dispositifs de production musicale, le XX^e siècle nous invite à réviser le concept d’instrument de musique et, par là, à tenter d’approcher le concept d’instrumentalité”.

necesarias “nuevas definiciones de varios de los conceptos básicos ligados a la música y al hacer música” (Kvifte 2008: 45).⁷⁸

Lo que ya es, empero, más discutible, es la idea de Lacombe de que el tipo de actividad realizada con estos medios “ya no es música, sino otro arte”, puesto que “hay tanta distancia entre esta nueva música sin instrumentos e instrumentistas y música practicada en el sentido tradicional, como entre el cine y el teatro” (2011: 65).⁷⁹ Como se defenderá en el tercer capítulo de la presente investigación, esta analogía entre los medios musicales electrónicos y el cine, aunque adecuada hasta cierto punto, tiene asimismo un carácter engañoso. Ciertamente, es legítimo plantearse la pregunta sobre si es preciso referirse a determinadas manifestaciones artísticas como las que se han desarrollado bajo las etiquetas de “arte sonoro”, “arte conceptual”, “instalación sonora” o —más recientemente— “New Discipline”, como “música”. Volveremos también sobre esta cuestión más adelante. Ahora bien, no hay motivo para dudar de que las creaciones de The Beach Boys, Vangelis, Stockhausen o Bad Bunny son música, y es un completo error derivar la situación presuntamente limítrofe de los otros fenómenos citados con el tipo de medios productivos que incorporan, habida cuenta de que en no pocos de estos casos se hace uso exclusivo de instrumentos convencionales. De ello sería ejemplo *Piano Piece for David Tudor #1* (1960) del compositor estadounidense La Monte Young, cuyas instrucciones reproducimos a continuación:

Sitúese un fardo de heno y un balde de agua sobre el escenario para que el piano pueda comer y beber. El intérprete tiene las opciones de alimentar al piano o dejar que éste lo haga por sí mismo. En el primer caso, la pieza concluye cuando el piano haya sido alimentado. En el segundo caso, termina en el momento en que el piano decida si comer o no. (La Monte Young [1960], cit. en Nyman 1999: 84).⁸⁰

Otra tesis de Lacombe respecto de la que debemos discrepar tiene que ver con el pensamiento de que “las máquinas electrónicas no están al mismo nivel que el instrumento, ya que la particularidad del instrumento consiste en producir un potencial de

⁷⁸ “In this situation, one may want to call for new definitions of several of the basic concepts connected to music and music-making”.

⁷⁹ “Mais le studio électronique, le synthétiseur, l’ordinateur [...] sont-ils des instruments, au sens traditionnel? Je ne le pense pas. On pourrait soutenir, de façon un peu provocatrice, que ce n’est plus de la musique, mais un autre art. Il y a autant de distance entre cette nouvelle musique sans instruments et instrumentistes et la musique pratiquée au sens traditionnel, qu’entre le cinéma et le théâtre”.

⁸⁰ “Bring a bale of hay and a bucket of water onto the stage for the piano to eat and drink. The performer may then feed the piano or leave it to eat by itself. If the former, the piece is over after the piano has been fed. If the latter, it is over after the piano eats or decides not to”.

sonido musical limitado e identificable, y derivado de su estado material” (Lacombe 2011: 66).⁸¹ No, desde luego, porque la observación sea falsa, sino a causa de la presuposición de que el instrumento tradicional debe identificarse con una suerte de estándar con respecto al cual deben medirse las otras realidades instrumentales, en lugar de extraer un concepto de instrumentalidad comprensivo y válido para todas ellas.

En efecto, también en este punto encontramos diferencias significativas entre los medios acústicos y los electrónicos: mientras que la capacidad sonora de aquéllos depende íntegramente de cualidades corporales como el material con el que están contruidos, su forma y estructura, así como la manera física en la que producen el sonido, dichas características pierden relevancia en el caso de los electrófonos, hasta alcanzar en algunos casos una importancia nula.

Por ejemplo, ¿en qué medida el material o la forma definen el potencial acústico de una guitarra eléctrica? No hay duda de que lo condicionan. Sin embargo, todo el procesamiento que, desde la amplificación a los efectos tímbricos, actúa sobre la producción sonora de la guitarra, amplía radicalmente sus posibilidades. Incluso, si la acoplamos a un ordenador –cuyas cualidades físicas no aportan de por sí nada al sonido–, podemos lograr que la “guitarra” acabe sonando como un acordeón o una trompa tibetana. Claro que, en esta última situación, requeriremos de un segundo dispositivo. Pero, ¿cuál es entonces el sonido de la guitarra eléctrica? Podríamos decir que su “auténtico” sonido es el que resulta de tocarla sin amplificación, distorsión o procesamiento alguno. No obstante, esto no es verdad: en tal caso, no habrá ninguna guitarra eléctrica, solo una especie de guitarra con una mínima capacidad dinámica. Vemos así cuál es el resultado: la guitarra eléctrica es un “superinstrumento”, cuyas posibilidades acústicas tienden al infinito. Su extraordinaria plasticidad, empero, tiene un precio: la pérdida de vocalidad, en cuanto a un sonido propio, signo de autosuficiencia y “per-sonalidad”.⁸²

⁸¹ “Les machines électroniques ne sont pas au même rang que l’instrument, car la particularité de l’instrument est de produire un potentiel sonore musical limité et identificatoire, et provenant de sa condition matérielle”.

⁸² La idea, en línea con el planteamiento de Lacombe, de un potencial limitado que definiría la particularidad del instrumento, adquirirá un rol preeminente en el segundo capítulo. Pues, en el contexto de diversas poéticas contemporáneas, los condicionantes acústicos del instrumento no conforman tan solo meras limitaciones en un sentido negativo, sino que suponen una apertura de posibilidades. Asumir los límites que marcan las cualidades físicas del instrumento es una manera de aceptar su corporeidad e individualidad, en estrecho lazo –además– con las del propio intérprete, quien se vincula al instrumento en la ejecución. De este modo, en contraste con el entusiasmo que una expansión sin restricciones de las posibilidades sonoras puede producir –“no hay barreras para mí, pues si hay barreras, las salto”, como rezaba el lema del blasón de Don Pero en *La venganza de Don Mendo*–, esta otra postura incidirá en el hecho de que una

Este fenómeno se encuentra relacionado con lo que cabe denominar en el electrófono una ruptura de la continuidad del gesto instrumental, esto es, el establecimiento de un proceso productivo marcado por la discontinuidad. Sève explica a este respecto que el instrumento es un “transformador de energía”: “como cualquier otra máquina, todo instrumento musical transforma un tipo de energía (muscular) en otro tipo de energía (sonora)” (2018: 218). En el caso de los medios electrónicos, este proceso difiere cualitativamente, tornándose más complejo: en lugar de una relación directa entre intérprete e instrumento, la tecnología ejercerá un rol mediador cuya función no se encuentra, empero, determinada de antemano. En la guitarra eléctrica, el sonido producido inicialmente por el intérprete será procesado antes de ser emitido por los altavoces. En el sintetizador, el músico “crea” el sonido a partir de procedimientos de síntesis, como si de un laboratorio se tratara. En el caso de entornos multimedia configurados como “agentes sociales autónomos” [“autonomous social agents”], la tecnología no se limita a reaccionar a las acciones de un intérprete, sino que las interpreta y genera ella misma acciones por su cuenta (Leman 2008: 174). En este sentido, exponen Kim y Seifert, se habría producido un desarrollo histórico desde el modelo de un “autómata descarnado” [“disembodied automaton”], como por ejemplo el ordenador como un instrumento capaz de generar sonidos por medio de algoritmos, hasta otro “encarnado y situado” [“an embodied and situated one”], así como fundamentado en la noción de interactividad (Kim & Seifert 2016: 86).⁸³

Estos aspectos constituyen también para Sève un problema a la hora de caracterizar los medios electrónicos como realidades instrumentales. Como, empero, no cabe adscribirlos a ninguna de sus otras categorías –accesorios, instrumentos de los instrumentos, etc.– el filósofo opta, entonces, por incluirlos en el grupo de los

carencia de límites conlleva la pérdida de puntos de apoyo. En esta dirección, desdibujado el contorno, la personalidad del instrumento se vacía, sumergiéndose en un espacio de indefinición que, desde un punto de vista negativo, conllevaría irónicamente el recorte de la capacidad del instrumento para relacionarse de forma significativa con el pasado. Así, escribirá Abigail Heatlicote: los dispositivos electrónicos pueden proporcionar una [gran] riqueza de posibilidades para la música «progresista», pero [...] fracasan al enfrentarse directamente a la tradición y la convención, la historicidad del material musical y sus asociaciones expresivas” [“Electroacoustic devices may provide a wealth of possibilities for ‘progressive’ music, but [...] they fail to engage directly with tradition and convention, with the historicity of musical material and its expressive associations”] (Heatlicote 2003: 65).

⁸³ Cambio de paradigma que no habría dejado de tener impacto sobre la literatura académica: “[...] desde la década de 1970, los trabajos y coloquios sobre dispositivos de control gestual para síntesis, y más en general sobre interfaces hombre-máquina (HMI), se han desarrollado considerablemente” [“depuis les années 70, les travaux et colloques portant sur les dispositifs de contrôle gestuel de la synthèse, et plus généralement sur les interfaces homme-machine (IHM), se sont considérablement développés”] (Cance & Genevois 2008: 1).

denominados “instrumentos marginales”. El cual, aparte de los electrófonos, incorporaría a los ya mencionados “ready-made” organológicos, así como los “desvíos instrumentales” (como el piano preparado, y cuyo concepto discutiremos más adelante) y, finalmente, las “máquinas creadas para producir ruidos considerados no musicales”, de las que Sève aduce como ejemplos los *intonarrumori* (2018: 229).⁸⁴ ¿Por qué, no obstante, rechaza Sève la posibilidad de considerar instrumentos a los dispositivos electrónicos? Escribe el autor:

La unión de música y máquina, la “fusión del instrumento y el ordenador”, [...] objetos técnicos que son, por su parte, el resultado de teorías científicas independientes y están originalmente destinados a otros usos al de “hacer música” [...], son hechos que perfilan una práctica musical situada al margen de las fronteras organológicas tradicionales. Creo que en cuanto se elimina el toque instrumental se elimina también el instrumento, convirtiéndose la música en un arte autográfico, inseparable de un soporte concreto individual. En cuanto la obra aparece simplemente codificada (su grabación) deja de haber actuación (Sève 2018: 235).

Sobre la adquisición de funciones no contempladas en la construcción original del dispositivo –por ejemplo, en el ordenador– ya se ha discutido de forma suficiente con anterioridad. En cuanto al segundo punto, ello se relaciona directamente con la fragmentación del gesto instrumental, en la medida que, más allá de la música acusmática que Sève parece tener en mente, la relación causal entre la acción del intérprete y el sonido resultante se debilita en el electrófono debido a la acción mediadora de la tecnología. El filósofo expresa dudas, a este respecto, acerca de hasta qué punto podría hablarse, en el caso de la música con ordenador –y aun en el caso de obras interactivas con electrónica

⁸⁴ Particularmente, los dos últimos conceptos me parecen problemáticos. A Sève le preocupa la cuestión de si el piano preparado puede considerarse un nuevo instrumento o, más bien, una variante puntual del piano; así, toma la opción de considerar al piano preparado un “desvío” de la anterior. Sin embargo, decir que aquél no es un verdadero instrumento (porque no es un piano, pero tampoco un instrumento diferente) tiene algo de extraño. Como sugerimos antes, Sève parece en ocasiones reemplazar el “voluntarismo” con el convencionalismo: históricamente, el clarinete surge como un “desvío” del *chalmieu*, pero su éxito lo convirtió en instrumento de pleno derecho. Entonces, suponiendo que en algún momento se hubiera comenzado a producir alguna clase de pianos preparados de forma industrial, ¿ese piano preparado sería un instrumento? En cuanto a los *intonarrumori*, el problema aquí tiene que ver con la idea misma de “ruidos considerados no musicales”. Luigi Russolo, como bien sabe Sève, no construyó los *ululatori* como reclamo de búhos: se trata de “máquinas imitadoras que tienen como objetivo reproducir sonidos técnicos [...] y ofrecerlos a la escucha con un tratamiento distinto al de ruidos molestos” (2018: 230-231). En realidad, el “ruidismo” futurista, planteado quizás con una pretensión anti-musical, no deja por ello de constituir en sí mismo una forma de estética musical. El futurismo aspira a sustituir la lira de Orfeo y el canto de los pájaros por la motocicleta y la turbina, y, en ese sentido, lo que lleva a cabo es una inversión subversiva de lo que tradicionalmente se consideraba musical o no-musical. El *intonarrumori* deviene instrumento en un contexto poético que lo convierte en medio de expresión musical privilegiado. De este modo, negar, como hace Sève, la condición instrumental del *intonarrumori* supondría, en este sentido, negar la condición musical del futurismo, lo que a todas luces resulta injustificado.

en vivo— de una “interpretación”, de un “toque personal” o de un “virtuosismo” instrumental (2018: 234-235).

Aquí, no obstante, Sève se encuentra una vez más imbuido de una concepción heredada cuyo carácter tradicional, a pesar de hacerlo explícito, no cuestiona. Por una parte, como se verá en el tercer capítulo de este trabajo, el margen de acción que posee un sonista en la ejecución de obras con electrónica es muy diverso, oscilando entre la mínima intervención en la presentación de una obra acusmática de los años 50 y un rol mucho más activo en una improvisación conjunta para instrumento acústico y electrónica. Podemos preguntarnos también si la clase de “virtuosismo” y autonomía interpretativa a los que se refiere Sève serían atribuibles a los intérpretes de las partes de bombo, platillos y triángulo de las sinfonías decimonónicas, y cuestionarnos si la respuesta a esta pregunta revelaría estos elementos como más o menos “instrumentales” respecto a un violín o un oboe.

Por otra parte, si no solemos considerar instrumento de música al receptor de radio o el reproductor de CD que introducen en la intimidad del hogar una sinfonía de Mahler, ello puede ser debido también a que entendemos que la “verdadera” fuente de la música que escuchamos no es el artefacto presente, sino cierta orquesta sinfónica que interpretó en vivo esa sinfonía en otro tiempo y otro lugar. En cambio, seguramente nos sentiremos inclinados a considerar instrumento a la radio en un caso como *Radio music* (1956) de John Cage: mientras que en el ejemplo de Mahler la función de la radio es básicamente reproductiva, en el de Cage, la radio se convierte en un medio de producción sonora musical por derecho propio. Podría discutirse aquí el hecho de que tanto en uno como en otro caso no existe una verdadera interpretación, pues también la pieza de Cage se encuentra pregrabada, fijada. Sin embargo, contra Sève, la inexistencia de un proceso interpretativo en el sentido tradicional, separado del proceso compositivo —lo que se da tan solo en parte del repertorio con electrónica—, no constituiría una prueba de su supuesta no-instrumentalidad, sino tan solo de su falta de ajuste a un modelo productivo fijo. En otras palabras, un signo más de su versatilidad.

Causalidad y variedad: éstas eran en Schaeffer las dos condiciones que definían el instrumento musical. Asistimos aquí, sin embargo, a una hipertrofia de la variedad a costa de la causalidad: ¿cómo podríamos hablar, pues, de “instrumento”, cuando la instrumentalidad se reparte entre varios dispositivos, pareciendo de este modo flotar en el aire? Se hace necesario, así, abandonar una vez más la visión del instrumento como

artefacto, como objeto subsistente, a favor de una concepción de la instrumentalidad como agenciamiento. A este propósito, en línea con el análisis de Théberge y como se desarrollará en el tercer capítulo, el electrófono puede ser definido como una realidad cibernética más allá del esquema tradicional instrumento-instrumentista, irreductible a la suma de los elementos que lo componen y caracterizada por una diversidad de relaciones productivas que, configuradas de un modo determinado, la definen como agente musical. Más adelante, empero, veremos cómo este mismo planteamiento puede aplicarse incluso al medio acústico tradicional, en la medida que, como explican Stiegler y Donin:

Pensar en el sistema técnico de música que implica el sistema inter-activo de una era musical requiere, incluso antes de la propuesta de una organología general, la constitución de una organología ampliada, que permite por ejemplo caracterizar trans-ductivamente lo que sucede cuando se produce la notación: cómo la partitura será un tensor del devenir instrumental (Stiegler & Donin 2004: 46).⁸⁵

Esta idea nos permitirá vislumbrar hasta qué punto se cumple lo que señalábamos más atrás, a saber: que la aparición de las nuevas tecnologías musicales no solo ha contribuido a ampliar nuestros horizontes acerca de lo que puede ser considerado un instrumento musical, sino que, además, ha jugado un papel esencial en la transformación del propio concepto de instrumentalidad.

⁸⁵ “Penser le système technique de la musique que suppose le système interprétatif d'une époque musicale nécessite, avant même la proposition d'une organologie générale, la constitution d'une organologie élargie, qui permet par exemple de caractériser trans-ductivement ce qui se passe lorsqu'advient la notation : comment la partition va constituer un tenseur du devenir instrumental”.

1.3. LA NOCIÓN DE ESPACIO PRODUCTIVO

Llegados a este punto, se hace pertinente dar un paso más en la dirección de una definición del instrumento musical. Hasta el momento, éste ha sido caracterizado en términos de un devenir-instrumento, de un agenciamiento. No obstante, ¿en qué consiste propiamente este devenir, esto es, la instrumentalidad? La respuesta que ofreceremos en este trabajo se formula a través de la concepción del instrumento como un “espacio productivo”, expresión cuyo sentido trataremos ahora de dilucidar.

Concebir el instrumento como un espacio implica diversas cuestiones: en primer lugar, y en línea con lo expuesto más atrás, el instrumento no es primaria ni necesariamente un artefacto, sino más bien un entorno interactivo, un “ensamblaje” en su doble sentido como ensamblaje de elementos físicos y como agenciamiento. En segundo lugar, el instrumento es siempre una realidad concreta y ligada al orden material: a fin de cuentas, la actividad de todo instrumento se orienta, de un modo u otro, hacia la producción física de sonido susceptible de ser percibido como sonido musical.

En tercer lugar, en cuanto espacio, un instrumento involucra alguna clase de agenciamiento, la cual no cabe derivar directamente de la estructura física del dispositivo ni de su valor social y cultural. El instrumento-espacio es, de este modo, al mismo tiempo un cuadro y un lienzo, una construcción y su marco, un productor y un producto, un fondo y una figura sobresaliente. Más aún, el instrumento, en cuanto espacio, es una realidad triplemente poética: pues, al mismo tiempo, es fruto de un acto de *poiesis* (como un cuadro), es susceptible de ser codificado y organizado a través de una actividad creativa (como un lienzo), y es también la herramienta con la que dicha actividad se lleva a cabo (como un pincel). Según escribía José Luis Pardo en *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar* (Pardo 1991: 23):

Las imágenes-espacios constituyen lo visible ocultándose en los pliegues de las historias, como una capa silenciosa de exterioridad que el lenguaje no puede traducir, que jamás reside en las articulaciones del discurso. Tal cuadro, tal escena, tal imagen, señalan una historia *in nuce*, puntúan el comienzo posible de una historia; pero, bien mirado, a partir de un mismo cuadro, mil historias diferentes pueden comenzar, de acuerdo con la sucesión elegida. [...] Un espacio es un vacío, un hueco, una laguna, una duda, una pregunta: así, la «escena del crimen» con todos sus detalles es un enigma, una interrogación, la exposición de una facticidad insoportable, irresistible.

No se trata, explica Pardo, de que los espacios se “impriman” sobre la corporalidad, sino más bien de la misma experimentación del cuerpo como la impresión de fuerzas, la

de los espacios. La realidad física se encuentra ya codificada, ha devenido lenguaje en nuestra interacción con ella: en este sentido, el espacio es lenguaje en la medida en que el lenguaje es también espacio. Los espacios, entonces, corresponden a “las inscripciones de la exterioridad, son espacios escritos, inscritos, los Espacios de los que el propio sujeto está hecho” (Pardo 1991: 38, 40-41).⁸⁶ Así, todo espacio se presenta ya ante nosotros conformado como lo que Deleuze y Guattari denominan un “territorio”:

La noción de territorio se entiende aquí en un sentido muy lato, que desborda el uso que recibe en la etología y en la etnología. El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa». El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma (Guattari & Rolnik 2006: 372).

“Todo agenciamiento es en primer lugar territorial” –sostienen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*–, hasta el punto de que la producción del agenciamiento se debe al propio territorio (2015: 513). La funcionalidad, en este sentido, no precede a la territorialidad, sino que supone una territorialización (2015: 322). Según María Teresa Herner, la construcción de un territorio conlleva un movimiento que gobernaría los agenciamientos, provistos de dos componentes: por un lado, los “agenciamientos maquínicos de los cuerpos”, vinculados a las relaciones entre los cuerpos, a las máquinas sociales; por otro lado, los “agenciamientos colectivos de enunciación”, que remiten a un régimen de signos compartidos. “Mucho más que una cosa u objeto, un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de reterritorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control” (Herner 2009: 166-167).

Desterritorializarse denota aquí el movimiento de apertura del agenciamiento, siguiendo lo que Deleuze califica como “líneas de fuga”, o, incluso, desmoronándose. En todo caso, dicho movimiento irá ligado forzosamente a una reterritorialización, esto es, al establecimiento de un nuevo territorio (Guattari & Rolnik 2006: 372): en este sentido, diremos que entre desterritorialización y reterritorialización se produce un movimiento concomitante e indisoluble (Herner 2009: 168). Todo territorio, pues, alberga en su

⁸⁶ “[...] no hay más espacios que espacios pintados, en un doble sentido: por una parte, todo signo, todo discurso, toda palabra deviene espacio por obra artista de la cultura civilizada que consume su obra convirtiéndose en exterioridad, extrañándose de sí misma y transformándose en pintura, el espacio pintado de la naturaleza; por otra, el espacio-naturaleza así convertido en espacio pintado, decorado desnudo de toda significación, indecible o insignificable por las lenguas de la cultura que pretenden traducirlo, inasequible incluso a la matemática que Galileo declarase lengua natural de la tierra (pues no cabe en las «convenciones científicas»), no es la mera cosa muda y muda, sino que se revela como una exterioridad de la lengua que posee su propia lengua, en la que le habla al pintor” (Pardo 1991: 38).

interior un potencial de desterritorialización y reterritorialización. Como escriben Deleuze y Guattari: “un territorio siempre está en vías de desterritorialización, al menos potencial, en vías de pasar a otros agenciamientos [...]. El territorio es inseparable de ciertos coeficientes de desterritorialización” (Deleuze & Guattari 2015: 332).

En consecuencia, la instrumentalidad, en tanto que devenir-instrumento, conlleva siempre un acto creativo. “Siempre es la misma cuestión: la investigación de los Espacios es la historia de los poderes, la genealogía de las fuerzas, la cartografía de la exterioridad” (Pardo 1991: 53). Del mismo modo, apunta Herner, la idea de territorio tiene que ver con una construcción social, fruto del ejercicio de relaciones de poder (Herner 2009: 165). Desterritorializar significa debilitar, neutralizar esas relaciones, permitiendo que en ese proceso emerjan nuevas conexiones a través de la reterritorialización. Esto es, el doble movimiento que representa la pareja desterritorialización-reterritorialización tiene su foco en la actualización de lo virtual.

Ahora bien, ¿por qué definir el instrumento precisamente como un espacio *productivo*? No por otro motivo que el hecho de que la clase de funcionalidad que caracteriza a toda instrumentalidad musical tiene que ver, como se ha señalado, con un acto poético, y, por lo tanto, con una suerte de producción. En efecto, todo fenómeno instrumental es necesariamente un fenómeno técnico, es de algún modo una herramienta u *organon*: a este propósito, a la vista de lo expuesto en el anterior apartado, incluso la propia voz humana, en cuanto realidad instrumental, se encuentra siempre codificada, atravesada por líneas territoriales.

Ello tiene que ver con lo que Stiegler denomina “epifilogénesis”: un tercer nivel de “memoria” que se une a las memorias “genética” y “filogenética”, y donde, frente al carácter morfogenético de la segunda –referida, pues, al proceso de formación del organismo–, la epifilogénesis designa el desarrollo de una relación nueva entre el “organismo” y su “medio” (Stiegler 2002 [a]: 263). La voz, pues, no se reduce a alguna clase de “don” heredado, ni tampoco a su constitución biológica, sino que implica asimismo una negociación entre el organismo y su entorno, proceso que es esencialmente organológico y, por lo tanto, técnico.

Asimismo, añadirá Stiegler, “la relación genético/epigenético es una dimensión de la diferencia como historia de la vida” (2002 [a]: 263). Esta distinción entre “diferencia” [“différence”] y el neologismo “diferancia” [“différance”] la adopta Stiegler de Derrida.

“Différance”, dice Derrida, no constituye propiamente un concepto. Siendo ambos términos homófonos en francés, el lenguaje oral es incapaz de discriminarlos: “esta diferencia gráfica [...] se escribe o se lee, pero no se oye” (Derrida 1994: 39-40). Ello no deja de resultar significativo en una obra que, precisamente, somete a cuestión lo que Derrida denomina “logocentrismo”, es decir, el privilegio concedido a la oralidad sobre la escritura. Asimismo, el filósofo juega con los dos significados de “diferir”, que también conserva el vocablo castellano: “diferir”, en tanto que no ser idéntico, creando un “espaciamiento” entre dos cosas, y también en cuanto postergar, demorar, implicando así una “temporalización” (1994: 43-44).

En base a esto, expondrá Derrida, la “différance” se vincula al propio juego que “produce” las diferencias, un movimiento activo que carece de origen y que es irreductible al acontecimiento: “las diferencias son, pues, «producidas» –diferidas– por la diferencia” (1994: 47-50). No obstante, la “différance” no es un principio de individuación, y ni siquiera un nombre. Ya que, en cuanto nombre, “différance” sigue siendo metafísica (1994: 61). La “différance”, por el contrario, es más bien una suerte de “marca” o “huella” [*Spur*], que “es aquello que no se deja resumir en la simplicidad de un presente”, y cuyo “extraño movimiento [...] anuncia tanto como recuerda: la diferencia difiere” (Derrida 1986: 86).

La instrumentalidad es, pues, producción, no solo de sonido, sino de diferencia: al devenir-instrumento, el espacio deviene diferencia consigo mismo, individuándose. Así, como veíamos en Simondon, hay individuación, pero no principio de individuación; al acento de Simondon en lo morfogenético le corresponde en Stiegler el énfasis en la epifilogénesis. El instrumento musical es, a este respecto, poseedor de una “sobredeterminación funcional”, según la cual “la parte solo se convierte en lo que es por su inclusión en el todo” (Stiegler 2002 [a]: 113-114) –un todo que se encuentra vinculado a un agenciamiento concreto–. De esta idea también se hará eco Sève:

un martillo o un automóvil obedecen a unas funciones estrictamente determinadas; las características formales y materiales de esos objetos técnicos vienen dictadas por las funciones específicas que deben cumplir. [...] Pero este principio técnico, tan generalizado, no puede aplicarse al instrumento musical puesto que éste no tiene una función estrictamente determinada. [...] sin duda, en algunos casos es preciso que un instrumento responda a ciertos criterios [caza, guerra], pero son muchos los que disponen de esas propiedades y pueden, pues, desempeñar esa función. A menudo, la función sigue a la invención y depende de ella (Sève 2018: 12).

Este planteamiento armoniza con la concepción de Théberge, ya atendida, del instrumento como “ensamblaje”: la instrumentalidad del *fiddle* constituye un devenir-diferencia de cierto artefacto respecto de la instrumentalidad del violín, en un sentido no tan lejano a cómo “différance” se distingue de “différence” sin que ello conlleve un cambio perceptible por parte de la materia fonética. Y este fenómeno se relaciona también con la idea de sobredeterminación funcional: el propósito con el que instrumento ha sido construido no determina su funcionalidad.

1.3.1. Producción y territorialidad

En otro orden de cosas, la idea de producción puede ponerse en relación con los análisis realizados por Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo*. En dicho libro, los autores ofrecían un modelo de la psique humana basado en elementos “maquínicos”: “el deseo es máquina, síntesis de máquinas, disposición maquínica – máquinas deseantes–. El deseo pertenece al orden de la producción” (Deleuze & Guattari 1985: 306). Así, en una especie de defensa de Freud contra el propio Freud y buena parte de la tradición psicoanalítica, los autores reivindicaban el valor de la concepción original del inconsciente en tanto que libre producción deseante, en oposición a lo que consideraban su reclusión en un esquema idealista rígido y tiránico, el célebre complejo de Edipo. En este sentido, Deleuze y Guattari aspiraban a “volver a verter el teatro de la representación en el orden de la producción deseante” (Deleuze & Guattari 1985: 279). Ello resume el propósito de la disciplina que, como una “cura para la cura”, opondrán al psicoanálisis: el “esquizoanálisis”.

No obstante, la propuesta de Deleuze y Guattari excede los límites de la psiquiatría como tal, al establecer una suerte de continuo entre la dinámica de la psique del individuo y la que rige la esfera social y política. Es decir, también en el ámbito social encontramos “máquinas deseantes”, sin que quepa hablar al respecto de una cuestión metafórica, cuanto más bien de escala. De este modo, comenta José Luis Pardo, *El Anti Edipo*, a pesar de sus ambigüedades, triunfaría al “dar a la genealogía de la subjetividad y a su deconstrucción ontológica en favor de la diferencia [...] un contenido social, político e histórico” (Pardo 2014: 139).

La noción de máquina, como señala Darin McNabb (2017: II), atrae a la mente la idea de “algo físico, pero también inconsciente, automático, no teleológico”: el inconsciente es concebido como una suerte de fábrica libidinal. Asimismo, como dicen los propios

Deleuze y Guattari, “las máquinas deseantes son máquinas binarias, [...] una máquina siempre va acoplada a otra” (Deleuze & Guattari 1985: 15). De esta forma, el mundo psíquico conformaría, al igual que el mundo social, un gran entramado maquínico atravesado por los flujos de energía (la *catexis* freudiana) que vertebran su propia producción. No obstante, no todas las fuerzas que circulan en esta realidad industrial son de naturaleza productiva. Puesto que si así fuera, esto es, si toda actividad productiva se redujera al establecimiento de conexiones libres en perpetuo flujo y cambio, sin estabilidad de ninguna clase, sería imposible que se diera lugar a algo así como un sujeto o un cuerpo social. De este modo, los autores llegan al establecimiento de un modelo de tres síntesis, tres tipos de fábricas internas que difieren tanto en el funcionamiento como en el producto de su actividad. Estas tres fábricas son: la síntesis conectiva o de producción, la síntesis disyuntiva o de registro y la síntesis conjuntiva o de consumo.

El instrumento musical puede entenderse también en términos de fábrica, trazando cierto paralelismo con la propuesta de Deleuze y Guattari. Como se ha afirmado, la instrumentalidad queda definida fundamentalmente por una clase de actividad productiva, la cual incluye la producción física de sonido, pero no se agota en ella: el instrumento se produce a sí mismo en su propia actualización como espacio productivo. En cuanto agenciamiento, el instrumento constituye un entramado maquínico; como toda máquina, involucra siempre alguna clase de acoplamiento entre elementos productivos.

La síntesis productiva, la producción de producción, posee una forma conectiva: «y», «y además» ... Siempre hay, además de una máquina productora de un flujo, otra conectada a ella y que realiza un corte, una extracción de flujo (el seno – la boca). Y como la primera a su vez está conectada a otra con respecto a la cual se comporta como corte o extracción, la serie binaria es lineal en todas las direcciones. El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta. Todo «objeto» supone la continuidad de un flujo; todo flujo, la fragmentación del objeto (Deleuze & Guattari 1985: 15).

El modelo de la primera síntesis de Deleuze y Guattari, denominada “conectiva”, es el de una máquina que, unida a otra, produce un flujo de energía. Los autores introducen aquí el ejemplo de la boca y el pecho en el amamantamiento, evitando empero los términos “bebé” y “madre”, en cuanto que en este nivel no cabe todavía algo así como un “sujeto” –constructo ligado a la síntesis de consumo–. De ahí su invocación del concepto de “objetos parciales” –procedente de Melanie Klein– para referirse a esas máquinas fragmentarias, ligadas a la conexión y el flujo. En el ámbito de la instrumentalidad

musical, podemos aducir como ejemplos de “objetos parciales” los dedos, crines, labios, cuerdas, cañas, llaves, boquillas, etc. Todos ellos, pues, elementos que, mientras que en la imagen tradicional de los instrumentos se encuentran vinculados inextricablemente a la organicidad del objeto-total –esto es, a la función que han desempeñado de manera habitual en la producción de sonido–, han adquirido en ciertas poéticas contemporáneas una relativa autonomía para establecer conexiones no habituales con otros elementos productivos.

A este respecto, piénsese por ejemplo en la técnica de cuerda que Lachenmann denomina “pizzicato fluido”: ésta combina un pizzicato en la mano izquierda con un movimiento deslizante del botón (o “tornillo”) del arco a lo largo de la cuerda. El botón, en principio, carece de un propósito propiamente acústico, sirviendo en su lugar para tensar las cerdas del arco. Esta conexión dedo-cuerda-botón, con un fin productivo, es inventada por Lachenmann,⁸⁷ pero era ya una conexión real, latente, oculta tras las fronteras de los agenciamientos históricos. Lo mismo podría aplicarse a una multitud de ejemplos de la escritura de este autor, en los que intervienen no solo las partes o elementos con los que se produce el sonido (cuerdas, puente, clavijas, aros, cordal, un clip colocado sobre una cuerda...), sino también el modo en que éstos se conectan: prosiguiendo con el caso del instrumento de cuerda, el tipo de movimiento que se imprime al arco (dirección, velocidad, presión, articulación), el punto de contacto, la configuración de otros elementos coadyuvantes (colocación de la mano izquierda, presión aplicada por ésta a las cuerdas, presencia o ausencia de vibrato), etc.

Ahora bien, si en la primera síntesis predomina el aspecto copulativo (“y... y...”), la libre creación de conexiones, la segunda síntesis tiene que ver con un elemento disyuntivo o selectivo (“o... o...”), que favorecerá el moldeamiento y la diferenciación: “las máquinas deseantes no funcionan más que estropeadas, estropeándose sin cesar. [...] Una característica de la síntesis conectiva o productiva consiste también en acoplar la producción a la antiproducción, a un elemento de antiproducción” (Deleuze & Guattari 2018: 17). “Antiproducción” denota en este contexto la retirada de la conexión, que conlleva al mismo tiempo alguna forma de “registro”: “cuando una conexión se deshace, no es que «desaparezca». Aquélla [...] puede dar lugar a la creación de una memoria, en ausencia de la conexión” (McNabb 2017: II). Este registro producido corresponde, según

⁸⁷ Algo similar había ocurrido, ya en el siglo XIX, con el *col legno* (conexión vara-cuerda), y más adelante con el pizzicato “alla Bartók” (conexión dedo-cuerda-batidor).

McNabb, al “cuerpo sin órganos”, concepto que Deleuze acuña a partir de Artaud, y que no designa un cuerpo físico o una metáfora, sino más bien un “cuerpo intensivo” que despliega a su vez un espacio virtual (2017: III).

“El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no precisa órganos. El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo”. El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo (Deleuze 2009: 51).

Al cuerpo sin órganos, empero, no es posible acceder, porque constituye una suerte de límite: el cuerpo sin órganos es lo que queda cuando se ha suprimido todo (Deleuze & Guattari 2015: 156-157). En *El Anti Edipo*, el cuerpo sin órganos es lo improductivo: no “el testimonio de una nada original”, pero tampoco la ruina de una totalidad perdida ni una proyección; es un “cuerpo sin imágenes” (Deleuze & Guattari 1985: 17). Asimismo, el cuerpo sin órganos se ilustra con el caso del huevo, atendido con anterioridad:

El cuerpo sin órganos es un huevo: está atravesado por ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas, está atravesado por gradientes que señalan los devenires y los cambios del que en él se desarrolla. Aquí nada es representativo. Todo es vida y vivido: la emoción vivida de los senos no se parece a los senos, no los representa, del mismo modo como una zona predestinada en el huevo no se parece al órgano que de allí va a surgir (1985: 27).⁸⁸

En el ejemplo de Lachenmann citado más atrás, la nueva conexión creada (dedo-cuerda-botón) no se convierte en “pizzicato fluido”, hasta que la acción ejecutante es registrada y aislada, y, por lo tanto, acotada. El artista adopta aquí una decisión, la cual provoca la diferenciación del cuerpo sin órganos, el movimiento desde lo virtual a lo actual, es decir, una cierta definición y moldeamiento del huevo. La antiproducción no consiste, de este modo, en un simple rechazo, sino más bien en una elección o determinación. Por lo tanto, es en este nivel en el que cabe hablar de una “técnica interpretativa” como tal: pues esta clase de técnica no conforma por sí sola un “organismo”, un agenciamiento, aunque desempeñe un papel fundamental en su constitución. Más bien, la técnica interpretativa es una forma de saber práctico —es decir, de *techné*—, gobernada por la racionalidad instrumental y orientada a la óptima consecución de una acción ejecutante. En este sentido, su carácter metódico se opone al

⁸⁸ “Se sabe que el huevo presenta justamente ese estado del cuerpo «anterior a» la representación orgánica: [...] «No boca. No lengua. No dientes. No laringe. No esófago. No estómago. No vientre. No ano». Toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona. El cuerpo está perfectamente vivo, y con todo no es orgánico” (Deleuze 2009: 52).

flujo libre de conexiones productivas, orientándose de modo primordial hacia una posibilidad de repetición.

En la tercera síntesis, por último, se trata propiamente de la producción de un organismo. Si el funcionamiento de la primera síntesis se resumía en el “y” copulativo, y la segunda en el “o” disyuntivo, la síntesis conjuntiva se expresa en el reconocimiento, en el “luego era...”. Esto supone la creación de un organismo:

El sujeto es producido como un resto, al lado de las máquinas deseantes, [...] él mismo se confunde con esta tercera máquina productiva y la reconciliación residual que realiza: síntesis conjuntiva de consumo bajo la forma fascinada de un “¡luego era eso!” (Deleuze & Guattari 1985: 25).

Según Deleuze y Guattari, la oposición de producción y antiproducción desencadena, en primer lugar, una repulsión entre ambas. Luego, empero, la misma repulsión daría paso a una atracción. El conflicto entre ambos movimientos se resolvería entonces a través de un “retorno de lo reprimido, [...] nueva alianza entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos, para el nacimiento de [...] un organismo” (Deleuze & Guattari 1985: 25). Aquí el concepto de cuerpo sin órganos evoca en cierto modo la idea, que Freud expone en *Tres ensayos sobre teoría sexual*, del niño pequeño como “polimórfico perverso”: su capacidad para sentir placer o dolor (es decir, para crear conexiones libidinales), estaría inicialmente abierta a su entorno, pero dicha capacidad se iría moldeando con el tiempo hasta que la sensibilidad al placer o dolor se concentraría alrededor de ciertos “objetos sexuales” y centros de placer específicos (Freud 1973). Esto forma parte del proceso de diferenciación a través del cual acabará surgiendo un “sujeto” (McNabb 2017: II).

La noción del instrumento como agenciamiento se sitúa a este último nivel: la territorialización del espacio productivo permite la emergencia de un “organismo”, una totalidad organizada y distribuida. Cuando decíamos que, en su actualización productiva, el instrumento se produce a sí mismo, este proceso involucra cada una de las tres síntesis: se crean conexiones acústicas, se eligen y definen determinadas conexiones; se organiza el espacio productivo, del que el cuerpo sin órganos constituye, como se ha visto, un límite.

Retomando el ejemplo propuesto con anterioridad, la técnica interpretativa, ya se entienda en términos de racionalidad estratégica o de haecceidad productiva (acciones concretas), no constituye de por sí un organismo. Sin embargo, un conjunto de técnicas, construido como una suerte de dominio o repertorio que delimite y regule las vías de

acceso al instrumento, se revela como una entidad plenamente territorial. Así, en la realidad de la praxis interpretativa, de la vida laboral de los músicos —por ejemplo, en la figura del violoncelista académico— existen una serie de estándares, de requisitos técnicos, que definen tanto un cierto ideal de sonido como un repertorio habitual de tipos de acciones interpretativas (movimiento del arco y articulación, uso del vibrato, digitación, etc.). Una forma, pues, de canon, imprescindible para el funcionamiento de la gigantesca maquinaria que supone, por ejemplo, la orquesta sinfónica tradicional, pero que puede mostrar su faceta más negativa al reificarse, convirtiéndose en ideología: es decir, al excluir de sí, por principio, todas aquellas conexiones latentes situadas más allá de las fronteras. En este sentido escribía Schaeffer:

La limitación de la música a los sonidos “anotables” y ejecutables, llamados erróneamente “naturales”, puesto que son el resultado de una preciosa *lutherie*, tiene como consecuencia la construcción de toda obra musical a partir de estructuras o arquetipos que hasta el presente han pasado por los únicos “musicables”. Es como si los especialistas matemáticos, al no haber descubierto los números irracionales, emplearan, en su incapacidad de resolver la cuadratura del círculo, solo números algebraicos (Schaeffer 1959: 27).

La alternativa es, entonces, la creación de organizaciones móviles, múltiples y en perpetuo flujo. Así, dirán Deleuze y Guattari, “el uso nómada y polívoco de las síntesis conjuntivas se opone al uso segregativo y biunívoco” (1985: 111). Este comportamiento que los autores denominan “nomádico” no es otro que el flujo constante de desterritorialización y reterritorialización al que hacíamos referencia con anterioridad. Desde esta perspectiva puede comprenderse la resistencia que reflejan algunos compositores ante la popularizada expresión de “técnicas extendidas”. En efecto, ¿qué es lo que habría de “extenderse”? Cuando Lachenmann revisita el violonchelo en *Pression* (1969), no se trata simplemente de ampliar el repertorio de técnicas ejecutantes o de sustituirlo por otro distinto, sino más bien de construir un nuevo organismo-violonchelo mediante el desarrollo de una nueva visión del instrumento y de su relación con el instrumentista. Ello implicaría un movimiento al nivel de cada una de las tres síntesis, movimiento que es inalienable respecto de dicha pieza en particular, de la haecceidad del gesto instrumental —o sea, de la “différance” —, y que, por lo tanto, es irreducible a la repetición que conlleva la tipificación de nuevas categorías técnicas, más bien vinculadas de forma específica a la síntesis de registro.

1.3.2. Los tres niveles de la producción instrumental

La actividad productiva del instrumento puede estudiarse, asimismo, desde la perspectiva de tres niveles diferentes que, aunque puedan revelar ciertas analogías con el modelo de tres síntesis de Deleuze y Guattari, no son propiamente paralelos a ellas, sino que más bien las complementan, entrecruzándose con ellas. Denominaremos a estos niveles “cualidad”, “relación” y “mediación”. Dichos conceptos se inspiran en el esquema de tres categorías que vertebra el pensamiento del filósofo y polímata estadounidense Charles Sanders Peirce: primeridad, segundidad y terceridad.⁸⁹

El proyecto filosófico de Peirce reviste como una de sus principales preocupaciones la cuestión de la objetividad del conocimiento. Su pensamiento, aunque no carente de tensión entre el naturalismo y un cierto idealismo (McNabb 2018: 23), puede calificarse de “realista”. A este respecto, frente a las diversas formas de nominalismo, Peirce defiende la existencia de un mundo externo dotado de regularidad fenoménica, cualidad que la haría observable y permitiría su codificación en forma de leyes capaces de predecir hechos. Sin embargo, el autor niega la posibilidad de un conocimiento que pueda autojustificarse de manera puramente intuitiva (Leserre 2008): su forma de creer en la verdad es pragmática (o “pragmaticista”) y falibilista (McNabb 2012: 109). Es en este contexto en el que debe comprenderse el valor tanto ontológico como epistemológico de sus tres categorías. Pues, aunque éstas luzcan la huella evidente de Kant y Hegel, constituyen además el relevo a las viejas categorías aristotélicas –otra referencia clave en Peirce– como soporte de todo el sistema filosófico peirceano. De este modo, la semiótica, la metafísica, la inferencia lógica, las ciencias normativas, etc., todo ello se sostiene sobre su esquema categorial fundamental.

⁸⁹ En realidad, la relación entre Peirce y Deleuze no es tan lejana como pudiera parecer a primera vista, ni está exenta de resonancias. Por un lado, apartándose de la más esperable filiación saussureana, habitual en el contexto filosófico en el que se mueve Deleuze, éste demuestra en varias de sus obras –como, por ejemplo, en *Proust y los signos* y *La imagen-tiempo*, un conocimiento y un aprecio profundos de la obra de Peirce. Por otra parte, tanto el planteamiento de las tres síntesis productivas como el de las tres categorías comparten al mismo tiempo unos mismos referentes. Por lo que respecta a Deleuze, las tres síntesis remiten directamente a las tres síntesis de Kant en la *Crítica de la razón pura*: la síntesis de aprehensión en la intuición, la síntesis de reproducción en la imaginación y la síntesis de reconocimiento en el concepto” (Pardo 2011: 236-237). Del mismo modo, las categorías de Peirce tendrían también su inspiración en la *Crítica* kantiana, aunque su derivación fenomenológica sería en cambio deudora de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, un autor más bien ausente en Deleuze (McNabb 2018: 77). A pesar de esta divergencia, añade McNabb, el mismo Peirce tiende a marcar distancias con Hegel, en la medida en que, en este último, los dos primeros estadios acaban siendo absorbidos en el tercero, cosa que Peirce tratará de evitar.

Peirce define la primeridad como un modo de ser que consiste en la pura positividad de algo, en tanto que independiente de cualquier otra cosa. Por este motivo, ello se identificaría con una “posibilidad” (Peirce 1994 [CP]: 1.25), opuesta al hecho “bruto” de lo “actual”, que Peirce asociará a la segundidad (CP: 1.24). La cualidad (o “quale”), en Peirce, denota ante todo su “estar-presente” [*presentness*] como totalidad indiferenciada, aprehendida mediante un sentimiento independiente de cualquier inferencia, relación, representación o recuerdo (McNabb 2018: 79-82). La primeridad, empero, no se plantea como un mero ser-posible, sino como una realidad patente, accesible al contacto directo pero indescriptible, al que toda representación es ajena. De este modo, Peirce está postulando la existencia de un mundo objetivo más allá de cualquier relativismo. Sin embargo, esta realidad no se concibe como un nómeno o “cosa-en-sí” kantiana, incognoscible para nosotros, sino como un fenómeno con el que nos encontramos, de forma permanente, en contacto directo.

Por su parte, la segundidad tiene que ver con una cierta relación o reacción, y, en este sentido, implica alguna clase de lucha [*struggle*], esfuerzo o resistencia (CP: 1.322-1.324). Si la primeridad estaba referida a un *quale* inmediato y unitario, la segunda categoría peirceana conlleva alguna clase de dualidad, de otredad. Así, si la primeridad era una realidad monádica⁹⁰ y cualitativa, “la segundidad es diádica y por lo tanto existencial y fáctica. [...] corresponde a la noción medieval de *haecceidad*, el aspecto bruto del fenómeno que señala su existencia en un aquí y ahora espacio-temporal” (McNabb 2018: 82). Peirce asocia la segundidad con lo “actual” (CP: 1.325), aunque éste no se opone aquí a lo virtual, sino a lo potencial; es decir, se vincula a la clásica dicotomía aristotélica de potencia y acto (*dynamis-energía*). Asimismo, entiende lo diádico en el sentido de que “dos *sujetos* son llevados a la unidad” (CP: 1.326).⁹¹

La terceridad, finalmente, es mediación: literalmente, el “medio” que conecta lo uno y lo otro, lo primero y lo segundo-último (CP: 1.337). Se relaciona con la generalidad, la representación, la regularidad de la ley (CP: 1.338-1.342). La mediación se distingue de la relación en que se trata de una conjunción inteligible de dos cosas en lugar de una conjunción existencial, como sucede en la segundidad (McNabb 2018: 85). Asimismo, la terceridad tiene que ver con una dimensión de futuro – un “foco de esperanzas, deseos,

⁹⁰ La mónada, dice Peirce, no es un objeto. Debe tener cierta determinación, alguna forma de “mismidad” [*suchness*], pero ésta no puede ser una realidad abstracta, sino más bien una cualidad o naturaleza puras (CP: 1.303).

⁹¹ “A *dyad* consists of two *subjects* brought into oneness”.

anticipación, y hábito” (Merrell 2001) –, frente a las otras dos categorías, a las que corresponden respectivamente el presente y el pasado. La futuridad de la tercera categoría posee una notable importancia, puesto que abre la vía a la predictibilidad, aspiración y condición necesaria de toda ley verdaderamente científica⁹².

Una regla a la que los eventos futuros tienden a conformarse se torna *ipso facto* algo importante, un elemento importante en el acontecer de esos eventos. Este modo de ser que consiste [...] en que hechos futuros de segundidad asuman un carácter determinado y general, lo llamo una terceridad (CP: 1.26).

Veamos ahora qué relación cabe establecer entre estas categorías y nuestro modelo de la producción instrumental. Supongamos que una violonchelista lleva a cabo una acción ejecutante con su instrumento: por ejemplo, toca un re grave en la cuarta cuerda a la manera convencional, con vibrato. Ante todo, nos encontramos ante un fenómeno físico, acústico, el cual será percibido por el oyente (y la propia intérprete): la fricción del arco produce una lenta vibración en la cuerda, amplificadas y coloreadas en la caja de resonancia, y con esa intensidad particular que le concede el uso del vibrato. Además, el violonchelo no suena solo, sino que en su activación concurre el trabajo físico de la intérprete. No obstante, nada de esto resulta neutro para el oyente, cuyo aparato perceptivo no accede a esta experiencia como un lienzo en blanco, ni tampoco de un modo descontextualizado por completo: por ejemplo, el vibrato puede aparecer no solo como una oscilación de la altura, sino como un elemento expresivo; el sonido grave puede despertar sensaciones de profundidad y calidez; el ruido producido por la fricción del arco puede reforzar la impresión de una cercanía física. En conjunto, pues, esta realidad inmediata, sometida a la percepción, en la que el sonido y el gesto se revelan como elementos concomitantes, constitutivos de un único fenómeno, y en la que el peso de la memoria y del contexto no se hallan ausentes, lo que denominaremos la cualidad productiva de la actualización instrumental: qué, cómo, en qué contexto.⁹³

En segundo lugar, este proceso se muestra dependiente de lo que cabría denominar una serie de relaciones de producción, en referencia al conjunto de elementos técnicos y

⁹² “A rule to which future events have a tendency to conform is *ipso facto* an important thing, an important element in the happening of those events. This mode of being which *consists* [...] in the fact that future facts of Secondness will take on a determinate general character, I call a Thirdness”.

⁹³ Nótese que, de manera semejante a como sucede en Peirce, cabe distinguir dentro de la cualidad productiva, a su vez, una primeridad (la cualidad como fenómeno físico percibido, monádico), una segundidad (la cualidad como ligada a una interacción, realidad diádica) y una terceridad (la cualidad como realidad dependiente de un contexto, así como de percepciones previas). Esta misma tripartición podría ser reproducida en cualquiera de los otros dos niveles de la producción.

humanos que concurren en la actualización instrumental y, especialmente, a los vínculos que se establecen entre ellos. En este sentido, recordemos la idea de Deleuze y Guattari, ya citada, de que una máquina siempre va acoplada a otra. Desde esta perspectiva, la realidad que antes concebíamos como algo unitario, monádico, revela su carácter dual e incluso múltiple. El instrumento oculta, de este modo, un entramado de flujos productivos, configurados de cierto modo. En el ejemplo propuesto de la violonchelista, la producción se percibe como un hecho ligado a una interacción física, directa entre ambos, aunque, si lo analizásemos a un nivel microscópico, observaríamos que ese vínculo aparentemente unitario oculta en realidad toda una multiplicidad de pequeños procesos (mecánicos, nerviosos, etc.). La situación se complicaría, en otro orden de cosas, si incorporásemos al conjunto medios electrónicos: la producción ya no dependería de una acción directa, física, entre un intérprete y un instrumento, sino que habría de considerar la manera en que los distintos elementos se relacionan entre sí.

En tercer lugar, en tanto que una realidad socialmente significativa, en el vínculo entre producción y productor se interpone siempre su propia sombra, esto es, su pasado, sus identidades, sus resonancias culturales: toda una suerte de relaciones de significación que condicionan el sentido de la producción y del mismo devenir-instrumento. Debe distinguirse esto, empero, de lo que se ha señalado previamente acerca del contexto al hablar de la cualidad. Pues no se trata ya de cómo el movimiento constante de subida y bajada de la mano izquierda (es decir, el vibrato) es percibido en un determinado contexto como un elemento expresivo (o, por el contrario, es despojado de estas connotaciones para recibir una atención por sí mismo como hecho acústico), sino, más bien, de cómo el uso del vibrato y su valor perceptivo interactúan con la propia identidad del violonchelo, evocando contextos, situaciones o repertorios, confirmando sus significaciones heredadas o estableciendo otras nuevas. Es este tercer punto de vista, ligado así a la producción de significado, de signos, lo que recibirá aquí el nombre de “mediación”.

Tales son, pues, los tres niveles de la producción instrumental, que conforman una visión distinta, pero no incompatible, respecto al modelo de tres síntesis atendido en el apartado anterior. En efecto, mientras que allí se estudiaba la dinámica de la producción y la manera en que se llevaba a cabo la creación de un “organismo” instrumental –lo que situábamos en relación con los procesos territoriales–, aquí se coloca el acento en tres dimensiones superpuestas –si bien no jerarquizadas– de dicha producción. Por su parte, cada una de éstas se manifiesta como un espacio de diferenciación y organización, puesto

que, en calidad de agenciamiento, la instrumentalidad implica al mismo tiempo una organización de la cualidad, de la relación y de la mediación. Todas ellas se revelan, entonces, susceptibles de albergar y vehicular diversos procesos de desterritorialización y reterritorialización del instrumento como espacio productivo. De esta hipótesis se deriva el enfoque fundamental seguido a lo largo de este trabajo: el estudio, desde el punto de vista de una poética del instrumento, de diferentes estrategias y movimientos territoriales que, en relación con cada uno de estos tres niveles de la producción, se han llevado y se llevan a cabo en el marco de la creación musical académica contemporánea.

A este respecto, los tres ejes que vertebran la estructura del presente proyecto —el cuerpo marcado, el complejo cibernético y la boca muda—, que serán desarrollados respectivamente en los capítulos segundo y tercero y cuarto, no son sino constructos teóricos, visiones complementarias del instrumento concebidas precisamente para el estudio privilegiado de estas tres dimensiones productivas desde la perspectiva de los agenciamientos y los procesos de diferenciación e individuación. En este sentido, dichos modelos teóricos se encuentran despojados de cualquier ánimo clasificatorio y de toda noción tradicional de “escuela” —se trataría, así, de realidades rizomáticas más que taxonómicas—,⁹⁴ ello a pesar incluso de que, debido a sus características concretas, parezcan mantener una mayor relación con determinados repertorios frente a otros. Más bien, en cambio, podríamos definirlos como una suerte de accesos o vías de desterritorialización, o, aun mejor, como iteraciones específicas del concepto de

⁹⁴ A la imagen tradicional del árbol de Linneo, expresión paradigmática de la *mathesis* taxonómica, Deleuze y Guattari opondrán el concepto de rizoma, estrechamente vinculado a la idea de multiplicidad. El rizoma se ejemplifica en el caso del tubérculo: pues éste, lejos de la organización jerárquica del árbol a través de diversos niveles de ramificación, se halla constituido por tallos subterráneos enlazados entre sí, pero carentes de una organización jerárquica, así como de una direccionalidad preformada: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden” (Deleuze & Guattari 2015: 13). En el rizoma, además, las relaciones entre los elementos son horizontales, no verticales, de modo que no existe alguna clase de centro de organización trascendente, unificador: “un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda” (2015: 17). Esto no significa, empero, que las relaciones se produzcan de forma arbitraria, sino que se hallan en función de las condiciones concretas en cada punto —por ejemplo, el crecimiento del tallo del tubérculo depende de las condiciones de humedad, concentración de nutrientes, obstáculos, etc. De este modo, exponen los filósofos, el rizoma es “mapa” (cartografía, *performance*) y no “calco” (calcomanía, reproducción). No obstante, el modelo rizomático no excluye para Deleuze y Guattari todo valor del árbol, sino que más bien implica la necesidad de conectar el calco con el mapa, de relacionar los árboles con un rizoma (2015: 18-19). En resumen, el rizoma “pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir a lo Uno ni a lo Múltiple. [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. [...] no es objeto de reproducción [...]. El rizoma es una antigenealogía [...] no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser” (2015: 25-29).

instrumento como espacio productivo en cada uno de los niveles de dicha producción: la cualidad en el caso del cuerpo marcado, la relación en el complejo cibernético y la mediación en el capítulo dedicado a la boca muda.

CAPÍTULO 2. EL CUERPO MARCADO

En el cuarto de los llamados *Himnos homéricos* (s. VI a.C.), el poeta relata la mítica invención de la lira [*chelys*] por Hermes: un dios que, apenas recién nacido, salta de la cuna y escapa de la gruta de Cilene en la que su madre Maya le había dado a luz, inventa la lira y el fuego, realiza un sacrificio a los dioses, roba y esconde el ganado de su hermanastro Apolo (devorando en el proceso algunas reses para satisfacer su apetito), y, por último, finge inocencia ante las pesquisas de éste, quien acaba por descubrir su implicación. No obstante, todo acaba entre las risas de ambos dioses, pues se trata, al fin y al cabo, de las travesuras de un niño pequeño (García Gual 2003: 176).

Hermes es, como apunta Carlos García Gual, un “dios pluriempleado”: mensajero, ladrón, comerciante, pastor, guardián de los caminos, asesino de Argos, augur, *psychopompos*... Y, en este caso, *luthier*. Será precisamente la lira, inventada por Hermes niño, la que Apolo esgrima contra Marsias el sátiro como uno de sus principales atributos, la que Orfeo lleve consigo a los infiernos en su busca de su amada Eurídice. No será, sin embargo, la única aportación de Hermes en este sentido, pues la tradición lo hace también inventor de la siringe [*syrinx*]: flauta de múltiples tubos que, vinculada al ámbito pastoril, acabará recibiendo su nombre del dios o semidiós Pan.

En ambos casos, Hermes termina por desprenderse de sus creaciones, aunque, a diferencia del modo en que, según otro célebre mito, procede Atenea con el aulós,¹ no lo hace por desprecio, sino como una forma de don. En la versión de los *Himnos*, se trata propiamente de un regalo de reconciliación: Hermes le ofrece su invento a Apolo como una forma de compensación por el robo, y éste a cambio le confía el cuidado de su rebaño. En cambio, en la versión del relato que ofrece Apolodoro en su *Biblioteca mitológica*, se trata más bien de un intercambio de la lira por las vacas.² Además, Apolodoro sitúa en

¹ Según la tradición, este instrumento habría sido fabricado por Atenea, la cual lo arrojó molesta lejos de sí tras comprobar cómo se le deformaban las facciones al tocarlo. Es célebre a este respecto el comentario de Aristóteles en su *Política*, que convierte el gesto de Atenea un símbolo moral, en el contexto de su censura de la música de flauta y de su aprendizaje como opuesto a la educación: “Cuentan que Atenea, después de haberla inventado [la flauta], la tiró. Y no está mal decir que la diosa lo hizo disgustada al ver que al tocarla se le afeaba el rostro. Sin embargo, es más verosímil que lo hiciera porque el aprender a tocar la flauta en nada sirve al desarrollo de la inteligencia. Y bajo el patronazgo de Atenea ponemos la ciencia y la técnica” (Aristóteles 1995: 299). Finalmente, el aulós acabará asignado al culto de Dionisos y será el instrumento que oponga Marsias a la lira de Apolo. Según Apolodoro (*Biblioteca mitológica*, 1.4.2), se trataba del mismo instrumento rechazado por Atenea, encontrado más tarde por el sátiro.

² Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, 3.10.2. Consultado online el 31 de octubre de 2021 en <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0548.tlg001.perseus-eng1:3.10.2>.

esta misma escena la cesión de la siringe: Apolo le habría ofrecido a cambio la vara dorada con la que solía apacentar su rebaño,³ pero Hermes no habría aceptado el trato hasta recibir también a cambio el arte de la adivinación.

Sea como sea, la relación entre Hermes y Apolo es incomparable con la que Nietzsche dibujaba entre Apolo y Dionisos. Mientras que entre estos dos últimos se establece una suerte de agón perpetuo, entre la medida y el exceso, la racionalidad y el éxtasis, el antagonismo entre Apolo y Hermes no es, en el fondo, más que una broma. Dionisos es un dios que viene de lejos, bárbaro e incivilizado, que conduce a hombres y mujeres al delirio; Hermes, en cambio, es un dios genuinamente griego que protege a los viajeros y guía a las almas perdidas. Dionisos es llamado *polymorphos*, el de muchas formas; Hermes, por su parte, es calificado de *polytropos* [“rico en ingenios”], epíteto que comparte tanto con Ulises como con el zorro de las fábulas (García Gual 2003: 176). Hermes es un pícaro. Y el mismo Apolo, cuyo rostro más oscuro y severo resulta temible para quienes le desafían, no puede evitar sonreír ante su precoz astucia.⁴

El episodio de la invención de la lira se inicia en el propio umbral de la caverna, donde Hermes se encuentra con una tortuga. Inmediatamente se apodera de ella y, una vez de regreso en el interior de la cueva, mata a la tortuga, la vacía y fabrica, partir de su caparazón, la primera *chelys* o “tortuga musical”:

Una vez que cortó en sus justas medidas tallos de caña, los atravesó, perforando el dorso, a través de la concha de la tortuga. Alrededor tendió una piel de vaca, con la inteligencia que le es propia, le añadió un codo, los ajustó a ambos con un puente y tensó siete cuerdas de tripa de oveja, armonizadas entre sí (*Himno homérico IV*, en Bernabé Pajares 1978: 152).

Hermes aprende el arte de tocar la lira en menos de una mañana. Sin embargo, como se ha señalado, al final del relato el instrumento deja de pertenecer a Hermes, pasando a Apolo, si bien no como un precio de expiación, sino como parte misma del juego, o del intercambio, los cuales en Hermes –ladrón, tramposo y comerciante– se hacen uno. Ahora bien, este proceso no deja de tener impacto sobre la propia *chelys*: como en el mito de Atenea y el aulós, la personalidad y los actos de las divinidades participantes dibujan

³ Esta vara dorada es el “caduceo”, que consta siempre entre los atributos de Hermes.

⁴ “Lo dionisiaco”, explica Walter F. Otto, “desea la embriaguez, es decir, la cercanía; lo apolíneo busca la claridad y la forma, es decir, la distancia, la actitud de quien busca el conocimiento” (Otto 2007: 120). Hermes, por su parte, es un Odiseo olímpico, una suerte de heleno errante que se interpone entre ambos polos: griego, pero nómada; adivino, pero en el sentido estricto de intérprete de signos (*hermeneusis*); mediador y mensajero, pero también tramposo y transgresor. La actividad de Hermes es, en esencia, desterritorialización.

sus propias relaciones de significación. Es, pues, de este modo, como la lira adquiere una condición apolínea más allá de su origen hermético –al igual que el aulós se tornaba dionisiaco al ser recogido por los sátiros, o la siringe se asociaba al séquito de Pan–, y, de forma recíproca, la figura de Apolo se vincula íntimamente a su nuevo instrumento. Así también la industria de Hermes, al aplicarse sobre la realidad física del caparazón de la tortuga, permite la emergencia de un espacio virtual, acústico y musical que es irreductible tanto a una como a otra.

En este relato se dan cita tres aspectos del instrumento que desempeñarán un papel fundamental en nuestro primer modelo teórico, a saber: su dimensión corpórea, su realidad técnica, y su significatividad como objeto cultural. En primer lugar, la producción de sonido depende de la vibración de un cuerpo que porta consigo unas características físicas concretas. Hermes saluda irónicamente a la tortuga –“¡salud, figura encantadora, que ritmas la danza [...]!” (en Bernabé 1978: 152) –, tratándola como si fuera ya, de hecho, el instrumento musical que fabricará con ella. En cierto modo, diríamos, el canto de la lira emerge de la voz silenciada de la tortuga. “El nido es un ramillete de hojas que canta”, escribe Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (Bachelard 2000: 102). Así, en las manos del músico, ya se trate de Hermes, Apolo o Anfión, la tortuga impondrá sus condiciones tanto como ellos traten de imponerle las suyas, hasta el punto de poder decir, con Góngora: “lee cuanto han impreso en tus arenas / a pesar de los vientos, mis cadenas”.⁵

En segundo lugar, como se defendió en el capítulo anterior, la instrumentalidad se encuentra estrechamente ligada a su individuación como objeto técnico –“comprender la individualidad técnica que es la máquina es comprender su génesis”, señala Stiegler (2002[a]: 106).–. Así, el elemento natural, representado aquí por la tortuga, debe en cierto modo morir, ser moldeado y convertido en una herramienta, del mismo modo que el arquitecto holla el espacio al organizarlo, introduciendo en él significado y función: en la catedral, en el rascacielos, pero también en el caso de la cueva. Era esto también lo que, según se ha visto, sucedía con el propio despliegue de la voz humana como realidad instrumental.⁶ Hermes reconstruye la corporalidad de la tortuga, vaciándola y

⁵ Góngora, Luis de. *Soledad segunda*, vv. 568-569.

⁶ “La artificialidad es aquello interior a la acción artificializante del hombre, sea porque esta acción interviene sobre un objeto natural o sobre un objeto enteramente fabricado; una flor obtenida en un invernadero climatizado y que solamente da pétalos (flor doble), sin poder engendrar un fruto, es la flor de una planta artificializada” (Simondon 2018: 67).

rellenándola de sentido, al igual que el *luthier* hiende el árbol para, más adelante, hacer surgir el violín de la madera: así como la formación rocosa natural de la cueva se transforma en refugio, morada, el mismo caparazón de la tortuga, antes medio de defensa, se convierte ahora en caja de resonancia.⁷

En tercer lugar, en el mito encontramos una serie de movimientos territoriales que comienzan en la actividad del propio Hermes como instrumentista. “Te llevaré a mi morada”, expresa Hermes a la tortuga como anuncio de su inminente acto de apropiación. Así como el arquitecto y el *luthier* moldeaban el espacio, el usuario y el intérprete lo someten a nuevas transformaciones, desterritorializándolo y reterritorializándolo a través de la creación y transgresión de hábitos.⁸ Bachelard, por ejemplo, se fija en la presentación que, en *Nuestra Señora de París*, realiza Victor Hugo de la relación entre Quasimodo y la catedral de Notre Dame:

con el tiempo se había formado una especie de intimidad entre el campanero y su iglesia. [...] Nuestra Señora había sido sucesivamente para él, a medida que iba creciendo y desarrollándose, el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo [...] hasta podría decirse que había tomado su misma forma, como un caracol toma la forma de la concha que lo envuelve; era su morada, su agujero, su envoltura.⁹

Tales imágenes, expone Bachelard, “eran necesarias para explicar cómo un ser desgraciado toma la forma atormentada de todos esos escondites, en los rincones del complejo edificio” (2000: 93). Notre Dame, por consiguiente, da forma a Quasimodo al tiempo que es con-formada por él: es ésta la idea básica de lo que más adelante se designará con el nombre de “máquina binaria” en referencia a la dualidad interactiva de instrumento e intérprete. Así, el arquitecto no posee la última palabra sobre su propia producción, como tampoco la tiene el constructor de instrumentos. Como lo expresa Simondon:

cada pieza, en el objeto concreto, no es ya solamente lo que tiene por esencia corresponder al cumplimiento de una función querida por el constructor, sino que es una parte de un sistema en el

⁷ De este modo, el propio material de construcción emerge a través de un proceso que es esencialmente desorganización: dismantelar un organismo para construir un nuevo ensamblaje. Pues, como escribe Didi-Huberman, “¿abrir un cuerpo no entraña acaso desfigurarlo, quebrar toda su armonía? ¿No equivale a infligir una *herida*, provocando así un surgimiento de lo *informe* que no se hallará bajo control del bello ordenamiento estructural mientras sigan en su lugar carnes, masas y jirones?” (Didi-Huberman 2005: 54).

⁸ Puesto que, como expone Leroi-Gourhan, la presencia de un territorio implica la existencia de trayectos o movimientos que son recorridos de forma periódica (Leroi-Gourhan 1971: 150).

⁹ Hugo, Victor. *Nuestra Señora de París*, libro IV, capítulo 3.

que se ejercen una multitud de fuerzas y se producen efectos independientes de la intención de fabricación (Simondon 2018: 56).

En el caso de Hermes, el astuto dios comienza por desarrollar una técnica interpretativa determinada, en tanto que un conjunto de hábitos productivos que canalicen su interacción con el instrumento: es por esta vía que el instrumento llega, en efecto, a ser integrado en su “morada”, a ser vinculado a él mismo. Más adelante, el cambio de manos sufrido por la lira, al pasar de Hermes a Apolo, irá aparejado a una mutación de la identidad del instrumento y, por lo tanto, a su reorganización como agenciamiento: “cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo” (Bachelard 2000: 59). En efecto, la lira de Hermes no podía encarnar los valores y prácticas contra los que competiría Marsias sin antes convertirse en atributo de la deidad solar, del mismo modo que el aulós de Atenea debía ser asimilado previamente al orgiástico culto de Dionisos. Desde este punto de vista, pues, no parece ya tan sorprendente que Hermes el nómada, el transgresor, el dios de los caminos, ceda sus instrumentos, exponiéndolos a su reapropiación. Porque este gesto no representa sino un momento más del perpetuo movimiento creativo.

Diremos entonces que la lira, el aulós, la siringa, se manifiestan en este contexto como “cuerpos marcados”: entidades corpóreas capaces de producir sonido, construidas —como la catedral de Notre Dame en la novela de Víctor Hugo— como espacios organizados que, empero, son al mismo tiempo susceptibles de revestir en todo momento nuevas organizaciones y funcionalidades. Por un lado, en cuanto cuerpos, provistos de unas características físicas concretas, mantienen una conexión indeleble con la noción deleuziana de virtualidad. Por otro lado, su involucración en procesos de individuación, su constitución como agenciamientos, o, en definitiva, su uso (en el que se incluyen los hábitos y las prácticas interpretativas, los roles adquiridos, las connotaciones simbólicas, los repertorios y los contextos), dejan en ellos una suerte de “huellas”: marcas en cierto modo análogas a las que, según explican Deleuze y Guattari —a propósito de lo que ellos mismos denominan “sistema de crueldad” —,¹⁰ inscriben los códigos de las sociedades primitivas en los cuerpos de sus miembros (por medio de tatuajes, piercing, etc.): “un hombre iniciado es un cuerpo marcado” (Clastres [1978]; cit. en Pardo 2011: 247). Marcas que no consisten en leyes al estilo de las promulgadas por Solón, sino más bien en signos que, grabados en la misma carne, actúan sobre el comportamiento de los

¹⁰ “La crueldad no tiene nada que ver con una violencia aleatoria o natural que pudiera explicar la historia del hombre, es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe en ellos, labrándolos. Esto es lo que significa «crueldad»” (Deleuze & Guattari 1985: 170).

cuerpos, aunque sin transmitir significados unívocos y explícitos como los del lenguaje verbal (McNabb 2017: XI): “el signo actúa mediante su inscripción en el cuerpo [...] la inscripción de una marca en el cuerpo no tiene aquí únicamente el valor de un mensaje, sino que es un instrumento de acción que opera sobre el cuerpo mismo” (Cartry [1968]; cit. en Pardo 2011: 249).

Será, de este modo, en la tensión entre corporalidad y huella, creación y hábito, donde se desarrollarán los procesos de desterritorialización y reterritorialización del instrumento en el modelo teórico del cuerpo marcado. Dichos procesos tienen que ver con lo que Deleuze denominaba, siguiendo a Boulez, la creación de una “diagonal”. A este respecto, según Edward Campbell, cada artista parte de una cierta situación, la cual está compuesta por un entramado de líneas, y la originalidad de una contribución tiene que ver entonces con el trazo de una línea transversal o diagonal que atraviesa los puntos y las líneas existentes, creando de este modo no solo una nueva línea, sino también un nuevo espacio (Campbell 2013: 36). Estas líneas se corresponden, en este marco, con lo que José Luis Torá denomina “relaciones acústicas latentes”.¹¹ No simplemente sonidos nuevos, sino más bien conexiones, individuaciones, haecceidades productivas desplegadas en contextos creativos que les confieren un sentido musical que es irreductible a la reproducción de lo familiar.

¹¹ En sus notas a la pieza *in der bruchlosen Ferne, dans le crevasse du temps* (2001). Recuperado el 1 de noviembre de 2021, de <https://joseluistora.com>

2.1. EL INSTRUMENTO COMO OBJETO TÉCNICO

La etimología del término castellano “instrumento” es ciertamente sencilla: la palabra proviene del vocablo latino *instrumentum*, el cual denota un objeto del que un ser humano se sirve para realizar una determinada actividad o trabajo. Un instrumento, desde este punto de vista, es un medio que se emplea para alcanzar un determinado fin, y, por consiguiente, se sitúa próximo al útil o la herramienta. Es decir, en tanto que utensilio empleado para cocinar, una sartén es un instrumento, al igual que lo es un examen, en calidad de procedimiento del que un profesor o profesora hace uso para evaluar el aprendizaje de su alumnado. Del mismo modo, diríamos, el arpa y el xilófono pueden considerarse medios para un fin concreto: la producción de sonidos musicales.

Sin embargo, podría argüirse que la sartén y el instrumento musical no son ejemplos completamente equiparables. El término “instrumento”, dice Sève, se aplica a objetos muy diferentes entre sí como los instrumentos quirúrgicos, los instrumentos de medida o los instrumentos musicales (2018: 213). Ahora bien, aunque dicha aplicación revela probablemente la existencia de algunos aspectos comunes a unos y otros tipos de instrumentos, el uso habitual de la palabra no puede esgrimirse –como tampoco su etimología– como prueba de equivalencia alguna. Ante esta situación, Sève introduce entonces tres criterios para distinguir los instrumentos musicales de otros tipos de instrumentos: en primer lugar, la diferencia aristotélica entre instrumentos productivos y prácticos; en segundo lugar, la diferencia que Simondon establece entre herramienta e instrumento: y, en tercer lugar, el carácter *ante rem* o *post rem* de la clase de “precisión” que les es propia (Sève 2018: 213-218). El primero de los tres criterios, introducido por Aristóteles en su *Política*, es bien conocido:

los que se suelen llamar instrumentos son instrumentos [*organa*] de producción, mientras que las posesiones son instrumentos prácticos. Es decir, que de la lanzadera se saca algo más que su uso; del vestido y del lecho, tan solo su uso. Además, ya que la producción y la acción [*praxis*] difieren específicamente, y ambas precisan instrumentos, necesariamente éstos mantendrán la misma diferencia (Aristóteles, *Política* 1254a [1995: 46])

Desde este punto de vista, la actividad musical, a diferencia de la acción de cocinar con una sartén, constituiría un ejemplo de praxis, por lo que podríamos considerar al objeto culinario un instrumento productivo y al instrumento musical un instrumento práctico. No es ésta, de hecho, una postura muy distinta a la que plantea Paul Craenen

cuando, en un pasaje de *Music under the Skin*, dibuja una analogía entre el instrumento musical y el juguete:

Desde la perspectiva del cuerpo productor de música, el instrumento musical es [algo] más que un instrumento en el sentido de una herramienta. En un sentido performativo, es más un “juguete” que una “herramienta” de expresión: en música, “tocar” no se realiza *por medio de*, sino *sobre o con* un instrumento (Craenen 2014: 131).¹²

No obstante, pese a que la actividad musical ha sido considerada tradicionalmente como praxis, la condición de sus instrumentos no se halla exenta de cierta ambigüedad que la propia obra aristotélica no resuelve, como dice Sève (2018: 214). A fin de cuentas, el instrumento musical puede ser entendido como un productor de sonidos, a diferencia del lecho (que no es algo así como un “productor de descanso”). De hecho, como se expondrá más adelante, la reivindicación de la dimensión corpórea del instrumento que implica el concepto de cuerpo marcado constituye al mismo tiempo una reacción contra la alienación de la producción sonora del instrumento respecto a su propio uso: alienación que se encuentra ligada a su reducción a lo poético, y que es propiciada precisamente en la visión convencional del instrumento musical. Así pues, praxis y poesis permanecen en el instrumento separadas por un extraño hiato que solo una noción revisada de “uso” podrá resolver, al integrar la producción sonora instrumental como realidad constitutiva de su propia praxis.

El segundo criterio de Sève, relativo a la distinción simondoniana entre herramienta e instrumento, tiene que ver con el predominio, en uno y otro caso, de lo que Simondon denomina respectivamente “función activa” –vinculada al gesto– y “función perceptiva” –asociada a la percepción–. En ambos casos, el objeto técnico constituye una prolongación del cuerpo humano. Desde esta perspectiva, el martillo sería una herramienta porque en él la prolongación se encuentra orientada a cumplir un gesto, mientras que el microscopio sería un instrumento en la medida en que prolonga el cuerpo en relación con su capacidad perceptiva. Además, dice Simondon, “algunos objetos

¹² “From the perspective of the music-making body, the musical instrument is more than an instrument in the sense of a tool. In the performance sense, it is more a «toy» than a «tool» of expression: in music, «playing» is not done by means of but on or with an instrument”. En castellano se pierde inevitablemente el juego de palabras que Craenen establece aquí entre los dos sentidos del verbo inglés *to play*, que, al igual que en el verbo francés *jouer* francés y en el alemán *spielen*, significa tanto “jugar” como “tocar” un instrumento.

técnicos son a la vez herramientas e instrumentos” (Simondon 2018: 132-133), y entre ellos podríamos incluir los propios instrumentos musicales.

No obstante, escribe Sève, “la noción de gesto resulta aquí equívoca. El trabajador realiza gestos *con* su herramienta para trabajar la materia, mientras el músico realiza los suyos *en* su instrumento para producir sonidos” (2018: 215). Nótese la analogía con las palabras de Craenen ya citadas. En el fondo, se trata del mismo problema señalado al comentar el planteamiento del Estagirita: el gesto con la herramienta se percibe como un fenómeno productivo; en cambio, el gesto en el instrumento es concebido como una realidad práctica. El defecto de esta dicotomía se encuentra entonces en la propia concepción del gesto instrumental, en la medida en que conserva su dependencia respecto de la dicotomía tradicional de sujeto y objeto.

¿Cómo concebir, entonces, la idea de “gesto”? A este respecto, señala Douglas Walter Scott, a pesar de su éxito considerable en la literatura académica, dista de existir un consenso definido a propósito de su significado (Scott 2009: 10). Así, mientras que, en el célebre planteamiento de Robert S. Hatten, el gesto se distingue de una manera expresa de las acciones que producen el sonido, identificándose en su lugar con la “formación significativa” [“meaningful shaping”] de los sonidos, otros investigadores no vacilan en aplicar este término a –e, incluso, identificarlo con– las propias acciones interpretativas (véase por ejemplo Cadoz & Wanderley 2000: 89), lo que conduce a posiciones que, aunque no son por fuerza irreconciliables, sí son notablemente divergentes.

Por una parte, Hatten define el gesto, en un sentido inclusivo, como “cualquier conformación energética a través del tiempo que pueda ser interpretada como significativa” (Hatten 2006: 1).¹³ Para ser concebido como tal, el gesto debe ser percibido en términos de una continuidad temporal, la cual se asocia, asimismo, a la presencia de una coherencia funcional en tanto que coordinación orientada a una finalidad determinada (2006: 2). A causa de la amplitud de esta concepción (que Hatten denomina “gesto humano”), Hatten trata de refinar una noción de gesto específicamente musical a través de una serie de rasgos: 1) se fundamenta en la afectividad y la comunicación humanas; 2) su significado es a un tiempo complejo e inmediato, guardando relación con movimientos provistos de sentido biológico y social; 3 y 4) puede ser inferido de la propia escritura musical, así como de la ejecución; 5) es una realidad gestáltica, irreducible a un único

¹³ “[...] any energetic shaping through time that may be interpreted as significant”.

elemento o aspecto musical; 6) es una unidad perceptiva, lo que limita su extensión y se asocia a una estructura con inicio, desarrollo y conclusión; 7 y 8) está ligado a una cierta idea de continuidad entre sus partes, y es susceptible de una organización jerárquica; 9) puede adquirir un carácter “temático”; 10) puede involucrar una dimensión retórica; 11) algunos gestos permiten guiar la percepción del oyente a una adecuada comprensión de la forma; 12) revela intenciones y modalidades de emoción y acción que son objetivas (Hatten [2004] 2017: 93-95).

Aunque, en los dos textos citados, Hatten desarrolla su concepto de gesto musical en el contexto de un estudio dedicado a repertorio histórico (Mozart, Beethoven, Schubert), no por ello carece de aplicación al marco que nos ocupa. De hecho, hace unos años, Vanessa Lara Velázquez encontraba interesantes afinidades entre la teoría del gesto de Hatten y la teoría lachenmanniana. En este sentido, escribe la autora: “esa «traducción» de la «organización energética a través del tiempo» en sonidos que pueden interpretarse como significativos, equivale precisamente a aquello que Lachenmann llama el aspecto *corpóreo* del sonido” (2011: 142-143). Además, de esa organización energética emerge, tanto para Lachenmann como para Hatten, un significado que excede a la suma de los elementos que la constituyen, y que consta de una dimensión semántica inalienable, que Lara Velázquez identifica con el aura lachenmanniana (2011: 143). Pues el objetivo del proyecto poético que Lachenmann consigna con la expresión “*musique concrète instrumentale*”

radica, precisamente, no solo en explorar las condiciones energéticas-fisiológicas de la producción sonora instrumental, sino también en modificar las relaciones preestablecidas y automatizadas entre producción sonora instrumental y afecto, dando así por supuesta la cualidad expresiva significativa del gesto musical (Lara Velázquez 2011: 144).

Por otra parte, desde una perspectiva teórica diferente, François Delalande, en su artículo de 1988 “*La gestique de Gould: éléments pour une sémiologie du geste musical*”, distinguía entre “gesto productor” (la acción del cuerpo del intérprete sobre el instrumento), “gesto de acompañamiento” (como la respiración, el balanceo del cuerpo o la postura) y “gesto figurado” (una “tercera dimensión del movimiento” evocada por la música, como en el apoyo en una frase o en un impulso, al margen de que el intérprete realice físicamente ese movimiento). De este modo, explicaba Delalande, el gesto musical se sitúa en el “cruce de dos ejes”: por un lado, el gesto del instrumentista se vincula a un

movimiento ficticio evocado por el sonido; por otro lado, el oyente adivina, interioriza y hasta imita imperceptiblemente el gesto productivo (Delalande 2013: 83-84).

Todo esto llevaba a Cadoz a concluir –un tanto salomónicamente– que no puede existir una sola noción de gesto, sino que existen múltiples definiciones válidas en su propio ámbito, o, alternativamente, diversos tipos de gesto que son complementarios entre sí, a pesar de que todos ellos comparten una referencia, bien directa o bien indirecta, a una actividad física humana (Cadoz & Wanderley 2000: 74). Dentro de esta diversidad, como apuntábamos anteriormente, Cadoz acuñará el concepto de “gesto instrumental”, que concibe como un subgrupo del gesto productor (o “eficiente”) de Delalande. En este contexto, “gesto instrumental” denota “el conjunto de comportamientos gestuales aplicados al instrumento, una parte de los cuales produciría la energía necesaria para la finalidad de la tarea” (Cadoz [1999], cit. en Sève 2018: 87).

El gesto instrumental, según Cadoz y Wanderley, se produce a través de lo que ellos denominan el “canal gestual”, el cual tiene tres funciones diferentes: “ergótica” (acción material), “epistémica” (perceptiva) y “semiótica” (comunicativa). El canal gestual se distinguiría de otros canales de comunicación humanos (visual, auditivo y vocal) en que se trata de un medio de acción en el mundo físico y, al mismo tiempo, de una vía de transmisión de información, de modo que es “imposible disociar *acción de percepción*”.¹⁴ En este sentido, el gesto instrumental implica el establecimiento de una relación física con un objeto material, relación en la que se producen fenómenos físicos concretos y controlables por el sujeto humano. “Estos fenómenos pueden convertirse, entonces, en el apoyo de mensajes comunicativos y/o la base para la producción de una acción material” (Cadoz & Wanderley 2000: 78-79).¹⁵

Volviendo ahora a Sève, defenderemos que el problema estriba entonces en pensar el gesto de forma reducida, en términos de una acción-movimiento que un sujeto ejercería sobre un objeto, en lugar de entender el gesto como un *continuum* de energía que une, no ya simplemente gesto físico y resultado perceptivo, sino –como en Hatten– una serie discontinua de procesos que son unificados bajo un mismo arco, el cual vincula al mismo tiempo al instrumento y al intérprete *en* el fenómeno. Un fenómeno que, asimismo, es siempre y esencialmente “producción”, aunque no en el sentido restringido con el que

¹⁴ “[...] these phenomena may then become the support for communicational messages and/or be the basis for the production of a material action”.

¹⁵ “It is therefore impossible to dissociate *action* from *perception*”.

Marx puede referirse al trabajo de un obrero en el sistema capitalista, sino más bien como una forma de trabajo que no se distingue de la obra que resulta de la misma (Agamben 2017: 37). En definitiva, el gesto instrumental, en tanto que producción, es al mismo tiempo *autopoiesis* –como producción de sí mismo que es, además, uso de sí– y producción sonora –en cuanto fenómeno físico perceptible por mí y por otros–. Era ésta precisamente la forma en la que, en el capítulo precedente, definíamos el instrumento musical como un espacio productivo.

El tercer criterio de Sève tiene que ver con la precisión, una característica fundamental para la funcionalidad de múltiples clases de instrumentos. Sève cita aquí a Bachelard al definir el instrumento de medida (como la báscula, el barómetro, el manómetro...) como un “teorema cosificado” (Sève 2018: 215). Esto significa que el valor (de uso) de un artefacto como, por ejemplo, el cronómetro, se encuentra en función de la precisión con la que éste puede medir el tiempo, y es esta capacidad la que lo convierte propiamente en un cronómetro: un reloj que atrasase un minuto cada hora, una balanza desequilibrada, un termómetro que marcase la temperatura de forma deficiente, dejarían al instante de ser vistos como objetos útiles.

¿Qué sucede en el caso del instrumento musical? Decididamente, la precisión en su construcción reviste una importancia considerable: un violín con medidas heterodoxas, un clarinete con orificios desplazados respecto de su ubicación teórica, una marimba con láminas desafinadas, etc., se verán de manera inevitable como objetos defectuosos. No obstante, según Sève, esta clase de precisión, aunque también relacionada con la funcionalidad del instrumento, posee un carácter distinto al del cronómetro. Pues no se debe solo a una cuestión acústica, científica, sino también a una decisión de orden estético. Por este motivo, la exigencia de precisión no tendría lugar *ante rem* –de forma previa a la cosa–, sino *post rem* –con posterioridad a la misma– (Sève 2018: 216-218).

Recuérdese en este sentido la idea simondoniana de sobredeterminación funcional, que se introdujo en el primer capítulo a propósito de la instrumentalidad. En otras palabras, mientras que la función de medir el tiempo define al cronómetro como cronómetro, es la condición de realidad física acabada del instrumento la que, desplegando delante de sí su propia virtualidad, se abre a diversas organizaciones y agenciamientos. A este respecto, afirma Burrows: “los instrumentos científicos nos ayudaron a descubrir un mundo, los

instrumentos musicales a construirlo” (1987: 125).¹⁶ Según este planteamiento, si en los casos citados del violín, el clarinete y la marimba las desviaciones constructivas son identificadas como rasgos defectuosos, ello se debe a que dichas desviaciones limitan las posibilidades del instrumento de cara al cumplimiento de una funcionalidad específica; es decir, de acuerdo con un agenciamiento concreto.

Ahora bien, esta organización productiva no se vincula tan solo a la territorialización del cuerpo ya formado, puesto que orienta y condiciona la actividad constructiva hacia la consecución de un determinado estándar o estereotipo que optimice ciertas posibilidades acústicas del instrumento. La relación entre el *luthier* y el músico revela una cierta complejidad. Pues, aunque la actividad organizadora del segundo dé comienzo, en apariencia, allí donde concluye la producción realizada por aquél, los procesos de territorialización ligados a la práctica musical también repercuten, como una suerte de *feedback*, sobre el trabajo de construcción. En este sentido escribirá Stiegler:

El estereotipo es tanto resultado como condición de su producción, al mismo tiempo soporte de la memoria de las cadenas operatorias que lo producen [...] y resultado de la transmisión de esas cadenas operatorias por medio de la misma existencia del producto en tanto que arquetipo (Stiegler 2002a: 263).

El agenciamiento instrumental, por lo tanto, involucrará a los tres tipos de memoria señaladas por Stiegler: la memoria genética, la epigenética y la epifilogenética. La genética, en tanto que estandarización y reproducción de modelos, como en la construcción de un nuevo violín a partir de la plantilla de un Stradivarius. La epigenética, desde el punto de vista de la creación de cada instrumento-artefacto individual, es decir, de la “*différance*” que Stiegler asocia a la constante negociación entre lo genético y lo epigenético. La epifilogenética, por último, en tanto que “acumulación recapitulativa, dinámica y morfogenética de la experiencia individual”, así como expresión de una nueva relación entre individuo y medio (Stiegler 2002a: 263-264).¹⁷

No es éste, sin embargo, el único punto en el que el criterio de la precisión de Sève queda insuficientemente explicado, en la medida en que, como expone Stiegler, la idea de la técnica como aplicación de la ciencia, que distinguiría a los instrumentos científicos

¹⁶ “[...] scientific instruments helped discover a world, musical instruments to build one”.

¹⁷ Puede hablarse de un nivel epifilogenético y, por lo tanto, de una realidad específicamente técnica, desde el momento en que, como lo expresaba André Leroi-Gourhan, “la técnica ya no está vinculada en el *homo sapiens* al proceso celular, sino que parece exteriorizarse completamente y vivir de algún modo su vida propia” (Leroi-Gourhan 1971: 138).

de los musicales, no deja de ser una concepción característicamente “moderna”, frente a la concepción aristotélica de que “la técnica ama el azar” (2004: 316). A este respecto, en su libro *La prudencia en Aristóteles*, el profesor Pierre Aubenque explicaba que tanto la acción como la producción se circunscriben en el dominio de lo contingente –esto es, de lo que puede ser de otra manera–, puesto que en ambos casos se trata de “insertarse en el orden del mundo para modificarlo”. Ello comporta, según Aubenque, un cierto juego, una cierta indeterminación, una cierta incompleción, vinculando en consecuencia la *techné* a la *phrónesis* [“prudencia”]. Esta última, mientras tanto, se contrapone precisamente a la ciencia, entendida aquí como saber de lo necesario (Aubenque 1999: 76-77).

En cambio, explica Stiegler, con la revolución industrial aparecerá una dinámica propia del hecho técnico, donde “lo que hace sensible a los cuerpos y a las almas la dinámica inherente de la tecnología es la co-operación entre la técnica y la ciencia en beneficio de la industria” (2004: 315). Recordemos a este respecto cómo –según se defendió en el capítulo precedente– las importantes transformaciones organológicas experimentadas por los instrumentos de viento durante el periodo clásico-romántico se derivaban, al menos parcialmente, de la hegemonía alcanzada por la escala cromática temperada, la cual contrastaba con la pluralidad e inestabilidad de los sistemas armónicos y de afinación características de épocas anteriores.

Afirmábamos entonces que las necesidades de las agrupaciones instrumentales habían impulsado, ya desde finales del siglo XVIII, la búsqueda de soluciones técnicas en este sentido. Ello contó con el concurso de la ciencia acústica, la cual experimentaba en aquella época importantes avances. Desde este punto de vista, aunque resultaría exagerado considerar a la flauta Boehm, la trompeta de pistones o el efímero sarrusófono como “teoremas cosificados”, sí que cabe hablar aquí de “concretización”, en el sentido en que Simondon emplea este término en referencia a los objetos técnicos: los instrumentos evolucionan, experimentan transformaciones a nivel genético, con el fin de satisfacer de manera óptima una orientación funcional determinada. Por consiguiente, la dicotomía entre instrumento científico e instrumento musical planteada por Sève tendría más que ver, en realidad, con el tipo de prácticas a las que se vinculan los objetos, en

tanto que agenciamientos, en lugar de residir en supuestos elementos esenciales. Es decir, en ambos casos se trata, en verdad, de un fenómeno propiamente *post rem*, territorial.¹⁸

De esta forma, ninguno de los tres criterios planteados acaba de aclarar por completo cuáles son las diferencias entre el instrumento musical y otras clases de instrumentos. Por otra parte, poco se ha dicho hasta ahora sobre lo que todos los tipos de instrumentos tienen en común, exceptuando aquí su condición de medios orientados a la consecución de fines externos a ellos mismos.

En efecto, esto último no puede depender de la naturaleza poética o práctica del instrumento, ya que tanto el martillo como el lecho se conciben habitualmente como medios para un fin. El carácter instrumental tampoco se encuentra en función de si el rol del objeto es activo o perceptivo, como demuestran los casos del coche (activo) y del audífono (perceptivo): ambos son utilizados como medios para fines concretos. Ni siquiera, en fin, varía según la importancia otorgada a la precisión, de lo que serían ejemplos respectivamente la báscula y el oso de peluche. Es, en definitiva, dicha condición de medio la que a grandes rasgos ha venido a definir la noción tradicional de instrumentalidad. Idea que se encuentra vinculada a la realidad técnica, y que es inseparable de una implícita connotación negativa:

La cultura está desequilibrada porque reconoce ciertos objetos, como el objeto estético, y le acuerda derecho de ciudadanía en el mundo de las significaciones, mientras que rechaza otros objetos, y en particular los objetos técnicos, en el mundo sin estructura de lo que no posee significaciones, sino solamente un uso, una función útil (Simondon 2018: 32).

Y, sin embargo, encontramos que la realidad del desarrollo técnico de una sociedad moldea su comportamiento, como observa Leroi-Gourhan: “los seguros sociales no son imaginables entre los cazadores de mamut como no se puede pensar en la familia patriarcal en una ciudad industrial” (1971: 147).¹⁹ Así, desde las visiones más optimistas de Francis Bacon y Marshall McLuhan hasta las más pesimistas de Heidegger o Adorno,

¹⁸ Más adelante, refiriéndose al mundo contemporáneo, Stiegler introducirá la idea de una “conmoción tecnocientífica”, según la cual la tecnología no se convierte en ciencia aplicada, sino que es la ciencia la que se convierte en tecnología aplicada, en la medida en que contribuye a la producción de “unos resultados formalizados que se hacen du-plicables, es decir, reproducibles”, interiorizando de este modo los criterios de eficiencia propios de lo tecnológico (2004: 317-318). Si Stiegler está en lo cierto, quizás fuera posible encontrar una manifestación organológica de este fenómeno en el panorama actual de la industria musical electrónica.

¹⁹ Pues, añade este autor, “admitir la realidad del mundo del pensamiento frente al mundo de la materia [...] no quita nada al hecho de que el pensamiento se traduce en materia organizada, y que esta organización marca [...] todos los estados de la vida humana” (Leroi-Gourhan 1971: 147).

pasando por las propuestas de Simondon, Benjamin o Stiegler, numerosos pensadores han tomado conciencia del impacto que la realidad técnica o tecnoeconómica supone sobre la vida, la moral y la cultura. La música y sus herramientas no constituirán aquí una excepción. Y, de esta forma, se hace necesario profundizar en la propia noción de uso, del instrumento como medio.

2.1.1. Objeto técnico y ser-a-la-mano

En *Ser y tiempo*, el filósofo alemán Martin Heidegger concebía el instrumento como *das Zeug* (“el útil”), cuyo modo propio de ser era el de “estar-a-la-mano”. En este sentido, por ejemplo, el martillo no es propiamente un martillo en la medida en que es contemplado como ente, interrogado en su ser, sino en tanto que es empleado para el propósito al que está destinado.²⁰ En palabras de Stiegler:

El ser-en-el-mundo cotidiano es el uso. El uso encuentra la herramienta que es siempre “algo para...”: remite –en primer lugar – “a otra herramienta”, por ejemplo, la escribanía, la pluma, etc. [...]. La herramienta desaparece con su uso. Su modo –el modo del *qué*– es el ser al alcance de la mano, que ignora el conocimiento teórico. Él mismo es pre-visión: es *prometés*, el previsor (Stiegler 2002a: 359).

No obstante, algo falla si tratamos de aplicar esto al instrumento musical. El violín no desaparece en la actividad musical del mismo modo en que lo hace el martillo en el trabajo del carpintero.²¹ Esto último era, justamente, lo que perseguía Pierre Schaeffer con su reivindicación del “objeto sonoro”:²² olvidarse de la fuente del sonido, centrándose en el

²⁰ “A la mirada puramente «teorética» hacia las cosas le falta la comprensión del estar a la mano. Sin embargo, ese trato que usa y manipula no es ciego sino que tiene su propia manera de ver, que dirige el manejo y le confiere su específica seguridad. El trato con los útiles se subordina al complejo remisional del «para algo»” (Heidegger 2012: 91).

²¹ Además, la percepción del instrumento musical rebosa de ambigüedad en relación con la pareja humano-herramienta: Fulano es el primer violín, Zutana es soprano; por lo general, se escriben sonatas para piano, no para “pianista”. En el culto al divo, el instrumento parece ocultarse. En cambio, en el anonimato de un tutti orquestal, es el propio instrumento el que parece eclipsar a su intérprete.

²² Éste es un concepto clave en la obra de Schaeffer, más o menos emparentada con la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty. “Llamamos objeto sonoro a cualquier fenómeno y evento cuando éste se percibe como un todo, una totalidad coherente [...] [y se percibe] en sí mismo, independientemente de su origen o significado” [We call any phenomenon and event a sound object when it is perceived as a whole, a coherent totality, heard [...] for what it is in itself, independently of its origin or meaning] (cit en Craenen 2014: 80). El objeto sonoro es, ante todo, aquello que se nos presenta en lo que Schaeffer denomina una escucha reducida [*écoute réduite*]. Ésta se vuelve sobre el propio sonido, tratando de suspender los prejuicios sobre él, esto es, su referencialidad al mundo, a una fuente sonora, y su pertenencia a un lenguaje. “Cuando el oído percibe un objeto sonoro inusitado absolutamente distinto tanto del lenguaje musical [...] cuanto del lenguaje de las cosas [...], [entonces] el objeto musical puro, ni sonido musical ni ruido, permite, sin duda por primera vez, el acceso al dominio poético musical” (Schaeffer 1959: 42). Tal “suspensión de juicio” se desenvuelve de manera similar a como lo hace la [*epoché*] husserliana (que constituye, a su vez, una relectura de la *epoché* de los escépticos helénicos). Así, como en Husserl, el objeto sonoro no es

sonido como fenómeno perceptivo. Schaeffer defendía a este respecto que lo importante era el propio sonido, en lugar de qué o quién lo produce:²³ el problema aquí es, explicaba el autor, que la percepción del sonido como “sonido de x” lo ancla a significaciones previas y abstractas, ocultándolo detrás de su emisor. Lo que hace es pensar precisamente en una trompeta, y, de este modo, no logra escapar del “lenguaje de las cosas”. Así, escribía el compositor:

La trompeta es un personaje disfrazado de trompeta [...] encargado esencialmente de pronunciar la palabra “do” [...] y la eficacia del fenómeno sonoro reside exclusivamente en significar el objeto trompeta. [...] Por una curiosa paradoja del hábito, aquí el hombre ya no está en conexión directa con lo concreto; interviene automáticamente el proceso de abstracción [...], y ello le oculta el objeto en su totalidad (Schaeffer 1959: 41-42).

Hasta cierto punto, esta preocupación de Schaeffer armoniza con una de las ideas más básicas de la que será la poética de Helmut Lachenmann: el material musical no es neutro, sino que se encuentra cargado por el peso de toda una historia, de hábitos y de connotaciones adquiridas. Al igual que Lachenmann, Schaeffer encuentra ingenuidad en las pretensiones del dodecafonismo y el serialismo de poder librarse de la carga histórica del material musical de un solo plumazo, a través de su serialización.²⁴ Asimismo, como defiende Lara Velázquez, “mediante el trabajo compositivo con las acciones de la producción sonora, Lachenmann busca manipular el sonido del instrumento a modo de trastocar el reconocimiento de la fuente sonora, lo que también caracteriza a la exploración de Schaeffer” (Lara Velázquez 2011: 83). A partir de ahí, sin embargo, sus caminos no pueden ser más distintos.

propriadamente “objetivo” ni “subjetivo”. Es, en cambio, algo que se da a nuestra percepción, aunque tampoco una mera construcción que varíe de uno a otro individuo: “[...] si la intención de escucha se dirige hacia el propio sonido, [...] se olvidan los indicios y valores en beneficio de una percepción global «de conjunto» inhabitual, pero [...] irrefutable porque, al haber descuidado voluntariamente la procedencia del sonido, se percibe el objeto sonoro. [...] Al rechazar la polarización de la escucha entre acontecimiento y sentido, nos dedicamos cada vez más a percibir lo que constituye la unidad original [dotada igualmente de dos lados: “valor” y “factura”], es decir, el objeto sonoro [...], objeto de la actividad que llamaremos aquí escucha restringida” (Schaeffer 2008: 89).

²³ Stiegler se hace eco de esta idea en el segundo volumen de *La técnica y el tiempo*: “cuando oigo una melodía, mi intención no se dirige sobre el sonido, de la misma manera que, cuando oigo un «ruido», no se trata de un ruido *puro*, sino siempre ya de un ruido-de-algo” (Stiegler 2002b: 317).

²⁴ “Cuando Debussy propone una escala exatonal [sic.], [...] sólo se la oye en función de las antiguas cadencias, con una sensible subyacente, y de ningún modo como la oíría un recién nacido educado exclusivamente en el *debussismo*, o un hotentote iniciado de repente en este universo sonoro. Tanto el recién nacido como el hombre primitivo oírían la escala de Debussy con un oído por completo diferente al del mismo Debussy. Ocurre lo mismo en lo que se refiere a los dodecafonistas. Entre otros, uno de sus errores estriba en la creencia de que pueden construir una serie atonal. Quienes escuchen sus obras [...] reconocerán el fruto prohibido, que conserva añejos sabores, y quizá se sirvan de él a escondidas” (Schaeffer 1959: 14).

Schaeffer, con su “música concreta” [*musique concrète*], se dirige hacia la búsqueda de una experiencia acusmática, en la que la fuente del sonido se muestra ausente, como primer paso hacia la consecución de una escucha reducida del objeto sonoro. Es decir, Schaeffer aspira a abstraer el sonido de sus condiciones materiales de producción, de su causalidad y condición instrumental, a tornarlo un objeto maleable en sí mismo, como el bloque de mármol de un escultor. El tipo de trabajo directo, físico, que Schaeffer realiza con la cinta magnética juega sin duda un papel en este sentido, si bien no llega a ser nunca sino una ilusión, puesto que no alcanzará en su música una verdadera independencia del sonido respecto de su productor: por un lado, porque sus sonidos procesados, en la medida en que proceden del entorno cotidiano, tienden todavía a delatar sus orígenes (Nonnenmann 2005: 6). Por otro lado, porque los medios electrónicos no son tampoco verdaderamente neutros, sino que aportan consigo sus propias condiciones de producción, tal y como se estudiará en el tercer capítulo.

Por este motivo, no resulta sorprendente encontrar vacilaciones, evoluciones y contradicciones en el discurso schaefferiano a lo largo del tiempo (a la larga, Schaeffer acabará por afirmar su propio fracaso), así como tensiones entre sus facetas de compositor y de teórico. En sus inicios, hacia finales de los años 40, la idea de Schaeffer era partir de sonidos grabados, ya se tratase de ruidos del entorno cotidiano, de fragmentos de palabras o de sonidos instrumentales, extrayéndolos de su contexto con la finalidad de atender a sus características como objetos sonoros (Delalande 2003: 534). Para lograr esto, Schaeffer sometía dichos sonidos, en pequeños estudios, a las manipulaciones que permitían entonces las técnicas disponibles en un estudio de grabación (Molino 2003: 72). En ese primer estadio, por consiguiente, cualquier sonido era susceptible de convertirse en material para la creación concreta. Más adelante, sin embargo, Schaeffer iría aquilatando su idea de una *écoute réduite*, intentando que la fuente del objeto sonoro dejase de ser reconocible (Boivin 2003: 502).²⁵ En palabras de Craenen:

En la práctica [...] buscar refugio en una situación de escucha acusmática se revelaba insuficiente.

La *écoute réduite* de la música concreta necesitaba el auxilio de sonidos ambiguos y complejos

²⁵ En este punto, su colaborador Pierre Henry seguirá justamente la senda contraria. Como explica Boivin, Henry optará por “explotar la riqueza simbólica del nuevo abanico de referentes y se dirigirá directamente al imaginario del espectador (*Variaciones para una puerta y un suspiro*, 1963). Así, en el gran fresco *Le Voyage* (1962), [...] Henry explora todo el potencial acústico afectivo y metafórico del aliento humano” [choisirai au contraire d’exploiter la richesse symbolique de ce Nouveau clavier de référents et s’adressera directement au vécu ou à l’imaginaire de l’auditeur (*Variations pour une porte et un soupir*, 1963). Dans la grande fresque *Le Voyage* (1962), [...] Henry explore ainsi tout le potentiel acoustique, affectif et métaphorique du souffle humain] (Boivin 2003: 502).

que no tuvieran una clara referencia incluso sin la *écoute réduite*: no los sonidos de un tren que podemos reconocer en *Étude aux chemins du fer* (1948), sino quizás sonidos “ferrocarrílicos” (Craenen 2014: 80).²⁶

Lachenmann, por su parte, se inspira en el concepto schaefferiano de música concreta para desarrollar su propia propuesta, que denominará “música concreta instrumental” [*musique concrète instrumentale*], aunque no tiene nada que ver con los procesos de trabajo de la música concreta. En ella, explica el compositor, “en lugar de emplear de forma instrumental acciones mecánicas cotidianas”, se trata de “dejar comprender “el sonido instrumental como información sobre su producción [...] a través de la iluminación de los sonidos instrumentales como procesos mecánicos” (Lachenmann 1996: 211).²⁷ Lachenmann busca, así, “dejar que el sonido suene”, proceso que traería a la conciencia “el esfuerzo subyacente (tanto del intérprete como del instrumento)” (1996: 150).²⁸ De este modo, “el sonido da testimonio de sus orígenes mecánicos y [...] la propia situación interpretativa se torna audible a través de los sonidos” (Craenen 2014: 84).²⁹

[...] los eventos sonoros son escogidos y organizados en una manera tal que la naturaleza de su origen es al menos tan importante como las propiedades acústicas resultantes. Dichas cualidades, como el timbre, la dinámica, etc., no tienen valor por sí mismas, sino que más bien describen o señalizan la situación concreta. Se las escucha tan solo en el contexto de una acción sonora o ruidosa, bajo unas condiciones, con unos materiales y energías específicos, y contra una serie de resistencias (Lachenmann 1996: 381).³⁰

Más aún, explica Lachenmann, si Schaeffer se afanaba por “incorporar a la escucha musical los sonidos cotidianos”, musicalizándolos, lo que persigue él es más bien lo contrario: “profanar” el sonido, “desmusicalizarlo”, y solo a partir de entonces, de este

²⁶ “In practice [...], seeking refuge in an acousmatic listening situation turned out to be insufficient. The «*écoute réduite*» of concrete music needed a helping hand from rather ambiguous and complex sounds that did not have a clear reference even without «*écoute réduite*»: not the sounds of a train we can still make out in *Étude aux chemins de fer* (1948), but perhaps «train-like» sounds”.

²⁷ “Der Terminus bezieht sich auf den der «Musique concrete» von Pierre Schaeffer. Statt aber mechanische Aktionen des Alltags als musikalische Elemente instrumental zu verwenden, geht es mir darum, den Instrumentalklang als Nachricht seiner Hervorbringung zu begreifen; also eher umgekehrt – Instrumentalklänge als mechanische Prozesse zu durchleuchten”.

²⁸ “[...] den Ton klingen zu lassen, um die ihm zugrunde liegende Anstrengung (des Spielers wie des Instruments) ins Bewusstsein zu rücken”.

²⁹ “This is a music where sounds bear witness to their mechanical origins and [...] the performance situation itself is made audible through the sounds”.

³⁰ “[...] eine Musik, in welcher die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, dass man die Art ihrer Entstehung mindestens so wichtig nimmt wie die resultierender akustischen Eigenschaften selbst. Diese Eigenschaften wie Klangfarbe, Lautstärke usw. klingen also nicht um ihrer selbst willen, sondern sie beschreiben beziehungsweise signalisieren die konkrete Situation. Man hört ihnen an, unter welchen Bedingungen, mit welchen Materialien, mit welchen Energien und gegen welche Widerstände eine Klang- oder Geräusch-Aktion ausgeführt wird“.

proceso negativo, abrir la puerta a una nueva comprensión del mismo (Lachenmann 1996: 150).³¹ Esta desmusicalización, aclara Nonnenmann, consistiría no en “tratar al sonido como un producto preconcebido para el arte, sino como el resultado de un proceso cinético” (Nonnenmann [2000]; cit. en Lara Velázquez 2011: 83).

Las diferencias con Schaeffer son, pues, radicales. Como señala Craenen, la noción misma de “concreto” no parece significar lo mismo en uno y en otro autor (2014: 84). Para Schaeffer, según Nonnenmann, el que la música sea “concreta” se corresponde con su condición preexistente, susceptible de ser grabada, procesada y reproducida, frente a la necesidad tradicional de ser concebida, notada y ejecutada. Mientras tanto, Lachenmann se aproximaría de una forma más consecuente a los esfuerzos del llamado “arte concreto”, surgido en los años 30 de la mano de pintores como Wassily Kandinsky, Hans Arp o Piet Mondrian, por “alcanzar una auto-representación de sus respectivos material y medio estéticos” (Nonnenmann 2005: 5-6),³² en cuya estela cabría situar, a priori, tanto a Schaeffer como a Lachenmann.

Así, diríamos, en su búsqueda de un sonido puro (o “purificado”), en su afán por suprimir la presencia de la fuente y de toda significación externa, Schaeffer acaba por situarse más próximo a sus rivales históricos (el serialismo y la música electrónica) de lo que parecería en un principio. Pues, en esta huida desde el instrumento hacia lo acusmático, el compositor francés llegaría incluso a consagrar aquella vieja “«naturaleza abstracta» de la música clásica” (Craenen 2014: 80).

Volvamos ahora a Heidegger. El carácter fenomenológico de su noción de “ser-a-la-mano” contribuye a apartarlo hasta cierto punto del dualismo tradicional sujeto-objeto, siguiendo la caracterización que realiza de la relación entre el *Dasein* y el útil. Este último se aparece a la conciencia como un ente intramundano, es decir, se hace presente para el *Dasein* dentro de un mundo, un horizonte de fenómenos. Recordemos aquí que, para Husserl, toda conciencia es intencional, pero también conciencia *de* algo. Por esta vía, la fenomenología se afanaba por resolver la clásica disyuntiva entre realismo e idealismo, y, en consecuencia, la sangrante brecha que separaba a un lado el objeto conocido y al otro el sujeto cognoscente. No se trataba ya, pues, de discutir si el martillo percibido existe

³¹ “Insofern also eine «Musique concrete», mit dem fundamentalen Unterschied, dass diese die Alltagsgeräusche dem Musikhören einverleiben will, während ich welschen Klang auch immer zunächst als direkten oder indirekten Niederschlag von mechanischen Handlungen und Vorgängen profanieren, entmusikalisieren und von dort her zu einem neuen Verständnis ansetzen will”.

³² “[...] to achieve a self-representation of their respective aesthetic material and medium”.

en una realidad externa a la conciencia humana, o si lo que ésta experimenta respecto del martillo se corresponde con lo que el martillo verdaderamente *es*. Se trataba, en cambio, de que el martillo se hace presente para la conciencia en el fenómeno, en el que se da efectivamente una aprehensión del martillo, pero también una aprehensión intencional –esto es, cargada de sentido–.

No obstante, al caracterizar la relación entre *Dasein* y ente-a-la-mano perduran algunos elementos de la pareja conceptual sujeto-objeto. Quizás se deba esto a que, como argumenta Marcos Alonso, aunque Heidegger acertara al reconocer el importante papel de la técnica como realidad conformadora de la vida humana, erró al describir la esencia de la técnica en términos de su carácter desocultador y al margen de lo propiamente técnico. Es decir, al margen de la instrumentalidad (Alonso Fernández 2018: 45-46). De este modo, el viejo dualismo hombre-máquina acaba por reaparecer, dotado aquí de un cierto aire nostálgico que no deja de impregnar las frecuentes referencias del filósofo alemán a la vida tradicional (el bosque, el leñador, la tierra...).³³

No obstante, el discurso de Heidegger no se deja atrapar del todo en el “tradicional prejuicio anti-instrumental” del que habla Alonso Fernández (2018: 46). Como sostiene Stiegler, no cabe entender la propuesta heideggeriana, sin traicionarla, como un refugio en la metafísica frente a la técnica. Más aún: la analítica existencial del *Dasein* tendría más de fenomenología técnica de lo que uno pudiera pensar en primer término (Stiegler 2002a: 306-307). Al fin y al cabo, es la desaparición de la herramienta (como olvido) en el modo de ser de la cotidianidad lo que otorga al *Dasein* el acceso al mundo. Pero esto, según Stiegler, parece llegar a olvidarlo el propio Heidegger:

Heidegger no solo piensa el instrumento, sino que piensa *a partir* de él. Sin embargo, no lo piensa *plenamente*, no ve el horizonte originario y originariamente desfalleciente de todo descubrimiento, incluso no previsor; no ve lo que pone propiamente en juego la temporalidad del ser, lo que ahí se constituye tecno-lógicamente como acceso al pasado y, por lo tanto, al futuro; lo que ahí constituye lo histórico como tal (Stiegler 2002a: 360).

En última instancia, entonces, el ente-a-la-mano conserva de forma casi íntegra la pasividad del objeto: el hacha es utilizada por el leñador, el martillo se usa para clavar

³³ La tecnofobia tiende generalmente a percibir las máquinas como corruptoras, como fuente de degradación moral de la humanidad. Véanse por ejemplo las siguientes palabras de Adorno en *Minima Moralia*: “¿Y a qué conductores no les ha llevado la fuerza de su motor a la tentación de arrollar a todo bicho callejero, transeúntes, niños o ciclistas? En los movimientos que las máquinas exigen de los que las utilizan está ya lo violento, lo brutal y el constante atropello de los maltratos fascistas” (Adorno 2004b: 46 [punto 19]).

clavos. El mundo tecnológico de Fritz Lang en *Metrópolis* sería, en contraste, un horrendo sueño, en el que el ser humano sacrificado a la máquina o devorado por ella. Es el miedo a esta pesadilla la que, según señala Simondon al comienzo de su obra, habría llevado a las instituciones culturales a constituirse en una especie de “sistema de defensa contra las técnicas”. Sin embargo, prosigue el autor, esta oposición “entre la cultura y la técnica, entre el hombre y la máquina, es falsa y sin fundamentos; solo recubre ignorancia y resentimiento” (Simondon 2018: 31). Más aun, esta suerte de tecnofobia está ligada, según Simondon, a dos actitudes aparentemente contradictorias hacia lo técnico. La primera de ellas comportaría su desprecio como “puros ensamblajes de materia” rebajados a la pura utilidad, mientras que la segunda atribuye a la tecnología “intenciones hostiles”, como un “peligro permanente de agresión, de insurrección” (2018: 32-33). Es decir, la idea de que las máquinas “toman el control” y son ellas las que someten al ser humano, como plantean las populares sagas cinematográficas de *Matrix* o *Terminator*.

Ahora bien: la asociación, bastante común, entre el grado de perfeccionamiento de una máquina y su grado de automatización se revela para Simondon como un prejuicio falaz. Más bien, el alto grado de desarrollo técnico se relacionaría con una mayor apertura e indeterminación, la cual exigiría a su vez la presencia organizativa del ser humano. De este modo,

lejos de ser el vigilante de una tropa de esclavos, el hombre es el organizador permanente de una sociedad de objetos técnicos que tienen necesidad de él como los músicos tienen necesidad del director de orquesta. [...] El hombre tiene como función ser el coordinador e inventor permanente de las máquinas que están alrededor de él. Está *entre* las máquinas que operan con él. La presencia del hombre en las máquinas es una invención perpetuada (Simondon 2018: 33-34).

Simondon expresa, pues, la necesidad de un cambio de conciencia en la cultura. Lamentablemente, la concepción tradicional del uso no actúa de manera favorable en este sentido. Heidegger, afirma Stiegler, “siempre piensa la herramienta como (solamente) útil y el instrumento como herramienta, incapaz al mismo tiempo de pensar el instrumento artístico *instructor* de mundo” (Stiegler 2002a: 360), esto es, de entender el ser-técnico como elemento primordial en la formación y transformación del mundo del *Dasein*. Este paso es realizado ya por Sartre en *El Ser y la Nada* [1943]:

Lejos de ser el cuerpo para nosotros primero y develador de las cosas, son las cosas-utensilios las que, en su aparición originaria, nos indican nuestro cuerpo. El cuerpo no es una pantalla entre nosotros y las cosas: manifiesta solamente la individualidad y la contingencia de nuestra relación

originaria con las cosas-utensilios [...] Solo en un mundo puede haber un cuerpo, y una relación primera es indispensable para que ese mundo exista. (Sartre 1993: 412).

De este modo, sostiene Stiegler, en el hecho técnico “tiene lugar más que nunca el hacer-uso del mundo y una ruptura solo posible por medio de la puesta en práctica del instrumento” (2002a: 360-361). O, en palabras de Alonso Fernández: “es *precisamente bajo la forma de la instrumentalidad* como la técnica conforma la vida humana” (Alonso Fernández 2018: 46). El mundo mismo aparece en Sartre como una realidad articulada técnicamente: en la medida en que un instrumento solo es utilizable y captable por medio de otro instrumento el universo se hace depender de una remisión indefinida de utensilio en utensilio, la cual “no remite a una subjetividad creadora sino al infinito de los complejos-utensilios” (Sartre 1993: 409-410). Así, mientras que la asociación de la tecnicidad con el “cálculo”, es decir, con el intento de “calcular” y controlar el futuro, de “determinar lo indeterminado”, llevaba a Heidegger a identificar lo técnico con lo “inauténtico”, Stiegler reivindicará la capacidad de apertura que también le es propia a la tecnicidad; capacidad que se encuentra vinculada a la “experiencia del acceso protético al ser-ahí” (Stiegler 2002b: 14-15).

2.1.2. El instrumento como prótesis

De este modo, el instrumento no se limita a ser únicamente un medio para lograr un fin, sino que constituye además un elemento mediador, configurador-de-mundo. Ello permite a Stiegler referirse en diversos pasajes de su obra a la tecnología como una realidad protética. “Pro-tesis”, indica el pensador francés, significa “puesto-ahí-delante”. En cuanto prótesis, la técnica es anticipación, proposición: “un saber originario, una mátesis que «nos pro-pone las cosas»” (2002a: 344). En este sentido, Stiegler defiende que la prótesis es tanto espacialización como temporalización: por un lado, en cuanto puesta-delante, implica un alejamiento entre nosotros y el mundo, pero también constituye la vía para un acercamiento al mismo. Por otro lado, en cuanto previsión, la técnica anticipa el futuro, y, al mismo tiempo, expresa un ya-ahí que es esencialmente pasado (2002a: 228).

La noción de prótesis ocupa un lugar destacado en la *Fenomenología de la percepción* del pensador francés Maurice Merleau-Ponty. Éste expone que la frontera entre objeto y sujeto se hace difusa a través de un proceso de habituación que incorpora el objeto al cuerpo del intérprete: “el ejemplo de los instrumentistas muestra [...] cómo la habitud no

reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo” (Merleau-Ponty 1993: 162). Dicho proceso sería similar al que tiene lugar en otros casos aducidos por el fenomenólogo, como el coche, la máquina de escribir y el bastón del ciego. Un conductor experimentado sabe si puede pasar o no por un camino, sin tener que pararse a medir sus dimensiones y compararlas con las de su coche (Merleau-Ponty 1993: 160): su hábito perceptivo ha acarreado la asimilación del volumen del automóvil como parte de sí mismo. Saber escribir a máquina no es “conocer la ubicación en el teclado de cada letra, ni siquiera haber adquirido para cada una un reflejo condicionado que ésta desencadenaría al presentarse ante nuestra vista” (1993: 161). Por el contrario, es un saber que pertenece al tacto, a las manos.³⁴

En cuanto al bastón, Merleau-Ponty explica que ha dejado de ser un objeto para el ciego, en la medida en que no es percibido por sí mismo, sino que, como extensión del sentido del tacto, llega a convertirse en “lo análogo de una mirada” (1993: 160). Este proceso de habituación va más allá del mero automatismo, como recuerda Samuel Wilson: el cuerpo incorpora realmente el dispositivo tecnológico por medio de su organización en un esquema corpóreo [*body-schema*] (Wilson 2013: 429). No obstante, el hábito desarrollado no responde al modelo de la repetición mecánica, sino a la adquisición de una determinada competencia de respuesta.³⁵

Por lo general, al hablar de prótesis pensamos en un objeto que remeda una pérdida previa, ocupando su lugar. El mismo Merleau-Ponty dedica extensos pasajes de su *Fenomenología* a casos como los del mutilado o el ciego, incluyendo un análisis del denominado “miembro fantasma”. Sin duda, el cambio que en la relación del ser humano con el mundo supone la pérdida de un miembro o un órgano sensitivo es notable. Ahora bien, la prótesis denota para Stiegler más que un reemplazo imperfecto: es, ante todo, algo que se añade al cuerpo. ¿Nos hallamos una vez más, por lo tanto, ante la idea de la máquina como prolongación del cuerpo humano? El martillo como extensión de la mano,

³⁴ “El sujeto sabe dónde se encuentran las letras en el teclado, como sabemos nosotros dónde uno de nuestros miembros se encuentra [...]. El desplazamiento de sus dedos no se da a la dactilógrafa como un trayecto espacial que podría ser descrito, sino sólo como una cierta modulación de la motricidad [...]. Cuando la dactilógrafa ejecuta sobre el teclado los movimientos necesarios, están dirigidos por una intención, pero esta intención no propone las teclas del teclado como ubicaciones objetivas. [...] el sujeto que aprende a dactilografiar integra, al pie de la letra, el espacio del teclado a su espacio corporal” (Merleau-Ponty 1993: 161-162).

³⁵ “Toda teoría mecanicista tropieza con el hecho de que el aprendizaje es sistemático: el sujeto no conecta unos movimientos individuales con unos estímulos individuales, sino que adquiere el poder de responder, mediante cierto tipo de soluciones, a una cierta forma de situaciones, pudiendo [éstas] variar ampliamente de un caso a otro” (Merleau-Ponty 1993: 159).

las gafas como potenciadoras del ojo, el coche como remedo superlativo de los pies... El problema de esta concepción es que asume demasiado al dar por supuesto el cuerpo, un cuerpo prístino y preconstituido que será modificado solo *a posteriori*.

Esta visión de la técnica tiene algo de ingenua. El lenguaje mismo, ¿será también una extensión de la boca o el cerebro? ¿O es que el lenguaje no tiene nada que ver con la técnica? Aquí, como señala Alonso Fernández, “cabría poner en duda la tesis, tan repetida en ciertos ámbitos, de que el lenguaje no es un instrumento” (2018: 48). Desde luego, no se trata de equiparar el lenguaje con la grapadora, pero esta misma resistencia se planteaba ya en el caso del instrumento musical. En rigor, el lenguaje no solo es una realidad técnica, sino que lo es en más de un sentido: por un lado, por lo que respecta al fenómeno lingüístico considerado en sí mismo; por otro lado, por lo que respecta al soporte que el lenguaje implica, tanto en el caso de la escritura como en el de la oralidad.³⁶

Por consiguiente, si el lenguaje mismo, como instrumento, posee una condición protética, es evidente que esta característica no puede ser entendida en términos de un añadido externo que puede retirarse y reponerse. Si, como quería Gadamer, “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”,³⁷ entonces, el ser será por fuerza protético, propuesto en cuanto anticipado por la técnica. De este modo, la técnica se revela como un constituyente esencial en la temporalidad del *Dasein*: el pasado como herencia legada a través de la técnica, el presente como estar-arrojado mediado por ella, el futuro como anticipación. Cobra sentido, así, la idea de la técnica como “instrumentalización de la memoria” (Delalande 2003: 541). Stiegler lo expresa con claridad: “la prótesis no es una simple prolongación del cuerpo humano, es la constitución de ese cuerpo en tanto que humano” (2002a: 228). Es decir, la adición que comporta la prótesis técnica no resulta

³⁶ “Desde Platón existe una ilusión metafísica que tiende a hacer del lenguaje un medio para que se expresen los hombres y no uno de los lugares de su constitución, ilusión ampliamente criticada por Heidegger. Ahora bien, es el mismo error que le lleva a ver sólo un medio en el instrumento. Heidegger critica la instrumentalización del lenguaje, la cibernización como eliminación de la diferencia idiomática y como “*lo que transforma el lenguaje en medio de intercambio de mensajes, y con él, las artes en instrumentos activadas ellas mismas para fines de información*” [...]. Sin embargo, si es posible una instrumentalización del lenguaje es porque su instrumentalidad es nativa. La cuestión es saber cómo debe ser comprendido el instrumento, es decir, el ente al-alcance-de-la-mano, el *qué*. No se trata de luchar contra la instrumentalización del lenguaje, sino de resistir a la reducción del instrumento al rango de medio. No hay por qué tratar de aislar una no-instrumentalidad de la lengua o de los idiomas en general: no la hay. Se trata más bien de *investigar los modos de ser de la instrumentalidad como tal* y en cuanto que *encubre la condición de una diferenciación idiomática no menos que la de una indiferenciación masiva*, y las múltiples dimensiones de lo que se podría denominar la *condición instrumental*” (Stiegler 2002a: 303).

³⁷ O, como figura en *Verdad y método II* (Gadamer 2004: 221): “[...] epistemológicamente, la experiencia humana del mundo, la comprensión del mundo, se encuentra siempre mediada por el lenguaje. No hay acceso pre-lingüístico al mundo”.

indiferente o trivial de cara a la constitución del cuerpo, sino que forma parte del mismo. Pero Stiegler va aún más lejos, afirmando que “[la prótesis] para el hombre no es un medio, sino su fin” (2002a: 228). En palabras de Alonso Fernández:

En realidad, casi podríamos “deducir” la vida humana de cualquiera de sus útiles. En todo caso, lo que creo que queda meridianamente claro es que hablar de algo como un “mero” instrumento es una manera de expresarse gratuita y fruto de un prejuicio anti-técnico tan arraigado como injustificable (Alonso Fernández 2018: 48).

En consecuencia, si una adecuada comprensión de la instrumentalidad musical excede necesariamente cuanto de forma convencional se ha venido entendiendo por una realidad “instrumental”, ello no se debe (o no solo) a que los instrumentos musicales constituyan una clase especial de instrumentos, sino porque, al mismo tiempo, la idea de “instrumento”, tomada en un sentido amplio, debe ser cuestionada desde su raíz. Pues, tal y como se ha mostrado, los objetos técnicos no son simples medios en un mundo preconstituido, sino que, en virtud de su condición protética, juegan un relevante papel como configuradores del propio mundo de los individuos humanos.³⁸ Y ello incumbe tanto al termómetro o al aspirador como al saxofón.

³⁸ “[...] el mundo se me aparece como objetivamente articulado; no remite jamás a una subjetividad creadora sino al infinito de los complejos-utensilios. [...]. Así, en un duelo a espada o con garrote, es el garrote lo que vigilo con los ojos y lo que manejo [...]. Pero mi mano se ha desvanecido; está perdida en el sistema complejo de utensilidad, para que este sistema exista. Es simplemente el sentido y la orientación del sistema. Así nos encontramos, al parecer, ante una doble necesidad contradictoria; siendo todo instrumento solo utilizable –y aun captable– por medio de otro instrumento, el universo es una remisión objetiva indefinida de utensilio en utensilio. En este sentido, la estructura del mundo implica que no podamos insertarnos en el campo de utensilidad sino siendo nosotros mismos utensilio; que no podamos *actuar* sin ser *actuados*” (Sartre 1993: 409-410).

2.2. EL INSTRUMENTO COMO CUERPO SONORO

Entender el instrumento como cuerpo marcado implica, como se detallaba al comienzo de este capítulo, pensarlo como cuerpo. No obstante, el sentido de este carácter corpóreo dista de ser obvio. Decir “cuerpo” no es, ciertamente, lo mismo que decir “objeto”, si bien cabe pensar que tanto uno como otro han estado sometidos tradicionalmente a una similar concepción negativa. Sin embargo, ¿hasta qué punto es legítimo hablar del instrumento como cuerpo? Pues es evidente que la corporalidad de un instrumento musical no puede asimilarse, así como así, al cuerpo vivido de un ser humano. Los célebres análisis de Merleau-Ponty sobre la sensación de tocar el propio cuerpo parecen carecer de sentido en este contexto. Ya que nadie, aparte de mí, experimenta sensación alguna cuando mis dedos pulsan la cuerda de un violín, al igual que tampoco cabe atribuir capacidades sensoriales al martillo, al bastón o al cronómetro.

No obstante, parte del problema reposa en la misma inadecuación que, como se ha señalado, reviste la comprensión del instrumento como un “mero instrumento”, así como en una concepción viciada del uso como tal. Al margen de su origen latino, “instrumento” es la traducción del término griego *organon*, del que proviene la palabra “organología”, pero también “órgano”. Es éste un hecho conocido y, pese a ello, ajeno a nuestra visión habitual del mundo, en la que la técnica (*techné*) no deja de contemplarse como una realidad enfrentada a la vida (*bios*). Tal contraposición, en cambio, no existe en el sentido originario de *organon*, como subraya Alonso Fernández: en rigor, definir a los seres vivos como organismos significa entenderlos como “conjuntos de órganos, esto es, de instrumentos”. Esto implica que la técnica “forma parte de la vida, es constitutivamente biológica” (2018: 50-51). Claro que también podemos afirmar lo contrario, a saber, que la realidad biológica de los cuerpos es constitutivamente técnica. O, como lo enuncia Jean-Luc Nancy, “ecotécnica”:

Nuestro mundo es el mundo de lo “técnico”, un mundo cuyo cosmos, naturaleza, dioses, el sistema entero, en sus juntas internas, está expuesto como “técnico”: el mundo de lo *ecotécnico*. [...] Lo ecotécnico, uniendo y conectando los cuerpos en cada una de las vías, situándolos en los enclaves de las intersecciones, interfaces e interacciones de cada procedimiento técnico, lejos de convertir los cuerpos en “objetos técnicos” [...] los ilumina como tales (Nancy 2008: 89).³⁹

³⁹ “Our world is the world of the «technical», a world whose cosmos, nature, gods, entire system is, in its inner joints, exposed as «technical»: the world of the ecotechnical. [...] The ecotechnical, linking and connecting up bodies in every way, placing them at sites of the intersections, interfaces, and interactions of

“Para habitar mejor tu cuerpo, olvídalo”, escribe Michel Serres (2011: 58). Los hábitos, componentes esenciales de la vida humana, requieren de una automatización. Son precisos una práctica prolongada y un cierto nivel de refinamiento técnico para tocar un instrumento musical. En la ejecución, el intérprete se sirve de sus manos, sus labios, sus brazos, sus pies, su lengua... En una palabra, usa su cuerpo, recurre al cuerpo como a un *organon*. En *El uso de los cuerpos*, Giorgio Agamben remonta su análisis del uso al verbo griego *chrestai*, cuyo significado no se deja reducir con facilidad a la relación sujeto-objeto (Agamben 2017: 50). A este respecto, expone Foucault en su *Hermenéutica del sujeto* (1994: 47-48):

Cuando Platón utiliza el verbo *chrestai* y el nombre *chrésis* no quiere en realidad tanto designar una cierta relación instrumental del alma con el resto del mundo o con el cuerpo, quiere sobre todo designar la pasión en cierto modo singular, transcendente, del sujeto en relación a lo que lo rodea, a los objetos de los que dispone, y también a aquellos otros con los cuales tiene relación, a su cuerpo mismo y, en fin, a uno mismo. Platón, cuando se sirve de esta noción de *chrésis* para designar al uno mismo del que hay que ocuparse, no se refiere en absoluto al alma-sustancia que ha descubierto sino al alma-sujeto.⁴⁰

Somatos chrestai (“uso del cuerpo”) denota, según Agamben, una relación del usante consigo mismo, la percepción que éste recibe cuando establece relación con un cuerpo (2017: 51). Es decir, lo que en el terreno del uso se sitúa en primer plano no es la acción –esto es, la *energeia* aristotélica–, sino la percepción del agente. De esta manera, la dualidad activo-pasivo de los roles del uso se desdibuja: el usante se torna paciente en cuanto que es el receptor de la percepción, mientras que el usado “se constituye como sí mismo visitado, es activo en su ser pasivo” (2017: 53).

every technical procedure, far from turning bodies into «technical objects» [...] sheds light on them as such”.

⁴⁰ Foucault se opone aquí a la idea, no tanto de un sujeto como tal –“el sujeto es aquel que se sirve de medios para hacer cualquier cosa” (Foucault 1994: 47) –, cuanto de un sujeto-sustancia, de una idea preconcebida de sujeto como punto de partida –respecto a la cual, y oponiéndose provocadoramente a una conocida idea platónica, el pensador francés llegará a declarar que “el alma es la cárcel del cuerpo” (2009: 36) –. El sujeto, dirá Foucault, “es una forma” (1994: 122). Lo mismo sucede con el concepto de alma, que es despojado del carácter substancial que revestía en su concepción tradicional: “el sujeto de todas estas acciones corporales, instrumentales, de lenguaje, es el alma”, la cual se trata únicamente de un “sujeto de acción”, en tanto que se sirve del cuerpo, de los instrumentos (1994: 47). En este sentido, escribía Merleau-Ponty: “el ser del sujeto o del alma no es nunca para los griegos la forma canónica del ser [...]. Por el contrario, de Montaigne a Kant, de lo que se trata es del mismo ser-sujeto. La discordancia de las filosofías radica en que la subjetividad no es ni cosa ni sustancia, sino la extremidad de lo particular como de lo universal, en que es Proteo” (Merleau-Ponty 1964: 186-187). Recordemos a este respecto que, en el planteamiento deleuziano de las tres síntesis, la subjetividad aparecía como un producto al nivel de la síntesis de reconocimiento. De forma análoga, Merleau-Ponty se referirá al ser-para-sí (esto es, la conciencia, en términos sartreanos) como un “residuo perpetuo” (Merleau-Ponty 2010: 187)

Para Heidegger, de acuerdo con Agamben, la estructura misma del *Dasein* en su relación con el mundo queda calificada a partir de la familiaridad, el ser-a-la-mano y la conformidad [*Bewandtnis*], entendiendo esta última como ser conforme y suficiente respecto a algo. Pero esto, en la medida que el modelo del ser-a-la-mano es el útil [*Zeug*] –el cual Agamben identifica con el *organon*–, vincula la relación entre el *Dasein* y el mundo con la esfera del uso. Es decir, da lugar a la idea de un “uso del mundo” que, a su vez, hace posible una relación de intimidad con él y, así, lo que Heidegger llama “cuidado” [*das Besorgen*] (Agamben 2017: 65-66). Pero todo ello contribuye, además, a ligar nuevamente entre sí el uso y la técnica, en la medida en que la *chrésis* pertenece al dominio de la *phrónesis*, y, en consecuencia, le es propia una cierta *techné* o práctica, (Foucault 2003: 40).

Ya se vio que los *organa* podían ser, para Aristóteles, productivos o prácticos, y que el instrumento musical, pese a su condición de productor de sonido, se asociaba más bien a la segunda categoría. Asimismo, se subrayaba que, en el instrumento, producción y producto se encuentran íntimamente vinculados: una idea que no deja de estar presente en el propio Heidegger. Pues éste –en *El origen de la obra de arte*–, apartándose de la orientación tradicional hacia “el producto final en tanto que algo separado y completo, que descansa en sí mismo”, concebirá la producción como el “formar configurador” [*bilden*] de lo que denomina una “imagen pura”: un aspecto o imagen, inseparable de su propia producción, de un «empujar hacia delante»; pero que, al tiempo que es producido, se da *a priori*, en el sentido de un “dejar lucir” (Rubio 2010: 350-351, 360).

Véase ahora la concepción aristotélica del esclavo: “el ser cuya obra es el uso del cuerpo” (Agamben 2017: 26). Para Aristóteles, el esclavo es una parte del cuerpo del amo, pero no exclusivamente en un sentido instrumental, sino también orgánico: al hacer uso del cuerpo del esclavo, el amo usa su propio cuerpo. De este modo, explica Agamben, el esclavo es a la vez un instrumento artificial y un ser humano, en cuanto que no pertenece plenamente a la esfera de lo natural, pero tampoco a la de lo convencional (2017: 34-42). Esta visión de la relación entre amo y esclavo encuentra resonancias en el análisis que Hegel realizará al respecto en su *Fenomenología del Espíritu*, donde el señor se convierte en mediación consigo mismo a través de otro ser para sí cuya esencia se halla ligada a la “coseidad”, es decir, a su ser-cosa (Hegel 1966: IV.3 [117]). Así, en la lectura del célebre pasaje hegeliano que Judith Butler lleva a cabo:

El esclavo aparece como un cuerpo instrumental cuyo trabajo provee al amo de las condiciones materiales de su existencia y cuyos productos materiales reflejan tanto su subordinación como la dominación del amo. En cierto sentido, éste actúa como un deseo incorporado de autorreflexión, el cual no solo exige la subordinación del esclavo con la categoría de cuerpo instrumental, sino que, de hecho, exige que el esclavo sea el cuerpo del amo, pero de tal manera que éste olvide o niegue su propia contribución a la producción de aquél (Butler 2001: 47).

¿Cabe hablar, quizás, de ciertas analogías entre estas ideas y las que arroja, en nuestros días, una visión renovada del instrumento musical? El citado “olvido” del esclavo en su propia producción, subraya Butler, implica la acción de “negar el propio cuerpo, convertirlo en «Otro» y después establecer al «Otro» como efecto de autonomía, supone producir el propio cuerpo de manera tal que se niegue la actividad de su producción –y su relación esencial con el amo–” (Butler 2001: 47-48). ¿No se trata, pues, de algo similar al olvido del instrumento que con cierta frecuencia acontece en la práctica musical?⁴¹ “Sé tú mi cuerpo para mí, pero no dejes que me entere de que el cuerpo que eres es mi propio cuerpo” (2001: 48).

Defenderemos, entonces, que el instrumento se hace parte del cuerpo del intérprete, pero al tiempo que los miembros de éste devienen, inevitablemente, parte del cuerpo del propio instrumento. De este modo, la práctica de tocar un instrumento se manifiesta como un “uso de sí mismo” que coincide, al mismo tiempo, con un “uso de sí por otro”.⁴² Ahora bien, afirma Agamben, dicho uso implica “no pre-suponerse, no apropiarse del ser para subjetivizarse en una sustancia separada” (Agamben 2017: 79): esto lo encontrábamos ya en el análisis deleuziano de la individuación. Del mismo modo, el énfasis de Simondon y Stiegler en el margen de indeterminación propio de lo técnico tiene su eco aquí. Pues, en el uso de sí mismo, el viviente no se limita a servirse de los miembros para una función predeterminada, sino que “encuentra e inventa a tientas” su propio uso. De este modo, concluye Agamben: “los miembros preceden a su uso y el uso precede y crea la función” (2017: 75).⁴³

⁴¹ A la par que su contrario, es decir: el olvido del intérprete detrás de su instrumento. Volveremos a esta cuestión en el apartado 2.4.

⁴² “El cuerpo no es una pantalla entre nosotros y las cosas: manifiesta solamente la individualidad y la contingencia de nuestra relación originaria con las cosas-utensilios. [...] Pero, si soy en medio del mundo, es porque he hecho que haya un mundo trascendiendo el ser hacia mí mismo; y si soy instrumento del mundo, es porque he hecho que haya instrumentos en general por el proyecto de mí mismo hacia mis posibles. Solo en un mundo puede haber un cuerpo, y una relación primera es indispensable para que ese mundo exista” (Sartre 1993: 412).

⁴³ El ser-en-uso se distingue aquí de lo actual, tanto en el sentido deleuziano como en el aristotélico (Agamben se aparta en este punto de la interpretación tomista de Aristóteles): “el ser-en-uso es hábito, pero

2.2.1. Cuerpos ruidosos

Entre 1978 y 1979, Helmut Lachenmann publicaba dos de sus textos más conocidos: “Condiciones del material” [“Bedingungen des Materials”] y “Cuatro determinaciones fundamentales de la escucha musical” [“Vier Grundbestimmungen des Musikhörens”].⁴⁴ En estos artículos, el compositor alemán planteaba una serie de condiciones del material: cuatro aspectos presentes de forma interrelacionada en cualquier tipo de música y material musical, así como inmediatos e intuitivos para cualquier oyente, si bien nunca completamente unívocos (Lachenmann 1996: 61).⁴⁵ Estos aspectos son denominados del siguiente modo: “tonal” [der tonale Aspekt], “sensorial” [der sinnliche Aspekt], “estructural” [der strukturelle Aspekt] y “existencial” [der existentielle Aspekt] (Lachenmann 1996: 35). O también: “tonalidad” [Tonalität], “corporalidad” [Körperlichkeit], “estructura” [Struktur] y “aura” [Aura] (Lachenmann 1996: 61).

Detengámonos por ahora en el segundo aspecto, la corporalidad. Lachenmann la definía de esta manera: “todo elemento sujeto a tratamiento compositivo puede definirse como un estímulo corporal inmediato transmitido a través de información física” (Lachenmann 2004: 58).⁴⁶ Esta visión entronca directamente con la noción de *musique concrète instrumentale*, puesto que en ella el sonido instrumental se percibe, en efecto, como signo de su propia producción. Dicho de otra forma: “el sonido como algo real y palpable, como un «fenómeno natural» que tiene lugar aquí y ahora”, abriendo el camino a modos de escucha anteriormente excluidos del medio musical (2004: 61).⁴⁷

Este planteamiento implica una íntima vinculación de producción y percepción como componentes inseparables de un mismo fenómeno: el sonido. Además, el profundo vínculo entre el producto y la producción acarrea importantes consecuencias sobre la

el hábito no es una potencia que se ponga en obra” (2017: 83). Más bien, el uso tendría que ver, pues, con el agenciamiento.

⁴⁴ Ambos serían incluidos posteriormente en el libro *Musik als existentielle Erfahrung* (1996).

⁴⁵ “Pues cada relación que se produce en el material es polívoca, se encuentra a su vez relacionada, se trata de un conglomerado de relaciones, ya conscientes, inconscientes, pensadas, no pensadas, racionales, irracionales –y el compositor no posee menos dificultades para comprender su música que cualquier otro–”. [“Denn jeder im Material wirkende Zusammenhang ist vieldeutig, steht selbst wiederum in Zusammenhängen, ist ein Konglomerat aus Zusammenhängen, bewussten, unbewussten, bedachten, unbedachten, rationalen, irrationalen –und der Komponist hat nicht weniger Schwierigkeiten, seine Musik zu verstehen, als jeder andere”] (Lachenmann 1996: 61).

⁴⁶ “Every element subjected to compositional treatment can be defined as an immediate bodily stimulus conveyed through physical information”.

⁴⁷ “Sound as something real and palpable, as a «natural phenomenon» taking place here and now, evokes a mode of listening previously excluded from the musical medium, or at least neglected in reflections upon it, which treats sound –be it natural or artificial, given or constructed– as a phenomenon of nature”.

propia concepción del instrumento. Así, para Lachenmann, frente a Schaeffer, el sonido continúa siendo el sonido *de* algo. Sin embargo, se trata al mismo tiempo de una realidad concreta y no ya abstracta, como Schaeffer quería evitar. Pues ese “algo” ya no se identifica en Lachenmann con un ente-productor abstracto (como el “personaje-trompeta” del que hablaba Schaeffer), sino con una producción concreta, con un proceso.⁴⁸ De este modo, el sonido instrumental es ante todo producción de sonido, y este hecho caracteriza la misma instrumentalidad musical.

La idea del sonido como producción que engloba su propio producto, frente a una concepción del sonido como resultado escindido de su producción, la encontramos también en la obra del compositor italiano Pierluigi Billone. Éste defendía en una ocasión que “el sonido es al mismo tiempo la realidad del sonido y la realidad (la práctica) del cuerpo [...] una interacción entre un instrumento y un ser humano”.⁴⁹ Por esta vía, Billone –como expone Brosin– se aparta de la visión convencional de la dualidad intérprete-instrumento (y, por ende, sujeto-objeto) como entidades separadas en beneficio de una concepción unitaria de ambos (Brosin 2015: 196-197). Sobre este punto, Sève no deja de expresar algo similar cuando escribe que tanto el instrumento como el instrumentista están constituidos por dos cuerpos (Sève 2018: 89).

Ello nos recuerda la observación heideggeriana de que el estar-a-la-mano (el modo propio de ser del útil) no debe entenderse en un sentido meramente aprehensivo (es decir, como algo que es percibido y reconocido externamente por un sujeto), pero sí “como un carácter de la comparecencia (o encuentro)” (Heidegger 2012: 93). La instrumentalidad, cabe considerar, no es algo propio del objeto en sí mismo, aunque tampoco del sujeto: es en la interacción, en el gesto instrumental, que el instrumento deviene propiamente instrumento, así como el individuo humano deviene intérprete.

“El tacto genera presencia”, apunta Billone.⁵⁰ Es, pues, imposible pensar el sonido instrumental sin la corporalidad. Lo cual, empero, era precisamente lo que caracterizaba

⁴⁸ Como comenta Martin Iddon acerca de *Pression* (1969) de Lachenmann: “la fascinación no se da, al menos en vivo, hacia los sonidos que resultan –con la suciedad y el ruido que son propios al violoncello, que son *del* violoncello–, sino hacia las acciones físicas que producen dichos sonidos” [“the fascination is not so much, live at least, with the sounds which result –with the dirt and noise which inhere within the cello, which is *of* the cello– but with the physical actions which produce those sounds”].

⁴⁹ “Sound is at the same time the reality of the sound and the reality (the practice) of the body [...] an interaction between an instrument and a human being”. Afirmado por Pierluigi Billone durante una lección magistral ofrecida en el Centro Superior Katharina Gurska (CSKG) de Madrid el día 20 de febrero de 2016.

⁵⁰ “[...] the touching generates presence”. Expuesto por Billone durante otra clase en el CSKG, el 8 de diciembre de 2018.

la visión tradicional del sonido, para la cual la altura era su única o principal naturaleza. Con esta crítica, Billone no sigue solo la estela de quien fuera su maestro, Lachenmann, sino también de la de otros muchos compositores que, de una forma u otra, han participado en lo que podemos denominar una reivindicación estética del ruido.⁵¹ Y es que, como muestra Iddon, el reconocimiento de la corporalidad del instrumento implica a su vez el reconocimiento de su condición ruidosa [*noisy*]:

es el propio cuerpo el que es ruidoso. Observando una interpretación de *Time and Motion Study II* [de Brian Ferneyhough], es imposible «sentarse y dejar que la música nos inunde», por así decirlo. La «música en sí misma», como si hubiese una cosa tal, es interrumpida por la insistente fisicidad del intérprete que actúa en vivo” (Iddon 2013: 73).⁵²

Desde luego, semejante empresa dista de ser unívoca. Entre las visiones del ruido que pueden tener, respectivamente, Luigi Russolo, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, John Cage, Mauricio Kagel, Salvatore Sciarrino o Mark André –por citar tan solo unos cuantos nombres relevantes– existen notables diferencias. En este sentido, aunque el reconocimiento de la corporalidad del instrumento tradicional implica al mismo tiempo el de su carácter ruidoso, la afirmación recíproca no es necesariamente verdadera.⁵³

Así, explica Brosin, si en Cage el ruido se percibía como un aspecto carnal del acontecer interpretativo (2015: 187-192), en Lachenmann parece relacionarse con la experiencia de la exploración física y perceptiva del instrumento musical (2015: 192-195). En el primer caso, según Iddon (2013: 85), se trata de una aceptación del ruido como una condición de la música, la cual se encuentra siempre acechada por la doble amenaza de, por un lado, la disolución en el “mero caos” y, por otro lado, la plena

⁵¹ Nattiez llega a sentenciar que “toda la música del siglo xx [...] se caracteriza por un desplazamiento del límite entre «música» y «ruido»” [“Toute la musique du xx^e siècle, en fait, se caractérise par un déplacement de la limite entre «musique» et «bruit”] (Nattiez [1987]; cit. en Delalande 2003: 537).

⁵² “[...] it is the body itself which is noisy. Watching a performance of *Time and Motion Study II*, it is impossible to «sit back and let the music wash over you», as it were. The «music itself», as if it were ever any such thing, is disrupted by the insistent physicality of the live player”.

⁵³ El propio ruidismo futurista acaba incurriendo en una abstracción del sonido semejante a la de su concepción tradicional, y, más aún, sosteniéndose sobre su misma polarización sonido-ruido. Según Jean Boivin, en su *Manifesto dei musicisti futuristi* (1910), Francesco B. Pratella “reivindica para el compositor moderno la totalidad de los sonidos disponibles, sin discriminación entre ellos” [“revendique, pour le compositeur moderne, la totalité des sons disponibles, sans discrimination aucune”] (Boivin 2003: 501). Sin embargo, marcado por las ideas estéticas generales del movimiento, el proyecto de Russolo se basa más bien en lograr una anti-música por medio de la exaltación del ruido de las máquinas, invirtiendo así el valor estético concedido tradicionalmente al sonido y al ruido sin cuestionar, en el fondo, esta diferenciación. Como apunta Delalande (2003: 536): “¿Qué podía representar el futuro [...] en 1913, sino la introducción de rasgos morfológicos antes descuidados como «chasquido», «ronquido», «raspado»?” [“Qu’est-ce qui pouvait représenter le futur [...] en 1913, si ce n’est l’introduction de caractères morphologiques jusque-là délaissés, comme le «claquement», le «ronflement», le «raclement?»].

resolución en lenguaje. En el segundo caso, Iddon habla de un dominio [*mastering*] del ruido, en el que éste emerge como experiencia vinculada esencialmente a la excitación de un cuerpo. En cuanto a Billone, prosigue Iddon, se trataría más bien del ruido como realidad en la que el cuerpo está inmerso, del ruido como canal entre el cuerpo y el sonido, aunque también del cuerpo como canal entre el ruido y la música (Iddon 2013: 85-86):

“Ruido” significa: lo que rompe el equilibrio de la identidad. [...] Lo que se encuentra excluido de las relaciones que definen e identifican el sonido. Lo que se reconoce como “sonido”, sea lo que sea, se convierte en el centro, toma el mando y el poder del centro, y establece jerarquías. Yo, como compositor, a través de mi obra, ¿soy capaz de crear las condiciones que permitan de nuevo una relación real y diferente con el sonido? “Sonido” en el sentido de una constelación abierta de significaciones [...]: presencia, contacto, revelación, reconocimiento y pertenencia, centro de equilibrio, necesidad, comunión (Billone 2010).⁵⁴

Todo ello consagra la idea, ya mencionada, de una unidad última entre intérprete e instrumento: más allá de la dualidad sujeto-objeto, ambos conforman una única comunidad productiva cuyo centro no se encuentra en uno ni en otro, sino en su misma interacción, es decir, en el gesto instrumental. Como señalaba Billone acerca de su obra *Mani. De Leonardis* (2004):

Es un circuito cerrado de energía. Después de varios golpes, yo vibro con el muelle y me he convertido en parte del instrumento. Estoy tocando, pero eso no es todo: yo también estoy sonando y, de hecho, estoy tocando mi propio cuerpo.⁵⁵

2.2.2. Un espacio de relaciones latentes

En una entrevista a propósito de su ópera *Wunderzaichen* (2008-2014), Mark André explicaba que, en la última de las cuatro “situaciones” que componen la obra, cada una de las notas asignadas a las voces, así como muchas de las alturas de las partes orquestales, procedían del análisis de ecografías realizadas en 2011 en la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, es decir, de una cartografía sonora del espacio resonante que constituye este

⁵⁴ “«Noise» means: what breaks the balance of the identity. [...] What is excluded from the relationships which defines and identifies sound. What is recognized as «Sound», whatever it is, becomes the centre, takes the rule and the power of a centre, and settles hierarchies. Me, as composer, through my work, am I able to create the conditions which allow again a real different relationship with sound to be? «Sound» in the sense of the open constellation of meanings, I mentioned above: presence, contact, revelation, recognizing and belonging, centre of balance, necessity, communion”.

⁵⁵ “It is a closed circuit of energy, so to speak. After several beats I vibrate with the spring and have become part of the instrument. I am playing, but it is not all: I am also sounding, and in fact I am playing on my own body”. En Billone, Pierluigi. Notas a *Mani. De Leonardis*. Recuperado de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_de_leonardis.html el 22 de diciembre de 2020.

santo lugar. Sin embargo, André no concebía este espacio como un simple símbolo, sino más bien como un “cuerpo de sonido” o “cuerpo sonoro” [*Klangkörper*]. Por su parte, las propias grabaciones eran calificadas como “huellas” [*Spuren*], las cuales “habían de ser experimentadas en una forma especulativa e intuitiva”.⁵⁶

Desde luego, no parece nada claro que el espacio de la Iglesia del Santo Sepulcro pueda ser considerado, de alguna manera, un instrumento musical. Sin embargo, el planteamiento resulta ilustrativo en este contexto. Así, según Stephanie Jones, el trabajo compositivo de André involucra siempre alguna clase de “espacio” (aunque no en su sentido físico, literal, sino, precisamente, en aquél al que hemos recurrido para caracterizar la instrumentalidad), el cual “está desplegándose continuamente de acuerdo a su propia temporalidad, a su propia energía” (Jones 2017: 62).⁵⁷ Esto se relaciona a su vez con el principio de lo “composable”, que André toma del pensador medieval Juan Duns Scoto, y que, como el propio compositor explicaba en su estudio “Du compossible musical dans l’Ars subtilior” (2000): “más que una facultad de elección en un conjunto estadístico (la totalidad de estados de hecho pasados, presentes y futuros), es una ventana abierta a lo impensable compositivo” (cit. en Féneyrou 2011: 23).⁵⁸ Esta apertura característica de los “espacios” de André permitirá a Lachenmann describir sus “ideas sonoras” [*Klangvorstellungen*] y sus técnicas compositivas como, al mismo tiempo, precisas (o realistas) y utópicas:

Precisas, porque los valores que asumen existen realmente y pueden ser transmitidos. Utópicas, porque su manejo compositivo presupone una praxis de realización y de recepción que simplemente no existe (aún), de modo que los músicos deben someterse a sí mismos y a su trato con los instrumentos a un proceso de refinamiento y sensibilización [...] (Lachenmann 2008: 5).⁵⁹

Ahora bien: una noción de espacio similar a la que hemos visto en el caso de André reaparece en la obra del compositor español José Luis Torá, y, en esta ocasión, atribuida de forma explícita al instrumento musical. En sus notas a *de una estela incierta* (-

⁵⁶ La intervención citada figura en un tráiler de *Wunderzeichen* realizado por EuroArts en 2015. El breve vídeo se encuentra disponible en Youtube: <https://youtu.be/37mIJTEedRM>.

⁵⁷ “Andre [sic.] stated that his compositional practice is always situated in a *Raum* (space) that is continuously unfolding in its own time, in its own energy”.

⁵⁸ “Le (com-)possible est bien plus qu’une faculté de choix dans un ensemble statistique (la totalité des états de fait passés, présents et futurs), mais une fenêtre ouverte sur l’impensable compositionnel”.

⁵⁹ “Präzise, weil die Werte, um die es ihm geht, tatsächlich existieren und vermittelt werden können. Utopisch, weil sein kompositorischer Umgang mit ihnen eine Realisationspraxis und eine Rezeptionspraxis voraussetzt, die es so ohne weiteres (noch) nicht gibt, so dass weithin die Musiker an sich selbst und ihrer Traktur der Instrumente eine Verfeinerung und einen Sensibilisierungsprozess vornehmen müssen [...]”.

Aschenlid) (1999), el artista hacía referencia a un “espacio en el cual el sonido, su corporalidad instrumental, impone como eje vertical sus propias condiciones, convirtiéndose él mismo en un espacio de posibilidades”. Dos años más tarde, a propósito de *in der bruchlosen Ferne, dans le crevasse du temps* (2001), el compositor definía el instrumento como un “cuerpo sonoro”, un “espacio acústico de relaciones latentes”.⁶⁰

De este modo, la naturaleza corpórea del instrumento se asocia a la idea de un espacio virtual, que, como hemos visto en André, no cabe ser reducido a la mera combinatoria de posibilidades ya previstas de antemano, sino que, por el contrario, tiene su foco en lo (todavía) no actualizado, en lo “utópico”. Merece la pena, en este sentido, citar las palabras, tan hermosas como honestas, que Judith Butler escribe en el prefacio de su libro *Cuerpos que importan*:

[...] me di cuenta de que no podía fijar los cuerpos como simples objetos del pensamiento. Los cuerpos no solo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos “son” (Butler 2002: 11).

El cuerpo sonoro es, pues, una forma de multiplicidad. Los instrumentos, en cuanto entidades corpóreas e individuales, se encuentran dotados de una serie de propiedades físicas y acústicas que les son características y que los distinguen de otras entidades, incluso de la misma clase o “especie” (es decir, un violín se distingue de otro, aunque sean parecidos). “Los cuerpos son diferencias”, afirma Nancy (2008: 152).⁶¹

Una vez más, se trata aquí de la diferencia como valor positivo, o, esbozando una conexión con la tradición hermenéutica, del límite como realidad constituyente y posibilitante, punto de partida para el desarrollo de nuevas individuaciones. Dicha concepción, que se opone a la percepción usual del límite en tanto que clausura *a priori* o de la diferencia como elemento negativo y excluyente, se encuentra también en la filosofía de la música de Eugenio Trías. En palabras de Alberto Sucasas:

el límite encarna la ambivalencia de la línea fronteriza, a la par trazado que delimita y separa territorios [...], y lugar de tránsito entre ellos. El límite es barra (/) que escinde y une los dos elementos situados a ambos lados; es gozne o bisagra igualmente aptos para el cierre y la apertura. Es espacio *daimónico* o *hermenéutico* (bajo la advocación del dios Hermes, divinidad que vigila

⁶⁰ Ambos textos pueden consultarse en la página web personal del autor, <https://joseluiстора.com>.

⁶¹ “Bodies are differences. Forces, therefore. Minds aren’t forces: they’re identities”.

los caminos y protege a los viajeros, siendo ella misma correo entre dioses y mortales) (Sucasas 2013: 31).

Esta noción de un límite positivo se torna protagonista en la obra *Zwielicht* (2016) del compositor Marco Stroppa, donde éste considera el contrabajo y la percusión como dos luces que se esfuerzan por devenir su contrario: así, mientras que el tratamiento compositivo del contrabajo lo acerca a la condición de un instrumento de percusión, la propia percusión, de manera recíproca, se aproximaría a las características de la cuerda frotada. Este planteamiento, explica Stroppa, tiene su punto de partida en una teoría de lo que él denomina “sonidos crepusculares” [*Zwielicht Klänge*]:

Si se golpea la madera del piano, uno no escucha el piano: solo escucha un trozo de madera, perdiéndose así la personalidad y la identidad del instrumento. Si se toca el piano de forma ordinaria, se escucha que es un piano. Pero tal vez hay formas de tocar el instrumento que existen en un mundo muy frágil y delicado del instrumento, donde los sonidos son desconocidos, pero el instrumento sigue teniendo su identidad, su personalidad; y éste es el mundo de los “sonidos crepusculares” de los instrumentos, y traté [...] de explorar este mundo.⁶²

Es decir, a Stroppa le interesa preservar, en su trabajo con los instrumentos, cierta identidad acústica de los mismos, ciertas condiciones productivas que los caracterizan en tanto que cuerpos sometidos a las leyes de la Mecánica: la vibración de las láminas de una marimba arranca con el impacto de la baqueta y se dirige inexorablemente a su desaparición (a menos que vuelva a producirse una nueva activación), el movimiento del arco de un contrabajo se enfrenta a fuerzas de rozamiento, a la inercia de los cuerpos, etc.. Es como el peso de los cuerpos al que se refiere Nancy: ciertamente, la ley de la gravedad afecta a los cuerpos en el espacio. Pero, ante todo, es el cuerpo el que pesa: en él, la ley física que lo arrastra y lo hunde en sí mismo acaba perdiendo toda distinción con el propio peso del cuerpo (Nancy 2008: 15). No obstante, dicha identidad se plantea como un punto de partida, no de llegada. A este respecto, la teoría del sonido crepuscular arranca de una suerte de diferencia irreductible, de característica esencial que Stroppa descubre en los instrumentos. Sin embargo, la propia zona crepuscular –aquella donde la distinción entre percusión y cuerda frotada (o contrabajo) se torna borrosa–, escapa a esta determinación inicial, es algo que debe ser construido en el proceso creativo.

⁶² La cita procede de una entrevista a propósito de *Zwielicht* realizada por la agrupación española SMASH Ensemble en 2016. La entrevista se encuentra disponible en Youtube (con subtítulos al castellano): <https://youtu.be/QARFkiWRT68>. La cita introducida aquí se sitúa entre 0'41" y 1'19".

Desde otra perspectiva, en relación con su pieza *Vermillion* (2003), Rebecca Saunders habla de “empujar” [*push*] los límites *de* los instrumentos y de “desdibujar” [*blur*] las fronteras *entre* los mismos, con el objeto de crear –en cierto modo–, un único instrumento. Más adelante explica cómo este trabajo le acaba conduciendo a una visión renovada de los propios instrumentos individuales:

Acerca de la “sintrastedad” [*fretlessness*], no concibo la guitarra como un instrumento sin trastes (*fretless*), ya que en muchos sonidos que uso con el *bottleneck* metálico –cuando van hacia delante y hacia atrás dentro del traste, y ascienden hasta el siguiente sonido y descienden hasta el próximo– se juega con los bordes entre la “sintrastedad” de la guitarra y la guitarra en sí misma. [...] No encuentro que esté desfigurando lo que la guitarra es. De hecho, pienso que usando el *bottleneck* me doy cuenta de lo que realmente es el instrumento, cómo está hecho y cómo está construido.⁶³

En este sentido, parafraseando a Nancy, el cuerpo llega a alcanzar lo que “ya” era, pero se trata de un “ya” que no se puede suponer de antemano, que es inseparable de un proceso que es propiamente un devenir-sí mismo (Nancy 2008: 101). Así pues, el reconocimiento de la diferencia que todo cuerpo implica es algo muy distinto de su confinamiento en base a categorías presupuestas de antemano. El cuerpo, por el contrario, “*crea el espacio* para la existencia” (2008: 15),⁶⁴ y ese espacio no puede acotarse desde el exterior.⁶⁵ Merleau-Ponty hablará a este respecto del espacio topológico como modelo del ser: “un espacio sin trascendencia, positivo, red de rectas, paralelas entre sí o perpendiculares según las tres dimensiones, que lleva en él todos los emplazamientos posibles” (Merleau-Ponty 2010: 187).

Y es que, como declaraba ya Spinoza en su *Ética*, “nadie ha determinado hasta aquí lo que puede el cuerpo” (Spinoza 2011: III.2 [107]). Este escolio comporta, como señala Deleuze, una “declaración de ignorancia”, pero también un reto, un desafío, e incluso una provocación (Deleuze 2001: 27),⁶⁶ a la que Serres responderá del siguiente modo: “diré

⁶³ La entrevista, de 2016, fue realizada asimismo por SMASH Ensemble y puede localizarse en Youtube: <https://youtu.be/aelD1yA4q8>. La cita en cuestión se sitúa entre 4'04" y 4'34".

⁶⁴ “The body *makes room* for existence”.

⁶⁵ Es decir, se trata de aquello que planteaba Agamben al afirmar que “usar de sí mismo significa no presuponerse, no apropiarse del ser”, en la medida en que, “precisamente porque se mantiene en el uso de sí mismo, el Uno se sustrae no solo a las categorías de la modalidad (no es contingente ni necesario [...]), sino también al mismo ser y a sus divisiones fundamentales” (Agamben 2017: 79).

⁶⁶ Spinoza, explica Deleuze, “trata de mostrar que el cuerpo supera el conocimiento que de él se tiene, y que el pensamiento supera en la misma medida la conciencia que se tiene de él. No hay menos cosas en el espíritu que superamos de conciencia, qué cosas en el cuerpo que supera nuestro conocimiento. Sólo por un único e igual movimiento llegaremos, si es que es posible, a captar la potencia del cuerpo más allá de las condiciones dadas de nuestro conocimiento, y a captar la potencia del espíritu más allá de las condiciones dadas de nuestra conciencia” (Deleuze 2001: 28).

que los cuerpos pueden casi todo. Con insistencia he sostenido que conocen ese poder aquellos optimistas que luchan contra la adversidad” (Serres 2011: 138). De este modo, afirmará Sartre, “el cuerpo es el instrumento que soy. Es mi facticidad de ser «en-medio-del-mundo» en tanto que la trasciendo hacia mi ser en el mundo” (Sartre 1993: 451).

En definitiva, en tanto que cuerpo, el instrumento es una realidad material que, como dice Torá, nos impone sus propias condiciones, sus propios límites.⁶⁷ Sin embargo, los ejemplos de Stroppa y Saunders nos muestran que este cierre es al mismo tiempo la clave para su apertura. Es decir, para la actualización de esas relaciones latentes que, lejos de recluirse en lo meramente “posible”, pertenecen esencialmente al “allí” [*there*] que constituye el propio cuerpo (Nancy 2008: 122, 133). Trabajar con el instrumento como cuerpo se basa, pues, en “fabricar dinamismos de experiencia y corporalidad”, en “cavar por debajo para descubrir [...] el régimen de las placas más lentas y más calientes” (Serres 2011: 134). O, como escribe Tom de Cock a propósito de Billone, en reconsiderar “cada conexión posible entre los cuerpos vibrantes del intérprete y los cuerpos vibrantes del instrumento”.⁶⁸

⁶⁷ Los electrófonos, como se defenderá en el capítulo 3, no son propiamente (o bien: no lo son de forma exclusiva) cuerpos sonoros, lo que no significa, empero, que esta idea de un espacio virtual en relación con la actividad productiva les sea desconocida *a priori*. Si bien aspectos como la forma física y el material no condicionan el potencial acústico del electrófono en el mismo grado en que lo hacen en el caso de un instrumento acústico, dicho potencial se ve afectado por otra clase de elementos, como el equipamiento tecnológico del que disponen o la manera en que éste se encuentra programado o configurado. El problema, no obstante, es que la amplia maleabilidad de dichos elementos, unida a la complejidad de las relaciones productivas en las que se hallan involucrados, torna a los electrófonos en realidades tan versátiles, que esta clase de nociones como el límite afirmativo o la identidad definidora acaban por volverse inoperantes, al menos al nivel de la cualidad productiva.

⁶⁸ “It reconsiders every possible connection between player’s vibrating-bodies and instrument’s vibrating-bodies” (De Cock 2011. Recuperado el 22 de diciembre de 2020 de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_de_leonardis.html).

2.3. EL INSTRUMENTO COMO REALIDAD MARCADA

La relación del instrumento musical con su propia historia es un fenómeno complejo y polívoco. Son múltiples las perspectivas desde las que el instrumento se revela a sí mismo como una entidad históricamente mediada y mediadora, y, por consiguiente, como portador, transmisor y receptor, pero también crisol de memoria. En otras palabras, se trata aquí de descubrir el instrumento como una realidad que produce huellas, *con* la que se crean huellas y *en* la que se dejan huellas, además de ser ella misma una huella.

Antes hemos caracterizado el instrumento como un espacio, el cual siempre se nos presenta ya organizado, vinculado a un agenciamiento. Es decir, todo espacio ya ha sido transitado con anterioridad (un espacio no territorializado, “virgen”, sería un cuerpo sin órganos), y este tránsito ha dibujado en él sendas y caminos. Siguiendo dicho planteamiento, podemos asociar las “relaciones acústicas latentes” de Torá con la imagen heideggeriana de los “caminos de bosque” [*Holzwege*]:

En el bosque hay caminos (*Wege*), por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama *Holzwege* (caminos de bosque, caminos que se pierden en el bosque). Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque (Heidegger 2010: 9).

Siguiendo esta imagen, la realidad de lo latente se encontraría en esa maleza virgen, ignota para los mapas y no marcada por el pie humano. Es aquello que está oculto y solo se revela al paso del explorador inquieto: aquellas propiedades acústicas contenidas en el instrumento que el compositor permite que emerjan a la presencia a través del trabajo creativo. Su emergencia tiene que ver aquí con lo que Lachenmann denomina *instrumental defamiliarisation*: la concepción del sonido como algo palpable, un fenómeno natural, evocando así modos de escucha antes excluidos (Lachenmann 2004: 64-66). La “desfamiliarización” supone ante todo la persecución de un extrañamiento frente a lo familiar, aspirando de esta manera a romper la alienación del hábito, deshaciendo los nudos territoriales.⁶⁹

⁶⁹ Se trata de la dicotomía entre *Verfremdung* (“extrañamiento”) y *Entfremdung* (“alienación”). Véase Lachenmann, “Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical” [1979, trad. de A. Bernal], online, recuperado el 14 de noviembre de 2017 de <https://es.scribd.com/document/124180652/Lachenmann-Cuatro-Aspectos-Fundamentales-de-La-Escucha-Musical>, nota 7: “si bien ambos términos comparten una raíz común (*fremd*: extraño, no habitual, foráneo), [...] juegan papeles diferentes, casi contrarios. [...] *Verfremdung* [...] nos remite directamente a Bertolt Brecht, para el que [...] consistía en la acción de presentar elementos familiares o habituales [...] a través de una nueva luz [...] con el fin de hacer visibles

En efecto, como sucede en el “sistema de crueldad” de Deleuze y Guattari, el marcaje de los cuerpos revela con claridad su dimensión antiprodutiva, es decir, selectiva: *esto* y no otra cosa. Los hábitos interpretativos y compositivos vinculados al instrumento lo predeterminan, moldeándolo de antemano. La ruptura de estos hábitos (a través de la desterritorialización) hará posible el trazo de nuevas líneas territoriales, la creación de nuevos agenciamientos.⁷⁰

Además, como se ha visto en el apartado anterior, dicho marcaje se produce de una forma literal a un nivel constructivo, ontogénico: artesanía y praxis musical no conforman compartimentos estancos ni se reducen a la simple relación causa-efecto unidireccional. Al fin y al cabo –y ello es a donde conduce todo este razonamiento–, el instrumento es una realidad social. Y es en su marco social donde, como en Deleuze, los órganos de los individuos adquieren su significado; donde, como lo expresa McNabb, los órganos son “tallados” en el propio “cuerpo sin órganos” (McNabb 2017: XI-XII).⁷¹

2.3.1. Memoria y ontogénesis

En el tercer volumen de *La técnica y el tiempo*, escribe Stiegler:

Los hombres desaparecen, sus historias permanecen. Se trata de una gran diferencia respecto a los demás seres vivos. De estas huellas, algunas son producidas con una finalidad completamente diferente a la conservación de la memoria: un objeto de barro, una herramienta, no se hacen para transmitir la memoria. Sin embargo, la transmiten espontáneamente y por esa razón el arqueólogo los busca: con frecuencia son los únicos testigos de episodios más antiguos. Otras huellas están propiamente dedicadas a la transmisión de la memoria. Así ocurre con la escritura, la fotografía y la cinematografía (Stiegler 2004: 219).

En un principio, podemos asociar el instrumento con el primero de los grupos mencionados por Stiegler: el instrumento no se construye ni se emplea con el expreso

y evidentes las contradicciones de la realidad [...]. Por el contrario, [...] *Entfremdung* [...] ilustra un estado ya enajenado, la pérdida [...] definitiva del Otro, [...]”. Para Lachenmann y Brecht, la *Verfremdung* permite una superación (cuasi-catártica) de la alienación.

⁷⁰ Ya antes se ha señalado la necesidad de la (re)territorialización, cuyo límite se encuentra en el cuerpo sin órganos, llamado también un “cuerpo sin imagen” (Pardo 2011: 276). Alrededor de esta cuestión, escribe Judith Butler: “identificarse no es oponerse al deseo. La identificación es una trayectoria fantasmática y una resolución del deseo; adoptar un lugar; territorializar un objeto que permite la identidad mediante la resolución temporal del deseo, pero éste continúa siendo deseo, aunque solo sea en su forma repudiada” (Butler 2002: 152).

⁷¹ Para Deleuze, explica Pardo, “todo lo que puede el cuerpo, su potencia, es también su derecho natural. [...] Y el cuerpo, en cuanto cuerpo sin órganos, es siempre el límite de toda formación social, allí donde toda formación social se detiene, aunque sea para volver a comenzar, allí donde toda formación social experimenta su muerte [...] Extrañado subsuelo del derecho natural, más exótico que el estado de naturaleza de Hobbes” (Pardo 2011: 266-267).

propósito de transmitir o preservar la memoria, aunque ello, por supuesto, no significa que esto le sea por completo ajeno. Así, tomado al margen de su estricta función musical, la percepción del instrumento es iluminada inevitablemente por su condición de objeto cultural: es testimonio de un contexto productivo y social; pero también –como señala Sève (2018: 210) – puede ser experimentado como una creación estética en sí misma a causa de su belleza física y sus propiedades ornamentales. Además, el instrumento no deja de ser un objeto aurático, en el sentido benjaminiano de “manifestación irrepetible de una lejanía” (Benjamin 2008: 16).⁷²

Así, por una parte, como producción artesanal, cada instrumento individual es único, al remitir a la factura irrepetible realizada por un artesano, y, en no escasas ocasiones, a ello se une su antigüedad. En este sentido, el aura de un violín producido en septiembre de 2021 en una cadena de montaje sería menos relevante que en el caso de un violín construido siglos atrás por Antonio Stradivari. Por otra parte, su vinculación a determinados contextos sociales, culturales o incluso cultuales (en cuanto relacionado con determinadas celebraciones, cultos o mitos), los reviste de una significación específica. De este modo, el aura del violín elaborado de forma industrial continúa distinguiéndose del que pueda presentar una lavadora, al igual que, en determinadas circunstancias, el diente de un santo o el reloj de un familiar difunto, por el hecho de haber pertenecido a una determinada persona, pueden adquirir un valor que las propiedades físicas del diente o del reloj son, por sí solas, incapaces de justificar.⁷³

Ahora bien: la contemplación del instrumento al margen de su implicación en la actividad musical –o, en otras palabras, al margen de su instrumentalidad– parece, desde un punto de vista ontológico, tan impropia como lo era para Heidegger la contemplación teórica del martillo respecto al ser del útil. Esto no quiere decir, empero, que las diversas relaciones significativas con el mundo en las que el instrumento se encuentra inserto posean una importancia menor o queden relegadas en su actualización como espacio productivo. Por el contrario, se trata de reintroducir dichas relaciones en el proceso de producción, entendiéndolas como un elemento constituyente de la praxis instrumental. Es esto precisamente lo que Lachenmann lleva a cabo al identificar el aspecto existencial del

⁷² Esta definición, según Jesús Aguirre, “no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo «lejanía, por cercana que pueda estar». Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia” (en Benjamin 1989: 26).

⁷³ Sobre esta cuestión se volverá en el apartado 4.1 de este trabajo.

material musical con su aura. Ello significa que el material musical, inseparable en efecto de las condiciones de su producción física, consideradas en el aspecto sensorial, se encuentra definido además por todas las dimensiones de sentido que, a través del tiempo, dicho material ha ido adquiriendo en su relación con el mundo. Todo esto puede aplicarse también al propio instrumento.

No obstante, el aspecto existencial lachenmanniano nos permite reconocer tan solo una parte de las huellas que el tiempo deja en el instrumento musical. No olvidemos, a este respecto, que el instrumento es un objeto técnico y, como tal, debe comprenderse a la luz de su evolución física y funcional. Como apunta Sève, “el instrumento forma parte de la historia de la técnica, está marcado por la historicidad” (Sève 2018: 207). Este proceso, el que constituye la historia del instrumento, posee, pues, dos caras: por un lado, las modificaciones que afectan a la estructura física de los cuerpos. Por otro lado, las territorializaciones o apropiaciones sufridas por los cuerpos ya constituidos, teniendo en cuenta que, como se ha defendido ya con anterioridad, “ninguna estructura fija corresponde a ningún uso definido” (Simondon 2018: 41). En este sentido, la noción de “identidad” a la que hacíamos referencia unas páginas más atrás no debe entenderse, parafraseando a Judith Butler, tanto como una cuestión de esencia, cuanto de “reiteración”, esto es, de una repetición confirmadora desplegada a través del *hacer* (cit. en Craenen 2014: 138).⁷⁴

Sin duda, las metamorfosis físicas de los instrumentos se desarrollan, en general, en el taller del artesano. No obstante, la labor artesanal y la práctica musical no conforman dos compartimentos estancos, sino que la lógica que guía la evolución de las técnicas de construcción (así como la constitución de estereotipos o estándares constructivos para las distintas especies instrumentales) se encuentra impregnada de elementos como el gusto, el ideal estético o las demandas profesionales; aspectos, todos ellos, vinculados a un determinado momento y lugar. En este sentido recordaba Simondon que “las verdaderas etapas del perfeccionamiento del objeto técnico se hacen por medio de mutaciones, pero mutaciones orientadas” (Simondon 2018: 61).

⁷⁴ El propio sujeto, afirmará Butler siguiendo a Foucault, es inseparable de un proceso de “sujeción”, es decir, de subordinación respecto a alguna forma de poder (Butler 2001: 12). En este sentido, recordemos cómo, en el planteamiento de Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo*, el sujeto emerge ya como un producto al nivel de la síntesis de consumo. Del mismo modo, el desarrollo de la instrumentalidad, la cual no excluye –como se ha defendido– a la figura del intérprete, se encuentra ligada a una serie de prácticas y discursos, que hemos interpelado aquí a través del concepto deleuziano de territorialización.

El “oficio”, en tanto que saber práctico, conocimiento técnico de un determinado ámbito, no agota por sí mismo la comprensión de la realidad poética de la construcción de los instrumentos. En la contraposición entre el arte y la artesanía que lleva a cabo en la sección inicial de su *Harmonielehre*, Arnold Schoenberg ([1911] 1974) asociaba a esta última con una racionalidad instrumental: el maestro artesano maneja a la perfección sus materiales, herramientas y procesos de trabajo; reconoce las buenas y las malas hechuras; sabe hacer, deshacer y enmendar, así como prever el resultado de diferentes opciones posibles. En resumen, se trataría de una forma de conocimiento que permite, dados unos fines y unas determinadas condiciones, aplicar los procedimientos requeridos con el propósito de alcanzar dichos objetivos de forma óptima.

Es esta clase de racionalidad la que motiva, en la construcción de un violín (una actividad de marcado carácter tradicional a día de hoy), la preferencia por unos tipos concretos de maderas frente a otros (píceas para la tapa, el alma y la barra armónica; arce para el fondo, los aros, el mango y el puente; ébano para el diapasón, las clavijas y el cordal), la posición y dimensiones del alma, la orientación de las vetas de la madera, el uso de unas determinadas herramientas, el atenerse estricto a unas medidas únicas y fijas, el respeto de unos determinados tiempos y procesos, etc. Sin duda, con madera de abedul o de eucalipto puede fabricarse también un violín, al igual que sería posible recurrir a dimensiones superiores o inferiores a la estándar, o, también, orientar las vetas de la madera de forma perpendicular a la habitual. Si esto no se hace, no es por simple conservadurismo: más bien, serían siglos de tradición los que han confirmado a los *luthiers* que el seguimiento de estas directrices ha permitido y permite aún obtener los mejores resultados, de cara a lo que ambos esperan de un buen violín.

Lo que escapa al dominio del oficio es, paradójicamente, la noción misma de lo que ha de ser un “buen violín”. Pues esos fines que orientan el trabajo artesanal no son inmotivados, ni proceden en exclusiva del ejercicio técnico. Por el contrario, a menudo ocultan detrás de sí factores muy diversos, desde los propiamente estéticos y musicales hasta los ergonómicos o mercantiles. No cabe duda, por ejemplo, de que el ideal de una “buena viola” no es, a día de hoy, tan unívoco como el de un “buen violín”: la significativa variabilidad en las dimensiones del instrumento no deja de ser un síntoma en este sentido. ¿Quizás haya que buscar la explicación a esta diferencia en las historias respectivas de los dos instrumentos, en sus roles, en sus repertorios? En cualquier caso, empero, no hay que olvidar aquí posibles cuestiones de otra clase, como las ergonómicas: pues una viola

de gran tamaño no sería apta para cualquier violista, incluso aunque se le atribuyesen las mejores condiciones acústicas posibles.

Del mismo modo, la reciente (aunque limitada) proliferación de los arcos de fibra de carbono no parece deberse tanto a las virtudes acústicas del material, tomadas en sí mismas (las cuales son percibidas como aceptables), cuanto a la notable mejora en la relación entre calidad y precio que suponen. Por el contrario, el “violínofón” de Augustus Stroh (1899), donde un diafragma y un pabellón amplificador reemplazaban eficazmente el sistema de resonancia tradicional, desapareció rápidamente: su principal ventaja, relacionada con la potencia y la proyección del sonido, sería superada por la aparición del micrófono, el cual, a diferencia del sistema de Stroh, no hacía necesaria la sustitución de instrumentos bien asentados en la tradición interpretativa (Sève 2018: 48).

La continua realimentación entre artesanía, contexto y actividad musical permite el reconocimiento de los procesos ontogenéticos como una faceta relevante de la propia poética del instrumento. La construcción es ya, pues, un acto creativo. Esta idea de la construcción como *poiesis* se refleja en el concepto de “invención organológica” de Sève, de la que el filósofo distinguía tres posibilidades (Sève 2018: 43-44): en primer lugar, innovaciones dirigidas a mejorar “las posibilidades sonoras y musicales de un instrumento existente”, como en el paso del acordeón de “dos hileras” al de “tres hileras”. En segundo lugar, transformaciones físicas encaminadas a facilitar el empleo del instrumento, como en el caso de la aplicación de clavijas mecánicas a los contrabajos o el desarrollo de las válvulas y los pistones de los metales. En tercer lugar, invenciones cuya finalidad primordial es la generación de nuevos sonidos o posibilidades sonoras, de lo que sería ejemplo el diseño de instrumentos nuevos (el piano en el siglo XVIII), derivados (el corno inglés a partir del oboe) o híbridos (la tuba wagneriana como acercamiento de la tuba y la trompa).

Según Sève, las dos primeras categorías tienen en común el hecho de presentarse como solución a un problema o a una demanda técnica específica. Así, el cambio en el tipo de clavijas de los contrabajos torna más cómoda y precisa la afinación del instrumento, además de favorecer la durabilidad de la cuerda, propósitos a los que se encauzan también los “tensores” empleados en sus parientes de menor tamaño. Del mismo modo, como se defendió en el capítulo anterior, el sistema de Boehm y el sistema de válvulas o pistones permitieron en el siglo XIX una adaptación efectiva y eficaz de los instrumentos de viento a las necesidades que, en términos de modulación y cromatismo, planteaban las nuevas

demandas compositivas. En el tercer caso, en cambio, no se trataría tanto de ofrecer una solución a un problema, cuanto de una cuestión de “deseo e imaginación”. Es decir, esta clase de invención organológica excedería los márgenes del modelo de “invención técnica” al que sí se adaptaban los otros dos (Sève 2018: 44-45).⁷⁵

En este punto, Sève concluye (como se ha hecho aquí con anterioridad) que el esquema de medios y fines resulta insuficiente para caracterizar el instrumento, ya que este último no es solo una herramienta para alcanzar un sonido deseado, sino un “particular enfoque sonoro del mundo” que desborda su carácter utilitario (2018: 49). Además, ahondando en esta idea, cabe decir que, al igual que sucede con el propio intérprete, cada instrumento individual es en sí mismo diferencia, y, hasta cierto punto al menos, se comporta acústicamente de un modo único, distinto a como lo hacen otros individuos de su misma especie organológica. Es decir, a cada instrumento le es propia una virtualidad intransferible, una riqueza particular que cabe ser explotada en la práctica musical.

Del mismo modo, nada implica *a priori* que el proceso constructivo, en tanto que constitución física del cuerpo sonoro como tal, deba finalizar en la mesa de trabajo del constructor. Así, nos encontramos con un fenómeno relativamente frecuente en la música contemporánea, a saber: la modificación –temporal o permanente– de la estructura o disposición del instrumento realizada *a posteriori* por el músico, con un propósito creativo. Es decir, aquello que Sève (2018: 230) denomina “desvíos instrumentales”, proponiendo como ejemplo el piano preparado de John Cage.

La intervención del artista en la conformación física del instrumento abre una nueva dimensión dentro de su concepción como cuerpo. Por lo general, se trabaja con realidades corpóreas que ya vienen dadas, junto con su historia y su aura. El músico puede mediar en los procesos de actualización del instrumento como espacio productivo, con el objeto de evitar que la actualización se desarrolle de un modo puramente reproductivo. En esta situación, la práctica de reconfigurar la estructura del instrumento –es decir, el cuerpo–

⁷⁵ Las fronteras entre estas categorías pueden resultar relativamente borrosas, como muestra el ejemplo de los pistones: para Sève se trata de un caso de la segunda clase, pero también puede entenderse como un ejemplo de la primera. Asimismo, podemos pensar en otra serie de innovaciones recientes en el ámbito de los instrumentos de viento metal, tales como los modelos microtonales, con dos campanas o instrumentos triples. Todos ellos están pensados para permitir la experimentación con posibilidades sonoras hasta ahora limitadas en los modelos ordinarios de dichos instrumentos –primer tipo de invención organológica–. Sin embargo, también podrían pensarse como instrumentos “derivados” –tercer tipo–, e incluso, en el caso de la trompa triple, su desarrollo no deja de constituir una facilitación de su manejo para ciertos pasajes o repertorios.

implica una ampliación del margen de actuación del artista, en la medida que abre para él nuevas posibilidades sonoras y creativas.

Así, por ejemplo, la singular *scordatura* que Pierluigi Billone plantea en *Iti Ke Mi* (1995) para viola⁷⁶ permite al compositor explorar una serie de relaciones acústicas inéditas, inviables con una disposición convencional de las cuerdas de la viola. Ocurre algo similar con el injerto que Alberto Posadas aplica al mismo instrumento en *Tombeau et Double* (2014) al introducir entre las cuerdas, por la parte posterior del puente, una caña de clarinete (en las cuerdas I a III), además de ubicar de forma directa una sordina Heifetz en la cuerda IV; elementos ambos que, más tarde, serán tratados como partes constituyentes del instrumento (Besada 2019: 121). Del mismo modo, la compleja preparación del piano en *Pequeñas cosas diminutas* (2018) de Elena Rykova, llevada a cabo mediante la disposición, en su interior, de un amplio conjunto de elementos diversos de pequeño tamaño –de ahí el título de la pieza– contribuye a transformar en gran medida el potencial acústico del instrumento.

El problema de la concepción de Sève reside en que el estatus organológico del “desvío instrumental” queda en entredicho. Para el filósofo francés, el piano preparado de Cage ya no es un piano, pero tampoco un instrumento en sí mismo. En cambio, el mismo Sève exime a los “usos desviados” de un instrumento de la misma consideración pseudo-instrumental, por lo que, por mucho que el piano en *Guero* (1970-71) de Lachenmann se aleje radicalmente de toda concepción y sonoridad pianística tradicional (probablemente más que en el caso de Cage), continuaría tratándose de un piano. Se entiende entonces que, para que una viola deje de ser una viola, deben alterarse sus componentes propiamente estructurales. Pero, ¿qué habría de ser lo “estructural” en una viola? No, por cierto, el material o la forma de las clavijas, pero tampoco la propia caja de resonancia, pues, al margen de las citadas variaciones de tamaño en los modelos estándar, en ciertos contextos pedagógicos se incorporan cuerdas de viola a un violín a fin de obtener una “viola de talla pequeña”. ¿Se trataría, pues, del encordado? Y, sin embargo, la práctica de la *scordatura* es bastante habitual en el repertorio académico contemporáneo, de lo que es ejemplo el caso de *Iti Ke Mi*.

⁷⁶ Aunque Billone altera solo la afinación de una de las cuerdas de la viola, modifica en cambio la distribución del mismo encordado: emplea dos cuerdas IV, afinadas respectivamente en Mi (una 6ª por debajo de su afinación habitual) y Do, y ninguna cuerda II. Mientras tanto, las cuerdas I y III –dispuestas una junto a la otra– se afinan de la forma habitual.

Siguiendo entonces la lógica de Sève, habría que pensar quizás que Billone no está escribiendo para viola. Lo mismo sucede con las piezas de Rykova y Posadas: ¿se trata de un piano, de un pseudo-piano, de una serie de micro-instrumentos desplegados en las entrañas de un piano? ¿Qué clase de instrumento es una “viola con caña”? Una vez más, se manifiesta aquello que desde nuestra perspectiva parece ser uno de los puntos débiles de la posición de Sève: el privilegio que concede a la repetición, a lo idéntico, frente a la diferencia. Es éste, al fin y al cabo, el inconveniente del pensamiento taxonómico, el cual, en la medida en que depende de una unidad-pivote desde la que se despliegan las diversas ramificaciones, se muestra incapaz de captar adecuadamente la multiplicidad (Deleuze & Guattari 2015: 11). De este modo, la idea de “viola” se presenta como un tipo o arquetipo, de carácter normativo, frente al que se sitúan sus diversos “desvíos” (el mismo término reviste ya un cierto matiz negativo): los cuales no serían violas, pero tampoco verdaderos instrumentos. Por consiguiente, el desvío instrumental se convierte en algo semejante a un bastardo sin derechos, al que se le niega el reconocimiento de su propio linaje organológico.

¿Y si fuera posible, entonces, pensarlo de otro modo, desde la diferencia? El rizoma, explican Deleuze y Guattari, procede por “variación, expansión, conquista, captura, inyección”, en lugar de seguir una estricta filiación genética, taxonómica (2015: 12-29). Quizás, más que la lógica binaria del *type* y el *token*, convendría invocar aquí la idea wittgensteiniana de los “parecidos de familia”, que el propio Lachenmann aplicaba por su parte al material musical a través de su concepto de *Familie*:

Cada miembro de una familia es una entidad individual, no simplemente [...] gradaciones cuantitativas de un carácter predefinido [...]. El perfil general de la familia, después de todo, no se revela simplemente a través del padre o la hija pequeña; al mismo tiempo, tampoco son meros fragmentos, sino caracteres absolutamente individuales –a la vez autónomos y configurados por, y configurantes de, la totalidad– (Lachenmann 2004: 60-61).⁷⁷

El “parentesco”, en este contexto, tiene que ver más con rasgos comunes, sincrónicos, que con derivaciones genéticas o diacrónicas (como en el caso de un modelo y su reproducción): no se trata tanto de que X proceda de (y se parezca a) Y, e Y de Z,

⁷⁷ “Each family member is an individual entity, not simply [...] quantitatively identifiable gradations of a character already defined within each separate component. The overall profile of this family, after all, is not revealed simply through the father or the «youngest daughter»; at the same time, however, these are not mere fragments, but are rather each absolutely individual characters – at once autonomous and shaped by, as well as shaping for, the whole”.

siguiendo un orden jerárquico, cuanto de que los rasgos compartidos entre los tres elementos sugieren un cierto carácter familiar que, sin embargo, siempre se encuentra en expansión y se actualiza en individuos irrepetibles. El parentesco es fruto de una síntesis, como serie en expansión, y carece de la estratificación vertical del árbol genealógico. Además, como resalta Christian Utz, las fronteras de las familias son siempre algo “borrosas” [*fuzzy*], de modo que puede haber casos de que un individuo pertenezca a varias familias, los límites de una familia varíen o incluso que dos familias se fundan (Utz 2013: 15).⁷⁸

Desde este punto de vista, la clase de fenómenos que Sève considera “desvíos organológicos” pueden entenderse como movimientos de expansión o variación dentro de una determinada familia instrumental, como el piano o la viola. Es decir, todos los pianos y todas las violas comparten algunos rasgos, pero, en lugar de buscar los límites de lo que es o deja de ser parte de una familia en concreto, la proximidad se expresa en grados o modos de parentesco. La ventaja de este cambio de enfoque estriba, como es obvio, en la posibilidad que abre en el sentido de pensar la diferencia en términos positivos: puesto que, en estos casos, en lugar de desarraigarse –excluyéndose de una pretendida normalidad–, el instrumento se individualiza, realizando en sí mismo la actualización de una virtualidad.

Así, en estos casos, el trabajo *con* el cuerpo que supone la composición musical se pone en relación con un trabajo *del* cuerpo instrumental. No se trata simplemente de incrementar o modificar las posibilidades abstractas del instrumento como generador de sonidos acústicos, ni tampoco de diseñar un piano o una viola a medida. Lo cual, como escribe Simondon a propósito del objeto técnico, no solo sería algo inesencial, “sino que va contra la esencia del ser técnico, es como un peso muerto que se le impone desde fuera” (2018: 46).⁷⁹ Se trata, en cambio, de (co-)construir el cuerpo, de tomar parte en su

⁷⁸ La afinidad entre las posiciones de Deleuze y Lachenmann ha sido analizada por Paulo de Assis en un recomendable artículo (De Assis 2011). Compárese aquí la idea lachenmanniana del “parentesco” con la “generalidad” de *Proust y los signos*, la cual denota dos cosas: por un lado, la “ley” de una serie (la “serie” se corresponde en dicho texto con la multiplicidad); por otro lado, el “carácter de un grupo cuyos elementos se parecen” (Deleuze 1995: 95). Nótese aquí que ley y origen no se identifican: aunque Deleuze sitúa a la madre del protagonista de *En busca del tiempo perdido* en el origen de la serie amorosa del personaje, niega rotundamente –contra el Edipo freudiano– que ello conforme el tema más profundo o la “razón” de la serie. El origen, en cambio, aparece siempre encadenado a otras experiencias (“las series se implican unas a otras”) (1995: 83).

⁷⁹ Simondon nos advierte, además, de que “no se debe confundir un aumento del carácter concreto del objeto técnico con un aumento de las posibilidades del objeto técnico por complicación de su estructura” (2018: 52). La “co-construcción” del instrumento por parte del músico puede, en efecto, ampliar las

ontogénesis, de “componer el instrumento”, entendiendo esto como un proceso creativo integral. Es decir, la ontogénesis del instrumento se integra en la poética de la obra y ello se realiza como una parte del proceso de individuación del propio instrumento.

Una manifestación de esta idea, particularmente acentuada, la encontramos en *declarar la corteça de la letra (wie Scherben [...] eines Gefäßes)* (2013, revisada con posterioridad entre los años 2014 y 2016) de Torá, donde el compositor construye su propio instrumento a través del ensamblaje de diferentes elementos: cuencos tibetanos, una calabaza africana y un cuenco de cuarzo con agua (al margen del procesamiento electrónico). En su propio comentario a la obra, Torá interpretaba el proceso de la siguiente manera:

La misma construcción del instrumento, planteado como un ensamblaje [...] un instrumento híbrido, *frankenstein* imposible construido a través de la unión de [...] instrumentos existentes que se yuxtaponen, conectan, penetran e interpenetran, pero que, en sus cercanías y diferencias, no llegan (¿o quizá sí?) [a] crear un único cuerpo sonoro.⁸⁰

¿Cómo caracterizar, entonces, la relación entre esta clase de fenómenos y la noción de memoria? Debe subrayarse al respecto el hecho de que la ontogénesis del instrumento constituye una parte esencial de su propia historia y, como consecuencia, de la historia de los lazos familiares que se establecen entre los instrumentos individuales. Una flauta no es un simple tubo metálico dotado de orificios, llaves y bisel, puesto que en este tubo se concentra todo su pasado y su presente, lo que ha sido y lo que es. La flauta se aparece, en este sentido, como una pieza de memoria viva, o, en palabras de Proust, “un poco de tiempo en estado puro” (cit. en Deleuze 1995: 73): memoria en la que convergen, desde sus diferencias irreducibles, su pasado histórico y mítico, el célebre modelo de Boehm, o, en la actualidad, la flauta Prónimo de Julián Elvira.

Detengámonos un instante en esta última. Según su creador, la flauta Prónimo toma como base el propio modelo de Boehm, que se convierte en punto de partida para una profunda transformación de su diseño. Uno de los principales aspectos de la propuesta de Elvira, al margen de la adición de nuevos orificios para obtener alturas microtonales (en cuartos de tono), consiste en la búsqueda de una completa independencia de todos los

posibilidades acústicas del instrumento, pero esto no es necesario: puede darse también una reducción de las mismas, lo que no es extraño a las poéticas compositivas de autores como Lachenmann, André o Torá.
⁸⁰ Torá, José Luis. Notas a *declarar la corteça de la letra (wie Scherben [...] eines Gefäßes) para percusión y electrónica* (2016). Recuperado el 1 de diciembre de 2021, de <https://joseluistora.com>.

agujeros disponibles en el instrumento, lo que implica una modificación notable del sistema de llaves. Boehm, por supuesto, no construyó su modelo tomando en consideración sus posibilidades en cuanto a microtonos y multifónicos se refiere, por lo que vinculó entre sí agujeros que siempre, según era de esperar, se activarían a la vez en el contexto musical de su época. Elvira, en cambio, hace expreso su propósito de ampliar el potencial acústico del instrumento y de abrir la puerta a nuevos caminos de exploración de este cuerpo sonoro.⁸¹ He aquí, pues, un ejemplo palpable de cómo la construcción y la práctica musical conforman actividades íntimamente vinculadas en el seno de la poética del instrumento; de cómo la ontogénesis participa plenamente en la actualización del instrumento como ser histórico.

Del mismo modo, puede afirmarse que el piano preparado de Cage abrió una nueva etapa en la historia del piano. No, por supuesto, en el sentido de que, desde entonces, el piano preparado haya sustituido al piano convencional o lo haya tornado obsoleto (lo cual es evidentemente falso), sino porque esa posibilidad –la de una preparación– se ha incorporado a la herencia familiar del instrumento. De ahí que, a nuestro juicio, la decisión de Sève de escindir la historia del piano preparado de la historia del piano convencional, como si se tratara de preservar una supuesta “raza pura” de sus inevitables evoluciones, es un error. Como en el proyecto de Elvira, y como en la pieza de Billone para viola, la preparación del piano no consiste en una mera subversión del mismo, sino, más bien, en una vía de acceso que nos permitiría acceder a realidades acústicas potenciales en el instrumento, pero inactualizables en su constitución ordinaria o vigente.

2.3.2. La apropiación del cuerpo en la práctica musical

Hemos visto que Sève diseñaba su esquema de las invenciones organológicas según la finalidad que caracterizaba a éstas. Ahora bien, de la constatación de la naturaleza poiética de los procesos genéticos y filogenéticos, así como de que el desarrollo técnico se encuentre orientado de una manera concreta, no se sigue que el artista deba explotar necesariamente los recursos a su disposición con la orientación en que el constructor los ha concebido. En otras palabras, de acuerdo con la reivindicación realizada ya al exponer

⁸¹ En Elvira, Julián. “PRÓNOMO. Un nuevo instrumento, un nuevo lenguaje, un nuevo pensamiento” [s.f.]. Recuperado el 6 de diciembre de 2021, de <https://pronomosflute.com>. El autor ha dedicado también a este proyecto su tesis doctoral: *El atlas de los sonidos de la flauta Prónimo: una nueva perspectiva de la creación y la interpretación inspirada en la metodología de datos masivos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018.

el concepto de cuerpo sonoro, la constitución física del instrumento no determina de antemano su uso, siendo posible la exploración de vías de acceso al instrumento que van más allá de las posibilidades contempladas en su diseño.

De hecho, cualquier tipo de innovación organológica puede abrir en el instrumento posibilidades sonoras no perseguidas por el fabricante, pero que, una vez emergidas a la luz, lleguen a captar el interés de un artista al margen de otras que fueran buscadas de forma consciente. Pues, al igual que en el ejemplo de Boehm, ya comentado, ¿acaso era consciente Érard de las posibilidades que su sistema de “doble movimiento” confería al arpa en términos de *buzzing*, *slide*, etc.? Del mismo modo, al desarrollar el pedal del timbal, ¿se pensaba acaso en que alguien, algún día, probaría a realizar un *glissando* al tiempo que percutía con baquetas un platillo colocado sobre el parche? ¿No fue la distorsión de las guitarras eléctricas, en su origen, un efecto “no deseado” que acabaría convirtiéndose en punto de partida de toda una serie de experimentaciones tímbricas en el ámbito de la música popular urbana?

La individuación del instrumento como cuerpo sonoro, de este modo, atraviesa dos momentos diferenciados, aunque no escindidos, desde cuyo límite se despliega una virtualidad bifronte: por un lado, la que pertenece íntimamente a la constitución física, material, del instrumento; por otro lado, la que se vincula a su actualización productiva como cuerpo sonoro. Ahora bien, esto no significa que primero emerja el cuerpo como tal y luego éste sea sometido al uso; más bien, la producción del cuerpo comprende ambos procesos. Sabemos ya que todo cuerpo implica una construcción; ahora bien, como indica Butler en *Cuerpos que importan*, “concebir el cuerpo como algo construido exige reconcebir la significación de la construcción misma” (Butler 2002: 14).

En este sentido, la construcción del cuerpo se halla ligada a la performatividad, a la acción. Ahora bien, la propia autora se desmarca al comienzo de su libro de cierta recepción de su pensamiento que había visto en él la apuesta por una elección incondicionada de identidades, es decir, algo similar a lo que Sève denominaba “voluntarismo” a propósito del instrumento. Por el contrario, se pregunta Butler, “si la performatividad se construye como ese poder que tiene el discurso para producir efectos a través de la reiteración, ¿cómo hemos de entender los límites de tal producción, las condiciones restrictivas en las que se da tal producción?” (2002: 45).

Estos límites tienen que ver, entonces, con la “materialidad”, en la que cabe esbozar quizás una (¿lejana?) afinidad con la noción deleuziana de lo intensivo. Ya que, para Butler, la materia, lejos de su concepción aristotélico-medieval, no es simplemente un sustrato, una suerte de masa indefinida que recibe pasivamente la acción de la forma:

Yo propondría, en lugar de estas concepciones de construcción, un retorno a la noción de materia, no como sitio o superficie, sino como *un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia*. Creo que el hecho de que la materia siempre esté materializada debe entenderse en relación con los efectos productivos, y en realidad materializadores, del poder regulador en el sentido foucaultiano (Butler 2002: 28).

De hecho, escribirá la filósofa en *Mecanismos psíquicos de la sujeción*, “el cuerpo no es un lugar en el que se lleve a cabo una construcción, sino una destrucción a raíz de la cual se forma el sujeto” (Butler 2001: 105). Estas ideas proceden de Foucault, para quien, en efecto, el poder es materializador, y la materialidad un efecto de poder. El sujeto surge a costa del cuerpo a través del principio normativo y normalizador que es el “alma”. Ésta, explica Butler, “hace que el cuerpo sea uniforme; los regímenes disciplinarios forman el cuerpo a través de una repetición sostenida de ritos de crueldad que producen, a lo largo del tiempo, la estilística de los gestos del cuerpo prisionero” (2002: 65).

El cuerpo, pues, es marcado al tiempo que él mismo es producido, mientras que esta “destrucción” a la que aluden Butler y Foucault puede relacionarse con el proceso de diferenciación del cuerpo sin órganos que Deleuze y Guattari ilustraban con el elocuente ejemplo del huevo. Asimismo, dicha idea de “marca” o “huella” reaparece también en el propio discurso de Foucault, cuando éste –en “Nietzsche, Genealogy, History” – define el cuerpo como una “superficie inscrita por los eventos (rastreada por el lenguaje y disuelta por las ideas)”, frente a la cual la tarea de la genealogía es la de “exponer un cuerpo totalmente marcado por la historia y el proceso histórico de destrucción del cuerpo” (Foucault 1984: 83).⁸²

Veamos ahora, entonces, lo que sucede con el segundo de los momentos de este proceso de individuación, a saber, la apropiación y territorialización del instrumento-

⁸² “The body is the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas) [...]. Genealogy, as an analysis of descent, is thus situated within the articulation of the body and history. Its task is to expose a body totally imprinted by history and the process of history’s destruction of the body”.

cuerpo que tiene lugar en la práctica musical. Atendamos a la presentación que Sève hace de este fenómeno:

el instrumento dispone de un cuerpo físico, material, del que es posible extraer todo tipo de sonidos; pero dispone también de un cuerpo musical que no es parte del cuerpo físico sino más bien una apropiación de ese cuerpo. El cuerpo musical del instrumento produce sonidos musicales pertinentes. Aprender a tocar un instrumento implica configurar o descubrir, en su cuerpo físico, su cuerpo musical. Tocar un instrumento supone sustraerlo continuamente de su cuerpo físico para mantenerlo, trabajosamente, en su estado de cuerpo musical (Sève 2018: 92).

Pese a la distancia intelectual que separa a Sève de Deleuze, Foucault o Butler, no deja de haber puntos en común con cuanto acabamos de exponer. Por un lado, la dualidad de cuerpos mencionada por Sève encuentra resonancias con nuestra propuesta de concebir el proceso de emergencia del cuerpo sonoro como una realidad bifronte. Por otro lado, al igual que Sève, sostendremos que la recepción y configuración del uso del instrumento en la actividad musical reviste esencialmente el carácter de la “apropiación”. Asimismo, el flujo constante que el pensador francés establece entre el “cuerpo físico” y el “cuerpo musical” recuerda a la emergencia, ya descrita, de las “relaciones latentes” toranianas en tanto que actualización de una determinada virtualidad.

En tanto que consumación ya de una determinada “destrucción” o “materialización”, el “cuerpo musical” de Sève puede aproximarse a las nociones lachenmannianas de *Tonalität* y aura. Respecto a la primera, debe aclararse que, en la concepción de Lachenmann, “tonalidad” excede el significado que este término adquiere en el discurso musical convencional, para identificarse con el aparato estético tradicional, tomado en un sentido global (Lachenmann 1996: 88). Así, con este término, el autor alemán se refiere al moldeamiento de cada uno de los elementos de la composición a través del tiempo, sin que esto haya de limitarse a categorías como las tradicionales de armonía, melodía o ritmo. Pues también el trabajo con el instrumento, así como la notación y la propia escucha, se encuentran mediados por la tradición y, por lo tanto, se consideran parte del aspecto tonal (1996: 55; 2004: 58).

Podemos pensar aquí en la técnica instrumental: ésta describe y prescribe modos específicos de acceso al instrumento, “maneras de hacer” que han sido decantadas a lo largo del tiempo, por medio de elementos como el repertorio o la pedagogía. Así, al igual que en otras dimensiones de la “tonalidad” lachenmanniana (como el tratamiento de la armonía o el ritmo), todo nuevo trabajo con el instrumento se posicionará necesariamente,

de una u otra forma, en relación con una tradición heredada. Como expone elocuentemente Wilson (2013: 426-427):

¿Qué es un piano? [...] es un objeto que puede ser sentido, palpado y ejecutado. Sin embargo, [...] el piano no es simplemente una entidad física [...] sino todo lo que lleva aparejado con ello [...] la manera en que se «supone» que debe tocarse, la tradición canónica erguida detrás de él a través del repertorio [...]. El piano no existe meramente como una pieza inerte de tecnología [...], sino que también existe en el hábito de los dedos del pianista cuyas relaciones corpóreas con su instrumento están mediadas históricamente e inscritas en el propio instrumento. [...] El pasado está presente en las relaciones, establecidas históricamente, entre intérprete e instrumento [...] hábitos en la manera de interpretar, escuchar y experimentar el instrumento.⁸³

En cuanto a la noción de “aura”, ya señalamos con anterioridad cómo, en su primera formulación por Benjamin (“manifestación irreplicable de una lejanía”), este término era utilizado para caracterizar la particular unicidad de ciertos objetos: un objeto aurático adquiere de inmediato una distancia respecto al observador, por muy cerca que se encuentre físicamente de él, y, en la medida en que se encuentra dotado de aura, presenta una resistencia a ser rebajado a la condición de “mero útil”.

Más adelante, explica Albrecht Wellmer, el concepto de aura será revisitado por Adorno, identificándose entonces con el “espíritu”: aquello que excede la configuración material y sonora de la obra, incluyendo su cualidad como objeto. Por último, en Lachenmann, adquirirá el valor de una significación mediante la que la música nos atañe existencialmente (Wellmer 2004: 106). En el contexto de la teoría lachenmanniana, si la “tonalidad” venía ligada al moldeamiento del material a través de la tradición, el aura vendría a corresponderse, decíamos, con la historia del material en cuanto a sus contextos extramusicales (Lachenmann 1996: 35-47):

el aura como portadora de familiares experiencias de la realidad existencial: lo cotidiano, los distintos estratos sociales, la esfera religiosa, la[s] cultura(s), la técnica, la historia, los paisajes, las clases, quizás también el inconsciente procedente de capas arcaicas de nuestra psique, el mundo

⁸³ “What is the piano? [...] it is an object that can be felt, touched, and played. However, [...] the piano is not simply a physical entity [...] but everything that comes with and around this [...] the way it is ‘meant’ to be played, the canonic tradition that stands behind it as repertoire [...] The piano does not exist merely as a lifeless piece of technology [...], it also exists in habit, in the fingers of pianists whose bodily relationships with their instruments are mediated historically and inscribed into the instrument [...] The past is present in the historically established relationships [...] between players and instruments; [...] habitualisations of playing, listening, and experiencing instruments”.

de los sueños, etc. [...] el aura como reino de asociaciones, de recuerdos, de arquetipos, de mágicas determinaciones” (Lachenmann 1996: 61, 88).⁸⁴

Esto significa que la carga sedimentada por el pasado excede el ámbito específico de lo musical, incursionando en el terreno de las connotaciones y significaciones adquiridas, tanto en la memoria de los oyentes como en los mismos hábitos perceptivos de nuestra realidad sociocultural (Lachenmann 2004: 58): Es decir, además de actuar como resistencia a su devaluación, el aura del instrumento posee una dimensión identitaria, vinculada a aspectos como su procedencia, su imagen social, su presencia en la iconografía, sus roles adquiridos, posibles atribuciones simbólicas... Elementos, todos ellos, que condicionan de antemano la manera en que los instrumentos son percibidos. Como ejemplos de esta clase de fenómenos podemos citar: las connotaciones religiosas de la campana o el órgano, la asociación de la trompa con la caza, el trasfondo militar de la caja, las evocaciones “folclóricas” de diversos instrumentos, etc.

Una vez más, por consiguiente, el acceso al instrumento se halla mediado por hábitos que regulan la manera en que el instrumento se toca, se escucha y se piensa: se trata, en definitiva, de una realidad territorial. Para cuando el compositor toma contacto con un instrumento existen ya técnicas, repertorios y roles que condicionan su actividad. En otras palabras, el instrumento se encuentra marcado por su propia historia: historia de su desarrollo físico como artefacto, de su pertenencia al mundo como objeto cultural y de sus apropiaciones como espacio de producción musical. Así pues, el instrumento aporta consigo una herencia a la que el músico, como heredero, debe otorgar cada vez una respuesta. Para Lachenmann, el trabajo del compositor implica la necesidad de una confrontación crítica del aura, que el autor alemán plantea desde un punto de vista dialéctico: la presencia inevitable del aura sería contrarrestada por la individuación genuina que supone el acto estético, ligada al aspecto estructural (Lara Velázquez 2011: 73-74).⁸⁵ “La tecnología debe ser adoptada lo mismo que el pasado facticio [sic.]”, explica

⁸⁴ “[...] der Aura als Trägerin von vertrauten Erfahrungen aus der existentiellen Wirklichkeit: des Alltags, der verschiedenen Gesellschaftsschichten, der religiösen Sphäre, der Kultur(en), der Technik, der Geschichte, der Landschaften, Klassen, vielleicht auch des Unterbewusstseins aus archaischen Schichten unserer Psyche, der Traumwelt usw. [...] Aura, als Reich der Assoziationen, der Erinnerungen, der archetypischen, magischen Vorausbestimmungen”.

⁸⁵ Esta idea de una interdependencia dialéctica entre estructura y aura se enmarca, para Lara Velázquez, en “una larga tradición del pensamiento compositivo que, precisamente dentro del contexto germano y respaldado por la discusión –preponderantemente germana– de la música absoluta, concedió el máximo valor al principio de individuación y reflexión del acto creativo” (Lara Velázquez 2011: 75). Asimismo, la concepción del trabajo compositivo como una confrontación crítica de la historia será un elemento recurrente en la música de las últimas décadas. En este sentido, comenta Jesús Villa Rojo que cada una de

a este respecto Stiegler. Es ésta una adopción a la vez material e ideal, “*un comercio de los cuerpos, de las ideas y de los bienes*” (Stiegler 2004: 147); la cual, al mismo tiempo, implica “una capacidad de proyección de un futuro” (2004: 341).

La adopción y apropiación del instrumento imprimen sobre él, por consiguiente, una forma de “huella”. Es precisamente este marcaje –que es ya siempre, al fin y al cabo, huella sobre huella–, el que acaba de constituir el cuerpo como tal, cerrando el círculo abierto por la herramienta del artesano, al igual que Hermes cerraba su propio movimiento al retornar a su cueva tras apropiarse de la *chelys*.⁸⁶ Cierre que, empero, es todo menos definitivo, clausura; en lugar de ello, como en el relato de Hermes y Apolo, se convierte en punto de partida para nuevos movimientos de apropiación: “el *yo* nace a condición de la «huella» de otro”, escribe Butler (2001: 210). La posibilidad de ser debe resolverse, actualizarse, pero no puede inhabilitar su propia capacidad para, en cualquier momento, llegar a ser esto u otra cosa (2001: 145).⁸⁷

De este modo, la huella se convierte, según Derrida, en “el origen absoluto del sentido en general [...] La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación” (Derrida 1986: 84-85), y, en este sentido, es ante todo producción (*poiesis*), “un modo de hacer salir de lo oculto” (Stiegler 2002a: 24) que conlleva “la *inscripción* en el ser de un *posible*” (2004: 337). No obstante, ¿cómo caracterizar adecuadamente el acto inscriptor, el marcaje mismo? Éste se corresponde, entonces, con el gesto instrumental, en el sentido en que éste fue presentado con anterioridad, es decir: una forma de interacción entre intérprete e instrumento, en la que una serie de transferencias y transformaciones de energía e información se implican en un proceso productivo, y en la que acción y percepción son indisociables, al igual que productor y producto. Agregaremos ahora que el gesto instrumental es además producción de huella, gesto inscriptor, en la medida en

las *Sequenze* de Luciano Berio “representa una confrontación con la historia, a través de la mediación del instrumento”. Además, el aparato técnico experimental desplegado por Berio se integraría con la imagen adquirida por el instrumento con su uso, instaurando al mismo tiempo una “aproximación recreativa” (Villa Rojo 2003: 69).

⁸⁶ “Un cuerpo que toma sobre sí mismo directamente este cuidado, para permitir al sonido tener un posible lugar, se convierte en una especie de «vigilante» de esta posibilidad, se convierte él mismo en un instrumento” [“A body which takes on itself directly this whole care, to let sound have a possible place, it becomes a kind of «watcher» of this possibility, it becomes itself an instrument”] (Billone 2010).

⁸⁷ Del mismo modo, para Simondon: “La individuación debe ser considerada entonces como resolución parcial y relativa que se manifiesta en un sistema que contiene potenciales y encierra una cierta incompatibilidad en relación consigo mismo, incompatibilidad compuesta por fuerzas en tensión tanto como por la imposibilidad de una interacción entre términos extremos de las dimensiones” (Simondon 2007: 26).

que es en el propio gesto donde se consuma la individuación del instrumento, en tanto que actualización de una determinada instrumentalidad.

De esta forma quedan ligados gesto y huella, gesto y memoria. Es a través del gesto como se produce la territorialización y desterritorialización. Pues el gesto, afirma Stiegler, es en sí mismo anticipador, configurador: “*un gesto es un gesto porque no experimenta anticipación, porque solo es anticipación*; y solo hay gesto cuando hay herramienta y memoria artificial, protética, fuera del cuerpo y como constituyendo su *mundo*” (Stiegler 2002a: 228).

2.4. LA MÁQUINA BINARIA

De acuerdo con lo expuesto hasta el momento, el gesto instrumental liga íntimamente a instrumento e intérprete. Aquél no es, desde luego, un cuerpo humano, aunque tampoco una “mera herramienta”, en el sentido de su reclusión en una utilidad predefinida que precipitaría su olvido en la habitualidad –o, dicho de otro modo, en el “se” indefinido del *das Man* heideggeriano—. Veámos, así, cómo los modelos de la prótesis (Merleau-Ponty), el juguete (Craenen) y el esclavo (Agamben) permitían arrojar una nueva luz sobre este vínculo asimétrico, hasta llegar a la tesis de Billone de la unidad entre sonido e interacción, y, en consecuencia, de la co-dependencia entre instrumento e intérprete.

Es decir, el intérprete no se comprende aquí como un simple agente externo que actuaría sobre un objeto pasivo. Por el contrario, en el gesto instrumental los miembros del instrumentista –su propio cuerpo– devienen instrumento, convirtiéndose así en parte de éste, al tiempo que el instrumento, en calidad de prótesis, deviene humano como extensión del intérprete. Este doble movimiento trasciende toda posible caracterización de la relación entre ambos en los términos de una sencilla dicotomía entre sujeto y objeto, humano y no-humano, aproximándose en su lugar a la imagen de Sève de los dos cuerpos dobles; o, dicho de otro modo, a la conjunción de intérprete e instrumento como una realidad biónica.⁸⁸ Por consiguiente, cuando el brazo del percusionista, armado con un mazo, golpea un gong, ni el mazo es ya solo la extensión de su brazo, ni el gong la de su voz. Más bien, gong y percusionista se tornan uno en el gesto que actualiza el gong como instrumento musical.

Esto no significa, por supuesto, que el gong permanezca como una especie de estatua de Pigmalión, como un simple disco de bronce, *antes* de que el músico-escultor le insufla alguna clase de llama vivificadora. Pues no se trata de una cuestión cronológica, ni de que el concurso de lo humano produzca la animación de un gong previamente inerte. Se trata, en cambio, de que la realidad instrumental es siempre dual; de que toda máquina, como afirmaban Deleuze y Guattari, “siempre va acoplada a otra” (Deleuze & Guattari 1985: 15); de que la actualización de una instrumentalidad se encuentra ligada a un determinado gesto instrumental.

⁸⁸ Como declaraba Simondon, debe evitarse hacer reposar la comprensión de la realidad tecnológica “sobre una asimilación abusiva del objeto técnico al objeto natural, y particularmente a lo viviente” (Simondon 2018: 69).

Es este modelo relacional y productivo el que designaremos aquí con el concepto de “máquina binaria”. En ella, instrumento e intérprete se piensan al mismo tiempo como productores y productos, o sea, en términos de un espacio productivo que pertenece esencialmente a su conexión mutua y que es irreductible a cualquiera de los dos. Esto no debe tomarse como si la máquina binaria fuese una suerte de entidad trascendente en la que instrumento e intérprete habrían de confundirse, sino, por el contrario, como un vínculo productivo y concreto en el que se despliega la realidad dual de una corporalidad marcada. Además, en la máquina binaria, instrumento e instrumentista no solo no se confunden, sino que más bien se diferencian, en el sentido de que, en el gesto instrumental, ambos se individualizan, produciéndose a sí mismos como tales. Es decir, la producción del instrumento, en tanto que espacio productivo, es en primer término producción de sí.

2.4.1. El gesto como operación transductiva

En un célebre artículo titulado “Sobre la composición”, Lachenmann presentaba tres tesis sobre el sentido de la actividad compositiva. Afirmaciones que, antes que descriptivas, revisten más bien un carácter prescriptivo, como postulados que definen las condiciones que el acto creativo debería reunir si pretende llegar a ser socialmente significativo. Dichas tesis son las siguientes: “reflexionar sobre el medio” [“über die Mittel nachdenken”], “construir un instrumento” [“ein Instrument bauen”] y “no dejarse ir, sino dejarse venir” [“nicht sich gehen, sondern sich kommen lassen”] (Lachenmann 1996: 74-81).

La primera tesis constituye –como es evidente– una invitación a tomar conciencia de la realidad marcada de todo material musical, de las pre-configuraciones de la escucha y los recursos compositivos. En este sentido, Lachenmann sostiene la necesidad de llevar a cabo un “análisis clínico del material” como un momento imprescindible del trabajo creativo (Assis 2011: 2). Es en relación con esta tesis que hablará Lachenmann de sus cuatro “condiciones del material”, mencionadas más arriba.

Con la segunda de sus tesis, “construir un instrumento”, el autor no quiere decir que el compositor deba ensamblar físicamente el instrumento con el que desea trabajar. Más bien, Lachenmann se refiere a la necesidad de establecer un nuevo sistema de categorías sonoras en cada obra, en diálogo con las ya existentes (Lachenmann 2004: 57). No obstante, en el interior de dicho “sistema”, el “mundo sonoro” [*Klangwelt*] del

instrumento musical adquiere en la poética lachenmanniana una posición central, por lo que puede verse aquí una forma de juego entre los dos usos de la palabra “instrumento”. Puesto que construir un “instrumento”, en el sentido de desplegar un nuevo mapa de relaciones que regule el acceso al instrumento, implica al mismo tiempo la construcción *del* instrumento en tanto que territorialización.

Por supuesto, como subraya Samuel Wilson, la construcción del instrumento se relaciona íntimamente con una “construcción del instrumentista”, puesto que entre uno y otro existen siempre relaciones mediadoras (2013: 435):

La exploración lachenmanniana de la tecnología pianística acomete de forma inherente con las relaciones encarnadas y heredadas que existen entre el intérprete y el instrumento –pedagogía–, siendo ambos modificados y reconfigurados en el momento de la interpretación. Instrumento e instrumentista son reconstruidos en relación con el otro (Wilson 2013: 425).⁸⁹

En este sentido, expone Wilson, la poética lachenmanniana centraría su foco en la relación con el pasado, más que en una mera búsqueda de novedad: ello contribuiría a vincular la segunda tesis con la primera. Pues “construir un instrumento [...] no es una ruptura con la tradición, sino más bien una transgresión de las relaciones heredadas, inherentes a la experiencia presente” (2013: 433).⁹⁰

Y es que, según lo expuesto en el apartado anterior, no existe un verdadero hiato entre la construcción en sentido físico y la construcción como apropiación, sino que un proceso se despliega a continuación de otro; o, dicho de otro modo, el segundo se superpone al primero, al mismo tiempo que lo condiciona. Tanto uno como otro, en definitiva, definen la ontogénesis del instrumento, el cual no nace simplemente como un cuerpo “virgen” que *luego* será territorializado. De ahí que, aunque Lachenmann no postule la necesidad, para el compositor, de intervenir en la fabricación del instrumento, tampoco se excluye la posibilidad de dicha participación, la cual puede formar parte de la “construcción del instrumento” llevada a cabo por el músico (véanse los casos ya citados de Billone, Posadas o Torá).

⁸⁹ “As such, Lachenmann’s exploration of pianistic technologies inherently engages with the handed-down embodied relationships that exist between player and instrument –pedagogy– both finding themselves modified and reconfigured in the moment of performance. Instrument and instrumentalist are rebuilt in relation to one another”.

⁹⁰ “Building an instrument, at least in Lachenmann’s context, is not a break from tradition but rather a transgression of the relationships inherited from it, inherent within present experience”.

En cuanto a la tercera tesis, Lachenmann alude en ella al papel de la intuición y la libertad creativa en el trabajo compositivo. Para él, el impulso creativo no debe tratar de suprimir las contradicciones inherentes a la realidad material, histórica y psicológica del sonido, sino más bien de iluminarlas a través de la liberación de dicho impulso, el cual es entendido como un fenómeno contenido dentro de uno/a mismo/a (Lachenmann 2004: 57). Sin embargo, añade Lachenmann, liberar el impulso creativo no equivale a abandonarse al primer capricho:

[...] desconfío del compositor que sabe perfectamente lo que quiere, porque quiere principalmente lo que sabe: muy poco. Componer, en el sentido de mi tercera observación, significa: extraer lo que, en general, se abre detrás del primer impulso de la voluntad –Stravinsky diría: detrás del primer apetito– hacia vastos panoramas de posibilidades, de los cuales el primer fulgor tan solo es un reflejo, precisamente una simple chispa. Componer debe significar: engañar su querer inmediato e inevitablemente limitado, expulsar a las primeras visiones de ellas mismas, ayudar a la propia fantasía a sobrevolar sus fronteras (Lachenmann 1996: 81).⁹¹

Así, explica Otto Müller (2010: 7), el papel que Lachenmann asigna al compositor se basa en “proporcionar un encuentro con lo no-familiar” a partir de una visión crítica, pero personal, del material musical. Esto significa que el creador debe canalizar sus energías creativas a través de sí mismo de una manera consciente y reflexiva, en lugar de ceder a la espontaneidad del momento. Es en este sentido que el alemán habla de “dejarse venir”, expresión cuya resonancia sexual no pasa desapercibida ni es rechazada por el compositor:

Tampoco me arredra el aspecto erótico de esta formulación. Pues el encuentro entre la voluntad creativa y la materia sonora, ¿qué es sino un encuentro, lo complicado que sea, con lo que uno ama, esto es, un encuentro marcado por la fascinación, la pasión, la compenetración mutua, la felicidad, la desesperación y, ligada a todo ello, la renovada experiencia existencial de uno mismo? (Lachenmann 1996: 82).⁹²

⁹¹ “Ich mißtraue dem Komponisten, der genau weiß, was er will, denn er will meist das, was er weiß: also zu wenig. Komponieren im Sinn meiner dritten Beobachtung heißt: herauskriegen, was überhaupt hinter dem ersten Willensimpuls –Strawinsky würde sagen: hinter dem ersten Appetit– für ungeheure Landschaften von Möglichkeiten sich auftun, von denen der erste inspirative Funke nur ein Abglanz, eben ein Funke war. Komponieren muß heißen: sein unmittelbares, notwendigerweise begrenztes Wollen überlisten, die ersten Visionen über sich selbst hinaustreiben, der eigenen Phantasie über ihre Grenzen hinweghelfen”.

⁹² “Ich habe auch keine Scheu vor dem erotischen Aspekt dieser Formulierung. Denn die Begegnung zwischen kreativem Willen und klingender Materie, was ist sie anderes als eine Begegnung, wie kompliziert auch immer, mit dem, was man liebt: geprägt von Faszination, Leidenschaft, gegenseitigem Durchdringen, Glück, Verzweiflung und, mit all dem verbunden, von existentieller Neuerfahrung des eigenen Selbst”.

Dentro de la poética lachenmanniana, el trabajo con el instrumento se caracteriza por un acercamiento no solo centrado en su aspecto sensorial –esto es, en su dimensión física–, sino también “apasionado”, al instrumento y su potencial latente. Según Billone afirmaría más adelante, sonido e interacción –o lo que es lo mismo, sonido y gesto– constituyen una unidad: el sonido es un vínculo, y componer implica configurar, crear ese vínculo. Como escribe Paulo de Assis:

Lachenmann insiste en el hecho de que la creación musical no consiste en “decir” algo, sino, ¡en “hacer” algo! [...] Más allá del análisis estructural y de los mecanismos de innovación, es a la intuición expresiva a la que se dirige. Con esta tercera tesis, Lachenmann abre la puerta a la libertad, a las dudas y las alegrías personales, a la pasión de escribir una partitura, con todos los riesgos y temores que ello pueda acarrear. Pero esto también marca la posibilidad del cambio, de la transformación interior y la realización como un “hombre completo” (Marcuse) (De Assis 2011: 6).⁹³

Anteriormente, el concepto de gesto instrumental se ha asociado con una forma de transmisión de energía que –añadiremos– conlleva su transformación: la acción física del cuerpo del intérprete desencadena una serie de procesos mecánicos en su instrumento que posibilitan la producción del sonido. Como lo expresa Burrows: “en relación con la propia música [los instrumentos] actúan como transformadores de energía –es ésta la clase de cosa que generalmente hacen las herramientas– [...]. La energía del intérprete se transforma en un sentido tímbrico, de registro, dinámico” (1987: 124).⁹⁴ Desde este punto de vista, cabe establecer una relación entre la noción de gesto y el concepto de “transducción”, según la lectura que de este concepto llevan a cabo Simondon, De Assis o Stiegler.

En su sentido tecnológico habitual, el concepto de transducción designa el aporte (*input*) de una cierta información –una forma de energía – a un objeto (un transductor) que la transforma en una señal de otra clase (*output*): la dinamo de una bicicleta transforma energía mecánica en corriente eléctrica, el teclado de un ordenador convierte los estímulos táctiles en cadenas de bits, la cámara digital genera una corriente eléctrica a partir de la energía lumínica que recibe, etc. Empero, más allá de este sentido

⁹³ “Lachenmann insists in the fact that music-making is not carried out «to say» something, but «to do» something! [...] With this third thesis, Lachenmann opens the door to freedom, to personal doubts and joys, to the passion of writing a score with all the risks and fears it might raise. But this also raises the possibility of change, of inner transformation and realisation as a «whole man» (Marcuse)”.

⁹⁴ “In relation to music itself they act as energy transformers –this is the kind of thing tools generally are about [...]. The performer’s energy is transformed timbrally, registrally, dynamically [...]”.

restringido, la idea de transducción adquiere un alcance más amplio en la obra de Simondon, donde se abre a diversos ámbitos de aplicación como uno de los elementos fundamentales de su filosofía. El filósofo francés definía el concepto del siguiente modo:

Entendemos por transducción una operación física, biológica, mental, social, por la cual una actividad se propaga progresivamente en el interior de un dominio, fundando esta propagación sobre una estructuración del dominio operada aquí y allá: cada región de estructura constituida sirve de principio de constitución a la región siguiente, de modo que una modificación se extiende así progresivamente al mismo tiempo que dicha operación estructurante (Simondon 2009: 38).

Es decir, la transducción simondoniana guarda una estrecha relación con los procesos de individuación, al desplegarse como “una operación dinámica por la cual la energía se actualiza, pasando de un estado a otro, en un proceso que resulta en la individuación de nuevas materialidades” (De Assis 2017: 695).⁹⁵ Esto puede aplicarse a una gran variedad de fenómenos que abarcan desde el ámbito de la biología al de la creación y la interpretación musical. Así, explica Fernando Tula Molina, es posible entender cualquier proceso de individuación “como una serie transductiva que transforma, amplifica y modula la información recibida” (Tula Molina 2014: 206).

Esto se vincula con la sustitución, llevada a cabo por Simondon, del modelo de un “equilibrio estable” —propio del modelo tradicional de sustancia y de individuo— por el de un “equilibrio metaestable”, en el que cualquier individuación no sería sino una “resolución parcial y relativa” dentro de un sistema dinámico. Dicho sistema, mientras tanto, estaría provisto de un determinado potencial que no habría de desaparecer con la individuación. Puesto que “lo que la individuación hace aparecer no es solamente el individuo sino la pareja individuo-medio” (Simondon 2009: 26).

De este modo, la transducción no se deja absorber en el dominio de la energía potencial ni en el de la actual, sino que, según De Assis, “actúa como mediador entre ambos dominios, como franja de indeterminación entre ellos” (De Assis 2011: 5).⁹⁶ Una indeterminación que, no obstante, sería resultado de la información como condición para que la actualización pueda producirse, teniendo en cuenta que “información” no ha de entenderse aquí como una realidad sustancial —“la noción de información jamás debe ser reducida a las señales o soportes o vehículos de información” (Simondon 2009: 42)—,

⁹⁵ “[...] a dynamic operation by which energy is actualized, moving from one state to the next, in a process that individuates new materialities”.

⁹⁶ “[...] it works as the mediator between these two domains, as the fringe of indeterminacy between them”.

sino como un proceso de in-formación que Simondon opone a la noción de forma en un estado de metaestabilidad. Esto es, la forma como “la comunicación activa, la resonancia interna que efectúa la individuación” (2009: 43 [nota al pie]). Así:

La transducción hace posible una perspectiva donde los objetos y los intérpretes son individuados al mismo tiempo, liberando a las obras de su rigidez estructural y a los intérpretes de su subjetivización psicológica. En lugar de operar desde una conciencia centralizada y controladora, el intérprete aparece como el nexo (humano y no-humano) entre lo impersonal y la diversidad pre-individual de los componentes virtuales de cualquier obra dada y su actualización en sonido y gesto (De Assis 2017: 697).⁹⁷

Asimismo, cabe asociar la transducción con el concepto deleuziano de haecceidad, en la medida que ésta, siguiendo a Brian Massumi, involucra la transmisión de un impulso de virtualidad desde una actualización a otra y de forma transversal a todas ellas (Massumi 2002: 42).⁹⁸ De aquí parte De Assis para desarrollar, ya en el ámbito musical, su concepto de “micro-haecceidad” [*micro-haecceity*]: una radicalización de la dimensión temporal de la haecceidad deleuziana, la cual colapsaría “en una fracción infinitesimal de un segundo, dentro del radical aquí y ahora de la ejecución en evolución” (De Assis 2018: 149).⁹⁹ Esto es, afilándola en el instante y privilegiando en su análisis, en consecuencia, el rápido flujo de energías no plenamente conscientes o controlables: un flujo que, en una palabra, se despliega como una realidad metaestable.

Las micro-haecceidades son singularidades altamente energéticas y móviles que conducen una fuerza de potencial desde un estado metaestable hasta el siguiente. Ellas llevan a cabo la parte visible o audible de los procesos artísticos transductivos. En su funcionamiento como devenir radical, nunca aparecen como ‘entidades’ estables, permaneciendo en su lugar como un impulso de virtualidad desde una a otra actualización. [...] lo virtual deviene actual solo para ser disuelto al instante, una vez más, en lo virtual (De Assis 2017: 705).¹⁰⁰

⁹⁷ “Transduction allows for a perspective where musical objects and music performers are being individuated at the same time, liberating the works from structural fixidity and the performers from psychological subjectification. Instead of operating out of a centralized, controlling consciousness, the performer appears as the (human and non-human) link between the impersonal and pre-individual diversity of the virtual components of any given work and its actualization in sound and gesture”.

⁹⁸ Massumi contrapone la transducción a la inducción, que entiende como “activación de una cualificación” [“triggering of a qualification”] (2002: 42).

⁹⁹ “[...] collapsing it into an infinitesimal fraction of a second, into the radical here-and-now of the evolving performance”.

¹⁰⁰ “Micro-haecceities are high-energy-loaded and high-speed-moving singularities that carry a force of potential from one metastable state to the next. They make up the visible or audible part of artistic transductive processes. In their functioning as radical becoming they never appear as stable ‘beings’, remaining an impulse of virtuality from one actualization to the next. [...] the virtual becomes actual in order to be instantly dissolved into the virtual again”.

De Assis propone el ejemplo de una pianista que se dispone a interpretar el segundo concierto de Brahms para piano y orquesta. En esos momentos, antes de dar comienzo la ejecución, “todo el concierto –todas sus notas, ritmos, forma global, colores instrumentales, rangos dinámicos, tempi, uso del pedal, digitaciones, gestos–, todas esas cosas se encuentran vívidamente presentes en el cuerpo y la mente del pianista” (De Assis 2017: 695).¹⁰¹ Esta forma en la que el concierto se encuentra presente tiene que ver, desde luego, con lo virtual: la intérprete no se limitaría a reproducir una realidad preexistente, sino que llevaría a cabo una individuación (actual) como captura de fuerzas desde lo virtual (2017: 705).¹⁰² Sobre este punto observan Stiegler y Donin:

El intérprete no reproduce nada, salvo en el sentido en que toda producción, toda creación, toda com-posición es siempre una repro-ducción. No una re-producción que supondría que primero hay una producción y luego una reproducción, sino una repro-ducción donde la “ducción” es lo que otorga la repetición, una repetición originaria: no hay música, no hay arte en general fuera de un horizonte de repetición (Stiegler & Donin 2004: 43).¹⁰³

Cualquier intérprete, continúan los autores, “repro-duce”, en el sentido de que cada interpretación es singular, pero, al mismo tiempo, las diferentes interpretaciones de una pieza se relacionan entre sí, haciéndose eco como transducciones, es decir, “variaciones”, “transmisiones”, “transformaciones”; y donde cada relación constituye sus propios términos (Stiegler & Donin 2004: 44-45).¹⁰⁴ Esto armoniza con la visión de la “obra” musical como multiplicidad, que De Assis desarrolla a través del concepto de “~~work~~”

¹⁰¹ “In this particular moment, in the very last seconds before going on stage, the whole concerto—all its pitches, rhythms, overall form, instrumental colours, dynamic ranges, tempi, pedalling, fingerings, gestures—, all those things are vividly present in the pianist’s body and mind”.

¹⁰² “Las micro-haeceidades revelan, por lo tanto, tanto los pasados no deterministas de sus fuerzas y energías constitutivas e individuadas, como sus futuros impredecibles. De este modo, las micro-haeceidades revelan el hacer artístico como un campo fundamentalmente problemático: generando y mejorando tensiones heterogéneas que producen las condiciones de sus propias resoluciones (transitorias)” [“Micro-haeceities reveal, therefore, so much the non-deterministic pasts of its individuated constitutive forces and energies, as their unpredictable futures. By so doing, micro-haeceities reveal the making of art as a fundamentally problematic field—generating, and enhancing heterogeneous tensions that produce the conditions of their own (transient) resolutions”] (De Assis 2017: 705-706). Todo ello conlleva la negación de un determinismo causal en los procesos de individuación, si bien el foco de esta negación no habría de buscarse tanto en la dimensión de pasado de lo individuado (su haber-llegado-a-ser) como en la condición no cerrada de su futuro (De Assis 2018: 149).

¹⁰³ “[...] L’interprète ne reproduit rien, sauf à dire que toute production, toute création, toute com-position est toujours déjà une repro-duction. Non pas une re-production qui supposerait qu’il y a d’abord une production puis ensuite une reproduction, mais bien une repro-duction où la « duction » est ce que donne la répétition, une répétition originaria: il n’y a pas de musique, il n’y a pas d’art en général hors d’un horizon de répétition”.

¹⁰⁴ En otro orden de cosas, Stiegler y Donin aplicarán también el concepto de transducción a las relaciones entre compositor e instrumentista, en la medida en que aquél actúa en función de las posibilidades interpretativas de éste (y, a menudo, también como conocedor, él mismo, del instrumento), quien, a su vez, desarrolla su labor a partir de la partitura (Stiegler & Donin 2004: 48-51).

[sic.]: “una multiplicidad compuesta de singularidades virtuales y topológicas, singularidades individuales y actuales (que contienen un componente virtual en sí mismas), y procesos transductivos intensivos (que generan lo virtual y lo actual)” (De Assis 2018: 61-62).¹⁰⁵

En esta nueva imagen de la obra planteada por el autor portugués, la multiplicidad musical que es el ~~work~~ se revela como un espacio en sí mismo, un campo problemático que no puede ser confinado en un espacio trascendente y sobreabarcador, y que comprende tantas “obras” [*works*] como las que puedan concebirse (2018: 63). Por consiguiente, De Assis piensa la obra musical como un agenciamiento [*assemblage*], donde cada ejecución se manifiesta como una determinada actualización (2018: 71).

Esta tensión entre lo que Stiegler denomina respectivamente “repro-ducción” y “re-producción”, o entre “~~work~~” y “work” en De Assis, puede comprenderse a través de la puesta en relación de la noción de “transducción” con la de “traducción”. En opinión de Stiegler, “entre la traducción y la transducción, el vínculo es obvio: en realidad pienso en la interpretación como una tra-ducción” (Stiegler & Donin 2004: 54).¹⁰⁶ Tanto una como otra, en cuanto procesos creativos, conforman modos de hacer que son esencialmente problemáticos, en cuanto que no se limitan a solucionar problemas dados, sino que, ante todo, los crean.

“La tarea del traductor”, escribía Benjamin, “consiste en encontrar aquella intención respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella el eco del original” (Benjamin 1996: 341-342). Pero este eco no debe entenderse como una simple repetición, esto es, como la reproducción de lo –supuestamente– idéntico para aquellos lectores que no comprenden el original (1996: 335).¹⁰⁷ Más bien, sostiene Benjamin, en la medida en que logre trascender la pura dimensión comunicativa, una traducción llegará a alcanzar “la vida del original, en perpetua renovación, la última y más completa floración de su existencia” (1996: 337). Pues la traducción:

¹⁰⁵ “[...] a multiplicity made of virtual topological singularities, actual individual singularities (containing a virtual component in themselves), and intensive transductive processes (generating the virtual and the actual)”.

¹⁰⁶ “Entre traduction et transduction, le lien est évident: je pense de fait l'interprétation comme une traduction”.

¹⁰⁷ En otras palabras: “una buena traducción no se reduce a esto: es una escritura, una composición, la ocurrencia de una singularidad en otra singularidad” [“Mais une bonne traduction ne se réduit pas à cela: c'est une écriture, une composition, l'occurrence d'une singularité dans une autre singularité”] (Stiegler & Donin 2004: 54).

no se encuentra, como la poesía, en el propio interior del bosque agreste de la lengua, por decirlo así, sino que desde fuera de ella, enfrente de ella, y sin entrar en ella, llama al original a entrar, y a entrar en aquel único sitio donde el eco respectivo en la propia lengua puede dar la resonancia de una obra en otra (Benjamin 1996: 342).

Es decir, la traducción posee una dimensión creativa cuya especificidad no puede ser anticipada. Como José Luis Torá explicaba en una ocasión, no se trata tanto de un trasvase de significado, cuanto del encuentro de un objeto situado entre dos lenguas, el cual está llamado a abrir un nuevo espacio lingüístico en la lengua receptora. En este sentido, “una traducción, parafraseando a Hoffmannsthal, lee lo que no está escrito, pero en otro lenguaje que puede decirlo”.¹⁰⁸ Benjamin habla al respecto de “cultivar en la traducción la semilla de la lengua pura” (1996: 343), lengua que se situaría más allá de ambos espacios lingüísticos, o, en otras palabras, *entre ellos*.¹⁰⁹ “La tarea del traductor consiste en liberar en la [lengua] propia a aquella lengua pura que está retenida en la ajena, liberar la que está cautiva en la obra, en la recomposición” (1996: 345).

Es, pues, esta misma dimensión creativa, y no solo reproductiva, que supera la propia idea de ejecución —e incluso de “interpretación”, en el sentido habitual del término—, la que De Assis reivindica para la praxis musical a través del concepto de micro-haecceidad:

Las cuestiones acerca de la subjetividad poseen una propensión a ignorar o excluir el componente no-humano de todo proceso transductivo. [...] Toda individualidad involucrada en una realización escénica [*performance*] es modulada a través de un conjunto complejo de elementos dispares, disolviéndose y resolviéndose sobre el terreno inconsistencias diversas [y] dispares de los materiales, operando síntesis instantáneas (actualizaciones) a partir de una nube de singularidades pre-individuales realmente existentes (lo virtual) (De Assis 2018: 149).¹¹⁰

En resumen, gesto y haecceidad se muestran como realidades ligadas a través de la transducción: la individuación de la máquina binaria se corresponde con una captura de fuerzas capaz de atraer lo virtual hacia su actualización.¹¹¹ La transducción opera en este

¹⁰⁸ Explicado durante el desarrollo de una clase celebrada el 19 de diciembre de 2015 en el Centro Superior Katharina Gurska.

¹⁰⁹ Esta noción de un espacio interlingüístico se relacionaría con lo que Albrecht Wellmer denomina “intermedialidad latente”: una “traducibilidad virtual” de los medios, actualizable a través de la creación (Wellmer 2004). Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 4.

¹¹⁰ “[...] questions about subjectivity have a propensity to ignore or exclude the non-human component of any transductive process. [...]. Any individual involved in a performance is modulating through a complex set of disparate elements, solving and resolving on the spot diverse disparate inconsistencies of the materials, operating instant synthesis (actualizations) out of a cloud of really existing pre-individual singularities (the virtual)”.

¹¹¹ La relación entre gesto y transducción también es sugerida por Denis Smalley, aunque el autor no haga referencia expresa a este último concepto: “el gesto tiene que ver con una acción que se dirige desde un objetivo previo hacia un nuevo objetivo; está relacionado con la aplicación de energía y sus consecuencias”

contexto como un proceso de transformación energética que sella, como una suerte de *continuum*, el vínculo entre instrumento e instrumentista, producción y producto, “composable” y realidad actualizada; vínculo que es siempre problemático, hallándose expuesto a su desterritorialización. Es a esto, *mutatis mutandis*, a lo que apuntaba Lachenmann al definir la composición como un “dejarse venir” que requiere de una reflexión sobre el medio e implica la producción de un agenciamiento (“construcción de un instrumento”). Así, como interpretaba Wilson en su análisis de *Serynade* (1997-2000) para piano y orquesta, las relaciones entre instrumento e instrumentista no aparecen nunca como dadas por sentado, sino que son siempre transitorias y se encuentran en constante flujo (2013: 427).¹¹²

Además, la propia ejecución, en tanto que movimiento creativo, adquiere un carácter iterativo que consagra su comprensión en términos de multiplicidad (*work*), apartándose así de las concepciones ontológicas tradicionales de la obra musical. Esto plantea entonces la pregunta por la relación entre interpretación y composición, y, en consecuencia, entre el gesto y la escritura.

2.4.2. La escritura como prefiguración del gesto instrumental

De acuerdo con Sève, el vocablo “escritura”, en su aplicación al ámbito del instrumento musical, se encuentra rodeado de ciertas ambigüedades (2018: 238), por lo que debe comenzarse por aclarar en qué sentido se va a emplear este término. La “escritura”, pues, se corresponderá aquí con el trabajo poiético que constituye la actividad compositiva. Ello parece pertinente en la medida que en el contexto artístico estudiado continúa siendo habitual la separación de roles en la práctica musical, esto es, entre la ejecución o interpretación –ligada a la interacción física con el instrumento– y la

[“Gesture is concerned with action directed away from a previous goal or towards a new goal; it is concerned with the application of energy and its consequences”] (Smalley 1986: 82).

¹¹² En esta clase de planteamiento y en el creciente interés que éste produciría a partir de los años 90, encuentra Craenen un rasgo de época: “una diferencia notable con el experimento de los años 60 es que el impulso hacia la innovación no parece ya dirigirse a estructuras musicales o a la afirmación ideológica, sino más bien hacia el diseño de un evento musical. El «cómo» y el «dónde» musical parecen haber ganado preeminencia sobre el «qué» musical, con la consecuencia de que podemos observar también un giro topológico en términos organológicos: es la interacción con el instrumento en sí misma la que se ha convertido en el objeto de la experimentación musical” [“A notable difference from the experiment in the 1960s is that the drive for innovation no longer seems to be directed towards musical structures or an ideological statement but rather towards the design of a musical event. “The musical «how» and «where» seem to have gained precedence over the musical «what», with the consequence that we can also observe a topological turn in organological terms: it is instrumental interaction itself that has become the subject of the musical experiment”] (Craenen 2014: 196).

composición como organización previa y anticipadora de la misma; organización que se encontraría, por lo general, ligada a la elaboración de un material gráfico que ha de ser interpretado posteriormente por el instrumentista.

Debe precisarse que no cabe reducir la escritura a la notación, a pesar de la importancia que la segunda reviste dentro de la primera. Asimismo, resultaría trivial subrayar el intenso desarrollo de los medios de notación musical en el ámbito de la música académica reciente si, además de dejar testimonio de la amplia proliferación de signos y sistemas gráficos ideados por los creadores para reflejar en sus partituras los nuevos sonidos, acciones instrumentales, etc., que iban incorporando a sus paletas compositivas, no se lleva a cabo un análisis apropiado de las transformaciones experimentadas por el propio concepto de notación (y por ende, de escritura).

A este respecto, se hace necesario realizar una distinción clara entre notación y representación. Puesto que la notación musical no es una mera representación del sonido, al igual que la escritura musical tampoco quedará caracterizada adecuadamente si se define como una transcripción, o, de manera alternativa, como una descripción o una lista de prescripciones. Ante todo, sostendremos, la escritura es un fenómeno de inscripción, y posee una naturaleza técnica en el sentido atendido con anterioridad.

Parece un hecho evidente que la relación entre la escritura musical y el sonido musical no es la misma que la que se establece entre el lenguaje oral y el escrito. Aun así, no dejan de existir al respecto algunas analogías. Las referencias a la escritura y la huella evocan inevitablemente el nombre de Jacques Derrida, quien, en *De la gramatología*, plantea “la destrucción de una ontología que en su desarrollo más profundo determinó el sentido del ser como presencia y el sentido del lenguaje como continuidad plena del habla” (1986: 91). Derrida arremete en su obra contra el logocentrismo: un prejuicio que, según entiende, y anclado de forma profunda en la tradición occidental, acarrea la subordinación de la escritura al habla, concibiendo ésta como un fenómeno natural y rebajando la primera a su representación gráfica, en calidad de suplemento del habla (idea que remite a Rousseau).

Sin embargo, dice Derrida, o la escritura no fue jamás un suplemento, o se hace necesario volver a plantear la lógica del suplemento (1986: 13). Y, poco después, agrega: “todo sucede, entonces, como si lo que se llama lenguaje no hubiera podido ser en su origen y en su fin sino un momento, [...] una especie de la escritura” (Derrida 1986: 14).

No se trata, empero, de invertir la anterior situación de subordinación, ya que el concepto de escritura que maneja Derrida no se limita al lenguaje escrito, sino que designa

no solo los gestos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; [...] y, a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz [...] no solo el sistema de notación que se aplica secundariamente a esas actividades, sino la esencia y el contenido de las propias actividades (Derrida 1986: 14-15).

No cabe duda de que la escritura musical puede ser también incluida aquí. Derrida toma además de Saussure la noción de la lengua como un sistema de diferencias, en el que “la significación solo se forma, así, en el hueco de la diferencia”. Esta concepción, explica Derrida, muestra la imposibilidad de unir el significado y el significante de un signo “en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta” (1986: 90). Es entonces la pregunta por el sentido y su origen en la diferencia lo que hace necesaria la introducción de su noción de huella como “archi-escritura”, “archi-fenómeno de la memoria” que “no se deja resumir en la simplicidad de un presente”,¹¹³ que “está *a priori* escrita, ya sea que se la inscriba o no [...] en un elemento «sensible» y «espacial» que se llama «exterior»”, y que, de este modo, hace posible tanto la propia “exteriorización” como el “espaciamento” (Derrida 1986: 86, 91-92).

Desde esta perspectiva, la partitura no conforma únicamente un canal de transmisión de información entre el compositor y el intérprete: como toda forma de inscripción, la escritura musical es ante todo creadora de sentido, y éste sería el principal motivo –y no simplemente el de inventar símbolos nuevos para reflejar sonidos nuevos– de que la reflexión sobre la notación haya llegado a alcanzar una relevancia tan considerable dentro de la música experimental.

Ahora bien: si, como se ha defendido, el instrumento no simplemente *nace*, sino que se *hace* a través del uso, y este uso se encuentra vinculado inextricablemente al gesto instrumental, ¿cuál es exactamente, entonces, el lugar de la escritura –y, por consiguiente, del compositor– con respecto al gesto, a la actualización productiva de la máquina binaria? Stiegler subraya que “la singularidad de la pieza escrita sólo puede sonar haciendo que la singularidad de un cuerpo suene” (Stiegler & Donin 2004: 49).¹¹⁴ La

¹¹³ “El extraño movimiento de la huella anuncia tanto como recuerda: la diferencia difiere” (Derrida 1986: 86).

¹¹⁴ “La singularité de la pièce écrite ne peut sonner qu'en faisant sonner la singularité d'un corps”.

partitura, ciertamente, no es la obra, pero tampoco parece adecuado concebirla como una suerte de acto inacabado que deba completar una interpretación (Scruton 1997: 440), ni entender las ejecuciones individuales como *tokens* de un *type* que sería la obra musical (Kivy 2002: 206 y ss.). En este punto, la noción de ~~work~~ propuesta por De Assis demuestra su idoneidad, en la medida en que permite “caracterizar trans-ductivamente lo que sucede cuando se produce la notación: cómo la partitura será un tensor del instrumento mental que se convierte” (Stiegler & Donin 2004: 46).¹¹⁵

Respecto al aquí y ahora de la praxis instrumental, el compositor desempeña indudablemente el papel de un “tercero”. El cuerpo marcado continúa siendo una máquina binaria, no “ternaria”. Sin embargo, esto no significa que permanezca ajeno al proceso productivo, es decir, excluido de la realidad transductiva del gesto.

Aunque el compositor no trata con un instrumento, sin embargo, se enmarca en una organología musical que se ha reducido (bastante mal) a la de los instrumentistas. [...] El compositor dispone de técnicas y reglas de escritura, se inscribe en una historia de la escritura que consta de textos que él interpreta, y que atormentan sus oídos como expectativas de un futuro de la música” (Stiegler & Donin 2004: 41).¹¹⁶

Jean-Jacques Nattiez reemplazaba el esquema clásico de la teoría de la comunicación –emisor, mensaje y receptor– por un planteamiento más refinado: emisor, proceso poético, huella material, proceso estésico y receptor (Nattiez 2011: 23). Esto ayuda a definir mejor las relaciones entre compositor, obra e intérprete. Al igual que el intérprete, aunque receptor de la huella material que supone la partitura, no es un mero reproductor de sonidos escritos en una partitura, el compositor –a la vez que emisor responsable del proceso poético que conduce a la misma– es también con-creador (prefigurador) de la huella material que supone la producción sonora. O, en otras palabras, del gesto instrumental.

Éste es, pues, el objeto de la partitura: prefigurar el gesto a través de la creación de una huella que abre una determinada virtualidad. La partitura es una huella material, como lo

¹¹⁵ “Penser le système technique de la musique que suppose le système interpré- tatif d'une époque musicale nécessite, avant même la proposition d'une orga- nologie générale, la constitution d'une organologie élargie, qui permet par exemple de caractériser trans-ductivement ce qui se passe lorsqu'advient la notation: comment la partition va constituer un tenseur du devenir instrumental”.

¹¹⁶ “Si le compositeur n'a pas affaire à un instrument, il est cependant inscrit dans une organologie musicale que l'on a (bien à tort) réduite jusqu'ici à celle des instrumentistes [...]. Le compositeur a des techniques d'écriture, des règles d'écriture, il est inscrit dans une histoire de l'écriture constituée de textes qu'il interprète, et qui hantent ses oreilles comme attendes d'un avenir de la musique, tout entières tramées par le passé de la musique”.

expresa Nattiez. Pero esto no quiere decir solo que sea el resultado físico de escribir una serie de símbolos en un papel. La partitura no es un manual de instrucciones, como tampoco se identifica con la obra musical o con la representación de las ideas del compositor, sino que constituye la marca de una acción creativa que, a su vez, requiere de la actividad del instrumentista para su actualización.

Es justamente en calidad de prefigurador de la producción sonora como el compositor se hace constructor tanto del instrumento como del instrumentista: de este modo se completa el “circuito de deseo” [“circuit du désir”] (la expresión es de Stiegler). El compositor asume en este sentido una cierta faceta de “pedagogo” que no consiste –desde luego– en enseñar al intérprete a tocar su instrumento, sino más bien en violentar su dominio de acción, transgrediendo sus fronteras territoriales e impulsándole a trascender su propio *habitus*. En este sentido, dice Merleau-Ponty, “el cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo”. No obstante, en el momento en el que aquello que es demandado “no puede alcanzarse con los medios naturales del cuerpo”, se hace necesario que el cuerpo “se construya un instrumento” para dar lugar a nuevas formas de hábito y significación (Merleau-Ponty 1993: 163-164). En este proceso, como explican Stiegler y Donin, la escritura ha jugado y juega un papel fundamental:

Durante casi diez siglos, la relación transductiva entre la interpretación a través de la composición y la interpretación a través de la interpretación instrumental han sido los dos polos principales del devenir hermenéutico [...]. Pero a su vez, estas propias posibilidades temporales son “transductivas”, si se puede decir, mutuamente: el compositor interpreta en función de las posibilidades de interpretación del instrumentista, y este último interpreta la interpretación de las retenciones secundarias colectivas formalizadas por el compositor en forma de partitura, mientras que ambas tienen [un] fondo de retención colectiva en común más allá de la especificidad de sus roles (Stiegler & Donin 2004: 47-48).¹¹⁷

Al hablar de “retenciones secundarias colectivas”, los autores se refieren aquí a “elementos de la literatura que forman el repertorio y que se convierten en un material citatorio que se puede ex-citar, activando así un horizonte de espera por parte del oyente”

¹¹⁷ “Depuis près de dix siècles, la relation transductive entre interprétation par la composition et interprétation par la performance instrumentale constituent les deux pôles principaux du devenir herméneutique [...]. Mais à leur tour, ces possibilités temporelles propres se «transduisent», si l'on peut dire, mutuellement: le compositeur interprète en fonction des possibilités d'interprétation de l'instrumentiste, et ce dernier interprète l'interprétation du fonds de rétentions secondaires collectives formalisées par le compositeur sous forme d'une partition, tandis que l'un et l'autre ont ce fonds rétionnel collectif en commun par-delà la spécificité de leurs rôles [...].”

(2004: 48).¹¹⁸ En este sentido, sostienen, la posibilidad de repetición (registros estables, capacidad de volver a producir un evento que ya ha tenido lugar...) se torna fundamental en un dispositivo organológico, si bien esta repetición significa al mismo tiempo “preguntar de nuevo”, como una clase de demanda que implica sus propias expectativas. Es, así, “a partir de la activación de este horizonte de espera que paradójicamente es posible producir lo inesperado” (2004: 48).¹¹⁹

En definitiva, el concepto de “cuerpo marcado” implica la idea de que hacer uso del instrumento conlleva siempre una apropiación, la creación de una huella. Y que, si bien la actualización productiva del instrumento se da necesariamente en el gesto, en la máquina binaria que constituye la interacción entre instrumento e intérprete, la acción poética que comporta la escritura –en cuanto labor inscriptora del compositor– interviene, como una suerte de tercero incluido, en calidad de instancia prefiguradora y con-creadora de ese mismo gesto.

¹¹⁸ “[...] éléments de la littérature que forme le répertoire et qui deviennent un matériau citationnel que l'on peut ex-citer, activant ainsi un horizon d'attente de la part de l'auditeur”.

¹¹⁹ “C'est à partir de l'activation de cet horizon d'attente qu'il est paradoxalement possible de produire de l'inattendu”.

2.5. CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO: UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA ESCRITURA INSTRUMENTAL CONTEMPORÁNEA DESDE LA PERSPECTIVA DEL CUERPO MARCADO

Como se indicó en la sección introductoria de esta tesis, en la última parte de cada capítulo nos acercaremos al repertorio musical contemporáneo con el fin de abordar el estudio de obras específicas desde la perspectiva de cada uno de los tres modelos teóricos. Así, en las páginas que siguen, se ofrecen diversos ejemplos en los que la aplicación analítica de los conceptos introducidos en este capítulo permite arrojar una cierta luz sobre los procesos de individuación y desterritorialización del instrumento.

2.5.1. Música en espacios confinados

En 1986, Helmut Lachenmann escribió *Toccatina*: una pequeña pieza para violín, con el objeto de ser incluida en un libro –*Studien zum Spielen Neuer Musik für Violine*–, editado por Igor Ozim y publicado por la editorial Breitkopf & Härtel, que contendría diversos estudios contemporáneos para este instrumento. Según explica la propia editorial, en un comienzo la pieza fue vista como un simple modelo o ejercicio sobre nuevas técnicas de cuerda. Sin embargo, con el tiempo ha ido atrayendo una creciente atención hacia su valor estético por parte de los intérpretes, lo que se ha ido reflejando en su programación en conciertos y festivales especializados.¹²⁰

Casi una miniatura, desde su mismo título se anuncia ya el carácter sobrio y anti-virtuosístico (al menos, respecto al sentido tradicional de la idea de “virtuoso”) de esta pieza tan delicada como escasamente convencional. El sonido clásico del violín está ausente en toda la obra, que se encuentra en cambio construida a partir de pequeños gestos, de sonoridades tenues, alejadas de la praxis interpretativa ordinaria, y en las que, al margen de algunos *pizzicati*, no llega a escucharse una auténtica “nota” en sentido convencional. Asimismo, entre las diversas clases de aproximaciones técnicas que Lachenmann lleva a cabo respecto al instrumento, destaca el trabajo intensivo con las posibilidades del tornillo (o “botón”) del arco sobre la cuerda, y, en particular, con la técnica que Lachenmann denomina “presionar con el tornillo” [“Tupfer mit Spanschraube”/ “dabbing with the screw of the bow”]: mientras la mano izquierda mantiene una determinada posición sobre las cuerdas (amortiguando su vibración), el violinista debe presionar levemente la cuerda con el botón (el arco se sostiene en un

¹²⁰ Consultado el 7 de enero de 2021, en <https://www.breitkopf.com/work/8458>

sentido vertical), en el punto aproximado donde, de manera ordinaria, colocaría los dedos para tocar la nota escrita en la partitura.



Ejemplo 2.1: Lachenmann, Helmut. *Toccatina* (1986), compás 1 (en Ozim 1986: 32)

Al entrar en contacto con la cuerda, explica Lachenmann (Lachenmann, en Ozim 1986: 5), el tornillo divide la cuerda en dos partes. Si, como sucede en el ejemplo 2.1, la vibración de la zona inferior de la cuerda se amortigua tapando las cuerdas ligeramente con la mano, se escucharán las alturas escritas, que corresponden a la vibración de la zona superior —éste es el procedimiento predominante—. Por el contrario, si se retira la mano izquierda (como en el ejemplo 2.1), pasará a primer plano la vibración de la porción de cuerda más extensa, por lo que las alturas resultantes no se corresponderán con las escritas.¹²¹



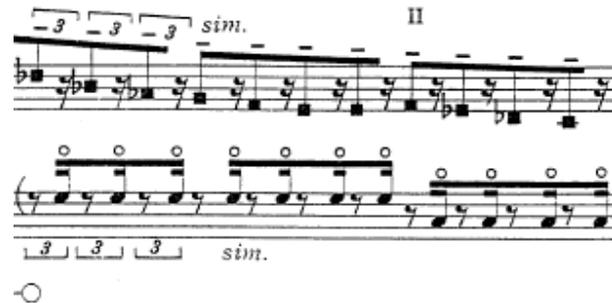
Ejemplo 2.2: Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compases 20-21 (en Ozim 1986: 34)

En cuanto al sonido de las cuerdas al aire que emerge en los ejemplos 2.2 y 2.3, esto sucede al levantar el tornillo de la cuerda cuando la mano izquierda ha sido removida.¹²² De ahí, en parte, la importancia de la distinción que hace Lachenmann entre *tenuto* y *staccato*. Esta variedad, que se suma a la posibilidad de desplazar el punto de contacto, la

¹²¹ Únicamente, en este caso, cuando el punto de contacto se aproxime a la mitad de la cuerda, la amplitud de vibración de las dos secciones se equilibraría, si bien Lachenmann nunca llega a situarse justo en la mitad de la cuerda (posición del armónico de octava respecto de la cuerda al aire) con esta técnica.

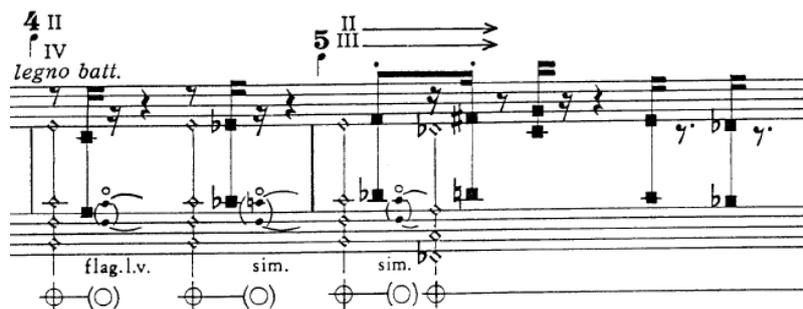
¹²² Obsérvese, en el ejemplo 3, la proximidad del diseño respecto al juego —común en la escritura violinística tradicional— entre una cuerda al aire y una melodía en la cuerda contigua.

aplicación o retirada de la mano izquierda, así como la incorporación de *pizzicati* (bien con el propio tornillo, bien con los dedos de cualquiera de las manos, bien *alla* Bartók, o bien la variante, más compleja, que Lachenmann identifica con el término “fluido” [sic.], y que implica el desplazamiento del tornillo en combinación con el *pizzicato* de la mano izquierda), será explotada para crear diferencias musicales significativas a partir de un material mínimo durante toda la primera parte de la obra –la cual se prolonga hasta la primera introducción del *legno battuto* en la tercera página (1986: 34) –.



Ejemplo 2.3: Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compás 5 (en Ozim 1986: 32)

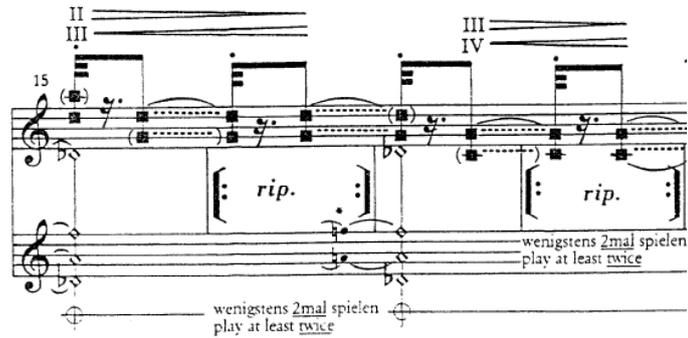
En el siguiente pasaje (ejemplo 2.4), el reemplazo del tornillo por la vara del arco se une a los cambios de posición de la mano izquierda. Ello permite combinar el cambio de punto de contacto arco-cuerda (con el consiguiente cambio en el sonido) con la obtención de un doble armónico natural de octava al retirar la vara. A continuación, empero, el retorno de la mano izquierda hacia posiciones de nodos de armónicos más remotos evita que los alzamientos del *legno* y las notas en *staccato* liberen armónicos audibles.



Ejemplo 2.4: Lachenmann, Helmut. *Toccatina*, compases 23-24 (en Ozim 1986: 34)

A través del *legno battuto*, Lachenmann llega al *saltando* (con las crines), donde precisa con puntos el número de rebotes que deben realizarse en cada caso. Se continúa con la alternancia entre cuerdas tapadas y no tapadas, teniendo además la presencia fugaz e instantánea de una auténtica “nota” (dentro de una de las series de rebotes). Nótese, además, que el compositor asigna movimientos dinámicos contrarios a las dos cuerdas

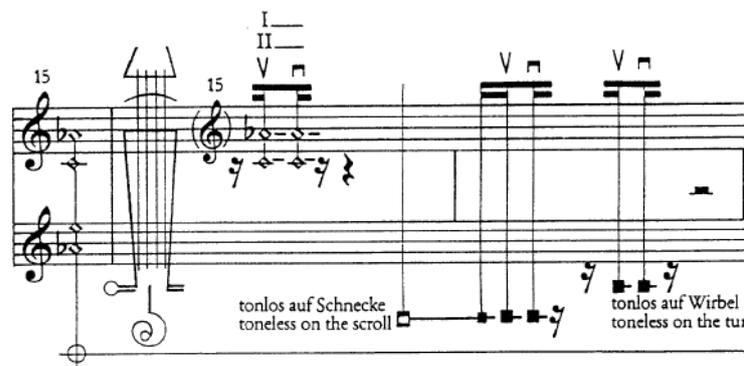
implicadas, como una alteración progresiva del equilibrio establecido entre ambas (véase ejemplo 2.5).



Ejemplo 2.5: Lachenmann, Helmut. *Toccata*, compases 30-33 (en Ozim 1986: 34)

En la sección final de la pieza, inaugurada al principio de la cuarta página, se incorporan movimientos del arco (crines) en varios puntos del cuerpo del instrumento, desde la voluta y las clavijas hasta el puente y el cordal, pasando por una posición *sul ponticello* donde el arco se sitúa en contacto con los dedos de la mano izquierda. El sonido resultante se sitúa siempre más o menos próximo a la idea de *tonlos* (sin altura definida), si bien se persigue una cierta diversidad de matices: además de la posición del arco, Lachenmann establece gradaciones de presión para el brazo derecho.

La escritura de la obra constituye un claro ejemplo del tipo de notación procurado por Lachenmann desde los principios de su *musique concrète instrumentale*: un nuevo sistema que, “en lugar de representar la síntesis del resultado sonoro y dar por hecho el tipo de movimiento que lo produce (reforzando así la mecanización de la actividad), se enfoca en transcribir las *condiciones* para la producción sonora” (Lara Velázquez 2011: 85), tales como posición del arco, digitación, presión del arco o de la mano izquierda, movimiento del arco, etc.



Ejemplo 2.6: Lachenmann, Helmut. *Toccata*, compases 39-40 (en Ozim 1986: 35)

Esta práctica favorece la emancipación del “ruido” a la que hicimos referencia en el apartado 2.2.1. Pues, en lugar de tratarlo como un producto colateral, o –como a veces es posible escuchar– como una suerte de “efecto” que contrastaría con la producción “normal” de sonido, lo que Lachenmann hace es perfilar un gesto, singularizándolo en al menos dos sentidos: por un lado, en tanto que conlleva, como lo expresa Lara Velázquez (2011: 86, 88), una “desclasificación del material” que “impide sintetizar sus propiedades acústicas y transcribir el sonido de modo preciso” (de ahí que la noción de “efecto” resulte en este contexto reductiva e inadecuada),¹²³ y en la que juega un importante papel la “desautomatización” de las acciones instrumentales. Por otro lado, porque este énfasis en la acción vincula de forma inextricable la identidad del material a la individualidad de la ejecución en tanto que actualización de una virtualidad abierta por el gesto inscriptivo del compositor.

Tanto para Nonnenmann como para Lara Velázquez, este intento de Lachenmann de desautomatizar el trabajo instrumental, así como el propio vínculo entre acción y percepción, guarda relación con la concepción de György Lukács del arte como praxis desfetichizante. En efecto, para Lukács, como explica Leonardo Bruno Lopresti, el trabajo estético comprende una tendencia a desenmascarar la fetichización ligada al mundo social, a través de la “conformación específica de su contenido” (idea que recuerda al énfasis lachenmanniano en la estructura) y con su centro en la “particularidad”: en este sentido, las obras artísticas “ponen frente a los hombres un mundo creado en el cual los seres humanos logran reapropiarse de su mundo” (Bruno Lopresti 2018: 118).

En otro orden de cosas, el acercamiento al violín que Lachenmann realiza en la *Toccatina* nos remite de modo inmediato a nuestras anteriores consideraciones sobre la condición de “cuerpo marcado” del instrumento: éste alberga una virtualidad acústica, relaciones sonoras latentes más allá de lo familiar, susceptibles de ser actualizadas por medio del gesto instrumental; y, sin embargo, en tanto que cuerpo marcado, el acceso a lo virtual es inseparable de una confrontación crítica de los hábitos, de la memoria –la belleza, sostiene Lachenmann, consiste en la “negación del hábito”–. Es aquí donde, para el compositor, la concepción estructural desempeña su papel esencialmente mediador: de

¹²³ El propio concepto de “técnicas extendidas” es criticado ácidamente por Billone como una noción escolástica de bajas miras que “considera un pasado vivo como una suerte de *supermercado de colores*”, mientras que “la riqueza original de concepciones [...] es simple y banalmente ignorada” [“considera un passato vivo una sorta di *Supermarket di colori* [...]. La ricchezza originale di concezione [...] é semplicemente e banalmente ignorata”] (Billone 2019: 11).

ahí su definición del arte como “magia quebrada” [“verbrochene Magie”],¹²⁴ o, como lo expresa Neuwirth (2008), “magia mediada estructuralmente” [“strukturell vermittelte Magie”]. Con el término “magia”, Lachenmann se refiere al carácter ideológico de un pasado que tiende a su reproducción y, en este sentido, a su degeneración en “idilio”.

Profundicemos ahora –a propósito de la *Toccatina*– en la idea lachenmanniana de la mediación de la estructura como vía para llevar a cabo esta confrontación del pasado. Anteriormente, hemos visto cómo el camino recorrido en el acercamiento exploratorio al cuerpo físico del instrumento comenzaba con el trabajo con el tornillo del arco y el *pizzicato*, dirigiéndose a través de ello hacia el *legno battuto* y el *saltando* para, finalmente, llegar a un movimiento *legato* con las cerdas del arco sobre diversas posiciones (no convencionales) de la cuerda. Ahora bien, esta lógica, que podemos denominar en cierto modo “topológica”, se superpone a otra clase de procesos que tienen lugar a lo largo de la pieza, dando lugar a lo que el propio Lachenmann calificaba de “polifonía de organizaciones” [“Polyphonie von Anordnungen”] (Neuwirth 2008).

Podríamos preguntarnos, por ejemplo, por qué Lachenmann elige el término “toccatina”. Sin duda, la idea del *tocare*, del tacto, tiene mucho que ver en ello, así como el carácter reducido y antivirtuosístico al que antes se hizo referencia. Ahora bien, titular a una pieza “Toccatina” evoca inevitablemente la idea del Barroco, de una forma tradicional, y, en realidad, hay no pocos detalles o aspectos de la partitura que acusan el importante vínculo que, a pesar de la considerable distancia estética, conectan a Lachenmann con la música del pasado.

Sección	Subsección	Compases	Técnica predominante	Textura
A	A ₁	1-10	<i>pizzicato</i> con tornillo	"Monodía" (aspecto melódico, ascenso/descenso grados conjuntos, regularidad rítmica [corcheas])
	A ₂	11-22		"Polifonía armónica" (<i>alla</i> Bach)
B	B ₁	23-26	<i>legno battuto</i>	"Homofonía" (dobles cuerdas, cambios de posición m.i. frecuentes), retorno final a melodía
	B ₂	27-35	<i>legno battuto/saltando</i>	
C		36-53	<i>tonlos (crine)</i>	Puntillismo/notas tenidas cambiando el punto de acción sobre el instrumento

Tabla 2.3: Análisis formal de *Toccatina* (1986) de Helmut Lachenmann

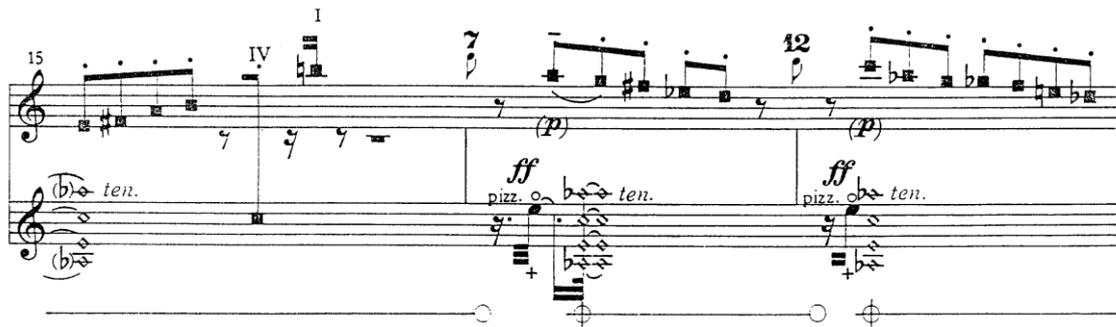
¹²⁴ “[El arte] es una forma de magia quebrada y con espíritu, rota en nombre de una voluntad creadora [...] consciente de su fin autónomo” [“[Art] it’s a form of magic broken (*gebrochene Magie*) in and with spirit, broken in the name of a creative will that is increasingly realising its autonomous purpose”] (Lachenmann 2004: 55).

La primera parte de la obra, que podríamos denominar, invocando una nomenclatura convencional, “A₁”, consta de 4+2+4 compases (de duraciones, no obstante, desiguales). De estos 10 compases, los cuatro primeros, que cabe agrupar como (1+1) + 2, consisten en tres versiones progresivamente desarrolladas de un diseño inicial (nota breve staccato, movimiento ondulado hacia arriba), y en las que, a nivel armónico, predominan las relaciones de tercera menor. Véase a este respecto la figura 2.1, donde se analiza el desarrollo melódico de esta sección por medio de *sets* (indicados siempre en su forma base [*prime form*]). Esta recurrencia interválica se muestra en la constante presencia del 3 como diferencia entre parejas de valores del *set* (3-0, 6-3, 7-4, etc.). Obsérvese también la afinidad entre las diversas formaciones armónicas, así como la cercanía que muchas de ellas mantienen frente a acordes tradicionales como la séptima de dominante o la séptima disminuida.

(0 3 4 7) = triada mayor-menor
 (0 3 4 6 7) variante del anterior (+5ª disminuida)
 (0 1 3 6 9) [0 3 6 9] = 7ª disminuida
 casi completa el total cromático (repite mi en lugar de mi bemol)
 (0 2 4 5 7 9) similar a 7ª de dominante
 (0 1 3 6 8 9) similar a 7ª disminuida
 (0 3 6 8) = 7ª de dominante
 (0 1 3 6 7) variantes del set inicial
 (0 1 3 4 5 7) variantes del set inicial

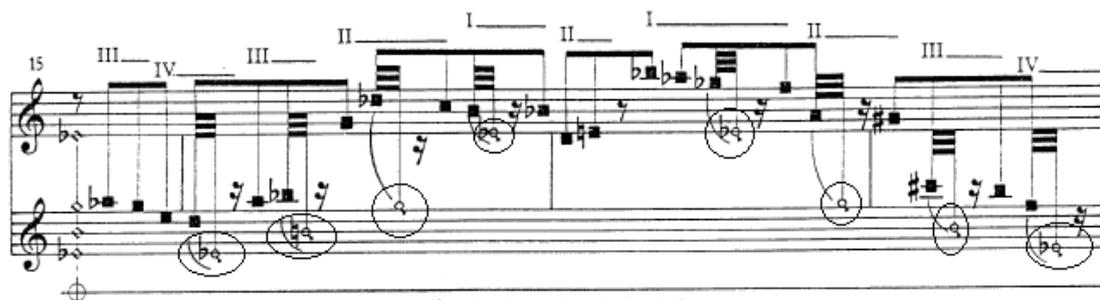
Figura 2.1: Análisis armónico de los compases 1-5 de *Toccatina* (en Ozim 1986: 32)

En la segunda iteración del diseño inicial (compás 2) se incorpora el material del “fluido”, mientras que la tercera vez encontramos, introduciéndose en los huecos dejados por sucesivas terceras menores (fa#, la, do, mi bemol, sol bemol: es decir, un acorde de séptima disminuida), movimientos por grados conjuntos que conducen a la cota superior de do; desde esta última se desciende de forma similar, pero reduciendo paulatinamente los intervalos. De forma consecutiva, a partir del compás 7, encontramos hasta cuatro instancias de un mismo diseño descendente, en el que vuelven a predominar relaciones de tercera suavizadas con movimientos conjuntos. Nótese, asimismo, el predominio de una escritura rítmica basada en sucesiones de corcheas y ocasionales figuras apuntilladas, aunque deformada a través del uso de silencios o tresillos.



Ejemplo 2.7: Lachenmann, Helmut. *Toccata*, compases 6-8 (en Ozim 1986: 32)

Se llega así a la parte A₂, en lo que sería el compás 11, con un relevante cambio de textura que va acompañado del desplazamiento de la mano izquierda: ésta, entre los compases 1 y 10, mantiene la misma posición de tríada de la bemol aumentada (recuérdese, no obstante, que dicha posición se plantea con presión de armónico y para impedir la vibración de la cuerda al alzar el tornillo), moviéndose en el compás 10 a lo que sería un acorde mayor-menor sobre si bemol, y, finalmente, a mi bemol aumentado en el 11. ¿Se trata, pues, de una especie de IV-V-I silenciado, ahogado en su condición no —al menos directamente— productiva? Además, la importancia de este cambio se subraya a través de los *pizzicati* laterales con el tornillo que constituyen la voz más grave (desplegada como un auténtico arpeggio) de una especie de polifonía armónica que Lachenmann desarrolla a partir de entonces. Ese acorde tradicional, pero ensordecido, es destacado en cada una de las notas de esa línea imaginaria, alternándose con la presión vertical realizada con el tornillo, el cual va desplazándose entre las cuerdas del instrumento como parte de ese efecto polifónico tan caro a la escritura violinística tradicional y, particularmente, de las sonatas y partitas de J. S. Bach. Véase en este sentido el ejemplo 2.8, donde puede apreciarse también la peculiaridad del diseño rítmico, que juega con corcheas, breves silencios y parejas de fusas de una manera que puede recordar, una vez más, al Barroco.



Ejemplo 2.8: Lachenmann, Helmut. *Toccata*, compases 13-14 (en Ozim 1986: 33)

Esta sección (A₂) se extiende durante 12 compases, que cabe agrupar como 8+4 (una vez más, la cuadratura clásica), o, más en detalle: 7 (polifonía con *pizzicato* lateral de tornillo en el “bajo”) + 1 (juego entre *pizzicato* con la mano izquierda y *pizzicato alla Bartók*) + 2 (polifonía más próxima al *hoquetus*, con una constante alternancia entre cuerdas tapadas y no tapadas) + 2 (*pizzicati* de armónico y una versión más puntillista de la textura polifónica). Además, en el grupo de 4 compases, la mano izquierda retorna a la digitación de la bemol aumentado, justo antes de desplazarse a la posición de armónico de 5^a en todas las cuerdas.

La sección que se inicia con la introducción del *legno battuto* (compás 23) puede denominarse “B”, y su organización interna sería la de 4+9. Si atendemos, una vez más, a la cuestión de la altura, observaremos la presencia destacada de terceras menores (do-mi bemol-fa sostenido; sol-mi-re bemol-si bemol) en el movimiento en quintas paralelas de la posición del arco en los compases 23 y 24 (véase al respecto el ejemplo 2.4); preeminencia que es sustituida por la de la segunda mayor en los dos compases siguientes, y que precede a un descenso paulatino por quintas entre los compases 27 y 34. Mientras tanto, la mano izquierda ha pasado a una posición de re bemol aumentado en el compás 24 y, en el 35, se moverá a un la bemol aumentado (es decir, la posición original, aunque ahora una octava más aguda) antes de dar paso a la sección final (C), que consta de 16 compases. En el propio compás 35, que cierra la parte B, encontramos un último ascenso en forma de escala, siempre con la mano derecha, y con un contenido interválico que combina, nuevamente, terceras menores y segundas.

Por consiguiente, podemos resumir los vínculos que la pieza mantiene con la tradición en los siguientes puntos: en primer lugar, el empleo de movimientos melódicos con apariencia de escalas ascendentes o descendentes, e incluso de arpeggios; en segundo lugar, la regularidad rítmica protagonizada por sucesiones de corcheas o, en su caso, la repetición variada de un diseño (A₂); en tercer lugar, la presencia fantasmagórica de un andamiaje armónico triádico, así como la importancia de la 3^a menor en las relaciones armónicas a un nivel microformal; en cuarto lugar, la abundancia de estructuras de cuatro compases; finalmente, el despliegue de planteamientos texturales próximos a la polifonía armónica y otros recursos creativos del Barroco. Nada de ello, empero, se ofrece de una manera evidente al oído, sino que esta clase de reminiscencias son amortiguadas y distorsionadas en su propio tratamiento individual: la regularidad rítmica se rompe mediante tresillos, silencios, puntillos, etc.; el limitado aspecto diatónico de los

movimientos melódicos se disuelve en un cromatismo despojado de toda funcionalidad o centralidad tonal; la cuadratura clásica pierde peso por medio de los cambios de compás; todo carácter motivico queda inhibido a causa de la irregularidad de las reiteraciones, etc. A todo ello se añade la desfamiliarización causada por el trabajo instrumental al introducirse en el entramado creado por todos estos elementos.

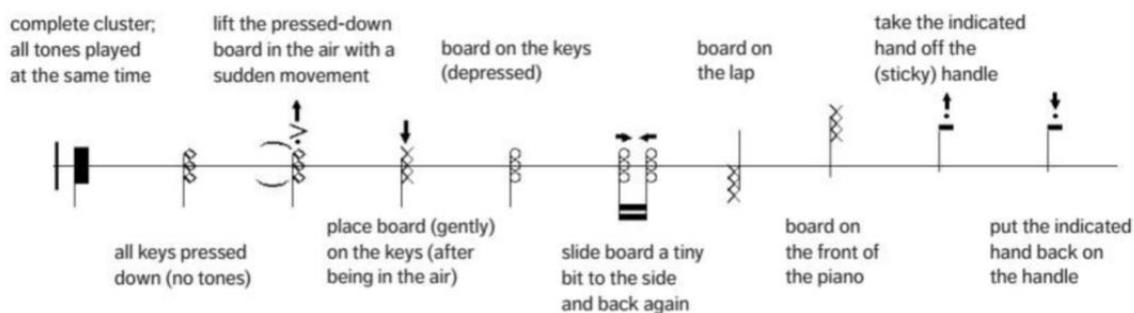
En definitiva, de un modo que no es nunca reverencial ni paródico, pero sí estructural, el aura del violín como instrumento tradicional, así como el aspecto tonal de su material y su producción de sonido, se transfiguran en la *Toccatina* como un pasado vivo cuya presencia es conjurada a través del distanciamiento estético. No es casual que, al igual que una de sus figuras culturales más admiradas –la de Don Quijote–, Lachenmann sitúe su foco de atención en la ruptura de un “encantamiento” (la mágica y nostálgica ensoñación que identifica con la idea del “idilio” en la relación con el pasado). Pues, al igual que suele suceder en diversas tradiciones mágicas, la clave del éxito se asocia a la creación de una efigie, de una emulación del objeto: en este sentido, la tradición se hace presente a través de un trabajo formal, armónico y textural que remite a ella de un modo inequívoco. Ahora bien: esa misma herencia es introducida en un contexto alienante; es silenciada y trastocada, con el objeto de propiciar su desarraigo y, en consecuencia, la liberación de nuevas posibilidades de escucha.

En este proceso, como se ha señalado, la poética instrumental desempeña un rol fundamental. En primer lugar, Lachenmann lleva la desterritorialización de la máquina binaria hasta el punto de que las propias funciones respectivas de las dos manos son replanteadas: en gran medida, la regulación de la altura del sonido se da aquí a través de la mano derecha, esto es, del trabajo con el arco, mientras que la mano izquierda, al margen de los ocasionales *pizzicati*, basa su actuación en una suerte de “filtro” que se aplica, retira o modifica. En segundo lugar, el propio *pizzicato* ve tambalearse su identidad, alejándose de su condición estereotipada (*pizzicato* ordinario, con la mano izquierda o *alla Bartók*), para abrirse a una amplia gama de matices y posibilidades. En tercer lugar, al igual que sucediera con el cuerpo del instrumento, el cordal o las clavijas, Lachenmann confiere al tornillo del arco un rol productivo que es inexistente en la praxis musical convencional. Por último, en línea con la idea de un acercamiento topológico al instrumento, Lachenmann recurre a la creación de diferencias en la producción de sonido como un verdadero motor de forma, en relación con la ya mencionada “polifonía de organizaciones”. Todo ello tiene lugar en un espacio acústico reducido, en un marco

angosto y –en apariencia– “pobre”; un marco en el que el gesto inscriptivo lachenmanniano va dejando un surco que, en este sentido, nos permite experimentar su riqueza latente.

Esta idea de Lachenmann de limitar el material, de restringir las posibilidades compositivas, no conforma, desde luego, una novedad (piénsese, mismamente, en Webern). No obstante, sí lo es en cierto modo el lugar asignado al instrumento en esta reducción, cuyos precedentes más directos en este aspecto son posiblemente Cage y Berio. Además, debe destacarse la fecundidad que esta clase de planteamiento ha demostrado en la música de nueva creación hasta nuestros días. Así, como refiere Craenen, en la pieza para piano amplificado *Pretty sound (up and down)* (2008), del compositor danés Simon Steen-Andersen (1976-), la preparación del instrumento mediante una tabla que activa a la vez todas las teclas del piano (Steen-Andersen se refiere a ella como *cluster board*) reduce todo movimiento posible sobre el teclado a “presionar” y “soltar” (de ahí el título), al tiempo que, desde otro punto de vista, puede entenderse como una extensión de las posibilidades de las manos (Craenen 2014: 221-222).

Notation, *cluster board*:



Ejemplo 2.9: Steen-Andersen, Simon. *Pretty sound (up and down)* (2008), instrucciones

No obstante, el autor no se limita exclusivamente a repetir una y otra vez este movimiento, sino que –al margen de otros elementos incorporados en la obra, tales como acciones en el interior del piano y con los pedales– trata asimismo de explorar las posibilidades de este material restringido en cuanto a diferencias productivas se refiere: *cluster* completo, presionar las teclas sin emitir sonido, alzar la tabla con un movimiento brusco, volver a colocar la tabla sobre el teclado, deslizar la tabla sobre su superficie, cambiar la ubicación de la tabla, retirar o resituar las manos sobre sus mangos, etc. Nótese que el sonido que interesa a Steen-Andersen no es exclusivamente el que emiten los martillos al golpear las cuerdas, sino todos aquellos que se producen mediante la

realización de estas acciones, como el que surge de la elevación simultánea de las teclas, o del propio movimiento de las manos al asir y desasir el mango.

Otro caso ilustrativo de esta clase de trabajo lo encontramos en la obra compositiva de Mark André, quien fuera en su momento discípulo de Lachenmann. Tomando por caso *...zu...* (2003-2005) para trío de cuerda, comenzaremos por observar que André asigna a cada instrumento tres “pentagramas” (si bien, en rigor, solo uno de ellos posee cinco líneas). El primero de los tres (en realidad, un “digrama”) se emplea para especificar la colocación y los desplazamientos del arco, los cuales tienen lugar, habitualmente, entre el puente y el inicio del diapason, aunque también detrás del puente o en el cordal. Por su parte, el “decagrama” que ocupa la posición intermedia en cada sistema se utiliza para establecer gradaciones de movimientos, por lo general de la mano izquierda, aunque a veces también de la mano derecha. El pentagrama situado en último lugar, finalmente, se reserva una vez más a la mano izquierda, pero, al igual que el anterior, no debe leerse de una manera convencional.

Ejemplo 2.10: André, Mark. *...zu...* (2003-2005), compases 24-30, parte de violín

Obsérvese el ejemplo 2.10. En el pentagrama inferior, André escribe primero dos notas para la cuerda sol (III) y luego cuatro para las cuerdas sol y do (III-IV). En realidad, se trata de rangos, no de posiciones específicas: éstas se encuentran en función de los movimientos escritos en el “decagrama” intermedio, el cual se comporta de este modo siempre que André añade la indicación “R” (“espacio de microintervalos” [“Raum der mikrointervalle”]). Es decir, la línea superior del decagrama correspondería a la posición de la nota más aguda de las escritas en el pentagrama inferior, mientras que la línea inferior se asociaría a la más grave. Por supuesto, cuando se trata de dobles cuerdas (que son siempre quintas en esta obra), las cuatro notas escritas se agrupan dos a dos, que, en el caso del ejemplo 2.10, serían respectivamente fa#-sol (*sul IV*) y do#-re (*sul III*).

Ejemplo 2.11: André, Mark. ...zu..., compases 75-81, parte de violonchelo

En el ejemplo 2.11, sin embargo, la indicación R es reemplazada por un diagrama que representa el espacio comprendido entre el puente y la cejilla del diapasón, y es esta zona la que el decagrama regula (para la mano izquierda). De este modo, el violonchelo comenzará el movimiento con la mano izquierda situada sobre la segunda cuerda, cerca de la cejilla, y con el arco en posición *sul tasto*; a continuación, deslizará progresivamente ambas manos hacia el puente, pero, hacia la mitad del compás 78, invertirá el sentido del desplazamiento de la mano izquierda, mientras la derecha deberá mantenerse en posición *sul ponticello*.

No obstante, esto no es todo. Tanto en uno como en otro ejemplo, André detalla la presión proporcional que debe aplicarse a la mano izquierda y a la mano derecha. En el caso de la mano izquierda, André establece una gradación de cinco niveles entre la presión normal (“5/5D”) y una presión muy baja (“1/5D”). En cuanto a la mano derecha, André plantea hasta once niveles diferentes: desde “-5BD” (presión ínfima) hasta “+5BD” (presión extrema), pasando por la presión normal “NormBD” (BD: Bogendruck [“presión del arco”]). Véanse al respecto los ejemplos 10 y 11. En ambos casos, las presiones permanecen estables dentro de un mismo gesto. En otros puntos de la pieza, sin embargo, se producen también cambios graduales en este sentido.

Definido este espacio de trabajo, no encontramos, a lo largo de la obra, una gran variedad de técnicas o de categorías sonoras, sino que la escritura de André se centra más bien en explotar la infinidad de matices, de diferencias sonoras significativas, de las que son susceptibles sus materiales. Éstos pueden organizarse en torno a una sencilla polaridad: por una parte, sonidos prolongados y tenues, generalmente en el ámbito dinámico del *pianissimo*, con variaciones internas debidas a los cambios en su producción; por otra parte, sonidos cortos, ásperos y explosivos, que incorporan golpes

de arco como *staccato*, *marcato* o *jeté*, además de *pizzicati*. La dialéctica entre ambos polos se mantiene durante toda la pieza, sin excluir ocasionales combinaciones entre ellos.

La independización de aspectos o parámetros tales como la posición del arco, la presión del arco, así como la posición y presión de la mano izquierda, choca con los hábitos interpretativos convencionales, puesto que es necesario el concurso preciso de todos esos elementos para la producción, en cada caso, del tipo de sonido que la técnica tradicional considera deseable en un instrumento de cuerda. Es decir: de forma ya automatizada, el intérprete tenderá a reajustar la colocación y el movimiento del arco cuando esté tocando con cierta posición o presión de la mano izquierda, con el objeto (acaso inconsciente) de mantener una sonoridad óptima. Y esto es, justamente, lo que impide la clase de escritura que André implementa en esta obra.

André también desterritorializa la praxis instrumental en otro aspecto, relacionado con la cuestión de la altura. En este contexto, diríamos, la noción de “nota” se torna casi irrelevante, en la medida que la altura se encuentra por lo general ligada a un movimiento. A este respecto, por un lado, el trabajo de la mano izquierda adquiere un carácter topológico: o bien se trata de una posición aproximada en un diagrama, o bien se lleva a cabo a través de rangos (dentro de los cuales, por cierto, André suele evitar los extremos). Por otro lado, en el caso de los armónicos, la citada independencia de manos contribuye a desvincular una determinada “posición de armónico” del armónico propiamente dicho, puesto que el sonido resultante varía según la posición del arco.

Estas ideas tienen aplicación también en la obra de José Luis Torá, cuya poética del instrumento fue abordada previamente por nosotros en otro lugar.¹²⁵ Torá habla explícitamente de una búsqueda de “autodesaparición”, en tanto que una demolición del ego, orientada hacia la desaparición del rostro, de la mano y de la voz.¹²⁶ El sentido de esta desaparición sería el de dejar que hable el sonido, callar uno para que el otro hable, “dando Voz al vaciamiento de una voz; búsqueda despersonalizada [...] en el interior de un territorio en el que el lenguaje, en su abandono, en el vacío que deja, pueda dar morada a un caminante enfermo, y así hallar su lugar”.¹²⁷ O, en palabras de José Miguel Ullán,

¹²⁵ Véase Morán Artaiz, Alejandro. “Una cartografía del tacto. La poética del instrumento en José Luis Torá (1966)”. *Anuario Musical*, 75, enero-diciembre 2020, pp. 91-133.

¹²⁶ Torá, José Luis. Notas a *quehacer del tacto full of mirroredness* (2009), para dos percusionistas sobre un timbal. Recuperado de <https://joseluitora.com>, el 10 de enero de 2022.

¹²⁷ Torá, José Luis. Notas a *quehacer del tacto full of mirroredness* (2009), para dos percusionistas sobre un timbal. Recuperado de <https://joseluitora.com>, el 10 de enero de 2022.

uno de sus poetas predilectos: “Desprenderse de la mirada [...] para que cuando vuelva, en sí y al fin perdida, se asombre [...] descentrada, despersonalizada, desprendida de toda certeza”.¹²⁸

Se trata, por lo tanto, de perder la mirada no simplemente para dejar de ver, sino para, en base al vaciamiento de sí, poder llegar a ver con una mirada nueva. Este ejercicio de crítica sobre la certeza no se recluye en el mero escepticismo. Más bien, conforma una rebelión frente a los prejuicios del ego, frente al peso de la propia memoria, que sesgan tanto la percepción como el pensamiento. En este sentido, aunque la cercanía a las nociones lachenmannianas de negación del hábito, magia quebrada y confrontación crítica del material es más que evidente, la poética toraniana se despoja parcialmente de la intensa carga política revolucionaria (Adorno, Lukács, Marcuse) que caracteriza el discurso de su antiguo maestro,¹²⁹ adquiriendo en ese sentido una orientación ética más próxima a Paul Celan, Michel Foucault o Simone Weil.¹³⁰

En este intento de autodesaparecer, Torá concede una especial importancia a aquello que él mismo denomina “autolimitación”, y que no deja de relacionarse con la mediación estructural de Lachenmann: reducir las posibilidades creativas, definir un espacio acotado de trabajo, construir un “subinstrumento”. La idea de autolimitación se encuentra presente, de una u otra manera, en todas las obras de Torá, y constituye uno de los elementos capitales de su proceso de trabajo ya desde *Kaspar Hauser Lied* (1993), pieza para flautín que constituye el primer título de su catálogo.

En esta obra, las posibilidades, las acciones sonoras susceptibles de ser realizadas con el flautín, son restringidas de una forma drástica, acotando su escritura a un campo reducido de movimientos posibles: Torá limita las digitaciones a cinco posiciones de multifónicos (nótese de nuevo la importancia de hablar de “posiciones”, y no simplemente de “multifónicos”), entre las que solo varía la mano derecha. Sin embargo, como señala el autor, este pequeño espacio es explorado hasta sus mínimos pliegues y resquicios. Para ello, Torá recurre –como antes André– a la independización y el control específico de otros aspectos de la producción sonora, como la velocidad de cambios de

¹²⁸ Los versos proceden del poema *Terrones y guijarros*, escrito por el poeta en 1994.

¹²⁹ No debe perderse de vista que Lachenmann (quien fuera profesor de Torá entre 1995 y 1998) había sido en su día discípulo de Luigi Nono.

¹³⁰ Un viraje intelectual similar se encuentra también en Mark André, aunque con un carácter explícitamente religioso que no existe en el caso de Torá.

digitación, el nivel dinámico, los cambios de embocadura y el *frullato*. Todo ello se orienta hacia a una profundización en el tratamiento del material, el cual se somete a un trabajo exhaustivo que permitiría el acceso a lo virtual, esto es, al hallazgo de relaciones acústicas latentes en el instrumento.

Ejemplo 2.12: Torá, José L. *Kaspar Hauser Lied* (1993), compases 16-20

Obsérvese el sistema de notación utilizado en esta pieza. En clara afinidad con lo visto en los otros casos, Torá sustituye el pentagrama tradicional por un doble tetragrama que le permite gestionar los diferentes parámetros de la producción sonora: en la parte superior, anota los desplazamientos del tiempo y los cambios de embocadura (línea discontinua por encima del primer tetragrama). En la parte inferior, Torá representa los cambios de digitación (se trata, pues, de una suerte de tablatura), asignando a cada dedo móvil una de las líneas, y especificando además el ritmo, la presencia (o no) de *frullato* y la intensidad. Asimismo, en diversos momentos, Torá especifica el tipo de multifónicos que han de emerger, puesto que es posible producir distintos multifónicos (Torá los consigna en cada caso como “A”, “B” y “C”) sobre una misma posición. Es, en definitiva, en este espacio de trabajo, con la ayuda de este “instrumento” (en el sentido de la segunda tesis lachenmanniana), como Torá persigue su propio silenciamiento:

En este espacio cerrado, petrificado, palpar con la mirada –desconocedora de otra opción que su encierro– la interioridad del sonido, sus pliegues y fracturas, sus grietas e intersticios; en última instancia, quizá su posibilidad de apertura [...]. Y en este espacio recortado, vigilado, buscar la posibilidad del canto, de un otro canto quizá.¹³¹

Otro ejemplo de este acercamiento lo encontramos en *a ras de los albores más tempranos* (1996-1997) para violonchelo solo, donde Torá acota también un espacio de trabajo reducido en el instrumento que procede a explorar con detenimiento. En este caso, Torá no incorpora, como en las piezas de Lachenmann y André antes mencionadas,

¹³¹ Torá, José Luis. Notas a *Kaspar Hauser Lied* (1993), para *piccolo*. Recuperado de <https://joseluistora.com>, el 10 de enero de 2022.

técnicas de ejecución sobre zonas del instrumento ubicadas fuera de las propias cuerdas. Más aun, el compositor no emplea ni siquiera las dos cuerdas más agudas, aunque sí otorga a ambas una afinación ligeramente más elevada respecto de la habitual, con el propósito de que desempeñen en ciertos momentos una función como resonadoras: esta alteración microtonal debe ser, según su propia explicación, lo suficientemente escasa como para que las cuerdas lleguen a vibrar por simpatía, pero lo bastante significativa como para que los batidos producidos sean claramente perceptibles. Además, entre ellas debe cumplirse la condición de que el tercer armónico de la cuerda II forme un unísono puro con el segundo armónico de la cuerda I.¹³²

Como, aún a día de hoy, es habitual en su obra para cuerda, Torá emplea tres pentagramas para escribir la parte del violonchelo, de los cuales el primero es básicamente auxiliar y sirve para orientar al intérprete, advirtiéndole acerca de diversos sonidos que deben emerger en el proceso. Mientras tanto, en los dos pentagramas inferiores, el autor escribe las acciones respectivas para el arco y la mano izquierda. Veámoslo con más detenimiento.

En lugar de especificar directamente grados de presión del arco, como hacía André, Torá controla este aspecto señalando la extensión de arco que debe utilizarse (junto al nivel dinámico y la duración). Asimismo, la posición del arco sobre la cuerda se indica, como en la *Toccatina*, mediante una determinada posición en el pentagrama (con cabeza de nota cuadrada): el arco debe colocarse donde lo haría la mano izquierda si se quisiese tocar esa nota de una manera ordinaria. Ahora bien, Torá aplica en este aspecto una nueva restricción: todas las posiciones utilizadas corresponden siempre al nodo de un armónico natural, alejándose así del ámbito cromático que constituía el marco armónico del estudio lachenmanniano. Además, esta decisión tiene consecuencias sobre la respuesta acústica del instrumento. Pues, como explica Torá, tocar con el arco sobre uno de estos nodos impide por fuerza la producción del armónico correspondiente.

Lo cierto es que las propiedades físicas de la cuerda, y, en particular, su comportamiento acústico desde el punto de vista del fenómeno físico-armónico, reciben una especial atención en el trabajo que Torá realiza en esta pieza. En el repertorio tradicional de cuerda, puede decirse, el armónico tiende a ser tratado como una mera

¹³² Torá, José Luis. *a ras de los albores más tempranos: explanations*. Recuperado de <https://joseluistora.com>, el 10 de enero de 2022.

forma de variedad tímbrica que aporta un “color” diferente, donde ciertas notas pueden obtenerse como armónicos naturales y otras como armónicos “artificiales” (la propia adecuación del término es ya dudosa). Asimismo, la considerable variedad de nodos posibles en una única cuerda es a menudo ignorada en favor de unos escasos puntos vinculados al segundo, tercer y cuarto armónicos. Véase en este sentido el esquema que Torá ofrece en sus notas a la pieza, un “mapa” acústico de la cuerda construido desde el punto de vista de los armónicos naturales comprendidos entre los números 2 y 11:



Figura 2.2: localización de los nodos correspondientes a armónicos naturales (2 a 11) a lo largo de la cuerda IV del violonchelo. En Torá, José L. *Notas sobre a ras de los albores más tempranos* (1996-1997)

Sin embargo, no se trata simplemente de incrementar de manera cuantitativa los armónicos incorporados en la práctica instrumental, sino, más bien, de repensar y desterritorializar la propia cuerda (diatonizada, cromatizada) a través de la toma de conciencia de su propia naturaleza acústica. Tampoco significa que toda la pieza gire en torno a los sonidos armónicos, pues, al igual que veíamos en *Kaspar Hauser Lied*, se trata de posiciones, no de sonidos: hay muchos otros aspectos de la producción implicados en el planteamiento de Torá, y solo en algunos momentos escucharemos con nitidez lo que de forma convencional consideraríamos un armónico.

Véase el ejemplo 2.13. El violoncellista comienza la pieza sobre la cuerda do, con la mano izquierda en la posición de la (una 6ª superior) con plena presión pero colocando otro dedo con poca presión sobre el nodo del 7º armónico correspondiente a dicha posición (un mi bemol unos 20 cents más grave de lo normal). Mientras tanto, el arco inicia su movimiento cerca del último nodo de ese mismo armónico, es decir, relativamente próximo al puente.¹³³ En torno a este punto, como se ha recordado antes,

¹³³ Cada armónico tiene asociados teóricamente $n-1$ nodos a lo largo de la cuerda, donde n equivale al número de armónico: el 2º armónico tiene uno (situado justo en la mitad de la cuerda), mientras que el 3º tiene dos (ubicados respectivamente a un tercio y dos tercios con respecto a cualquiera de los extremos), el 4º tres y así sucesivamente. No obstante, ante la coincidencia de los nodos de dos armónicos (n_1 y n_2) en un mismo punto –lo que sucede siempre que n sea par– el más grave es predominante. Así, el 4º armónico consta en realidad de dos únicos nodos viables, $1/4L$ y $3/4L$ (siendo L la longitud de la cuerda), puesto que

apenas puede formarse el armónico, aunque, en la medida en que no coincida con el propio nodo, podrá escucharse ligeramente el armónico correspondiente: de ahí la indicación “MP” [“minimal presence of pitch”] que utiliza Torá, junto con la altura resultante en el pentagrama superior auxiliar.

Ejemplo 2.13: Torá, José L. *a ras de los albores más tempranos*, compases 1-5

Seguidamente, el arco se desplaza hasta el punto exacto donde se encuentra el citado nodo, impidiendo por completo la producción del armónico. A continuación, en el paso del compás 1 al compás 2, el dedo inferior de la mano izquierda se mueve hacia un nodo del 7º armónico de la cuerda al aire y adopta también una presión de armónico. Ahora se da la circunstancia de que la posición del segundo dedo, que permanece invariable, coincide con otro nodo del 7º armónico de la cuerda al aire, por lo que la digitación no hace sino reforzar la producción del armónico; la cual, sin embargo, vuelve a ser impedida al deslizar el arco hasta otro nodo del mismo armónico.¹³⁴ Más tarde, hacia el final del propio compás 2, el arco se mueve hacia otra posición “MP”, por lo que el cambio supone en este sentido el reverso de lo realizado en el compás 1 (MP – posición nodal 1 – posición nodal 2 – MP).

Con el cambio de compás (al tercero), Torá se desplaza a la cuerda sol, si bien el arco se mantiene en la misma zona de contacto y la posición de la mano izquierda no es sino

$2/4L = 1/2L$ corresponde al único nodo del 2º armónico. El 5º, por su parte, tiene sus cuatro nodos, pero el 6º pierde dos de los cinco nodos teóricos: $2/6L$ y $4/6L$ son los nodos en $1/3L$ y $2/3L$ del 3º armónico. El 7º armónico posee nuevamente seis nodos, y el 8º se queda con cuatro. En resumen, cualquier número de armónico par consta al final de $(n-1) - (n/2-1)$ nodos viables.

Dicho esto, al referirnos al último nodo del 7º armónico, se trata del nodo situado en $6/7L$ contando desde la cejilla inferior (esto es a $1/7L$ del puente). Lo que ocurre es que la cuerda ha sido acortada ya (a aproximadamente $3/5$ de su longitud total) al disponer la fundamental del armónico “artificial”, por lo que dicho nodo se encontrará en realidad a poco más de $1/12L$ del puente.

¹³⁴ Al digitar sobre dos nodos diferentes del mismo armónico, se facilita la nitidez de su producción. En cuanto a la coincidencia de los dos nodos sobre la misma posición, es fácil de mostrar: la posición de mi bemol (bajo) sobre la cuerda do se encuentra a $5/7L'$ del puente, donde L' [la posición del la] = $3/5 L$. La multiplicación de ambas razones arroja entonces el valor de $3/7 L$, correspondiente a la posición de otro nodo del 7º armónico de la cuerda al aire (L).

paralela a la anterior (una quinta justa con respecto a la del dedo inferior), aunque retirando el dedo adicional. Se trata, pues, una vez más, del 7º armónico, y el trino que pide Torá en dicho compás se realiza también con otro nodo del mismo armónico. El armónico aparece y desaparece, al igual que antes, a causa del desplazamiento del arco respecto de otro punto nodal. En el cuarto compás, empero, la única altura emergente es la del 2º armónico de la cuerda IV (la octava), procedente (vía *glissando*) de otra posición doble de 7º armónico (silenciada por el arco). Número de armónico que se convierte en el 8º (de la cuerda III) en el compás 5, gracias a la incorporación de un segundo nodo.

Nótese, pues, la estrategia seguida en esta parte de la obra. El trabajo adopta como puntos de referencia los diferentes puntos nodales de la cuerda y las distintas posibilidades que éstos permiten. No deja de ser interesante el que los mismos nodos propicien en el caso de la mano izquierda la producción de un armónico, mientras que en el caso de la mano derecha provoquen su anulación –el nodo, pues, como tela de Penélope–; pero, más allá de este fenómeno físico objetivo, es la forma en que Torá le confiere un sentido musical la que merece nuestra atención. Es habitual en su música la práctica de bloquear activamente un proceso productivo, frustrando en este sentido las expectativas del intérprete –una frustración que tiene lugar también en un sentido físico, en tanto que “quiero y no puedo” –. Un ejemplo claro a este respecto es el de *wq.132 à creux perdu* (2017) para saxofón tenor preparado y amplificado, donde el tubo del instrumento debe obturarse en su extremo, de forma que, entre las modificaciones que esto conlleva sobre sus propiedades acústicas, sucede que, al cerrar todos los agujeros y en lugar de emitir el sonido más grave, se impide toda producción de sonido, por más esfuerzo que realice el intérprete. Asimismo, la preparación redundante en la distorsión de diversas digitaciones, incluyendo la “inversión” de la posición inicial (en relación con su representación diagramática habitual).¹³⁵

Por lo general, como sucede en *a ras de los albores más tempranos*, entre dicho bloqueo y su liberación tiende a establecerse un flujo, un movimiento continuo de ida y vuelta que interactúa, al igual que acontecía en la “polifonía de organizaciones” lachenmanniana, con otros aspectos de la producción de sonido. Véase, así, cómo la independendización de las dos manos como punto de partida conduce a una nueva forma

¹³⁵ Comentado por el compositor durante la charla que tuvo lugar el día 22 de enero de 2019 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con motivo de la presentación del disco *Solitaire* del saxofonista Pedro Pablo Cámara (el cual incluía esta pieza de Torá).

de interdependencia: Torá no se dedica simplemente a tratarlas como elementos ajenos, sino que establece nuevas formas de relación más allá de las tradicionales. Por lo demás, el acercamiento al instrumento desde el punto de vista de la mano izquierda sigue una lógica que, una vez más, tiene mucho de topológica: de un nodo se pasa a otro, de una posición en una cuerda nos desplazamos a su paralelo en la cuerda vecina, el nodo se transforma en fundamental (“cuerda pisada”) o viceversa.

De este modo, Torá lleva a cabo una verdadera cartografía de la cuerda, reterritorializándola, alejándose tanto de su división predeterminedada en base a los doce sonidos de la escala cromática (respecto a los cuales los microtonos tienden más bien a ser percibidos como una suerte de extensión) como de una idea de la cuerda como una realidad continua, lisa y uniforme. Por el contrario, la exploración que realiza el autor da cuenta de su rugosidad, de su orografía: no todos los puntos son iguales, y la utilización que el repertorio tradicional ha hecho de los armónicos no representa sino una más de entre sus posibles manifestaciones.

2.5.2. En tierras extrañas

En el año 2012 se estrenaba *Mani.Gonxha* de Pierluigi Billone, una pieza para percusión centrada en el trabajo con dos cuencos tibetanos. Este instrumento se encuentra ligado a intensas connotaciones que lo vinculan a la meditación silenciosa y al uso ritual. Y, en efecto, la pieza adquiere como resultado, como indican Bierstone y Smith, una experiencia próxima a una oración¹³⁶ –lo que guarda relación con la referencia del título a la Madre Teresa de Calcuta–,¹³⁷ pero alejándose al mismo tiempo de todo cliché orientalista o *New Age*. En efecto, la carga aurática de los cuencos no se instrumentaliza jamás en la obra en aras de crear una atmósfera relajante o contemplativa, ni tampoco como medio para la evocación –más o menos difusa o exotizante– del mundo espiritual tibetano.

Por supuesto, Billone es consciente de que este peso histórico y cultural no puede ser vanamente ignorado: los pequeños cuerpos que el intérprete sostiene en sus manos ostentan la huella de una marca poderosa, una marca que los ata y vincula a elementos

¹³⁶ Bierstone, Noam & Smith, Christian. Notas a *Mani.Gonxha* (2012) de P. Billone. Recuperado el 19 de enero de 2022, de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_gonxha.html

¹³⁷ “Gonxha” es uno de los nombres que recibe la religiosa albano-india, Anjezë Gonxhe Bojaxhiu (1910-1997), más conocida como Madre Teresa de Calcuta, fundadora de la Orden de las Misioneras de la Caridad en Calcuta (1950), acreedora al Premio Nobel de la Paz (1979) y canonizada por la Iglesia Católica en 2016.

fuertemente identitarios. En sus propias palabras: “cada vez que alguien decide dedicar sus energías a la música, se pone en contacto con una concepción del sonido y una cultura del sonido, las cuales se encuentran ya definidas y activas” (Billone 2010).¹³⁸ Billone confronta esta carga de forma directa, a través de una intensa exploración física de los cuencos, a un tiempo como objetos acústicos y como extensiones de las manos (y del cuerpo) del intérprete.¹³⁹

“Inicialmente”, explicaba Billone en una entrevista con Laurent Feneyrou, “mi trabajo consiste en entrar en contacto con los modos de existencia del sonido (estados, movimientos, transformaciones, etc.) como si desconociera por completo su naturaleza, límites, características” (Billone & Feneyrou 2010).¹⁴⁰ Esto no significa que Billone haga oídos sordos al repertorio, a la memoria que todo instrumento porta consigo: por el contrario, esta exploración sistemática del instrumento se vuelve, para el autor, inseparable de la práctica del instrumento, del conocimiento del repertorio y de la propia composición. Se trata más bien, entonces, de no reconocer ninguna clase de preeminencia –y, menos aún, monopolio– a la técnica tradicional, orientándose en su lugar hacia el desafío spinozista: ¿de qué es capaz un cuerpo?

El cuerpo en mi obra es la matriz dinámica de todo movimiento posible (y por tanto rechaza los que siente extraños) pero sus acciones o ritmos elementales no necesariamente se convierten en modelo de signos estilizados (respiración, impulso, contacto, etc.). De hecho, me interesa extender los límites rítmicos y motores del cuerpo tanto como sea posible, casi confundiendo los límites. Esta pertenencia a la vida rítmica del cuerpo (aunque en algunos casos no sea inmediatamente reconocible) establece la posibilidad de una comprensión inmediata en el mismo nivel: el cuerpo corresponde/encuentra algo que podría hacer (Billone & Feneyrou 2010).¹⁴¹

Fruto de este trabajo, el instrumento sufre un proceso de extrañamiento (*Verfremdung*) que nos permite escucharlo de una manera distinta a la habitual, aunque ello no supone

¹³⁸ “Every time someone decides to dedicate his energies to the music, he comes in touch with a sound conception and a sound culture, which are already defined and acting”.

¹³⁹ Bierstone, Noam & Smith, Christian. Notas a *Mani.Gonxha* (2012) de P. Billone. Recuperado el 19 de enero de 2022, de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_gonxha.html

¹⁴⁰ “Inizialmente il mio lavoro consiste nell’entrare in contatto con i modi di esistenza del suono (stati, movimenti, trasformazioni etc.) come se io ignorassi completamente la loro natura, i limiti, le caratteristiche”.

¹⁴¹ “Il corpo nel mio lavoro è la matrice dinamica di ogni possibile movimento (e quindi rifiuta quelli che sente estranei) ma le sue azioni o ritmi elementari non diventano necessariamente modello per segni stilizzati (il respiro, l’impulso, il contatto etc.). Anzi, a me interessa ampliare il più possibile i limiti ritmici e motori del corpo, quasi confondere i limiti. Quest’appartenenza alla vita ritmica del corpo (anche se in alcuni casi non immediatamente riconoscibile) fonda la possibilità di una comprensione immediata allo stesso livello: il corpo corrisponde/incontra qualcosa che potrebbe fare”.

en Billone tanto la anulación de su identidad adquirida, cuanto su apertura: “el cuerpo entra –en una forma cambiada– en una realidad nueva y desconocida, creada por sí mismo, el sonido. Introduce nuevas dimensiones en la realidad cultural que antes no existían” (Billone 2019: 7). Al igual que Lachenmann, Billone somete el material, el instrumento, a una desfamiliarización, pero en este contexto alienante en el que los introduce perduran, al mismo tiempo, vínculos evidentes con lo familiar. Es decir: no se trata solo de adentrarse “en tierras extrañas”, sino también de tornar extraño lo familiar. En este sentido, la idea de oración juega en esta pieza un papel esencial.

En el carácter ritual, Tobias E. Schick reconoce un rasgo importante en la música de Billone (Schick 2020: 9). Sin embargo, dicho elemento es irreductible, por un lado, a la transposición performativa de una realidad social (es decir, a la recreación de un ritual concreto o tipificado), y, por otro, a una asimilación estrictamente formal y vaciada de sentido, en tanto que reducida a fórmulas, patrones, gestos productivos, etc. Esta observación es clave. Por una parte, como explica Schick, el carácter ritual se encuentra ligado a elementos tales como “patrones estructurales que pueden entenderse como «fórmulas ritualizadas», en las que primero se marca un curso riguroso, luego se repite con frecuencia y, en tercer lugar, parecen poseer un significado simbólico” (Schick 2020: 9),¹⁴² además de estar vinculado a la “insistencia en sonidos individuales” o a la “inmersión en mundos sonoros específicos durante largos períodos de tiempo” (Schick 2018: 11).¹⁴³ No obstante, a través del uso de interrupciones, cambios imprevistos y un proceso de transformación continua del sonido, Billone dificulta la posibilidad de una escucha meditativa, orientándose en su lugar a una escucha concentrada y centrada en el

¹⁴² “[...] modelli strutturali che possono essere compresi come «formule ritualizzate», in cui segnano innanzitutto un corso rigoroso, in secondo luogo vengono spesso ripetute, in terzo luogo sembrano possedere un significato simbolico”.

¹⁴³ “Die Versenkung in spezifische Klangwelten über längere Zeiträume, das insistierende Beharren auf einzelner Klängen und die häufige Wiederholung einzelner Elemente und Muster verleihen Billones Musik oftmals etwas Ritualhaftes”.

propio sonido.¹⁴⁴ De esta forma, concluye Schick, Billone “combina la restauración de lo mágico con la reflexión crítica” (2018: 11).¹⁴⁵

Por otra parte, el compositor reivindicaba la multidimensionalidad de las acciones instrumentales, en contra de una noción de “gesto” que sería demasiado ambigua e insuficiente como para dar justa cuenta de su objeto: “[...] muchas acciones del cuerpo que producen sonidos pertenecen simultáneamente a contextos de realidades diferentes, así como el sonido no es propiedad exclusiva de la música” (Billone & Feneyrou 2010).¹⁴⁶ A este respecto, comenta Schick, la música de Billone posee una orientación “holística”, para la cual las estrategias compositivas, técnicas o formales no tienen sentido tomadas de forma aislada (Schick 2020: 14): su foco de atención es el sonido, cuya estructura (desde un punto de vista racional, analizable) es inseparable de su fisicidad – “la acción posee una realidad dinámica y física, la cual radica en el cuerpo” (Billone 2019: 20) –,¹⁴⁷ y, en última instancia, de la conexión del cuerpo del intérprete con el instrumento, de la idea de una “inteligencia de la mano”, asociada al modelo –de Merleau-Ponty– de una “mente encarnada” (Schick 2020: 14-15).

Desde esta perspectiva, Billone encuentra reduccionista y hasta “ridícula” la visión de Stockhausen de la escucha musical como la facultad mental de escuchar sonidos organizados por el ser humano. Frente a esta concepción, incide el autor, “las culturas tradicionales son mucho más profundas” (Billone & Feneyrou 2010),¹⁴⁸ en la medida en

¹⁴⁴ De un modo análogo, Evan Johnson comparaba otra obra de Billone ya mencionada –*Iti Ke Mi* (1995) – con un “encantamiento” [incantation]: “repeticiones hieráticas con el aire de fórmulas sagradas forman una superficie implacable y dependiente –como el canto gregoriano– de pequeños detalles y diferencias de inflexión para sostener largas frases. El resultado es a un mismo tiempo alienante y extrañamente confortable, y la concentración requerida es inmensa” [“Hieratic repetitions with the air of sacred formula shape an unrelenting Surface, dependent –like Catholic chant– on small details and differences of inflection to sustain long phrases. The result is both alienating and oddly comforting, and the concentration required is immense”] (Johnson 2017: 94).

¹⁴⁵ El autor remonta esta idea hasta el propio Lachenmann. “En la Nueva Música, la magia ejerce a menudo fascinación, al igual que provoca rechazo. En ninguna parte se puede ver esta tensión de forma tan abierta como en el pensamiento musical del antiguo profesor de composición de Billone, Helmut Lachenmann, quien reconoce en la magia una necesidad humana básica de experiencias que van más allá de la racionalidad discursiva, pero considera su reflexión crítica, sin embargo, como indispensable” [“Nella Nuova Musica il magico esercita spesso fascino, così come provoca rifiuto. In nessun luogo questa tensione può essere vista così apertamente come nel pensiero musicale dell'ex insegnante di composizione di Billone Helmut Lachenmann, che riconosce la magia come un bisogno umano fondamentale di esperienze che vanno oltre la razionalità discorsiva, ma considera la sua riflessione critica tuttavia come indispensabile”] (Schick 2020: 9).

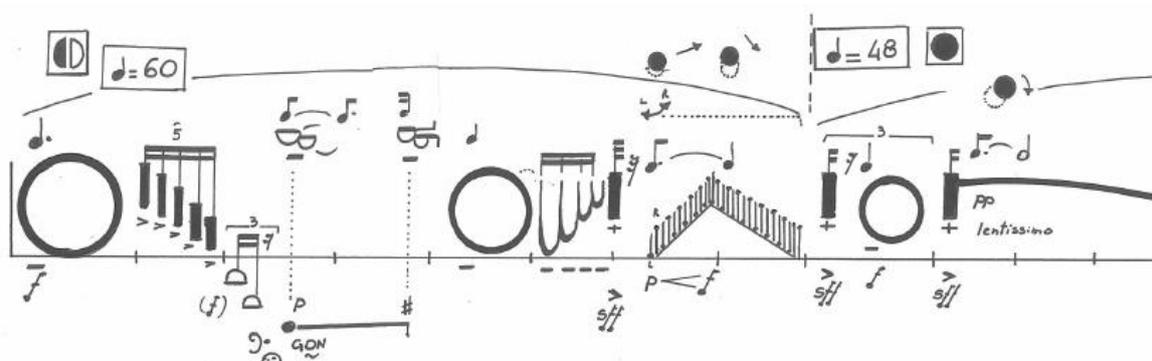
¹⁴⁶ “[...] molte azioni del corpo che producono suoni appartengono contemporaneamente a contesti di realtà differenti, così come il suono non è possesso esclusivo della musica”.

¹⁴⁷ “L’azione ha una sua realtà dinamica e fisica, è radicata nel corpo”. Schick habla a este respecto de una “revalorización de lo táctil” [“Wertschätzung des Taktilen”] (Schick 2018: 10), en clara afinidad con lo que veíamos anteriormente en Lachenmann, Torá y otros.

¹⁴⁸ “Le culture tradizionali sono molto più profonde”.

que conservan la idea de un contacto íntimo y profundo con el sonido, de su presencia real e inmediata, de su condición corpórea inalienable. Por este motivo, Billone trata de establecer conexiones entre las diferentes dimensiones de las acciones productivas – “hago la acción, soy la acción y en la acción” (Billone 2019: 19) –,¹⁴⁹ entre las que le interesan particularmente aquéllas que se encuentran próximas a los rituales religiosos o a la labor artesanal. Sin embargo, “estas acciones nunca son aisladas ni expuestas, sino que, por el contrario, se integran con la máxima organicidad. Ésta es también una forma de forzar los límites del cuerpo (y del contexto)” (Billone & Feneyrou 2010).¹⁵⁰

Volvamos ahora a *Mani.Gonxha*. Billone emplea en esta pieza dos cuencos tibetanos de tamaño similar (el autor indica las medidas de 10 cm de diámetro y 4’5 cm de profundidad), y cuya diferencia de altura es de un semitono. El sistema de notación empleado es, como puede observarse en el ejemplo 2.14, poco convencional. Ante todo, y en relación con lo expuesto previamente, la escritura de Billone se centra en captar y expresar de forma apropiada la acción productiva, que vendría a corresponderse con el sentido concedido aquí a la noción de “gesto instrumental”.



Ejemplo 2.14: Billone, Pierluigi. *Mani.Gonxha* (2012), inicio

Este planteamiento, que Schick denominaba “holístico”, colisiona con la necesidad –inevitable, dada su importancia en la notación convencional– de una concepción paramétrica (la altura, el ritmo, la intensidad...), la cual pervivía a pesar de todo en Lachenmann, André o Torá (si bien aplicándose al gesto instrumental y ya no al sonido-producto), y a la que el propio Billone no puede renunciar por completo. De este modo, duraciones, articulaciones, intensidades y posiciones relativas son consignadas en un

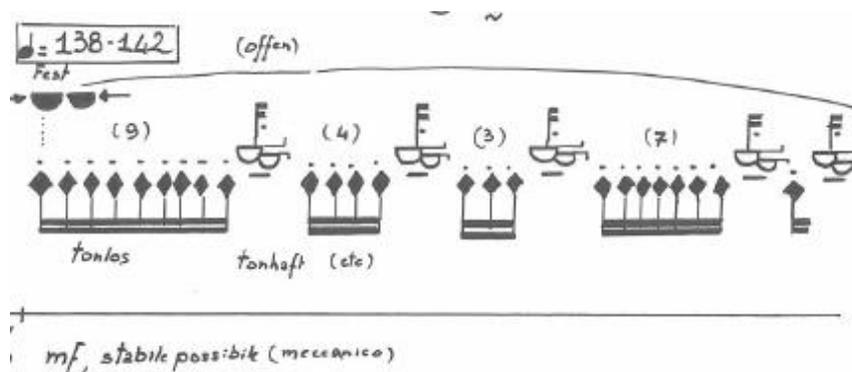
¹⁴⁹ “Io faccio l’azione, sono l’azione e nell’azione [...]”.

¹⁵⁰ “Queste azioni non vengono mai isolate ed esibite, al contrario, vengono integrate con la massima organicità. Anche questo è un modo di forzare i limiti del corpo (e del contesto)”.

sentido más o menos tradicional, al tiempo que, sosteniéndose sobre esta base, el gesto inscriptivo de Billone adquiere una orientación diferente.

El círculo que da inicio a la partitura prescribe un movimiento de rotación de un cuenco sobre otro, superponiendo los bordes de ambos cuencos. Esta acción es sucedida por una serie de entrechoques amortiguados en los que los centros de los cuencos se aproximan progresivamente, a los que sigue la retirada consecutiva de los dos cuerpos sobre el vientre del intérprete, y, a continuación, su entrechoque “libre” en el aire, en conjunto con la voz sostenida (“gon”) del intérprete. El movimiento termina entonces con un segundo entrechoque, esta vez rápidamente amortiguado.¹⁵¹

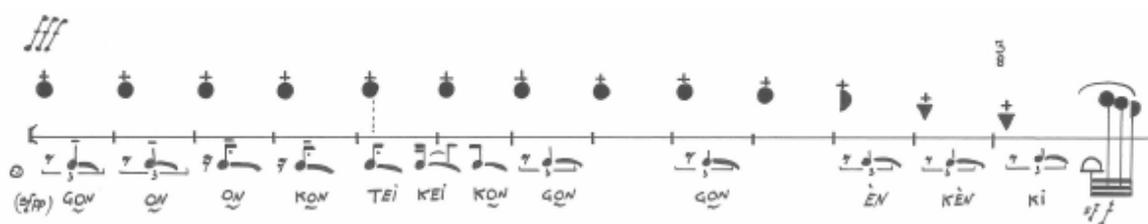
Seguidamente, otro movimiento de rotación, de duración algo menor que el primero (el diámetro de los círculos guarda cierta proporción con su duración), parece reiniciar el proceso, si bien los entrechoques son ahora reemplazados por movimientos continuos de fricción, los cuales conducen (pasando por un choque amortiguado aislado) a rápidos entrechoques por la oscilación del juego de la muñeca derecha frente a la izquierda inmóvil, y que se desplazan paulatinamente a una posición mutua excéntrica de los cuencos. Otro choque amortiguado y una nueva rotación (aún más breve), a la que le sigue otra adicional, pero *lentissimo*. Más adelante, el recorrido del movimiento circular se tornará menor, y, convertido en una rápida y repetida fricción, conducirá a un *fortissimo*. A éste, tras una breve pausa, le sigue una especie de eco, también con un crescendo a *ff*, en el que se introduce un movimiento rápido de vaivén que llegará a adquirir una presencia recurrente a lo largo de la pieza.



Ejemplo 2.15: Billone, Pierluigi. *Mani. Gonxha*, p. 2, tercer sistema

¹⁵¹ En el sistema de notación empleado en la pieza, un cuenco relleno representa un cuenco amortiguado, sujeto [“fest, trocken, ohne Obertöne”], mientras que un cuenco vacío corresponde a un cuenco liberado y resonante [“locker, obertonreich”]. Véase Billone, P. *Mani. Gonxha* (2012) [partitura], leyenda, p. 1.

En otro pasaje, como el que abre el ejemplo 2.15, Billone alterna sonidos amortiguados (en *staccato*) y liberaciones puntuales del sonido de los cuencos en el curso de una continua sucesión de choques con un ritmo regular, y en la que, en un momento determinado, se incorpora la voz entonada del intérprete (“m”). Nótese que esta introducción de la voz no se entiende en la obra como la adición de un elemento externo (aunque, en su primera aparición, podamos pensarlo de ese modo), sino como una manifestación más de la corporalidad dual que se pone en escena, y en la que cuencos-manos-vientre-voz se conciben como íntimamente vinculados. Asimismo, las connotaciones rituales, meditativas y foráneas del uso de la voz son más que evidentes, como se muestra, por ejemplo, en el “texto”: “gon”, “on”, “m”, “kon”, “tei”, “kei”, “èn”, “kèn”, “ki”, etc. Véase a este respecto el ejemplo 2.16, donde la voz establece un diálogo con el trabajo percusivo de los cuencos –en este caso, una serie de golpes regulares en *fortissimo* de un cuenco contra otro, por la parte posterior de ambos–. No obstante, como se defendió más atrás, esto no implica una concesión al “exotismo” por parte de Billone, sino más bien la integración de la memoria cultural del instrumento, de la práctica ritual, en un trabajo artístico que, al mismo tiempo, redunda en su desfamiliarización.



Ejemplo 2.16: Billone, Pierluigi. *Mani.Gonxha*, p. 7, cuarto sistema

Un análisis en detalle de esta obra requeriría de un acercamiento cuidadoso a la diversidad de acciones productivas presentes en la pieza y sus conexiones entre ellas. Ya desde la leyenda ubicada al inicio de la partitura, Billone parece huir de la tipificación, de la formulación de categorías, a favor de la individuación y la diferencia. En dichas páginas iniciales, el autor introduce varios términos que pueden considerarse una suerte de principios productivos definidos en base a la misma acción: “entrechocar” (Billone emplea el término “schlagen”), “tamborilear” [*trommeln*], “frotar” [*reiben*] y “deslizar” [*streichen*]. Estas diferencias son fundamentales a lo largo de la obra, pero debería evitarse toda reducción del material a un esquema taxonómico, ajeno a la concepción de la pieza –se trata, al fin y al cabo, de “familias” en un sentido lachenmanniano–. Pues, junto a este conjunto de principios, Billone descubre y aplica múltiples diferencias

productivas en el trabajo manual con los cuencos: tapados o no tapados, posiciones respectivas, amplitud y trayectoria de los movimientos de fricción o deslizamiento, articulaciones y posibilidades dinámicas, etc.

En definitiva, por un camino que es ya siempre distinto, Billone lleva a cabo, al igual que Lachenmann, André o Torá, una cartografía del instrumento-cuerpo. *Mani.Gonxha* nos sitúa enfrente de un instrumento tan familiar como desconocido, dotado de posibilidades sonoras fascinantes más allá de su uso estereotipado. Este auténtico viaje de redescubrimiento es protagonizado, desde luego, por las manos, por esa “inteligencia de la mano” de la que habla el autor –y la cual se corresponde ampliamente con la idea de un “quehacer del tacto”, que Torá tomaba a su vez de Ullán–. En este aspecto, la pieza continúa la senda de sus predecesoras, *Mani.De Leonardis* (2004), para cuatro amortiguadores de coche y dos copas de gran tamaño, *Mani.Mono* (2007) para *spring drum* (un artefacto reducido, por lo general, a la simple condición de productor de efectos especiales),¹⁵² *Mani.Matta* (2008) para marimba, y *Mani.Αίκη* (2012) para dos cuencos tibetanos, un gong empleado en la ópera china, un gong tailandés y dos *Plattenglocken* (Schick 2018: 11-12). No obstante, ello puede extenderse virtualmente a toda la producción de Billone.

La obra del compositor italiano Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947), quien fuera –al igual que Lachenmann– maestro de Billone, constituye una parada indispensable en este estudio, tanto por lo que respecta a su escucha renovadora del instrumento, por su aproximación al sonido como fenómeno productivo, como por su diálogo –a menudo irónico– con la música anterior. El sonido es, una vez más, el centro de atención de la escritura de Sciarrino, convirtiéndose así, parafraseando a Sergio K. C. Franco, en el punto de partida para la inauguración de nuevos campos sonoros y narrativos, aunque en un sentido distinto al que podemos encontrar en el espectralismo o en Lachenmann (Franco 2019: 1).

“Un dedo sobre los labios, exhortando al silencio; tal es la pose característica de Salvatore Sciarrino como hombre y músico”, apunta Gavin Thomas (Thomas 1993:

¹⁵² A esta pieza en particular se encuentra dedicado el citado artículo de Schick, “Klang als Form”, de recomendada lectura (Schick 2018). El *spring drum* consiste básicamente en un cilindro atravesado en su interior por un muelle, el cual se ha utilizado de forma recurrente para simular el efecto de un trueno. Una vez más, el acercamiento de Billone a este cuerpo sonoro nos permite descubrir en él una amplia y sorprendente gama de posibilidades que trascienden este rol adquirido, conduciéndonos hacia una experiencia más profunda y cercana con esta realidad instrumental hasta ahora marginal.

193).¹⁵³ Éste es, en efecto, uno de los rasgos más distintivos de la música de Sciarrino: la sensibilidad hacia el silencio, la cercanía a los límites de perceptibilidad, la predilección por el murmullo, el susurro, el sutil aleteo, como reflejo de una escucha atenta y delicada, de un acercamiento sensible a los sonidos del entorno, el cual nos permitiría reencontrarnos “con nuestra propia respiración, como nunca la hubiésemos escuchado: así se abren nuestros oídos para escuchar el murmullo del mundo” (Sciarrino 2013; cit. en Franco 2019: 3).¹⁵⁴

El punto de partida de la estética de Sciarrino es, así, la observación de la naturaleza (Belgiojoso 2014: 87). Existe a este propósito una dimensión icónica en su música, fruto de su interés por las cualidades acústicas de los sonidos del entorno: los sonidos del viento, del movimiento del agua, de las piedras, de los animales (pájaros), del propio cuerpo (respiración, palpitaciones) o incluso de criaturas fantásticas: “estoy aquí y ahora: ¿qué escuchas? Todas mis composiciones parten de esta pregunta” (cit. en Belgiojoso 2014: 86).¹⁵⁵ Sciarrino se defiende de la asociación usual de lo imitativo con un “arte burgués” basado en la representación, arguyendo que, una vez que el conflicto entre abstracción e imitación ha perdido su carga ideológica, es posible establecer una nueva relación entre arte y naturaleza. Ahora bien: “la música puede imitar sonidos reales, pero debe hacerlo de una manera tal que se escuche el artificio; reproducir con exactitud es inútil” (Sciarrino 1990; cit. en Thomas 1993: 194).¹⁵⁶ Para Sciarrino, la composición establece una relación entre el artificio y la realidad de los sonidos del mundo; relación cuyos límites el autor desdibuja continuamente, y que puede ser tanto directa como distante, poética o irónica (1993: 194).

En la actitud de Sciarrino hacia la escucha, hacia el silencio, encontramos afinidades con otros compositores como John Cage, Anton Webern, Morton Feldman, Luigi Nono o Murray Schafer. Al igual que Cage, por ejemplo, Sciarrino considera el silencio como una realidad no existente, en la medida en que, donde quiera que exista un ser humano, hay sonido (Lanz 2011: 14). Al igual que Schafer, Sciarrino abre la puerta a los sonidos del mundo, permitiendo que penetren en su escritura. Al igual que en Nono, el silencio

¹⁵³ “Finger to lips, exhorting silence; such is the characteristic pose of Salvatore Sciarrino as man and musician”.

¹⁵⁴ “[...] nós reencontramos com nossa própria respiração, como se não a tivéssemos nunca escutado: assim se abrem outras orelhas para escutar o murmúrio do mundo [...]”.

¹⁵⁵ “Je suis ici et maintenant: qu’est-ce que entends? Toutes mes compositions viennent de cette question”.

¹⁵⁶ “Music can imitate real sounds, but must do so in a way so that one hears the artifice; to reproduce exactly is useless”.

se convierte en una invitación a una escucha atenta y renovada. En este sentido, explica Hodges, es típica de Sciarrino la introducción de un equilibrio inestable entre un estado más o menos continuo y su interrupción (1995: 22), lo cual se lleva a cabo a través de contrastes súbitos y, en ocasiones, extremos. Ello se sostiene, de acuerdo con Megan Lanz, en la idea de Sciarrino de que un contexto de baja intensidad ayuda a distinguir con mayor claridad los rasgos delicados de su música, es decir, a agudizar la capacidad perceptiva de sus oyentes (Lanz 2011: 1).

No obstante, la propuesta estética del palermitano se distingue nítidamente de la de otros autores. Según David Metzger, Webern o Nono¹⁵⁷ encuentran expresividad en el silencio (la expresión es “sustraída” [*drawn*] hacia el silencio),¹⁵⁸ mientras que Sciarrino se encuentra con él como punto de partida, como fondo desde el cual emerge la expresión (Metzger 2006: 366-367). Cage y Sciarrino coinciden en su atención al límite entre sonido y silencio, pero difieren en la manera en que ello se introduce en la composición: Cage centra el foco en la propia imposibilidad del silencio, en la inevitabilidad y diversidad del hecho sonoro, mientras que Sciarrino más bien evocaría el silencio como un “reino misterioso” situado más allá del ruido, último bastión “entre nosotros y la nada” (2006: 369).¹⁵⁹ El centro de atención de su trabajo es, entonces, el sonido, la invención sonora, el descubrimiento de nuevas posibilidades de los instrumentos, todo lo cual se manifiesta en su escritura a través de la creación de “personajes sonoros”, de “figuras musicales” dotadas de un movimiento propio, y en las que construcción abstracta e inmediatez icónica se tornan inseparables (Franco 2019: 2-3). A este respecto, explica Thomas, Sciarrino “rechaza casi por completo los sonidos producidos de una manera convencional, explotando en su lugar la zona gris situada en los márgenes mismos de la técnica instrumental”:¹⁶⁰ sonidos en el límite entre tono y ruido, sonidos de la respiración o del roce del arco sobre la cuerda, rápidos desplazamientos del arco a lo largo de la cuerda, trinos y *tremolii*, armónicos y multifónicos, *jet whistles*, sonidos eólicos, *key clicks* o *tongue rams* (Thomas 1993: 193). Sciarrino concede una especial atención al momento germinal del sonido (Curinga 2002: 91), al límite entre sonido y silencio: “tenemos que

¹⁵⁷ Piénsese en obras como *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980) para cuarteto de cuerda, o la ópera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1985).

¹⁵⁸ “Cada pequeño paso hacia el borde en la música de Webern subraya la evocación de la pérdida, hasta que la propia música es perdida” [“Each soft step to the border in Webern’s music underscores the evocation of loss, until music itself is lost”] (Metzger 2006: 366).

¹⁵⁹ “The noises are the last thing between us and nothingness”.

¹⁶⁰ “[...] almost completely rejects conventionally produced sounds, exploiting instead the grey area at the very edge of instrumental technique”.

entrar en la sombra del sonido” (Sciarrino 2013; cit. en Belgiojoso 2014: 87).¹⁶¹ Asimismo, explica Ricciarda Belgiojoso, su música está formada por lo general a partir de pequeños grupos de eventos que dibujan una suerte de “timbre global”; algo que el propio Sciarrino ha comparado con el “blanco”: un gran silencio lleno de potencialidades, un espacio vacío llamado a albergar vida, un “sonido cero” que contendría todos los sonidos (2014: 86-87).

No debe malinterpretarse la fascinación del compositor por el silencio, por la naturaleza, por unas superficies musicales tenues y altamente detalladas, como señal de una actitud preciosista o contemplativa. A partir de la descripción sciarriniana de su propia música como “la erupción de un volcán vista de lejos”,¹⁶² Nicolas Hodges recuerda hasta qué punto el proyecto estético del autor se mueve en una dirección antagónica: pues, siempre inserto en el marco de una sonoridad queda, de una textura “incandescente” –en la que el sonido no es nunca una realidad estática, sino en perpetuo cambio (Belgiojoso 2014: 88) –, Sciarrino procede a crear diferencias sonoras significativas, moviéndose a lo largo de todo el *continuum* entre el sonido con altura y el *tonlos*. Este diseño de una paleta amplia y rica en detalles, aunque confinada –una vez más– en un estrecho margen, permitiría al compositor desarrollar un “uso funcional de la textura” (Hodges 1995: 22-23).¹⁶³

Por consiguiente, siguiendo a Franco, el silencio asume en Sciarrino dos funciones: por un lado, constituye un espacio en el que los condicionamientos y hábitos que afectan a nuestra escucha se deshacen (desterritorialización); por otro lado, se convierte también en un espacio apto para el desarrollo de nuevas organizaciones y codificaciones de la escucha (reterritorialización). En este espacio, “en el que la percepción se encuentra en su límite” –añade el investigador–, “cada sonoridad y cada ínfima variación aparecen cargadas de una expresividad virginal” (Franco 2019: 3).¹⁶⁴ Este planteamiento permite a Sciarrino, apunta Lanz, liberarse de la retórica compositiva tradicional, rebelarse contra la rigidez estructural de la música anterior –incluyendo las técnicas seriales–, en busca de un flujo formal ya no mecánico, sino “orgánico” (Lanz 2011: 18).

¹⁶¹ “[...] nous devons entrer dans l’ombre du son”.

¹⁶² “Like the eruption of a volcano viewed from afar”.

¹⁶³ “[...] a functional use of texture”.

¹⁶⁴ “Nesse espaço –no qual a percepção encontra-se em seu limite–, cada sonoridade e cada variação ínfima aparecem carregadas de uma expressividade virginal”.

¿Qué ocurre, empero, con la tradición musical, con la carga tonal y aurática que posee todo material sonoro? En este sentido, la idea sciarriniana de un retorno a la naturaleza podría entenderse como algo opuesto al modelo lachenmanniano de una cita crítica con la carga histórica del material. Sin embargo, esto no es cierto, aunque se plantee de una manera diferente a como sucede en Lachenmann. Por ejemplo, de acuerdo con Hodges, Sciarrino alude repetidamente a Liszt –en concreto, a *Jeux d'eau à la Villa D'Este* y a la *Sonata para piano en si menor*– en su *Sonata para piano n.º 1*, a través del trabajo de la textura. Del mismo modo, prosigue el investigador, en *Vanitas* para soprano, cello y piano, la función del piano evoca la tradición del lied alemán (Hodges 1995: 23).

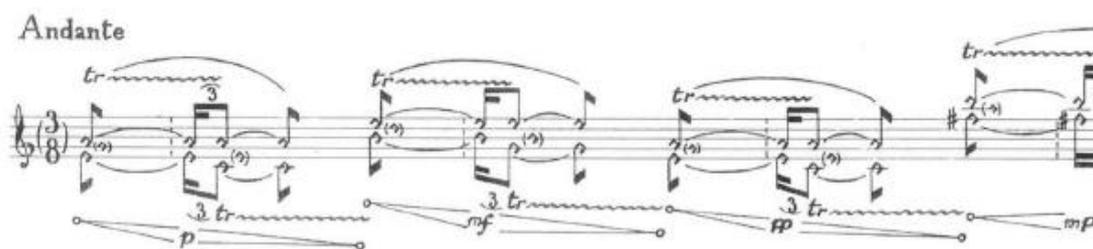
En segundo lugar, en obras como *Anamorfosi* (1980) o *Efebo con radio* (1981), la relación no solo con la tradición, sino también con el presente musical (en concreto, con música ligada a los medios de comunicación de masas), adquiere un carácter intertextual, al igual que sucede en ciertas obras de Luciano Berio (*Sinfonia*), Alfred Schnittke (*Cuarteto de cuerda n.º 3*) o incluso Berg (*Concierto para violín*). Por ejemplo, en *Anamorfosi*, el entrelazamiento de los *Jeux d'eau* (y también fragmentos de *Une barque sur l'océan*) de Ravel con *I'm singing in the rain* adquiere un sentido cómico en la medida en que el oyente reconoce que la excusa de su mutua vinculación, que tan bien parece encajar en el marco de una única textura, es la común referencia al agua. En *Efebo con radio*, sin embargo, las referencias no se introducen tanto como citas mediante las que se trata de entablar un diálogo con otra música, sino más bien como parte de un entorno sonoro poetizado, de un autorretrato: pues las canciones ligeras, los noticiarios, los anuncios, forman parte de la memoria acústica de Sciarrino al igual que el ruido del dial de la radio u otras clases de sonidos. Todo esto, no obstante, tiene que ver más bien con el tercer nivel de la producción, la mediación, por lo que excede propiamente el marco de este capítulo.¹⁶⁵

En tercer lugar, añade Thomas, piezas como los *Sei capricci* (1976) para violín, los *Tre notturni brillianti* (1975) para viola, las sonatas para piano y toda la obra para flauta “exploran un mundo situado de forma oblicua pero ostensiblemente tangente a la tradición musical, tomando los sonidos característicamente evanescentes de Sciarrino y sometiéndolos a una virtuosidad brillante pero descarnada” (Thomas 1993: 194).¹⁶⁶ Véase

¹⁶⁵ Véase el apartado 4.3.2 para una exploración más detenida de *Efebo con radio*.

¹⁶⁶ “[...] explore a world placed at an oblique but recognisable tangent to musical tradition, taking Sciarrino's characteristically evanescent sounds and subjecting them to displays of brilliant, but bodiless, virtuosity”.

a este propósito el ejemplo 2.17. Hay cierta iconicidad en este segundo capricho, una cercanía evidente al trinar de las aves, sin que esta aproximación guarde relación alguna con el interés por la transcripción que podría caracterizar a un autor como Messiaen. En este caso, el material (o “figura”) central de la pieza, como se muestra en la imagen, consiste en dobles armónicos con trinos (también con armónicos) que se despliegan en cuerdas que oscilan entre la superior y la inferior, y ligados a movimientos dinámicos de apertura y cierre (siempre desde y hasta el silencio). Estos gestos son interrumpidos sucesivamente por pequeños arpeggios o *tremolii*, siempre con armónicos. Es a partir de la relación dialéctica entre ambos elementos que se desarrolla formalmente la pieza.



Ejemplo 2.17: Sciarrino, Salvatore. *Sei capricci* (1976), n.º 2, compases 1-3

Puede decirse que los *Sei capricci* abordan efectivamente la tradición violinística desde un punto de vista crítico. Por una parte, la misma elección del término “capricho” porta consigo connotaciones de virtuosismo, de carácter improvisatorio, de exploración exhaustiva de un determinado material, todo lo cual se ajusta bastante bien a esta partitura de Sciarrino y conforma una auténtica declaración de intenciones: el modelo sciarriniano de brillantez y virtuosismo se contrapone, como sugería Thomas, a su concepción tradicional. Por otra parte, aunque ninguno de los elementos técnicos incorporados en la pieza es verdaderamente novedoso, sí lo es su tratamiento: por ejemplo, la combinación de los dobles armónicos con los trinos y los movimientos *dal niente* y *ad niente* redundan en una riqueza sonora de gran expresividad que conduce la pieza a los márgenes del sonido violinístico convencional.¹⁶⁷

El siguiente fragmento forma parte del primero de los *Sei quartetti brevi* (1967-1992). Con las indicaciones “soffio crine” y “soffio legno”, Sciarrino prescribe un movimiento

¹⁶⁷ Nótese que, al igual que se ha visto en otros autores, Sciarrino trata el sonido como una realidad productiva global. Aun cuando existan alturas más o menos perceptibles, su vinculación a zonas extremas y límites torna inadecuada su comprensión en términos de una armonía convencional. James Bunch describe este fenómeno como “timbrificar la altura” [“timbering the pitch”], mediante lo cual “Sciarrino desafía la hegemonía de la armonía al convertirla en un imposible objeto de análisis” [“Sciarrino challenges the hegemony of harmony by making it an impossible object of analysis”] (Bunch 2016: 212).

longitudinal del arco sobre la cuerda, bien con las cerdas del arco, bien con la vara. En ambos casos, las líneas dibujadas en la parte superior del pentagrama detallan la dirección y duración de este movimiento, comprendido entre la zona ordinaria y el *tasto* (la altura escrita sobre el pentagrama se corresponde, desde luego, con la posición de la mano izquierda). Este gesto contrasta con los breves *glissandi sul ponticello* que encontramos en este pasaje en el segundo violín y en el violonchelo.

Ejemplo 2.18: Sciarrino, Salvatore. *Sei quartetti brevi* (1967-1992), I, compases 12-14

Obsérvese, en la línea de lo expuesto anteriormente, la introducción de niveles ocasionalmente elevados de intensidad, contrastando con el *pianissimo* que constituye el marco general de la pieza, así como los fugaces destellos de alturas definidas que aportan los movimientos de armónicos *sul ponticello*. Más adelante en esta pieza, encontramos rápidos movimientos de vaivén (una vez más, en sentido longitudinal), armónicos en *tenuto* (cuyos valores de dinámica oscilan entre el *piú p possibile* y el *fortissimo*, y asociados también al *glissando* o el *tremolo*), armónicos en *detaché* con desplazamientos longitudinales progresivos del arco, y también *pizzicati* (siempre sobre armónicos) que el intérprete debe sincronizar con el ataque del arco de sus compañeros (véase el ejemplo 2.19). De este modo, a pesar de la aparente sencillez y transparencia de la escritura, Sciarrino logra acceder a un microcosmos sonoro completamente alejado de la sonoridad

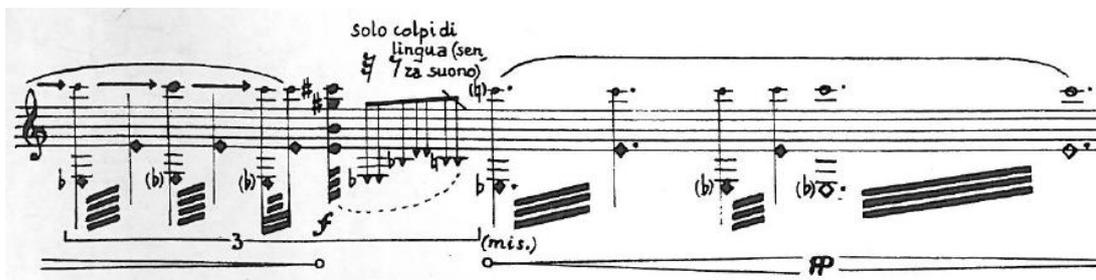
tradicional del cuarteto de cuerda, pero, al mismo tiempo, conectado con las principales categorías de la técnica tradicional.

The image displays a musical score for four staves, likely representing different instruments in a quartet. The score is divided into measures, with a large number '35' at the top. Various performance markings are present, including 'pizz. (con precisione, sull'attacco degli altri)*', 'arco', 'sub.', 'f', 'ff', 'p', 'T', and '(soffio)'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with some notes having stems that cross between staves. The overall style is contemporary and detailed, with specific instructions for articulation and dynamics.

Ejemplo 2.19: Sciarrino, Salvatore. *Sei quartetti brevi*, I, compases 34-36

Tomemos ahora un pasaje de *Let me die before I wake* (1982) para clarinete en si bemol. La figura principal de la pieza consiste en un lento *tremolo* sobre dos digitaciones diferentes que permiten obtener un mismo armónico. Se trata, pues, de un *bisbigliando*, pero los cambios dinámicos (en torno al *pianissimo*) y la lentitud del *tremolo* impiden confinar el gesto en el simple cambio de “color” de una nota. No solo porque la presencia de la altura es liminal e inestable, sino porque los propios cambios de digitación se hacen audibles, contribuyendo así a establecer una oscilación continua e hipnótica con una sombra de tono grave que se contrapone al sutil sonido agudo del armónico, produciendo por este camino una sonoridad delicada y frágil cuya expresividad capta eficazmente el sugerente título (“déjame morir antes de que despierte”). El elemento disruptivo consiste en este caso en un multifónico (en *forte*) seguido de una rápida sucesión de ataques de lengua sin una auténtica aparición de altura, después de lo cual se reanuda la figura principal. A lo largo de la pieza, Sciarrino juega con la duración de los gestos dinámicos, las posiciones del *tremolo* y la distribución de los diferentes gestos. En la parte final, por ejemplo, predominan los multifónicos, a los cuales les es aplicado también el gesto de

apertura y cierre *dal niente – ad niente*. Las posiciones de los *bisbigliandi*, por su parte, no varían en exceso a lo largo de la pieza, y los armónicos de referencia se encuentran siempre comprendidos entre el do y el la sobreagudos, reforzando de esta manera la sensación de continuidad y estabilidad, al tiempo que el trabajo textural y formal introduce en la pieza, como es habitual en Sciarrino, un considerable dinamismo.



Ejemplo 2.20: Sciarrino, Salvatore. *Let me die before I wake* (1982), p. 1, cuarto sistema

Por último, aunque claramente distanciada de los autores atendidos hasta el momento en términos tanto técnicos como estéticos, dirigiremos una mirada a la obra de Mauricio Kagel (1931-2008), la cual constituye también un ejemplo notable de desfamiliarización del instrumento a través de su introducción en contextos alienantes. Lo cierto es que entre Lachenmann y Kagel no dejan de existir ciertas preocupaciones comunes. El músico argentino se esfuerza por llevar a cabo una subversión exhaustiva de la tradición. A este respecto, del mismo modo que Lachenmann, Kagel se apartaba en los años 60 del serialismo dominante, cuya concepción del sonido y de la composición le resulta estrecha y reductiva, para abrirse –como apunta Lara Velázquez (2011: 120)– a la multiplicidad de dimensiones constitutivas del “hecho musical”.

Además, al igual que hemos visto en el caso de Billone, el trabajo que Kagel desarrolla en su “teatro instrumental” se centra en la acción productiva en un sentido global, pensando el gesto y el instrumento más allá de su visión como mediadores, así como reivindicando la dimensión corporal del sonido: “tengamos presente que al tiempo que músicos somos cuerpo. [...]. La música tiene cuerpo. Abulta. Nos llega diseminada a través de gestos-sonidos-acciones-luces-colores” (Barber [1987]; cit. en Aranda 1996: 62). Nonnenmann señala en este sentido que, en lugar de representar acciones extramusicales, Kagel plantea la música misma como una realidad escénica en la que se unen acción y sonido (Nonnenmann 2008: 64).

Sin embargo, por un lado, el componente “crítico” –o, dicho de otro modo, “adorniano” – de la poética de Lachenmann (el cual aproxima a este último a otros autores como Nicolaus A. Huber o Mathias Spahlinger), carece de un verdadero parejo en la música de Kagel. En este sentido, a pesar de la constante experimentación que, en sus obras, rompe con las convenciones sedimentadas a lo largo de la historia (Menacho 2014: 5), la relación que Kagel mantiene con la tradición tiene que ver más bien con la parodia, con la rebelión contra las reglas, con la transgresión y superación de los límites de lo que habrían de ser la música, el sonido o la composición. A la música de Kagel, según sus propias palabras, le es esencial una tensión entre lo “serio” y lo “humorístico” (en Aranda 1996: 64-65), la cual se encuentra básicamente ausente en la poética lachenmanniana.

Por otro lado, la concepción kageliana del sonido es radicalmente distinta de la de Lachenmann. Es cierto que Kagel adopta como centro la producción de sonido – “el teatro musical musicaliza el movimiento: dar vueltas, pasearse, empujar, correr, golpear” (un caso paradigmático a este respecto puede ser el de *Staatstheater* [1967-1970]) –, y es cierto también que Kagel reivindica la instrumentalidad potencial de cualquier cuerpo sonoro – “todo un arsenal de artefactos sonoros, utensilios, herramientas, juguetes de niños u objetos encontrados, sujetos a diversas manipulaciones y distanciamientos, conforman el conglomerado que concretiza la fantasía instrumental de Kagel” –. Sin embargo, al contrario de como sucedía en la visión tradicional, es el propio sonido-producto el que acaba en ocasiones por ser relegado a un papel subsidiario respecto de la acción en sí misma, a la condición de efecto, e incluso de excusa: “todo lo que influya en el sonido dinámicamente será bienvenido. Si además provoca sonidos raros o nuevos, mejor” (Barber [1987]; cit. en Aranda 1996: 60). En este aspecto, las posiciones de Lachenmann y Kagel no pueden ser más discordantes.

Dicho de otro modo, en lugar de basarse propiamente en el sonido como realidad física, concreta, histórica e interactiva, lo que hace Kagel es, más bien, concebir el sonido como un elemento privilegiado en el marco de una “composición escénica total que le permite experimentar con todas las variables del ritual concertístico” (Lara Velázquez 2011: 120). Así, prosigue Lara Velázquez, Kagel plantea acciones más allá de su impacto en la producción sonora, incorporando específicamente aspectos gestuales de carácter teatral e independiente con respecto al sonido (2011: 121).

Por consiguiente, y pese a su –quizás– cercanía superficial, la acción instrumental de Billone, con toda su plenitud de dimensiones y significaciones más allá de la propia

música, no es el “hecho musical” de Kagel, donde la situación, el escenario, exceden a la realidad estrictamente sonora. De ahí que una obra como *Mani.Gonxha*, a pesar de su dimensión ritual, de su apropiación creativa del aura del instrumento, de la atención concedida a la corporalidad del instrumentista en su integridad, se ubique completamente al margen del ámbito del teatro musical [*Musiktheater*] cultivado por Kagel. Puede decirse que tanto la importancia concedida a la acción instrumental como su misma concepción cumplen en Kagel propósitos estéticos distintos a los que descubríamos en los casos anteriores (Lara Velázquez 2011: 120-121).

Veamos por ejemplo el *Cuarteto de cuerda n.º 1* (1965-1967) de Kagel. Al comienzo de la obra, el/la violonchelista entra en escena en solitario, dirige una mirada de reproche [*vorwurfsvoll*] hacia sus compañeros situados aún fuera del escenario y se sienta sucesivamente en su silla, en la del primer violín, y una vez más en la suya. Tras una breve pausa, el violonchelo comienza a balancear (y dejar rebotar) de forma consecutiva una aguja de tejer metálica interpuesta entre las cuerdas II y IV a la altura de la décima posición. Al cabo de un tiempo, el intérprete debe ir desplazando progresivamente la posición de la aguja (mediante pequeños golpecitos) hasta que ésta acabe por ubicarse entre el diapasón y el puente.

Mientras tanto, al completarse el primer minuto de la ejecución, la viola debe empezar a tocar detrás del escenario. Ahora, en lugar de la aguja del violonchelo, se debe introducir una cerilla de cierta longitud entre las cuerdas (II a IV), a la altura de la zona “ordinaria” del arco. Kagel pide entonces tocar armónicos naturales en la cuerda IV (o III) entre dos posiciones dadas, cercanas al punto intermedio de la cuerda. El movimiento de la mano izquierda es libre dentro de dicho rango (aunque deben priorizarse posiciones de cuartos de tono), mientras que el arco debe situarse justo al lado de la cerilla y moverse con gran lentitud. Unos segundos después, el violonchelo debe detenerse súbitamente y volverse hacia el lugar de donde proviene el sonido de la viola.

Hacia 1’22”,¹⁶⁸ los dos violines (también fuera de escena) irrumpen con un único ataque en dobles cuerdas, *staccatissimo*, *fortissimo*, al talón y con sobrepresión. Al igual que la viola, también deben ser preparados con cerillas: el primer violín, entre las cuerdas II y IV; el segundo violín, entre las cuerdas I y III. En ese preciso instante, el violonchelo reanuda su periódico balanceo de la aguja. Más adelante (1’35”), los violines reaparecen

¹⁶⁸ Kagel emplea en su partitura, para la duración, una notación en segundos (cronológica).

y continúan, al igual que antes, con dobles cuerdas y armónicos, de un modo puntillista. Ambos instrumentos tocan sincronizados entre sí, y Kagel pide al violonchelo sincronizar también sus balanceos con las notas de los violines. Además, la viola hace finalmente su entrada en escena, pero cruzando todo el escenario para sentarse en una silla situada en la esquina posterior opuesta del escenario. Kagel detalla que este desplazamiento debe realizarse con gran lentitud y sin dejar de tocar en ningún momento.

Hacia 1'55", la viola abandona sus movimientos "libres" y recibe diseños medidos que se contraponen a los violines. En 2', el violín segundo debe detenerse, retirar las cerillas y aplicar a su instrumento una *scordatura* extremadamente grave (como, por ejemplo, un descenso de una octava o más en todas las cuerdas), para comenzar a trabajar con armónicos naturales y cuerdas al aire, en notas largas y *bariolage*. Mientras tanto, la viola se detiene (permaneciendo estática, aunque en posición de tocar) y el violonchelo continúa con su propio material, dirigiéndose ahora lentamente hacia la tercera posición.

Desde 2'30", la viola comienza a producir ocasionales movimientos del arco sobre la cuerda do, muy breves, pero con una presión muy elevada. El violín I se dirige hacia el reposo sobre un sonido prolongado y tenue (doble cuerda, una de ellas en armónico). Entonces, hacia 2'45", debe entrar en escena, para volver a abandonarla de inmediato. El violonchelo inserta una segunda aguja de tejer entre las cuerdas I a III y la golpea (a la altura de la cuerda re) con una baqueta de xilófono.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically Example 2.21 from Mauricio Kagel's 'Cuarteto de cuerda n.º 1'. The score is divided into four staves: Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), and Violonchelo (Vc.). Above the staves, there are time markers at 15'', 20'', 25'', and 30''. The Violin I staff has a circled '8' and the instruction '(hinter der Bühne)'. The Violin II staff has the instruction '(sempre ppp)'. The Viola staff has the instruction '(pppp)'. The Violonchelo staff has several instructions: '(pizz.) ff', '(pizz.) ff', 'ff', 'pp', and 'p'. There are also some markings like '5', 'B.', and 'p' on the Vc. staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 2.21: Kagel, Mauricio. *Cuarteto de cuerda n.º 1* (1965-1967), p. 6, 3'15"- 3'30"

En cuanto al segundo violín, éste interrumpe su anterior material en 2'40", entra en escena a la vez que el otro violín –pero, a diferencia de su compañero/a, no torna a salir de nuevo–, y toca cuerdas al aire como si se tratase de una mandolina, mientras alterna entre permanecer inmóvil y caminar a lo largo del escenario. Poco después, en 3', procederá a combinar su técnica de ejecución con movimientos “delicados” de las clavijas, modificando su afinación en el proceso. Y más adelante, en 3'18", deberá sincronizar los cambios de cuerda con las sucesivas entradas (en *pizzicato* o sobrepresión) de la viola y el violonchelo (véase el ejemplo 2.21).

Baste lo expuesto como muestra del trabajo que Kagel lleva a cabo en esta obra. A modo de comentario, cabe comenzar por llamar la atención sobre las diferentes formas de “preparación” de los instrumentos utilizadas por el autor, como la inserción de agujas y cerillas entre las cuerdas, o la propia *scordatura*. La función de estos procedimientos, que involucran la modificación física del instrumento, no deja de ser similar a la que antes hemos referido a propósito de Billone o Torá: se trata de “composiciones del cuerpo” que permitirían el acceso a posibilidades sonoras inéditas. Desde esta perspectiva, el trabajo de Kagel con el rebote de la aguja y las diferencias sonoras que produce su desplazamiento longitudinal a lo largo de la cuerda parecen guardar una analogía con la exploración lachenmanniana de las posibilidades del botón del arco en su *Toccatina*. Del mismo modo, la combinación de la aguja con otra clase de materiales en los otros instrumentos (*sul ponticello* con cerilla, sobrepresiones, tocar el violín como una mandolina) actualizan relaciones acústicas latentes en el cuarteto de cuerda.

No obstante, no pueden ignorarse las profundas diferencias que se abren entre la escritura de Kagel y los casos anteriores. Uno de los principales aspectos es, en este sentido, el recurso de la “indeterminación” en la partitura kageliana, que contrasta con la clase de control exhaustivo atendido con anterioridad. ¿Hasta qué punto es esto relevante? En la medida en que, según se ha defendido, componer es prefigurar un gesto, diremos que el gesto instrumental concebido por Kagel no se encuentra del todo definido.¹⁶⁹ No debe confundirse esto con lo virtual: el sonido en Kagel es más bien un posible, el resultado de una individuación todavía por completar, mientras que en una partitura de

¹⁶⁹ Lara Velázquez sostiene a este respecto que, en Kagel, la alienación del sonido convencional responde más bien a la propia intervención de los instrumentos, en la que Kagel sacaría provecho al aspecto lúdico de la incorporación de elementos ajenos a la música de concierto, que a la “desautomatización” –en su sentido lachenmanniano– de las acciones interpretativas y de sus principales aspectos –altura, dinámica, presión, velocidad, etc. (Lara Velázquez 2011: 128).

André o Torá se da, más bien, como virtualidad en un medio intensivo, demarcado por las condiciones planteadas en la propia escritura.¹⁷⁰

Otra diferencia significativa tiene que ver con la aparente ausencia, en Kagel, de una acotación clara de espacios de trabajo. Al igual que sucede en Lachenmann, el oyente sufre de una cierta desorientación: se encuentra, en efecto, en un espacio que no reconoce ya como un territorio familiar, en un espacio desterritorializado. La diferencia aquí es que, mientras que en una pieza como *Guero* (1969) de Lachenmann el oyente se reconoce prisionero en un territorio extraño, en el cuarteto de Kagel se puede tener la sensación de que –como en ciertas obras de Cage–, podría llegar a suceder cualquier cosa.

No es difícil comprender, entonces, la razón de la severa crítica que Lachenmann dedicaba a Kagel. Como recuerda Nonnenmann, entre Kagel y la vanguardia no dejaría de establecerse cierto antagonismo: ésta percibía en su música un intento por menoscabar sus logros y plegarse una vez más a los hábitos de escucha tradicionales, mientras que Kagel trataba de mostrar que “incluso las rupturas más radicales de tradiciones y de tabúes en la nueva música no deberían tomarse demasiado en serio” (Nonnenmann 2008: 65).¹⁷¹ Así, en respuesta a ciertas voces que asociaban su música con este tipo de orientación creativa, el propio Lachenmann se esforzaría en marcar distancias entre su propuesta y las de autores como Kagel o Ligeti. Según el autor alemán, aunque cabe hablar en estos compositores de procesos de desfamiliarización del material, éstos se hallan vinculados a una estética neo-surrealista, a los fenómenos del grotesco y el humor (Lachenmann 2004: 66). En este aspecto, Lachenmann detectaba entonces una deriva “pseudoradical” que debilitaría la carga crítica de esta música: se trataría, así, de una especie de vanguardia “simpática”, en la que la desfamiliarización llega a adquirir un carácter muy intenso, pero

¹⁷⁰ Sobre este punto, el propio Torá aclaraba durante un coloquio (celebrado el día 6 de marzo de 2018 en la galería de arte Aspa Contemporary, en Madrid) que no existe en sus obras la pretensión de que surja siempre exactamente lo mismo, sino que lo que él busca es el sonido de una determinada pareja instrumento-intérprete bajo unas condiciones definidas de la forma más nítidamente posible. En este sentido, el resultado de la pieza no será nunca “abierto”, pero sí ligado a una máquina binaria concreta, a “un cuerpo sonoro individual que funda la naturaleza de su mismo movimiento”. Por ese motivo, defendía: “el control absoluto [en el proceso de escritura] es precisamente la mejor manera de desaparecer, ya que, al final, gobierna el propio sonido”. Para nuestro autor, recursos como el de la indeterminación no constituirían una verdadera cesión de la voz, sino, más bien, la dejación por parte del compositor de una fracción misma de su responsabilidad.

¹⁷¹ “[...] dass jeder noch so radikal sich gebende Traditions- und Tabubruch der neuen Musik letztlich nicht gar so ernst zu nehmen sei”.

sin que pueda tomarse del todo en serio, y en la que la desterritorialización se produciría en beneficio del entretenimiento o la extravagancia (Lachenmann 1996: 29-34).¹⁷²

No obstante, a la vista del cuarteto que estamos comentando, sostendremos que el punto de vista de Lachenmann no hace justicia a Kagel, cuyo trabajo instrumental no conduce solo a una desfamiliarización de los cuatro cuerpos sonoros implicados en la pieza, sino también del propio cuarteto como género y como agrupación. Por un lado, como observa Lara Velázquez, Kagel plantea al cuarteto varios niveles de acción instrumental, al pedirles en ocasiones tocar, moverse y cantar a la vez (2011: 129). Si no había una auténtica desautomatización al nivel del gesto instrumental, sí lo hay al nivel de la actualización *performativa* del cuerpo (siendo la producción de sonido en el instrumento una de sus dimensiones). Ello contribuye a desestabilizar el modelo de trabajo corporal vinculado al cuarteto de cuerda tradicional –es decir: ¿cómo se presenta el cuerpo en un cuarteto? ¿Qué se hace con él? ¿Qué actitudes se le hace adoptar? –, con el que cabría asociar incluso los cuartetos de Nono o Ferneyhough, trascendiendo de este modo su propia aura.¹⁷³

Por otro lado, el tratamiento que Kagel realiza del cuarteto de cuerda redonda en una alteración de las relaciones productivas que se despliegan entre sus miembros. Es decir, el cuarteto es sometido a un extrañamiento en tanto que agrupación: los instrumentos entran en escena aislados, con materiales sonoros marcadamente heterogéneos, su distribución espacial varía con frecuencia, la evolución de sus respectivos discursos no revela con facilidad una lógica de conjunto. El antiguo tópico, debido a Ernst T. A. Hoffmann, de una conversación entre cuatro personas inteligentes (que supone la existencia de una determinada situación comunicativa, de un proyecto compartido y una cierta horizontalidad entre sus miembros), ha dado paso aquí a una situación escénica muy distinta, dominada más bien por la imposibilidad de entenderse, por la yuxtaposición de cuatro máquinas solitarias, de cuatro discursos encerrados dentro de sí mismos. Y, sin

¹⁷² Por ejemplo, a propósito de *Atmosphères* (1961), según relata Andreas Domann, Lachenmann acusa a Ligeti de emplear “viejas categorías tonales, como la composición tímbrica en un sentido impresionista” [“alte tonale Erfahrungskategorien, wie etwa Klangfarben-Komposition in impressionistischem Sinn”], de tal modo que la novedad de su música aparezca superpuesta a una base familiar que la haría más fácilmente accesible al público (Domann 2005: 180).

¹⁷³ “En Lachenmann persiste el interés por confeccionar la *obra* musical en términos tradicionales, estableciendo relaciones estructurales «novedosas» desde las propiedades concretas del material, sin ampliar la confrontación con el *aura* del receptor hacia otras variables del formato concertístico. En contraste con ello, el énfasis de Kagel en la *acción* del intérprete [...] permite justamente extender los límites ortodoxos de la composición a todas las variables potenciales de comunicación de la *situación musical*” (Lara Velázquez 2011: 121).

embargo, entre esos elementos aparecen ciertos puntos de encuentro, de coordinación, que permiten esbozar sobre ellos la ambigua sombra de una producción cooperativa.

Desde esta perspectiva, el cuarteto de Kagel se postula como predecesor de piezas como *2.Streichquartett* (2010) para viola y electrónica de Matthias Kranebitter: un singular “cuarteto de cuerda” en el que tres de los músicos (la excepción es la viola) son sustituidos por altavoces. Karl Katschthaler habla al respecto de un fenómeno de “despersonalización” del cuarteto, que el compositor justifica ácidamente a través de la apelación a la necesidad de mayor eficiencia en la gestión de los recursos:

El cuarteto de cuerda, en su forma burguesa tradicional, ¡no es adecuado para un pensamiento progresista, moderno y eficiente! En el pasado eran siempre necesarias cuatro (!) personas para producir un (!) sonido. Dado que esto NO conforma un uso inteligente de los recursos desde una perspectiva económica, ¡precisa de una reforma estructural radical para una OPTIMIZACIÓN de la eficiencia! [...] La rentabilidad del cuarteto de cuerda se puede INCREMENTAR a través de una cadena de valor más eficiente y, por lo tanto, LA competitividad puede mejorarse de manera inequívoca y sostenible (Kranebitter [2012]; cit. en. Katschthaler 2012: 1).¹⁷⁴

En este punto, empero, se han excedido ya los límites del marco teórico del cuerpo marcado: la relación, y también la mediación, han adoptado un papel protagonista en el movimiento desterritorializador de la producción instrumental. Así, desde el punto de vista de la cualidad, la interpretación lachenmanniana no deja de tener cierto fundamento: Kagel no realiza una confrontación crítica de su material en la misma medida ni del mismo modo en que lo hace su *musique concrète instrumentale*, ni tampoco una escritura como la de Sciarrino. Ahora bien: a cambio, la poética instrumental kageliana desarrolla procesos de desterritorialización en aspectos y niveles de la producción que en Lachenmann permanecen en buena medida incontestados, y que serán objeto de estudio en capítulos ulteriores de esta investigación.

¹⁷⁴ “Das Streichquartett in seiner traditionell bürgerlichen Form entspricht nicht mehr einem fortschrittlichen, modernen und effizienten Denken! In der Vergangenheit bedurfte es immer vier (!) Personen um einen (!) Klang zu erzeugen! Da dies in KEINSTER Weise ein wirtschaftlich intelligenter Umgang mit Ressourcen ist, bedarf es einer radikalen Strukturreform für OPTIMALE Effizienzsteigerung! [...] Die Rentabilität des Streichquartetts kann durch eine effizientere Wertschöpfungskette GESTEIGERT und somit DIE Wettbewerbsfähigkeit eindeutig und nachhaltig verbessert werden”.

2.5.3. El cuerpo recobrado

“Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción”, escriben Deleuze y Guattari al principio de su texto sobre el concepto de ritornelo [*ritornello, refrain*] (Deleuze & Guattari 2015: 318). Éste es uno de los conceptos centrales de su filosofía de la música, hasta el punto de que sin él, apunta Buchanan, la música no existiría (en Buchanan & Swiboda 2004: 16). No obstante, ¿qué es el ritornelo? Ante todo, cabe decir, este término sugiere ya una idea de retorno, de repetición: un ritornelo, un estribillo, es algo que vuelve, es una forma de orden y de estabilidad, un medio para mantener a raya el caos, un “hilo de Ariadna”. En la imagen planteada por los dos filósofos, el niño asustado dibuja a su alrededor un círculo protector, organiza un espacio limitado – “su casa” – alrededor de un “centro frágil e incierto”: el papel del ritornelo consiste, pues, en un agenciamiento territorial (Deleuze & Guattari 2015: 318-319).

El ritornelo, explica Yulia Hoffmann, designa cualquier pequeño motivo o gesto, como una sucesión de notas, una combinación rítmica o una relación tímbrica: es, para Deleuze y Guattari, el contenido más esencial y necesario de la música (Hoffmann 2016: 7). Y, sin embargo, el ritornelo no sería el origen de la música ni musical en sí mismo, “sino el contenido propiamente anti-musical de la música” (Buchanan & Swiboda 2004: 1),¹⁷⁵ aquello que la previene o la impide (2004: 16). ¿Cómo ha de entenderse esto? Siguiendo la imagen de *Mil mesetas*, el niño ha cerrado un círculo en torno a sí, pero también ha entreabierto una ruta de escape en el círculo, permitiendo que broten de él “líneas de errancia” que lo conectan con “fuerzas del futuro” (Deleuze & Guattari 2015: 318).¹⁷⁶ Deleuze y Guattari conciben la música en términos de una doble articulación, de una tensión entre contenido y expresión, donde el contenido se asocia con el ritornelo, y la expresión con una forma de devenir [*becoming*]; esto es, con la diferencia (Buchanan & Swiboda 2004: 16). Por consiguiente, la música queda concebida, en palabras de Hoffmann, como una “operación creativa que consiste en desterritorializar el ritornelo” (2016: 80),¹⁷⁷ desatando todo su potencial expresivo por medio de su vinculación a

¹⁷⁵ “[...] the refrain itself is neither the beginning of music nor in itself musical, but the properly anti-musical content of music”.

¹⁷⁶ “Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. [...] En este caso, es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas. [...] Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él”.

¹⁷⁷ “Music is a creative operation that consists in deterritorializing the ritornello”.

fuerzas de desterritorialización (2016: 33). En este punto, la afinidad entre Lachenmann y Deleuze se muestra con nitidez: “la desterritorialización, llevada a cabo por artistas innovadores, [...] rompe con los códigos establecidos del territorio al crear una obra autónoma que establece un nuevo territorio con sus características distintivas a nivel afectivo, temporal, espacial, etc.” (2016: 62).¹⁷⁸

Ahora bien: ambos aspectos, contenido y expresión, retorno y llegar-a-ser, repetición y diferencia, “solo se oponen” –afirma Deleuze– “en apariencia. No existe ningún artista cuya obra no nos haga decir «la misma, y sin embargo otra»” (Deleuze 1995: 60-61). El ritornelo no es simplemente aquello que se repite, sino más bien aquello que, en su repetición, deviene diferencia. Tiene que ver, en definitiva, con la idea nietzscheana del eterno retorno, en la medida en que ésta es irreducible a la mera repetición mecánica de todos los eventos transcurridos en el pasado. El retorno del ritornelo es una repetición “serial”, como la que Deleuze atribuye a los amores del protagonista de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust: “los amores del protagonista [...] forman una serie en la que cada término aporta su pequeña diferencia”, y en el que se mezclan en todo momento reminiscencias y descubrimientos (Deleuze 1995: 82). Un ejemplo claro de esta concepción sería el *Leitmotiv* wagneriano: pues, lejos de limitarse a identificar un personaje, objeto o idea, con cada reaparición es impulsado hacia nuevas formas de devenir, combinando el recuerdo con la producción de sentido, confirmando y trascendiendo una territorialidad.¹⁷⁹ El ritornelo, añaden Deleuze y Guattari, tiene a este respecto una “función catalítica”, es un “cristal de espacio-tiempo” que actúa sobre lo que lo rodea, favoreciendo su reacción y transformación.

¿Qué relación guarda esto con cuanto se ha escrito aquí sobre el instrumento? Recuérdense a este respecto el papel privilegiado que Lachenmann asignaba a la tradición en su *musique concrete instrumentale*: enfrentarse con un instrumento significaba encarar un pasado, una memoria, y esto es, al fin y al cabo, un retorno. Los instrumentos son, en

¹⁷⁸ “Deterritorialization, carried out by innovative artists, [...] breaks away from the established codes of the territory by creating an autonomous work which sets up a new territory with its distinctive affective, temporal, spatial, etc., characteristics”.

¹⁷⁹ “Debussy criticaba a Wagner comparando los leitmotivos a indicadores que señalarían las circunstancias ocultas de una situación, los impulsos secretos de un personaje. Y eso es lo que ocurre a un determinado nivel o en ciertos momentos. Pero cuanto más se desarrolla la obra, más los motivos entran en conjunción, conquistan *su propio plano*, más autonomía adquieren con relación a la acción dramática [...]. Precisamente Proust fue uno de los primeros en señalar esta vía del motivo wagneriano: en lugar de que el motivo esté ligado a la aparición de un personaje, cada aparición del motivo constituye un personaje rítmico” (Deleuze & Guattari 2015: 325).

definitiva, realidades territoriales, “portadores y moduladores de prácticas musicales y de su transmisión. Como aparatos físicos o como tecnologías, los instrumentos musicales conducen su propia clase de corriente o flujo, repitiéndose, extendiéndose, transformándose a través del espacio y el tiempo” (Hulse; en Hulse & Nesbitt 2010: 44).¹⁸⁰ De este modo, cada reiteración, cada nuevo acercamiento al instrumento produce líneas de fuga, de desterritorialización. Esto se ha relacionado aquí con la idea de crítica, de una confrontación que implica su convocación, si bien en un contexto alienante. Es decir, en cada pieza nos reencontramos con una serie de *ritorneli* ya familiares, que enhebran el aura del instrumento, al tiempo que éstos, al encontrarse en tierras extrañas, reaccionan y se transforman junto con su propio entorno, de un modo análogo a cómo

la frasecilla de la sonata de Vinteuil continúa durante mucho tiempo asociada al amor de Swann, al personaje de Odette y al bosque de Boulogne, hasta que gira sobre sí misma, se abre sobre sí misma para revelar potencialidades hasta entonces inusitadas, entrar en otras conexiones, hacer derivar el amor hacia otros agenciamientos (Deleuze & Guattari 2015: 352).

Véase el siguiente fragmento musical (ejemplo 2.22), tomado de *Vampyr!* (1985) de Tristan Murail, una pieza que, aunque escrita para guitarra eléctrica, puede estudiarse perfectamente desde el punto de vista del cuerpo marcado. La guitarra eléctrica es un instrumento de fuertes connotaciones simbólicas, debidas a su vinculación con el rock y, en general, con la música popular urbana. Al igual que sucedía con la voz, con la campana, una sola nota de la guitarra eléctrica basta para colmar nuestros oídos de todo un mundo de significación. Máxime cuando, como en este caso, Murail no se aparta de sonoridades típicamente asociadas a este aura: ya al comienzo, el intenso vibrato con *glissando* y la cuerda al aire (con efecto de pedal) repetida pueden darnos en este sentido una relativa impresión de familiaridad, de estar “en casa”, aunque esta familiaridad no deja de tener algo de extraña, de inquietante, en la medida en que aparece en un contexto supuestamente “académico”.

Sin embargo, la lógica de reiteración y transformación que asociamos generalmente a la música de los autores espectralistas, y que Murail aplica también aquí, choca de manera frontal con la dimensión tonal (y aurática) de dicho material. El compositor aísla el gesto, lo expande, lo modula tímbrica, rítmica y armónicamente, introduce en él nuevos elementos... todo ello nos permite centrar la atención en su riqueza acústica y, en

¹⁸⁰ “Clearly, musical instruments are carriers and modulators of musical practices and their transmission. As physical apparatuses or as technologies, musical instruments are conductors of their own kind of flow and flux, repeating, spreading, transforming through space and time”.

consecuencia, reencontrarnos con la guitarra eléctrica como cuerpo sonoro, que acaba por implicarse en nuevas relaciones de significación.¹⁸¹

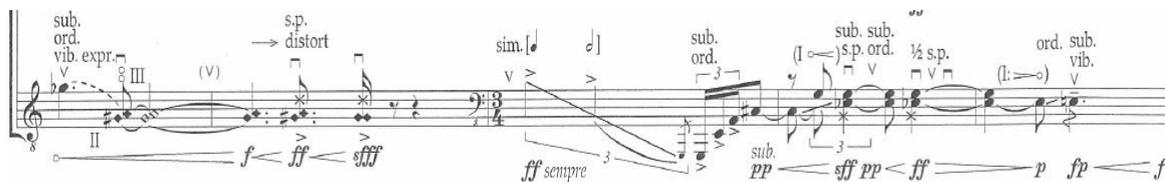
Ejemplo 2.22: Murail, Tristan. *Vampyr!* (1985), compases 1-4

Tomemos otro ejemplo. En su pieza *fury* (2005) para contrabajo, así como en la posterior *fury II* (2009) para contrabajo solista y ensemble, la compositora británica Rebecca Saunders se aproxima, desde un punto de vista que cabe denominar incluso “visceral”, a la realidad corpórea de un contrabajo de cinco cuerdas: un instrumento sin duda inhabitual para piezas a solo, en la medida en que –más aun que su pariente de cuatro cuerdas– se aleja drásticamente de los ideales de brillantez, calidez y lirismo que ha caracterizado a la escritura solística para cuerda durante los últimos siglos; un instrumento tan ponderado como marginal, apenas escuchado por sí mismo, y relegado casi en exclusiva a desempeñar el papel de *subwoofer* de una gran orquesta.

En el ejemplo 2.23 se muestra un breve fragmento de la parte solista de *fury II*. Sin duda, el título escogido para la pieza conecta bastante bien con la clase de actividad que Saunders asigna al contrabajo, la cual se caracteriza por intensos contrastes, un amplio uso del *fortissimo*, de *crescendi* y *sforzandi*, una cierta densidad de cambios súbitos en la forma de producir el sonido (que se mueve a su vez entre secciones más relajadas y otras más frenéticas) y una distorsión intensiva del sonido a través de recursos técnicos y, especialmente, de su producción en condiciones extremas. Un ejemplo de ello es el *fortissimo* en posición *sul ponticello* que se va gestando entre los compases 100-101 y conduce a su estallido final en un *sforzando*, así como el *glissando* que le sigue, también en *fortissimo* y *sul ponticello*. Éste se interrumpe bruscamente para pasar al modo

¹⁸¹ ¿Cómo cabe, a este respecto, entender la referencia al “vampiro” –ligado también, al fin y al cabo, a la cultura popular–? El sonido agudo estridente e incluso amenazante que abre el gesto (descendiendo incluso “desde arriba”), la exuberante sonoridad de la cuerda amplificada o distorsionada y, en suma, su característico sonido “eléctrico”, contribuyen a dotar al instrumento de un cierto halo antinatural o sobrenatural, al tiempo que fascinante.

ordinario, y, justo a continuación, a una dinámica *pianissimo* que casi de inmediato vuelve a ascender rápidamente hasta un *fortissimo* con distorsión.



Ejemplo 2.23: Saunders, Rebecca. *fury II* (2009) compases 100-104 (detalle)

Nos encontramos, por consiguiente, en un caso antitético respecto de la clase de propuestas que veíamos en Sciarrino: si allí era el bajísimo nivel dinámico, casi constante, el que permitía al oyente sensibilizarse hacia una vasta gama de matices vinculados a un reino limítrofe entre sonido y silencio, hacia el principio mismo de la producción del sonido, aquí es el esfuerzo exacerbado, el denodado y fatigoso gesto que se arroja sobre la figura colosal del contrabajo, percutiendo, presionando, arrastrando, dejando resonar, ahogando, distorsionando, etc., el que posibilita el (re)descubrimiento de su realidad telúrica e imponente, de su potencial como cuerpo sonoro, así como del intérprete con el que forma una unidad productiva inseparable.

Este planteamiento guarda cierta relación con la clase de desfamiliarización instrumental que lleva a cabo Brian Ferneyhough en múltiples obras, tales como *Time & Motion Study II* (1973-1976), para violonchelo y electrónica, o *Intermedio alla ciaccona* (1986) para violín solo. Tomando como ejemplo esta última pieza, podemos ver que, aunque a diferencia del caso de Saunders su escritura violinística es más bien tradicional (en el sentido de que no hay apenas uso de elementos asociables a la noción de “técnicas extendidas”, al margen de la incorporación de cuartos de tono), su extrema densidad rítmica, tímbrica y dinámica contribuye a hacer emerger una presencia renovada de la corporalidad instrumental.¹⁸² En este sentido, el potencial de la máquina binaria como cuerpo ruidoso adquiere en esta música un gran protagonismo¹⁸³ sin que la propia

¹⁸² Ello tiene que ver, pues, con la idea de “complejidad” que tan a menudo se ha asociado con este autor, teniendo en cuenta que –tal y como se señalaba ya a propósito de Torá– el tipo de “sobredeterminación” que caracteriza a su notación no se identifica con un planteamiento reproductivo de la interpretación. Al contrario, como explica Utz (2016: 24), el intérprete se concibe en este contexto como un “resonador”, en el cual “el impulso inicial proporcionado por la partitura es amplificado y modulado en la mayor variedad de caminos imaginables” [“the initial impetus provided by the score is amplified and modulated in the most varied ways imaginable”], sin que ello signifique, al mismo tiempo, su reclusión en lo improvisatorio.

¹⁸³ A propósito de *Time & Motion Study II*, Lois Fitch habla de un “oscurecimiento subjetivo” en la relación entre el violonchelista y la notación, refiriéndose en particular a “las exigencias físicas que deben cumplirse para interpretar la pieza de forma satisfactoria. Los pies, la garganta, las palmas de las manos, las uñas y

generación de ruido se refleje directamente en la notación: Ferneyhough define, así, las condiciones en las que esto habrá de producirse a través de un trabajo detallado y exhaustivo con elementos que, tomados de forma aislada, se vincularían más bien a contextos productivos tradicionales.

The image shows a page of musical notation for 'Intermedio alla ciaccona' by Brian Ferneyhough. It features two staves of music with intricate notation, including various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, *sf-mf*, and *fff*. There are also performance instructions like *vibr. molto* and *pizz*. The score includes time signatures and measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and accidentals.

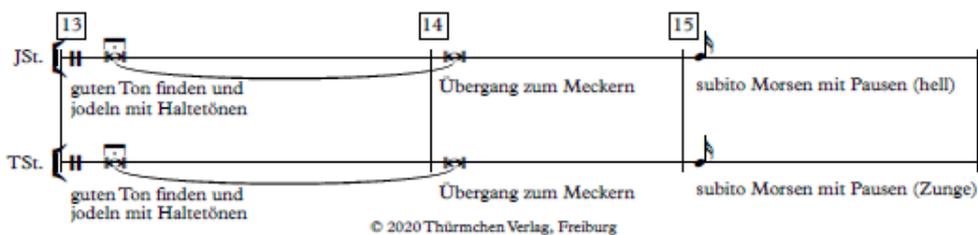
Ejemplo 2.24: Ferneyhough, Brian. *Intermedio alla ciaccona* (1986), p. 7

Veamos ahora *Witten Vakuum* (2019-2020) para dos voces y dos aspiradoras, de Carola Bauckholt. En esta pieza, escrita desde unas coordenadas estéticas muy distintas a las de los casos anteriores, voz y aspiradora conforman un curioso ensamblaje, en el que la una modifica a la otra al tiempo que se sitúa con respecto a ella en una relación “contrapuntística”. El tubo de la aspiradora en funcionamiento se coloca pegado a la boca de la intérprete, y, cambiando la manera en que se dispone la cavidad oral, es posible producir una gran diversidad de sonidos:¹⁸⁴ desde el ruido sordo y continuo del tubo succionador, con sus indefinidas variantes a nivel de altura y timbre, hasta el tono vocal que llega a armonizar con la frecuencia del tubo y produce en su camino diferentes velocidades de batido, pasando por múltiples articulaciones vocales y golpes de lengua, así como armónicos muy agudos, en cierto modo similares a los sonidos guturales que producen los intérpretes mongoles de *khoomei*.

varias partes de los dedos del intérprete son requeridos, y el propio violonchelo se convierte en un conjunto de instrumentos exóticos, como la guitarra, la mandolina, el zarb y el piano” [“the physical demands that must be met in order to render the piece satisfactorily. The performer’s feet, throat, palms, nails and various parts of the fingers are called upon, and the cello itself becomes an array of exotic instruments, including guitar, mandolin, zarb and piano”] (Fitch [2013]; cit. en Utz 2016: 26).

¹⁸⁴ “In *Witten Vakuum* habe ich die mit dem Saugrohr des «Miele Silent» verbundene Mundhöhle mit der Stimme kombiniert und kontrapunktisch verbunden”. Consultado en *Wittener Tag für neue Kammermusik 2020*. Programa del día 3 de octubre de 2020. Witten: Kulturforumwitten, 2020. Recuperado el 9 de febrero de 2022, de https://presse.wdr.de/plounge/radio/wdr3/2020/09/_pdf/WittenerTag2020Broschuere.pdf

Bauckholt construye, así, un dúo para extraños instrumentos híbridos en el que su doble naturaleza se manifiesta de forma diferente a lo largo de la pieza, pero sin que quepa hablar nunca de una voz tomada al margen de la aspiradora o viceversa: ambas quedan entrelazadas en el seno de un agenciamiento que, a través de su unión simbiótica como realidad productiva, las conduce más allá de sí mismas. Tengamos en cuenta, por ejemplo, que en una parte de la pieza las intérpretes no están emitiendo sonido ellas mismas, sino tan solo modificando el aspirador gracias al trabajo con la cavidad bucal. En otros momentos, sus aportaciones respectivas son indistinguibles. Solo en algunos momentos, cuando el tubo del aspirador se retira de la boca o el sonido vocal alcanza una cierta altura, brillan fugazmente sus personalidades particulares.



Ejemplo 2.25: Bauckholt, Carola. *Witten Vakuum* (2019-2020), compases 13-15

Todo esto no puede, desde luego, dejar inalterada el aura de ninguna de ellas: por una parte, la voz, con su inevitable delación de una subjetividad oculta en su origen, se mezcla, se niega, se la hace desaparecer detrás de la hibridación –la aspiradora como prótesis vocal (o a la inversa)–. Por otra parte, las connotaciones caseras de la aspiradora, su función social como herramienta de limpieza, quedan en suspenso, le son rehuidas a cambio de una atención a su potencial como productor de sonido, esto es, como aerófono. Ambas formas de corporalidad son, pues, reclamadas y reapropiadas en el marco de una pieza escénica, deviniendo una sola máquina “biónica”.

En conclusión, podemos decir, en todos estos casos el proceso compositivo implica la (re)apropiación de un cuerpo a través de la escritura como prefiguración de una relación interactiva y productiva, esto es, de un gesto instrumental. El cuerpo del que el compositor se apropia es un cuerpo que regresa, él mismo y, sin embargo, distinto, y en cuyo retorno revela nuevas partes de sí. Un cuerpo, pues, “recobrado”, que abraza “a su vez todas sus series y dimensiones” (Deleuze 1995: 57), todos sus caminos, sus surcos y memorias, y en el que el compositor introduce un nuevo pliegue. Ésta es, en resumen, la esencia del modelo del cuerpo marcado.

Ahora bien: en el acto de apropiación del cuerpo instrumental, y en su misma concepción, encontramos divergencias significativas que no procede simplemente neutralizar bajo una pátina homogeizadora, y que remiten a diferencias estéticas e intelectuales profundas. En este sentido, el triángulo Deleuze-Lachenmann-Adorno no es, en el fondo, tan armonioso. Nick Nesbitt hace hincapié a este propósito en la distancia insalvable que separa el poso nietzscheano, afirmativo de Deleuze, respecto de la orientación de Adorno hacia una dialéctica negativa y el énfasis en lo enfermizo, que Nesbitt ejemplifica en la interpretación adorniana de Alban Berg:

[Berg] entra en la máxima contradicción con aquello que en la tradición musical se considera sano: con el deseo de vivir, con lo afirmativo, con la repetida glorificación de lo existente. Tal concepto de salud, tan arraigado en los criterios musicales actuales y en la mentalidad vulgar, está ligado al conformismo; la salud está de parte de lo que demuestra mayor fuerza en la existencia, de parte de los vencedores (Adorno [1971] 2008: 12).

Esto no significa que Adorno quiera volver la espalda al cuerpo. Por el contrario, afirma Terry Eagleton, “en su preocupación por devolver el pensamiento al cuerpo, por prestarle algo de la sensación y la plenitud del cuerpo, [...] se revela como un pensador estético en el sentido más tradicional de la palabra” (Eagleton [1990] 2011: 421).¹⁸⁵ Sin embargo, su modelo del cuerpo no es el de un cuerpo sano que despliega su potencial a través de la voluntad de poder, una idea que, de acuerdo con Susan Buck-Mors, habría conducido al mito moderno de un *homo autotelus* –el individuo como alguien que se ha hecho a sí mismo–, que habría tenido sin duda consecuencias positivas, pero que también habría alimentado

la ilusión narcisista del control total. El hecho de que uno pueda imaginar algo que no es, es extrapolable a la fantasía de que uno puede (re)crear el mundo de acuerdo a un plan. Es la promesa de los cuentos de hadas en que los deseos están garantizados –sin la moraleja de los cuentos de hadas de que las consecuencias pueden ser desastrosas– (Buck-Mors 1993: 60).

Buck-Mors pone en relación este mito con el ideal estético del “hombre guerrero”, ya presente en Kant y dominante a lo largo del siglo XIX y principios del XX –Goethe alaba a Kant el haberles liberado del “afeminamiento”, Beethoven se encuentra fascinado por Napoleón, Nietzsche desprecia lo que considera una “estética femenina” [*Weibesaesthetik*] basada en “la receptividad de las sensaciones externas”, los futuristas atribuyen belleza a la guerra y a la destrucción– hasta llegar a su máxima expresión en el

¹⁸⁵ Para Eagleton, la estética misma nace como un “discurso del cuerpo”, una “larga, inarticulada rebelión del cuerpo contra la tiranía de lo teórico” (cit. en Buck-Mors 1993: 58).

fascismo, cuya “estetización de la política” (Buck-Mors 1993: 62-63) corrompe la preocupación estética por la sensación hasta desfigurarla en “sensación absoluta”: una “mercancía vacía de contenido” convertida en “una peligrosa ilusión en un orden social que reifica y regula el placer corporal para sus propios fines con la misma impiedad con la que coloniza la mente” (Eagleton 2011: 422).

Ante esto, afirma Adorno en *Minima moralia*, “la imagen de la naturaleza no deforme brota primariamente de la deformación como su antítesis” (Adorno 2004b: 131 [punto 59]); “donde mayor es la claridad, domina secretamente lo fecal” (2004b: 77 [punto 36]).¹⁸⁶ De ahí que, para este autor, escribe Eagleton, “la única imagen del cuerpo que no es una mera mentira blasfema es la del cuerpo austero y esquelético, la pobre criatura bífida de la humanidad que bien supo ver Beckett” (Eagleton 2011: 422).¹⁸⁷ Desde este punto de vista, cualquier exaltación entusiasta del cuerpo que ignore esta realidad será considerada *naïve*. Aún así, prosigue Eagleton, esto no impedirá a Adorno intentar redimir lo que él llama “momento somático” de la percepción: “el proyecto estético no debe ser abandonado, aunque sus términos de referencia hayan sido [...] maculados” (2011: 422-423).

Es este mismo carácter crítico, esta aspiración a la “purificación” de la sensación, lo que Lachenmann echaba en falta en el tratamiento del material instrumental llevado a cabo por Kagel –*Witten Vakuum* se situaría también en una línea similar a la kageliana–, cuyo “placer infantil y anárquico jugando, inventando, experimentando” –apunta Nonnenmann en su memorial– “no conocía límites” (Nonnenmann 2008: 64).¹⁸⁸ Para Lachenmann, al igual que lo era para Adorno, esta orientación esencialmente afirmativa, “conectiva”, se convierte irremediabilmente en ingenua y hasta regresiva. De ahí su énfasis en ideas como la de “mediación estructural”. Pues, desde la perspectiva lachenmanniana, la sola novedad acústica del material –es decir, los “sonidos nuevos” que siempre cabe encontrar en el instrumento– no es capaz por sí misma de lograr una efectiva demolición de los hábitos perceptivos.

¹⁸⁶ “En el fondo de la salud imperante se halla la muerte. Todos sus movimientos se asemejan a los movimientos reflejos de seres a los que se les ha detenido el corazón” (Adorno 2004b: 78 [punto 36]). Y, más adelante: “El mundo es el sistema del horror [...] Su esencia (*Wesen*) es la deformidad (*Unwesen*); pero su apariencia, la mentira, es, en virtud de su persistencia, el asiento de la verdad” (Adorno 2004b: 159 [punto 72]).

¹⁸⁷ “Los ideales ascéticos encierran hoy una mayor resistencia a la vesania de la economía del provecho que hace sesenta años el extenuarse en la lucha contra la represión liberal” (Adorno 2004b: 134 [punto 60]).

¹⁸⁸ “Kagels kindlich-anarchische Lust am Spielen, Erfinden, Ausprobieren kannte keine Grenzen” (Nonnenmann 2008: 64).

En este punto, la postura de Deleuze es más optimista. Nesbitt señala la cercanía entre el Deleuze de *Nietzsche y la filosofía* y Pierre Boulez (de lejos, el músico más citado por Deleuze de entre sus contemporáneos), en el sentido en que ambos tratan de “expulsar lo negativo”.¹⁸⁹ El investigador compara a este respecto a Boulez con Nono: el proyecto del italiano pasaba por establecer un vínculo entre un proyecto ético-político radical y los procedimientos compositivos más avanzados, mientras que los esfuerzos de Boulez se dirigían hacia un sistema musical definido por sus propias relaciones estructurales y purgado de toda connotación extramusical (Nesbitt; en Buchanan & Swiboda 2004: 67-68). Mientras tanto, Lachenmann, discípulo de Nono, se aproximará a Adorno en su renuncia a una politización explícita de la música, considerando que la música solo puede ser socialmente significativa desde su autenticidad.¹⁹⁰

La idea de Adorno de una “dialéctica negativa”, recuerda Domann, tiene que ver con la reivindicación de lo no-idéntico y su liberación respecto de cualquier sistema lógico. Es decir, frente a la práctica tradicional de clasificar los objetos individuales en base a sus características comunes o divergentes, Adorno aboga por un conocimiento directo de lo individual: lo verdadero es lo no-idéntico (Domann 2005: 183-184). Hasta cierto punto, esto se sitúa próximo al énfasis de Deleuze en la individuación. Pese a esto, lo que separa a Deleuze del planteamiento adorniano es justo la concepción dialéctica de lo no-idéntico por parte de Adorno, frente a la defensa que Deleuze hace de la diferencia como una realidad no-relacional (Nesbitt; en Buchanan & Swiboda 2004: 55). Con esto se relaciona, en cierto modo, la crítica que Domann dirige a la idea de lo negativo en la música:

El problema de la posibilidad de la verdad en principio está al mismo tiempo conectado con el problema de la posibilidad de un positivo como base de lo negativo. «Si en las escuelas de música se enseñara a hacer *scratching* detrás del puente del violín, entonces sólo escribiría notas

¹⁸⁹ Lo cierto es que esta predilección de Deleuze por Boulez no deja de resultar algo sorprendente, teniendo en cuenta que el enfoque netamente estructuralista de Boulez (Nesbitt; en Buchanan & Swiboda 2004: 67) se aleja de forma considerable de los planteamientos deleuzianos.

¹⁹⁰ La dimensión social de la teoría lachenmanniana, explica Wellmer (2004: 117), se plasma en su resistencia ante la apropiación y trivialización del arte como medio para la reproducción social. Pero si, como sucede en el llamado “realismo socialista”, la factura de la música no hace sino confirmar las preconcepciones estéticas, todo proyecto social y político estará condenado al fracaso. Escribe Lachenmann: “el sentido del arte es para mí el de una forma de aventura, de liberación de los impulsos con la esperanza de realizarme y conocerme mejor a través de la búsqueda. Las demandas de que el arte ofrezca proclamas, instrucción o educación me producen alergia [...] odio al Mesías y amo a Don Quijote [...] y creo en la pequeña cerillera” [“Der Sinn der Kunst sei für mich eine abenteuerliche Form der Triebbefriedigung mit der Erwartung, mich so zu verwirklichen und im Suchen besser zu erkennen. Verkündigungs-, Lehr- und Erziehungs- ansprüche an die Kunst machen mich allergisch [...] Ich hasse den Messias und liebe den Don Quichotte [...] und ich glaube an das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzchen”] (Lachenmann 1996: 201).

normales» [Spahlinger]. Esta cita es la expresión de una actitud compositiva que deriva su pretensión de lo que no quiere ser. Le falta algo positivo, para que pueda existir por derecho propio. Lo que es indispensable, entonces, es la base de un positivo de cuya negación la música deriva su pretensión de verdad (Domann 2005: 190).¹⁹¹

Y, sin embargo, y tal es la tesis de Domann, ninguna noción de lo “verdadero” en música consigue apartarse de alguna forma de subjetivismo, y menos aun en un contexto musical tan poco homogéneo como el que imperaría en nuestros días. Por lo tanto, no cabe plantear una música basada de forma explícita en lo “negativo”, lo que Domann achaca a Lachenmann, cuya teoría estética no haría justicia a su modelo adorniano.

A nuestro juicio, no obstante, lo que de ningún modo hace justicia a Lachenmann es la lectura que Domann lleva a cabo de éste. Se trata, en el fondo, de acusaciones no tan disímiles de las que él mismo se había defendido, allá en 1983, en su célebre polémica con Hans Werner Henze (véase Lachenmann 1996: 331-333). Algo que Domann está olvidando es la reivindicación en términos gozosos, incluso eróticos, que Lachenmann lleva a cabo de la corporalidad, del instrumento y del intérprete. Como apuntaba Torá, se trata más bien de “escuchar lo que el instrumento nos ofrece”,¹⁹² y no, como Domann parece querer decirnos con la cita de Spahlinger, de concebir la composición en términos de transgresión o rebelión, como si se tratara únicamente de llevar la contraria a lo establecido. En este sentido, como se ha expuesto con anterioridad, lo que el énfasis de Lachenmann en la reflexión crítica persigue es evitar la reproducción, la vuelta a lo idéntico, liberando así la percepción de hábitos petrificados. Lachenmann aspira, no menos que Sciarrino o Kagel, a “recobrar” el cuerpo. Lo que sucede es que, en la línea de Adorno, Lachenmann parece entender la posibilidad de esta liberación como un fenómeno ligado necesariamente a una relación dialéctica. De ahí sus recelos ante planteamientos creativos en los que la tensión entre invención y tradición –y, también, quizás, la idea tradicional de “método” –¹⁹³ no ocupa una posición predominante.

¹⁹¹ “Mit dem Problem der prinzipiellen Möglichkeit von Wahrheit verbundene Problem der Möglichkeit ist zugleich das damit verbundene Problem der Möglichkeit eines Positiven als Grundlage des Negativen gegeben. «Wenn das Kratzen hinter dem Steg der Geige in den Musikhochschulen gelehrt würde, dann würde ich nur noch normale Töne schreiben». Dieses Zitat ist Ausdruck einer kompositorischen Haltung, die ihren Anspruch aus dem herleitet, was sie nicht sein will. Ihr fehlt also selbst etwas Positives, so dass sie für sich bestehen könnte. Unumgänglich ist also die Grundlage eines Positiven, aus dessen Negation die Musik ihren Wahrheitsanspruch herleitet”.

¹⁹² Expresión utilizada por Torá el 19 de diciembre de 2015, en el marco de una clase ofrecida en el Centro Superior Katharina Gurska de Madrid.

¹⁹³ “La filosofía ignora la zona oscura de las determinaciones que nos fuerzan a pensar. Tampoco el método basta [...] el gran tema del tiempo recobrado es que la búsqueda de la verdad es la aventura propia de lo involuntario” (Deleuze 1995: 177-178).

En su artículo, Nesbitt llega a la conclusión de que “la relación entre una música deleuziana basada en la diferencia interna y la dialéctica musical de Adorno es compleja, a un tiempo de identidad y de diferencia” (Nesbitt; en Buchanan & Swiboda 2004: 62).¹⁹⁴ Asimismo, tanto una como otra portan consigo sus propias insuficiencias: por un lado, explica Nesbitt (2004: 68), la visión deleuziana de la diferencia dificultaría la construcción de relaciones éticas con otros (lo que constituía uno de los principales focos de atención tanto de Adorno como de Lachenmann); por otro lado, los postulados de la dialéctica negativa de Adorno lo enfrentaban irremisiblemente con otros repertorios musicales como el *jazz* u otras líneas evolutivas dentro de la música académica pero apartadas de la tradición schoenbergiana (piénsese en las críticas de Lachenmann a autores como Kagel, Ligeti o Penderecki).

Algo similar podemos resolver, pues, con respecto a las relaciones entre Deleuze y Lachenmann. El modelo del cuerpo marcado no puede ni debe aspirar a disolver esta clase de tensiones, aunque sí a establecer puentes y crear conexiones entre las diversas posturas que definen el marco musical contemporáneo. Su cometido, en suma, consiste en hacer comprensible cómo éstos y otros esfuerzos creativos se dirigen, desde diversas perspectivas, hacia el (re)encuentro con el instrumento musical, con la máquina binaria, como un cuerpo recobrado.

¹⁹⁴ “The relation between a Deleuzian music of internal difference and Adorno’s musical dialectics is complex, at once one of identity and difference”.

CAPÍTULO 3. EL COMPLEJO CIBERNÉTICO

3.1. LAS FRONTERAS DE LA MÁQUINA BINARIA

En el capítulo precedente, partiendo de la consideración del instrumento musical como espacio productivo y, de este modo, como agenciamiento, sugeríamos que las posibilidades del instrumento para trascender su actualidad territorial –al nivel de la cualidad productiva– se encontraban ligadas a alguna clase de confrontación de la huella, es decir, de la carga histórica del material musical. Dicho material se concebía como un producto inseparable de su producción y, por consiguiente, inalienable respecto de las condiciones físicas e históricas de la misma. El desarrollo de una relación no reproductiva con la memoria permitía entonces la desterritorialización del espacio productivo y, en consecuencia, un movimiento de apertura que hacía posible el acceso a la virtualidad no actualizada. A su vez, el acceso a esa dimensión siempre latente hacía posible el consecuente desarrollo de nuevas territorializaciones e individuaciones.

Además, en el modelo teórico del cuerpo marcado se concebía el instrumento simultáneamente como un cuerpo sonoro (en tanto que dotado de unas determinadas características físicas que abren en él una serie de posibilidades acústicas más allá de la teleología de su construcción y de su domesticación en el marco musical tradicional), como un objeto técnico (es decir, como un artefacto o herramienta con el que el ser humano se relaciona con el mundo y, de este modo, despliega su propio mundo) y como una realidad cultural socialmente significativa (en tanto que provisto de una cierta identidad, así como ligado a una historia, a unos valores sociales y a una determinada funcionalidad). Todo esto, empero, constituía tan solo una cara de la moneda, en la medida en que el instrumento no es un autómatas, o sea, una máquina que funcione por su propia cuenta, de forma automática.¹ La actualización del instrumento como ensamblaje productivo se encontraba vinculada al gesto instrumental, y, por lo tanto, a la interacción entre instrumento e instrumentista. Veámos a este respecto cómo la producción sonora se conformaba como una forma de *somatos chrestai* (“uso del cuerpo”), en relación con

¹ ¿Qué ocurriría con los casos del piano mecánico o la cajita de música? Podría decirse que, puesto que el compositor o compositora no es completamente ajeno/a a la actualización productiva del instrumento, tampoco estos instrumentos son completamente autómatas –dado que la razón de ser de su producción no estriba por entero en ellos mismos–. No obstante, estos fenómenos rebosan los límites de la noción de máquina binaria, adelantando de hecho algunas dificultades que, a propósito de los medios electrónicos, enfrentaremos a lo largo de este capítulo.

el análisis que hacía Agamben de la figura aristotélica del esclavo. Cómo la producción, en tanto que *praxis*, se hacía inseparable del producto (el sonido). Cómo las analogías con la herramienta, el juguete y la prótesis, aunque ciertamente informativas, se revelaban insuficientes de cara a una ontología adecuada del instrumento musical. Cómo, en fin, el carácter dual del gesto instrumental daba lugar a una construcción mutua del instrumento y del instrumentista.

De aquí emergía nuestra concepción del instrumento como “máquina binaria” en el sentido de un ensamblaje de instrumento e instrumentista, en el que ambos se desterritorializan y reterritorializan a través del gesto instrumental. Desde esta perspectiva, el instrumento no se reducía a ser un mero elemento pasivo, vehículo de la expresión subjetiva del intérprete –o, alternativamente, del compositor-tercero como prefigurador del gesto instrumental–, pero tampoco cabía subsumir en él al intérprete, en cuanto a una simplificación de la máquina binaria al instrumento, fenómeno que denominábamos “samplerización”. El centro de la producción sonora no residía, pues, en el uno ni en el otro: dicho centro no era humano ni no-humano, sino la propia máquina binaria como complejo híbrido, una realidad a la vez humana y no-humana.²

Todas estas consideraciones se adecuaban relativamente bien al conjunto de instrumentos que cabe denominar “tradicionales”. ¿Qué sucede si tratamos ahora de desplazarnos al ámbito de la música con medios electrónicos? Con cierta frecuencia se dice que la electrónica es “un instrumento más” (Berenguer 1974: 13). Que, al igual que sucede con cualquier otro instrumento, como la trompa y el vibráfono, posee sus propias particularidades, sus propios condicionantes y recursos. La afirmación no está exenta de cierta razón. No obstante, las diferencias entre una flauta y un sintetizador son de diferente orden respecto a las que se dan entre un violín y un timbal, de modo que, si tratamos de aplicar el concepto de máquina binaria a un electrófono, nos encontraremos con algunas dificultades.

Recordemos que Sève, apoyándose en conceptos de Cadoz, excluía a los medios electrónicos de la categoría de instrumento a causa de la ruptura que comportan de la continuidad del gesto instrumental, es decir, de “la continuidad de una transferencia de energía (desde el cuerpo del instrumentista hasta el sonido producido)” (Sève 2018: 204).

² Puesto que, en el gesto instrumental, el instrumentista se instrumentaliza (deviene-instrumento) en el mismo modo en que el instrumento se humaniza, deviene-voz. Es en esta mutualidad donde la idea de máquina binaria se situaba más allá de la noción de prótesis aplicada al objeto técnico.

El propio Sève afirma que la posibilidad de tocar un instrumento (en el sentido en el que esta expresión se aplica de forma habitual al instrumento acústico) es irrenunciable para una definición correcta del instrumento musical (2018: 206). Sin embargo, como se mostrará a continuación, el esquema de relaciones productivas que caracterizaba a la máquina binaria quedará desbordado en los electrófonos, incluso en los llamados “electromecánicos”: la guitarra eléctrica sin duda se “toca”, pero ya no hay una continuidad absoluta en el gesto instrumental, en la medida en que entre la acción del intérprete y el sonido producido se interponen una serie de transformaciones.³

Pongamos por ejemplo una pieza pionera de la música concreta, *Étude aux chemins de fer* (1948) de Pierre Schaeffer. Si las relaciones productivas que vertebran la poética instrumental de la pieza pudiesen asimilarse al modelo de la máquina binaria, ello supondría que la producción sonora debe poder explicarse en base a una interacción directa, física, entre un instrumentista (un cuerpo humano) y un instrumento (un cuerpo sonoro). Comencemos, pues, por preguntarnos: ¿quién habría de ser en esta pieza, en tal caso, el instrumentista? El problema es que el *Étude* es un ejemplo de música acusmática, en la que la producción sonora se desenvuelve sin la intervención de un intérprete en tiempo real. Únicamente podríamos hablar en apariencia de dos cuerpos humanos implicados: por un lado, el del sonista, la persona que controla el funcionamiento de los dispositivos tecnológicos implicados en el proceso; por otro lado, el del propio Schaeffer.

No cabe duda de que considerar “instrumentista”, como expone Sève, al usuario que presiona el botón de *play* de un reproductor de CD resultaría trivial (2018: 206). Empero, el caso del sonista es más complejo, en la medida que su labor implica, en principio, una intervención más determinante de cara al resultado sonoro que la que puede conllevar la simple puesta en funcionamiento de los aparatos. Es por este motivo que al sonista se le suele y puede considerar un intérprete, si bien parece obvio que la relación entre el sonista y sus dispositivos no es la misma que la que llega a establecerse entre un contrabajista y su instrumento. El sonista, en tanto que intérprete, no evita la ruptura de la continuidad del gesto instrumental: su propio gesto condiciona, modifica o incluso con-crea el sonido, pero es por sí solo incapaz de dar cuenta de la producción sonora en su integridad.

³ No obstante, en el caso de los instrumentos electromecánicos, la distancia con los instrumentos acústicos puede llegar a ser bastante reducida, lo que, como mostrábamos en el último apartado del capítulo 2, nos permite aproximarnos a una pieza como *Vampyr!* de Murail sin necesidad de salirnos del marco teórico del cuerpo marcado.

La segunda posibilidad consiste en considerar al propio Schaeffer como compositor-ingeniero de sonido. Al fin y al cabo, él es quien realiza la grabación y la manipula para crear la obra por medio del trabajo físico directo sobre la cinta magnética (soporte de la grabación) y su reproductor (el magnetófono). El *Étude* se construye, así, a través de un montaje físico de trozos de cinta que se cortan y se pegan, se reproducen al revés y a diversas velocidades, etc. Una vez más, sin embargo, la acción de las manos de Schaeffer sobre la cinta magnética es incapaz de explicar por sí sola el gesto productivo, puesto que su intervención conserva una clara dependencia respecto del material de partida, las grabaciones de campo. O, dicho de otro modo, su actividad no cesa de remitir a una producción previa, ajena a su propio gesto.

¿Cabe una tercera posibilidad? Podría pensarse que la clave del asunto reside en lo que acabamos de señalar: el origen del material. Si la pieza se construye a través del procesamiento de la grabación de un fenómeno sonoro del mundo —es decir, de la producción sonora en un cuerpo físico—, ¿por qué no considerar los trenes como cuerpos sonoros que se actualizan productivamente en esta pieza, es decir, como instrumentos? En tal caso, empero, ¿quién sería el instrumentista? No podría ser Schaeffer, en la medida en que captar los sonidos con un micrófono no justifica su producción. Necesariamente, entonces, los intérpretes habrían de ser los individuos que manejan las locomotoras, o sea, los maquinistas. Pero, aunque pudiésemos llegar a aceptar la explicación —no poco peregrina— de que Schaeffer convierte en su *Étude* a los maquinistas en intérpretes de sus trenes, que a su vez devienen instrumentos musicales, seguiríamos sin satisfacer la pregunta sobre la producción sonora en la pieza. Pues no debe perderse de vista que en una audición del *Étude* no escuchamos la “interpretación” de una pieza para locomotoras a cargo de un grupo de maquinistas-intérpretes, sino la reproducción de una obra acusmática creada por Pierre Schaeffer a partir de grabaciones de sonidos de tren.

Enlazamos así con la pregunta sobre el cuerpo sonoro, no-humano, que habría de actualizarse en una audición del *Étude*. ¿De cuál se trataría en este caso? De ninguna manera pueden ser los trenes como tales, y esto por dos motivos: por un lado, en este momento y por esta habitación desde la que escribo no pasa la locomotora que Schaeffer presenció cierto día y a cierta hora. Por otro lado, en una audición de la pieza yo no escucho simplemente una grabación de trenes, sino sonidos procesados que soy capaz de reconocer como originarios de un tren.

Por consiguiente, estudiemos si la respuesta puede encontrarse en el propio electrófono. La pieza está compuesta para banda magnética. Y el rollo de cinta es, por supuesto, un cuerpo, pero no —a menos que por alguna razón decidiésemos adoptarla como idiófono— un cuerpo sonoro: la cinta magnética no se frota, se sopla, se agita ni se golpea; el sonido no surge de su vibración física. La cinta porta consigo información, guarda cierta analogía con una partitura o —mejor— con un rollo de pianola. El magnetófono tampoco es en sí mismo un cuerpo sonoro: se acopla a la cinta y la descodifica, generando una corriente eléctrica que transmitirá posteriormente al altavoz.

El término “electrófono” es algo confuso: como es bien sabido, en un cordófono, el elemento vibratorio es una cuerda tensada; en un aerófono, la columna de aire; en un membranófono, un parche o membrana tensada; en un idiófono, el propio cuerpo. Sin embargo, en un electrófono no es la electricidad el elemento que vibra para producir sonido: el electrófono no es sino aquel instrumento en el que la electricidad interviene en el proceso de la producción física del sonido. Pero, en última instancia, esta producción—ya se trate de un magnetófono, de un theremín, de un sintetizador o de una guitarra eléctrica— se sostiene en el altavoz. Es decir, el altavoz es el único cuerpo sonoro que se actualiza aquí y ahora cuando uno escucha el *Étude*, y la propia dimensión espacial del sonido, como señala Schaeffer, le pertenece (2008: 50).

No obstante, el altavoz es un caso peculiar de cuerpo sonoro. A pesar de su presencia física, el altavoz mismo permanece invisible —inaudible— para mí. No se me ocurriría calificar a los sonidos del *Étude* como “sonidos de altavoz”, del mismo modo que al escuchar un solo de oboe reconozco un sonido de oboe. Y aun ante una grabación de ese mismo solo, si alguien me pregunta por la fuente sonora que estoy escuchando, responderé que se trata de un oboe y no de un altavoz; al igual que, si un amigo me interroga sobre una fotografía de la boda de mis abuelos, le indicaré que se trata de mis abuelos y no de un papel fotográfico impreso, a menos —claro está— que por alguna razón desee llamar expresamente su atención hacia el papel. Esto es, así como mis abuelos por sí solos no dan verdadera cuenta del ser-mis-abuelos de la fotografía (pues requiere de un determinado despliegue técnico capaz de captar y reproducir una imagen), tampoco lo consigue la propia fotografía tomada en sí misma. Puesto que la imagen no surge *ex nihilo*, sino como huella de una presencia que aconteció en un determinado lugar, cierto día y a cierta hora.

Más adelante volveremos sobre esta cuestión. Por el momento, diremos que donde efectivamente cabe, como lo expresaba el propio Schaeffer, percibir un personaje-trompeta, resulta difícil imaginar un personaje-altavoz. El altavoz produce, en efecto, los sonidos que yo escucho, pero no es capaz de satisfacer nuestras demandas de explicación por sí solo. El altavoz es una realidad polimórfica, como el célebre Proteo de la mitología griega, que podía convertirse en cualquier animal: serpiente, león, pulpo... Sin duda, en todas sus metamorfosis se tratará de Proteo, pero no nos será indiferente encontrarnos en un camino con Proteo-león o con Proteo-conejo. Del mismo modo, al altavoz –de forma ideal al menos– le es posible imitar cualquier fuente sonora, devenir (ilusión de) violín, piano, helicóptero o rebaño de cabras. Además, el altavoz presenta una diferencia más respecto a los cuerpos sonoros que hemos estudiado con anterioridad: no reconoce la acción directa, física, de un intérprete, quien le resulta absolutamente extraño. El altavoz es un transductor, y, como tal, convierte la información recibida en energía de otra clase: en su caso, reacciona a una señal eléctrica generando una vibración mecánica, mientras que el micrófono –su reverso–, reacciona a una vibración mecánica produciendo una señal eléctrica.

Las conclusiones de este análisis son claras: el modelo de la máquina binaria es insuficiente para describir adecuadamente las relaciones productivas en el *Étude aux chemins de fer*. El gesto instrumental carece aquí de la continuidad de la que gozaba la interacción directa, física, en el instrumento tradicional. En su lugar, el gesto aparece fragmentado en una serie de producciones parciales concatenadas: producciones que incluyen acciones sobre cuerpos sonoros, pero también procesos de transformación entre diversas formas de energía e información.

Así, en primer lugar, encontramos en el *Étude* el sonido de los trenes, producción que pertenece a otro tiempo y otro lugar, pero que se hace en cierto modo presente para el espectador gracias a su adopción como fuente sonora. En segundo lugar, la propia captación y transducción de dicha fuente, cuya producción es transcrita como información electromagnética por el micrófono; esa información tendrá como soporte, en este caso, una cinta magnética. En tercer lugar, la manipulación directa de la banda magnética como cuerpo físico (es decir, la composición-montaje realizada por Schaeffer).⁴ Finalmente, la

⁴ Holmes recuerda lo que esta posibilidad significó para los primeros compositores en trabajar con cinta magnética, como Cage, Stockhausen o el propio Schaeffer: “sujetar una tira de cinta magnética en la mano era equivalente a ver y tocar el sonido. Se podía manipular este fenómeno, normalmente elusivo, de formas

reproducción del rollo de cinta resultante por medio de un altavoz, que, como se ha referido, es un cuerpo sonoro (además de un transductor, reverso del micrófono).

Resulta palpable, en este proceso, la ausencia casi total de continuidad entre la interacción maquinista-locomotora y el resultado final de la pieza. Incluso si Schaeffer se hiciera también maquinista ferroviario y actuase como sonista en la presentación de la pieza, sus roles como maquinista, compositor y sonista no dibujarían un único gesto continuo, sino un proceso fragmentado y múltiple. Así, si consideramos que el violinista que toca su instrumento se asemeja al artesano que manipula sus materiales con herramientas y sus propias manos a fin de obtener un determinado producto, el electrófono posee en cambio una mayor semejanza con una cadena de montaje, en tanto que serie discreta de gestos encadenados, heterogéneos y codependientes que convergen en una producción global singular.

Ahora bien, ¿se aplica todo esto a cualquier clase de medios electrónicos? ¿No procedemos aquí a tomar de forma ilegítima la parte por el todo al describir el proceso productivo, teniendo en cuenta las diferencias entre la producción sonora en esta pieza y en un solo de guitarra eléctrica de Jimi Hendrix, en una pieza de *computer music* o en *Codec Error* (2017) de Alexander Schubert? Y, no menos importante, ¿qué denota en nuestro discurso el término “electrófono”? ¿Es un solo electrófono el responsable de la producción sonora en el *Étude*, o hablaríamos más bien de un conjunto de ellos?

Respecto a la primera pregunta, comenzaremos por señalar que lo que se ha dicho hasta ahora sobre el electrófono sería válido, en principio, para cualquier despliegue de medios musicales electrónicos. No obstante, no pretendemos con ello negar las diferencias existentes en este ámbito. En efecto, el proceso varía de forma significativa según se trate de un theremín, un violín eléctrico, una batería electrónica, un sintetizador o un complejo dispositivo que integre altavoces, micrófonos, ordenador y sensores de movimiento, al tiempo que instrumentos acústicos y sus respectivos intérpretes.

En un theremín, por ejemplo, no existe ningún elemento verdaderamente equivalente a la “fuente sonora” que constituían los trenes en Schaeffer, en la medida en que la acción

previamente no disponibles para los compositores. Era un descubrimiento tecnológico, psicológico y social sin parangón en la música” [“Holding a strip of magnetic tape in one’s hand was equivalent to seeing and touching sound. You could manipulate this normally elusive phenomenon in ways that were previously unavailable to composers. It was a technological, psychological, and social breakthrough without parallel for music”] (Holmes 2008: 124).

del intérprete no causa de forma directa la puesta en vibración de un cuerpo sonoro. Si desconectamos la corriente eléctrica, por mucho que el intérprete mueva sus manos no se producirá ninguna vibración mecánica. En esto, el theremín se distingue del violín eléctrico y se parece a una *Kinect*.⁵ En cuanto al sintetizador, al igual que en las primeras composiciones de música electrónica, puede pensarse que el oscilador cumple en su caso una función relativamente análoga a la de los trenes de Schaeffer. Sin embargo, es justo en este punto donde ambas escuelas, concreta y electrónica, se oponen: donde la primera emplea “fuentes sonoras” (cuerpos sonoros que se captan con un micrófono) –rasgo que el *Étude* comparte con la batería o el piano electrónicos, a causa de su uso de *samplers*–, la segunda recurre a señales electrónicas, de manera semejante a cómo el theremín o la *Kinect* utilizan el movimiento.

De ningún modo, empero, encontramos un caso asimilable por completo al modelo de la máquina binaria. Como se comentó en el primer capítulo, el sonido de la guitarra eléctrica no depende tan solo de la acción física de su intérprete, sino que ésta se convierte en un *input*, una información mecánica que será a continuación transformada en señal eléctrica, procesada como tal (amplificación, distorsión, etc.) y, finalmente, convertida de nuevo a vibración mecánica a través del altavoz. Asimismo, al tocar un piano electrónico mis acciones sobre las teclas no causan directamente la vibración mecánica que escucho. Cuando toco un piano convencional, las teclas mueven martillos que a su vez golpean cuerdas. Ahora, en cambio, la función de las teclas es la de activar circuitos electrónicos que, a su vez, provocarán la reproducción de sonidos previamente grabados –una vez más, por medio de un altavoz–. Esta carencia de continuidad en el gesto instrumental se torna todavía más evidente cuando, con tan solo presionar un botón, y realizando los mismos gestos sobre el teclado, las teclas que antes (re)producían sonidos de piano pasan a emitir sonidos variados de percusión.

En definitiva, de lo que se trata no es de postular un único modelo de estructura productiva válida para el conjunto total de los electrófonos, puesto que dicha aspiración colisionaría frontalmente con la realidad. Por el contrario, los medios electrónicos se caracterizan a este respecto por una amplia diversidad que, en todo caso, excede siempre

⁵ *Kinect* es el nombre comercial de un dispositivo provisto de sensores de posición, mediante los que recoge datos susceptibles de ser más adelante procesados por un determinado *software*, con una amplia variedad de aplicaciones potenciales. Dicho dispositivo procede del ámbito de las consolas de videojuegos, pero ha experimentado en los últimos años una creciente utilización en el ámbito de la electrónica en vivo.

la condición binaria que hemos atribuido anteriormente al instrumento tradicional. La producción en el electrófono posee más bien la apariencia de una cadena o una red descentralizada de conexiones, donde la preeminencia de la interacción es reemplazada por la de la transducción: transducción de energía o información que, ofrecida por un elemento, es empleada por otro como material para su propia elaboración.

De este modo, queda respondida en buena medida la segunda cuestión. Puesto que, si la estructura del electrófono no se encuentra cerrada, sino abierta, lo más lógico sería considerar como instrumento (o, alternativamente, “complejo instrumental”) el dispositivo completo, que en Schaeffer abarca desde la fuente sonora al altavoz. Es decir, la estructura productiva del instrumento habría de corresponderse con la estructura del gesto instrumental. En este contexto, pues, solo cabría aislar propiamente los elementos que se encuentren en relación de yuxtaposición, es decir: que no se encuentren integrados en una misma cadena (por ejemplo, en la medida que pertenezcan a productivas cadenas independientes). Así, un cuarteto integrado por una guitarra eléctrica, un bajo eléctrico, un violín eléctrico y una batería electrónica seguirá siendo en principio un cuarteto –una agrupación de instrumentos–, aunque ninguno de los cuales, desde luego, es una máquina binaria. Sin embargo, en el caso del dispositivo acoplado a una *Kinect*, consideraremos todo el montaje tecnológico (ordenador, mesa de mezclas, altavoces...) como un único instrumento, incluso si alguno de sus elementos –como, por ejemplo, una fuente sonora– pudiese ser tomado individualmente como una máquina binaria.

Es de esta clase de realidades, abiertas y múltiples desde el punto de vista de la estructura productiva, de la que partirá nuestro segundo modelo teórico del instrumento: el “complejo cibernético”. Así pues, a lo largo de este capítulo estudiaremos nuevamente el instrumento como agenciamiento, pero ahora en el sentido de un auténtico ensamblaje de piezas, de elementos co-productores, centrándonos a este respecto en la organización y configuración de instancias, nexos y flujos productivos. De este modo, como se expuso al principio de nuestro trabajo, nuestro foco de atención, aunque igualmente orientado hacia la individuación y la actualización del instrumento, se desplaza de la cualidad –esto es, del *qué* y el *cómo* de la producción–, a la relación, esto es, a la estructura productiva.

Como consecuencia de este viraje, dedicaremos ahora una especial atención a los medios electrónicos –prácticamente ausentes en el capítulo precedente–, en la medida que, a propósito de la configuración y reconfiguración de las relaciones productivas,

aquéllos ofrecen unas posibilidades incomparables con las que presenta por sí mismo el instrumento acústico. No obstante, ello no debe conducirnos al error de trazar una correspondencia unilateral entre complejo cibernético y electrófono, que no son equivalentes ni equiparables, al igual que no lo eran cuerpo marcado e instrumento convencional. En este sentido, la perspectiva que gobernará en este capítulo se concentra en el tipo de relaciones productivas que se establecen o pueden establecerse entre los elementos de un complejo instrumental, tanto acústico como electrónico, mixto, multimedia, etc.

Teniendo todo esto en cuenta, iniciaremos nuestro camino atendiendo a las distintas clases de relaciones productivas que, más allá de la interacción instrumento-instrumentista (protagonista en el modelo teórico del cuerpo marcado), pueden identificarse en ámbitos instrumentales tan diferentes como la agrupación de instrumentos convencionales y los medios electrónicos. Este camino habrá de conducirnos a una comprensión más adecuada del concepto de complejo cibernético –esto es, de qué manera la (re)configuración de las relaciones productivas en el contexto de la praxis musical posibilita el desarrollo de procesos de desterritorialización y reterritorialización del instrumento musical–, así como a la adquisición de herramientas analíticas mediante las cuales, del mismo modo que en el capítulo anterior, afrontaremos el estudio de diversos autores y piezas tomados del repertorio contemporáneo.

3.2. LAS RELACIONES PRODUCTIVAS EN LAS AGRUPACIONES INSTRUMENTALES

Como Sève observaba con acierto, el instrumento musical no aparece nunca como una entidad aislada, sino que se constituye en todo caso en el marco de una cierta “sociedad de instrumentos”.⁶ En el análisis desarrollado hasta el momento, empero, hemos tratado el instrumento como si se tratase de una especie de mónada. El propio mito schaefferiano de la calabaza y el cocinero nos proponía un prototipo hipotético –en singular– de instrumento musical para explicar el origen de la música (y del mismo instrumento). De un modo semejante, aunque desde una perspectiva antagónica, Rousseau situaba en la voz humana el origen (por imitación) de los instrumentos musicales: es decir, postulaba el devenir-pájaro como elemento fundacional de la música.

Sin embargo, no es nada evidente que la cuestión haya de ser planteada de esta manera, es decir, apuntando a un instrumento primordial. Las teorías de André Schaeffner, citadas ya al someter a discusión el concepto de instrumento, pueden ser traídas a colación aquí. Schaeffner afirma que “la música instrumental no proviene de ningún instrumento en particular” (cit. en Boissière 2011: punto 3),⁷ sino que el instrumento se aborda desde la determinación del músico como cuerpo sonoro y rítmico: “el instrumento musical no está en absoluto en el objeto, siendo relativo al cuerpo que produce la música”.⁸ Al mismo tiempo, el antropólogo francés rechazaba el dualismo entre voz e instrumento –así como una “concepción exageradamente vocal de la música” –,⁹ proponiendo a cambio la consideración del instrumento como un elemento preexistente a la misma música en sentido disciplinar. Esto es, el instrumento como un fenómeno inseparable de la teatralidad y la danza, no necesariamente un objeto artificial ni vinculado de forma exclusiva con especialistas.¹⁰

En este marco, los instrumentos emergerían como una realidad plural dentro de un determinado contexto, de manera que la evolución de los roles y las prácticas sociales iría

⁶ “[...] los instrumentos no son átomos aislados. En cualquier sociedad o cultura parecen inscritos en una serie de relaciones mutuas complejas” (Sève 2018: 273). Y, como el mismo autor añade más adelante: “La cuestión estética y filosófica que plantea la sociedad de instrumentos, el «comercio de instrumentos», como se hubiera dicho en el siglo XVI, es su armonía” (Sève 2018: 278).

⁷ “N’oublions pas que la musique instrumentale n’est issue d’aucun instrument particulier”.

⁸ “l’instrument de musique n’est pas du tout dans l’objet, étant relatif au corps qui produit la musique” (Boissière 2011: punto 10).

⁹ “Le refus d’une conception dite «exagérément vocale de la musique»” (Boissière 2011: punto 4).

¹⁰ Schaeffner llega a hablar, en este sentido, de un “instrumento de espectador” [“instrument de spectateur”] (Boissière 2011: punto 4).

contribuyendo a la ontogénesis –como procesos de individuación de objetos técnicos– de los instrumentos musicales, así como al propio lugar y funcionalidad de los mismos. No habría necesidad, pues, de derivar la percusión de la vocalidad o viceversa, ni se trataría tampoco de una cuestión de preeminencia cronológica. Más bien, sería preciso perfilar adecuadamente el despliegue de la corporalidad –biológica y técnica– como producción de sonido, así como la manera en que las diferentes producciones se relacionan entre sí y son a la vez organizadas en un determinado marco histórico y cultural.¹¹

A este respecto, escribe Sève: “La sociedad de instrumentos es, pues, de carácter contextual. Es preciso entender la noción de contexto en tres sentidos: sociohistórico, genérico y operante” (Sève 2018: 308). Estos conceptos se definen del modo que sigue: en primer lugar, con la expresión “contexto sociohistórico” se refiere Sève a las afinidades organológicas entre instrumentos y/o grupos de instrumentos que se descubren o crean en un contexto social concreto. En segundo lugar, el contexto genérico se relaciona con la noción de “género musical”, que Sève reconoce como amplia y confusa, aunque no por ello dejaría de tener una influencia notable en el imaginario de músicos y oyentes. En tercer lugar, el contexto operante lo enlaza Sève a la propia obra en cuanto generadora de un determinado contexto interno, en el que “la sociedad de instrumentos adquiere todo su sentido” (2018: 308-309). El filósofo agrega que “es en la obra efectiva donde se determina la pertinencia de la elección instrumental y donde se constituye, más que su compatibilidad, su asociación activa”. Así:

Los tres contextos se articulan como un engranaje: una obra musical perteneciente a un género establecido genera un contexto singular que contribuirá a definir las relaciones musicales entre los instrumentos empleados. Estas relaciones dependen del contexto genérico, a su vez ligado [...] al contexto sociohistórico de donde ha surgido el género (Sève 2018: 309).

Veamos qué consecuencias se pueden extraer de todo esto en relación con la agrupación instrumental. Cabe señalar que, en cierta medida, la máquina binaria desempeña en nuestro planteamiento un rol equiparable al de la noción clásica de individuo. Sin embargo, la práctica musical no se encuentra en exclusiva a cargo de

¹¹ O, como señala Sève comentando a Nikolaus Harnoncourt: “en una sociedad dada y en un momento dado se descubre cierta coherencia en el ámbito instrumental, del mismo modo en que se descubre cierta coherencia en el ámbito de los objetos técnicos o cierta coherencia en el de las normas legales. Esta coherencia nunca es ideal sino susceptible de tensiones, pues éstas constituyen el elemento principal, eso que sirve como fundamento” (Sève 2018: 311-312). Con el término “coherencia” quiere decir Sève que “los instrumentos poseen afinidad estética y musical [...]; pero esta palabra puede significar también hábito, inercia estética, rechazo de lo nuevo, rutina” (2018: 312).

ejecutantes individuales, como en el caso de los antiguos aedos griegos o en el de los modernos cantautores, sino que, con frecuencia, se sitúa bajo la responsabilidad de conjuntos de músicos e instrumentos. No obstante, una orquesta es algo más que un conglomerado de máquinas binarias, al igual que una sociedad no es una mera colección de individuos. Por consiguiente, la actividad de la agrupación no puede describirse exclusivamente a través de la noción de interacción entre máquinas binarias, sino que cabe encontrar en ella, por el contrario, una cierta “política de los instrumentos” –política de la producción, en definitiva– que debe ser sacada aquí a la luz, y que varía significativamente de uno a otro caso. Desde luego, hablamos de “política”, en términos esencialmente metafóricos, pero no hay metáforas inocentes, como recordaba Derrida (1989: 28). Al fin y al cabo, la ejecución de una agrupación constituye una producción colectiva y, como tal, es inseparable de lo que Rancière denominaba un “reparto de lo sensible”, a saber:

ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hacen visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto (Rancière 2009: 9).

Nos referimos, así, a relaciones productivas reguladas y normalizadas, a roles pre-establecidos o estandarizados, a agrupamientos internos estandarizados (el viento, la cuerda, los violines, las violas...). Son, todos ellos, elementos que muestran la existencia de un marco común en tanto que producción colectiva: la cual, a su vez, determina la distribución organizativa de lo parcial.

A este respecto, por una parte, existen diferencias entre un cuarteto de cuerda y una banda de jazz, un coro, un grupo de rock, una orquesta de *jingju* (ópera de Beijing) o una orquesta sinfónica. Por otra parte, empero, dentro de cada uno de los regímenes que conforman los diversos tipos de agrupación mencionados, la actualización del grupo instrumental se desarrolla siempre como un juego o conflicto de fuerzas que escapa a una rígida tipificación. Ésta, entonces, ha de desplegarse y negociarse en cada caso, es decir, en cada obra y cada ejecución. La propia “orquestración”, en tanto que arte de gestionar roles, equilibrios, contrastes y mixturas en las grandes agrupaciones, constituye en cierto modo una suerte de teoría política de la orquesta, y no es sorprendente que ella misma

surgiera como concepto en un momento histórico en el que la organización productiva de la orquesta sinfónica iba asumiendo formas crecientemente complejas: la agrupación orquestal crecía en dimensiones, se incorporaban instrumentos nuevos, se experimentaba cada vez más con las posibilidades tímbricas de los instrumentos y las combinaciones de los mismos, etc.

Ahora bien: en primer término, en cuanto conjunto de instrumentos tradicionales y a diferencia de lo que ocurría en el complejo cibernético, en un grupo de cámara, un ensemble o una orquesta existe la posibilidad –al menos hasta cierto punto– de aislar producciones parciales, bien en cuanto producciones de grupos más reducidos o bien de máquinas binarias individuales. Pueden considerarse producciones parciales a cada una de las parejas instrumento-intérprete, si bien la relación entre ellas no es la misma que la que se da en el electrófono, y no solo porque –a diferencia de lo que sucedía allí–, todas las producciones parciales de la orquesta impliquen la actualización productiva, aquí y ahora, de un cuerpo sonoro. Sin duda, retirar el timbal de una sinfonía afectará al conjunto, pero ello no tiene por qué afectar necesariamente a la producción de los violines primeros. Si, de hecho, un timbal desbocado puede contagiar a todo el grupo orquestal, ello se debe a motivos diferentes a los que provocan que una deficiente actuación del sonista, un rollo de cinta dañada o un micrófono sin la protección adecuada contra el viento afecten a lo que suena por el altavoz: sonista, montaje, fuente sonora y altavoz se encuentran acoplados entre sí de una manera que no tiene parejo en el ejemplo del timbal y los violines primeros.

De este modo, en un ensayo orquestal, el director puede dirigir la atención a la parte de los contrabajos, al dúo de flauta y oboe o al solo de trompa. Asimismo, puede demandar la ejecución de cierto pasaje a cargo únicamente de la sección de viento madera, o, también, que la percusión permanezca *tacet*. Puede concentrarse en la labor ejercida por el *divisi* de violines primeros, observar asincronías entre atriles o incluso percibir que un determinado músico no ha tenido en cuenta la armadura de la pieza y ha tocado re natural en lugar de re sostenido. Sin embargo, a menos que se hubiese conservado alguna copia intacta de las grabaciones de campo realizadas por Schaeffer, nunca más se podrá escuchar la fuente sonora del *Étude* al margen del montaje.

Se me objetará, quizás, que también en el caso de una composición para cuadrafonía puedo apagar uno o más altavoces, acercarme a otro de ellos para escucharlo con atención

y modificar sus respectivos volúmenes o la panorámica. En este sentido, ciertamente, estaré aislando producciones parciales en un electrófono. Pero esto es posible porque los propios altavoces no pertenecen a la misma cadena, sino que conforman ramificaciones contrapuestas, surgidas de un desdoblamiento.

Por consiguiente, por un lado, la producción parcial que representa cada uno de los cuatro altavoces se constituye a sí misma, frente a las demás, casi como en una agrupación de instrumentos tradicionales, dado que, en cierto modo, cuatro altavoces continúan formando una agrupación de cuerpos sonoros, como un remedo de orquesta robótica. Claro que, por otro lado, la impresión de cualquier gesto productivo global en un dispositivo cuadrafónico (como en el clásico movimiento aparente, alrededor del oyente, de un objeto sonoro) anulará de hecho la percepción de cualquier producción parcial. La producción cuadrafónica es, sin duda, cuádruple (hay cuatro cuerpos sonoros), pero esas cuatro producciones se conforman al mismo tiempo como ramificaciones de un mismo estrato productivo. En este caso, la percepción de cuatro emisiones sonoras se revela en última instancia como el producto de una única cadena, como en el supuesto de un cuerpo con cuatro bocas y una sola tráquea. Asimismo, toda similitud entre la producción sonora en una pieza acusmática con cuadrafonía y en un cuarteto de cuerda desaparece cuando se piden cuentas sobre la producción de los altavoces, que, como se ha señalado, trasciende el esquema productivo de la máquina binaria. En realidad, si algo demostrase este caso sería precisamente la radical distancia que se establece entre las estructuras productivas de los instrumentos acústicos y de los electrófonos.

Así, en última instancia, la producción sonora en una agrupación de instrumentos convencionales remite ineludiblemente a la interacción física entre cada uno de los instrumentistas y su instrumento. Esto no significa, sin embargo, que la agrupación se reduzca al agregado de producciones individuales como una simple colección de máquinas binarias. Un ensemble o una orquesta son realidades al mismo tiempo moleculares y molares: no se trata solo de que el todo sea más que la suma de las partes, ni de que la individualidad de las partes no se deje subsumir absolutamente en la totalidad, sino de que la relación entre las partes es organizadora del todo y éste a su vez es organizador de las partes. En base a esto, defenderemos que a la agrupación de instrumentos le pertenece esencialmente una determinada forma de relación productiva que designaremos con el nombre de “concertación”.

3.2.1. Concertación

“Concertar” (del latín *concertare*), denota, según el diccionario de la Real Academia Española, las siguientes acciones: a) “componer, ordenar o arreglar las partes de una cosa, o varias cosas”; b) “acordar el precio de algo”; c) “pactar, ajustar, tratar o acordar un negocio”; d) “traer a identidad de fines o propósitos cosas diversas o intenciones diferentes”; e) “acordar entre sí voces o instrumentos musicales”; f) “cotejar o concordar una cosa con otra”; etc.¹² Es decir, un “concierto” consiste básicamente en un acuerdo o concordancia entre elementos diferentes, un ajuste entre flujos o producciones de cara a la consecución de un fin determinado –en este caso, una producción sonora–.

Diremos entonces que la concertación es una forma de relación esencial a la agrupación en la medida que en ella las producciones parciales no se hallan simplemente yuxtapuestas, esto es, dispuestas cada una junto al resto como realidades aisladas e independientes, es decir, como si se tratara de compartimentos estancos. En efecto, una cosa es decir que, en último término, la producción global de la agrupación se sostiene sobre cada una de las máquinas binarias que la componen, y otra cosa muy diferente es pretender que la sola coexistencia de ellas sería capaz de dar perfecta cuenta de la producción global.

Después de desarrollar, como se ha comentado, la noción de una “sociedad de los instrumentos”, Sève introduce la idea de una “sociedad de instrumentistas”. El filósofo es, sin embargo, consciente de la apariencia trivial de este planteamiento: ¿acaso se pretende explicar la producción sonora de una orquesta a partir de los lazos humanos y sociales entre sus miembros? Tal no es, desde luego, la intención de Sève, sino más bien el reconocimiento de una realidad innegable:

los instrumentos no se tocan solos, su relación efectiva durante la interpretación (o improvisación) depende del modo en que se tocan, lo que a su vez depende, en cierta medida, de la relación concreta entre los instrumentistas tanto antes como durante el concierto. [...] Estos procesos de cooperación, complejos, conciernen a nuestro tema por cuanto interfieren en las relaciones musicales y “ontológicas” entre los propios instrumentos (Sève 2018: 316).

Entre un amplificador y un altavoz, puede afirmarse, no hay acuerdo o concordancia alguna. El flujo de información atraviesa ambos medios, pudiéndose hablar al respecto

¹² Consultado en <https://dle.rae.es/concertar> el 6 de marzo de 2021.

de transmisión, procesamiento y transducción. Entre un trompetista y su instrumento tampoco hay concertación: si cabe referirse a una mutua armonización de ambos en la actualización productiva que conlleva el gesto instrumental, ello no se debe a un pacto o ajuste, sino a la simple interacción física entre un ejecutante y un cuerpo sonoro. Sin embargo, cuando un dúo de violín y piano se dispone a ejecutar la *Sonata a Kreutzer* (como en la novela homónima de Lev Tolstói), se materializa de inmediato alguna forma de acuerdo entre las dos máquinas binarias: probablemente, comenzarán por afinar sus instrumentos a una misma medida de diapasón; se coordinarán en los calderones y pausas para reanudar la ejecución de manera simultánea; seguirán ambos un mismo tempo; se esforzarán por unificar diversos criterios interpretativos; se escucharán mutuamente e interactuarán en un sentido melódico, armónico, tímbrico, dinámico, expresivo, etc., en base al material musical prefigurado e inscrito en la partitura por Beethoven.

Además, Sève no deja de tener razón: los músicos son seres humanos y, al igual que su subjetividad y su emotividad influyen en su interacción con un instrumento —la mano temblorosa en el escenario ya no parece mía, los dedos entorpecidos me traicionan, las cuerdas sobre el diapasón se tornan repentinamente un espacio hostil y desconocido—, el ajuste interpersonal que implica cualquier interpretación en grupo se ve afectado de forma constante por elementos y factores que rebosan lo específicamente musical. En esto nada hay, pues, de mixtificador: mucho es, por cierto, lo que la sociología o la antropología podrían llegar a revelarnos sobre la realidad productiva de una agrupación instrumental, aunque no sea éste el enfoque primario de nuestro trabajo.¹³

Asimismo, del mismo modo que, siguiendo a Lachenmann, cabía hablar de una erótica de la interacción en la máquina binaria, podemos postular una erótica de la concertación —la cual conforma, al fin y al cabo, una clase distinta de interacción— en el marco de la agrupación. A este respecto, empero, no cabe equiparar el dúo de violín y piano con el grupo de rock, el coro parroquial o la orquesta sinfónica. Tolstói no podría haber titulado su novela *El cuarteto americano* o *La suite lírica* sin someter a su historia a una profunda y radical transmutación: si hay alguna clase de transposición literaria de la erótica productiva en el cuarteto de cuerda, ésa es sin duda *Las afinidades electivas* de Johann

¹³ Así lo señala también el propio Sève. No obstante, comenta este autor, no abundan las investigaciones al respecto. Tradicionalmente, la sociología musical habría estado más interesada en campos de estudio como el público o el de los creadores (compositores), antes que en el de los ejecutantes (2018: 315).

W. von Goethe.¹⁴ El drama familiar sufrido por Pózdnyshév hunde raíces en la estructura productiva del dúo, al igual que el saxofonista Johnny Carter —protagonista de *El perseguidor* de Julio Cortázar— se yergue como figura heroica y trágica de la máquina binaria, como un moderno Orfeo.¹⁵ Paralelamente, el contrabajista de Patrick Süskind nos revela con irónica amargura su frustración artística y personal bajo el peso de las relaciones sociales y productivas entretejidas en la orquesta nacional.¹⁶

La orquesta sinfónica constituye, en este sentido, uno de los regímenes productivos más complejos desde la perspectiva de la concertación. No es un mero salto cuantitativo el que separa al dúo o al cuarteto de la orquesta: es el paso del *oikos* al *ágora*, del ámbito doméstico al público; el mismo salto que conduce desde *La sonata a Kreutzer* y *Las afinidades electivas* hasta *El contrabajo*. En la orquesta, el acuerdo que liga entre sí a cada una de las producciones parciales asume los ropajes un tanto engañosos del llamado “contrato social”; engañosos porque, en rigor, postulan como fundamento del orden social

¹⁴ En *La sonata a Kreutzer*, el equilibrio del hogar (del dúo doméstico) es roto por el desplazamiento causado por la llegada del violinista que toca con la esposa: el tercero acaba por desplazar a Pózdnyshév, que se convierte él mismo en tercero. El dúo, en ambos casos, implica exclusividad, exclusión. La obra de Goethe orbita asimismo en torno a la infidelidad marital, pero la situación es completamente distinta: en esta ocasión, el matrimonio de Eduard y Charlotte se ve perturbado por la llegada de dos personas, el Capitán (un amigo de Eduard) y Otilie (hija adoptiva de Charlotte), que establecen relación con los anteriores y conviven con ellos bajo un mismo techo durante un cierto tiempo. Goethe emplea la metáfora de una reacción química de doble desplazamiento ($AB + CD \rightarrow AC + BD$) para explicar el planteamiento de la trama: debido a sus afinidades naturales y, sin embargo, misteriosas e incluso fatales, Eduard y Otilie se enamoran, y acaba sucediendo lo mismo entre Charlotte y el Capitán. Sin embargo, la metáfora del doble desplazamiento no termina de explicar uno de los elementos cruciales y más imaginativos de la trama: el hijo nacido de Charlotte, meses después de una apasionada noche de amor entre ella y Eduard, pero cuyos rasgos físicos son una mezcla de los de Otilie y los del Capitán. Goethe convierte al infante (cuya posterior muerte conduce a un desenlace trágico de la novela) en hijo no de una pareja, sino de un cuarteto: es hijo de Charlotte y Eduard; pero es hijo también Charlotte y el Capitán, y de Eduard y Otilie —pese a que ni el Capitán ni Otilie habían participado físicamente en su procreación—; y, sobre todo, es hijo del Capitán y de Otilie, los personajes aparentemente más alejados entre sí.

¹⁵ Siguiendo en este juicio a Juan Ángel Juristo, en “Las armas secretas. Julio Cortázar/Relatos/Argentina” [online]. Consultado el 10 de marzo de 2021 en <https://www.elmundo.es/esfera/ficha.html?27/esf924254945>.

¹⁶ El protagonista y narrador de la obra comienza ensalzando su instrumento y subrayando su importancia capital dentro de la orquesta, pero pronto asoman las desventuras: “Cuando suena el timbal, se oye hasta la última fila y todo el mundo dice: ah, los timbales. De mí nadie dice: ah, el contrabajo, porque yo me confundo con la masa [...] El solista es abrumado por los aplausos [...]; el director del teatro recibe grandes ovaciones y estrecha la mano del director de orquesta por lo menos dos veces; la orquesta entera se levanta muchas veces de sus asientos... Los contrabajos ni siquiera pueden levantarse con comodidad” (Süskind 1986: 54-55). La realidad productiva de la orquesta también impacta en su vida personal, dominada por su amor imposible hacia una soprano —imposible precisamente por su condición de contrabajista—: “Jamás podría enamorarme de una violoncelista ni de una tocadora de viola, aunque —hablando de instrumentos— el contrabajo armoniza a la perfección con la viola [...]. Con el trombón también, y con el *cello*; este último es el instrumento con el que solemos tocar las octavas. Sin embargo, humanamente no funciona. Para mí, no. Como contrabajo, necesito a una mujer que represente todo lo contrario de lo que yo soy: ligereza, musicalidad, belleza, felicidad, gloria [...]. ¡No nos hagamos ilusiones! Una soprano necesita un acompañante, un pianista correcto. O, mejor, un director de orquesta, aunque bastaría con un director de escena. Incluso un director técnico es más importante para ella que un contrabajo” (1986: 67-68).

una negociación entre iguales que nunca ha existido. Si el músico individual que toca su instrumento puede compararse a un artesano, la orquesta adquiere entonces el aspecto de una industria manufacturera, de una planta industrial en la que trabaja una pluralidad de artesanos (¿de obreros?) coordinados de acuerdo con una determinada organización en la que se mezclan la horizontalidad de la cooperación y la verticalidad del poder.

Es decir, la semejanza de la orquesta con una fábrica no se detiene en la evidencia de la colectivización de la producción que aquélla supone. De forma un tanto análoga a como sucede en el mundo industrial capitalista, la concertación en la orquesta se encuentra ligada a una determinada división del trabajo, con las masas des-individualizadas de las secciones de cuerda como su base tradicional: las relaciones productivas entre los instrumentos se manifiestan, desde luego, como un continuo comercio de roles, pero dicho comercio se encuentra al mismo tiempo condicionado por una serie de funciones preestablecidas y relaciones de poder que el trabajo orquestal contribuye a consolidar y reproducir.¹⁷ Al fin y al cabo, como dice Sève, “la sociedad de instrumentistas, como cualquier otra sociedad, está sujeta a reglas internas, a formas de autoridad” (2018: 316).¹⁸

En efecto, la concertación orquestal consiste en el ensamblaje de las distintas partes instrumentales de acuerdo con una determinada organización –u “orquestación”–. Pero ésta exige a su vez, para su consecución, la óptima puesta en marcha de un detallado árbol de jerarquías, a la cabeza del cual se sitúa el director o directora de orquesta. Esta singular figura, fruto de la evolución del medio orquestal –particularmente durante el periodo clásico-romántico–, constituye una metamorfosis radical del antiguo cantor: desde el maestro de capilla y a través del director-clavecista o director-concertino llegamos finalmente al moderno director de orquesta como especialista que, como una suerte de intérprete-patrón, no actúa directamente sobre un cuerpo sonoro, sino que adopta a la propia orquesta como cuerpo colectivo de cuya concertación asume la última y principal

¹⁷ El contrabajista del ácido relato de Süskind no pierde ocasión de lamentarse de ello: “no soy más que uno del montón, quiero decir que me siento en el tercer atril. [...] Esto no tiene nada que ver con la calidad, es un orden de colocación. Porque debe usted tener en cuenta que una orquesta es y debe ser una formación estrictamente jerarquizada y, como tal, una imagen de la sociedad humana [...]. Aquí gobierna la terrible jerarquía del poder, la espantosa jerarquía de la decisión ya tomada, la tremenda jerarquía del talento, la inflexible jerarquía física, impuesta por la naturaleza, de las vibraciones y los tonos” (Süskind 1986: 53, 56).

¹⁸ Vinculadas, desde luego, a una tradición, y las cuales no siempre se explican –apunta Sève–, por la necesidad o la conveniencia. El filósofo cita aquí ejemplos de responsabilidades o privilegios musicales como el rol del oboe en la afinación del grupo o la responsabilidad del concertino hacia la articulación de la cuerda (2018: 317).

responsabilidad. En palabras de Sève, el director, en virtud de su posición de líder,¹⁹ de figura de autoridad –legal, tradicional y carismática–, “marca el sentido general del juego interpretativo” (2018: 316).²⁰

De este modo, la producción sonora en la orquesta queda definida en función de una organización, tanto horizontal como vertical, de una diversidad de producciones parciales –ligadas a la interacción instrumentista-instrumento– que se coordinan entre sí. Sin embargo, cabe cuestionarse si la interacción y la concertación son capaces, por sí solas, de explicarlas adecuadamente. La concertación es, como se ha dicho, política de los instrumentos: ya se trate del contrato bilateral del dúo, de la asociación mutua del cuarteto o del entramado de vínculos cooperativos y de autoridad que gobiernan la orquesta, se trata siempre de ajustar producciones individuales de acuerdo con un determinado proyecto de producción colectiva. No obstante, este ajuste o concordancia entre partes,

¹⁹ Esta función de líder puede existir, desde luego, en otra clase de agrupaciones, incluyendo aquí el cuarteto de cuerda y la banda de jazz.

²⁰ Hay algo de la célebre alienación [*Entfremdung*] marxiana en la orquesta, y en especial, quizás, en el *tutti* de cuerda. Así como el obrero sufría la alienación respecto del fruto de su trabajo, del que es desposeído a cambio de recibir un salario, el músico de atril debe sacrificar su sensibilidad individualidad –una orquesta de solistas no será una orquesta– a la uniformidad de la producción colectiva, que sin embargo lucirá, por lo general, la firma del líder: es la interpretación de tal director *con* tal orquesta, pero la interpretación *de* ese director, al fin y al cabo. El instrumentista ha aportado su mano de obra como un trabajador en una fábrica de chocolate, y ambos, sin duda, pueden afirmar: esa interpretación, o ese chocolate, son “nuestros”. Pero en ese acto de apropiación colectiva se interponen las relaciones de poder, la verticalidad de la jerarquía y la propiedad de los medios de producción. El chocolate es en rigor un producto de *DeliChoc S.L.*, que invierte el capital, contrata a los trabajadores, establece una determinada orientación de negocio, etc. El violista de orquesta debe poner en juego todo su dominio técnico, su afectividad, pero siguiendo al resto, mimetizándose con el resto a través de su obediencia a la jerarquía como un soldado a su sargento, anonimizándose, evitando por lo general toda clase de desmarque, puesto que perjudicaría al grupo. ¿Cómo puede ser efectivamente “suya” una producción en la que debe dedicarse fundamentalmente a seguir órdenes, del compositor, del director, del concertino, del primer atril de su sección? Tal es el fáustico precio que se paga para hacer posible el despliegue de todo el potencial artístico de la sofisticada maquinaria musical de la orquesta –Mossolov no hace en su *Fundición de acero* de 1927 sino decir a esta agrupación lo que ésta, en cierto modo, ya era–. El contrabajista de Süsskind no deja de acusar cómicamente esta realidad, en la que la individualidad artística se sumerge en la cadena productiva, en su afán desesperado por captar la atención de su amada: “En una ocasión quise forzar las cosas [...]. Se me ocurrió pensar: si ahora yo hiciera algo, algo que llamase su atención... como dejar caer el bajo o golpear con el arco el *cello* que tengo delante o simplemente tocar una nota falsa... en *Ariadna* quizá se habría oído, porque solo tocamos dos bajos... Pero enseguida desistí. [...] Entonces, intenté tocar del modo más bello que pude, en la medida en que esto es posible con mi instrumento [...]. En cuanto empecé a tocar del modo más bello, ella tuvo que levantarse y retirarse a último término por exigencia del director. Tampoco se dio cuenta ninguna otra persona. Ni el DGM [Director General de Música] ni Haffinger, el bajo que estaba a mi lado; ni siquiera este último advirtió lo bien que tocaba...” (Süsskind 1986: 74-76). En cualquier caso, esta idea de la alienación en la producción colectiva de la orquesta posee aquí un sentido ontológico, no psicológico ni sociológico: no pretendemos afirmar con esto nada sobre la realidad subjetiva de los músicos de orquesta, al igual que la noción marxiana de alienación tiene más que ver con la estructura de la producción capitalista que con la situación particular de los trabajadores de una fábrica o la actitud personal de los empresarios y patronos.

¿hasta qué punto da cuenta de los vínculos sonoros entre los instrumentos, los justifica y nos informa de su sentido?

Asimismo, cuando los tratados de orquestación aconsejan o desaconsejan la práctica de determinadas combinaciones instrumentales, determinados usos de los instrumentos, ¿de qué están hablando? La orquestación es sin duda la concertación como *techné* que el compositor o compositora debe conocer y desplegar al escribir para orquesta (u otras agrupaciones de cierto tamaño). Según veíamos en el capítulo anterior, componer es prefigurar el gesto instrumental como inauguración de una multiplicidad. Desde el punto de vista de las relaciones productivas, es prefigurador de la interacción, pero también de la concertación, puesto que hay acuerdos, ajustes, que el compositor toma por los músicos, comenzando por la propia dirección –con frecuencia, justificada o injustificada, los únicos ejecutantes que poseen un conocimiento global de la partitura como huella prefiguradora del ensamblaje de las partes–. Los problemas derivados del balance son muy ilustrativos a este respecto, teniendo en cuenta que, a diferencia de lo que sucede con la altura o el ritmo, los matices dinámicos no indican unas medidas o proporciones de intensidad fijas ni precisas.

Por ejemplo, puede ocurrir que violines primeros y flautas toquen a la vez una melodía en *mezzopiano*. La persona que ejerza la dirección deberá plantearse: ¿cómo ha de sonar dicho *mezzopiano* en este contexto concreto? Y, más aun, ¿qué equilibrio debo (debemos) buscar entre el nivel dinámico de la flauta y el de los violines primeros? Sin duda, la solución no pasa aquí por acudir al ensayo con un potenciómetro e igualar por separado los decibelios emitidos por ambos en ese pasaje: al margen de la extravagancia de tal procedimiento, el resultado del mismo no sería necesariamente más fiel a lo escrito en la partitura, ni tampoco –seguramente– más adecuado desde un punto de vista musical. Es más probable que –si la orquesta no resuelve por sí misma este problema– el director opte por soluciones como la de pedir a los violines que “escuchen a la flauta”, o, alternativamente, que piensen el *mp* como un *p*. En algunas ocasiones, el propio autor se anticipará a esto, escribiendo matices dinámicos diferentes en ambos casos. Ello se tornará, entonces, claro de inmediato para una dirección atenta, pero aun así deberá contarse con el hecho de que los miembros de la orquesta –por lo general– no conocen la escritura de las partes de sus compañeros/as de otras secciones, además de que, como en todo grupo, existe cierta tendencia mimética que llevará fácilmente a convertir el *piano* en *mezzopiano* al escuchar a otros tocar con mayor intensidad.

Todo esto, empero, continúa moviéndose en el mismo plano —el de la concertación—, y no alcanza a responder las preguntas que estábamos planteando. Probablemente, si hoy en día muchos compositores ligados al ámbito experimental pronuncian con cierta cautela el término “orquestación”, ello se debe al menos de forma parcial al reconocimiento de esta insuficiencia. Pues si la orquestación consiste únicamente en el estudio de la concertación como técnica del óptimo ajuste entre las producciones parciales en una agrupación, pero no es capaz de dar cuenta —de forma no ideológica— de los presupuestos que sostienen dicha optimización, caracterizando los hábitos de acceso a la producción orquestal como tales hábitos, la propia orquestación como concepto ha de ser dejada de lado, puesto que será incapaz de comprender adecuadamente la producción orquestal. Se hace necesario, así, emprender la búsqueda de nuevas herramientas discursivas con el objeto de abordar esta realidad.

3.2.2. Sonancia

El concepto de sonancia que se expondrá a continuación arranca de una idea introducida por el compositor Pierluigi Billone durante una clase dedicada al análisis de la obra *Piano and Orchestra* (1975) de Morton Feldman.²¹ En cierto momento, Billone se interrogaba acerca de cuál habría de ser el significado del término “sonancia” (en italiano “sonanza”, en inglés “sonance”), puesto que —en cualquiera de los tres idiomas— se emplean con frecuencia términos como “disonancia”, “asonancia”, “resonancia” o “consonancia”. Sin embargo, el sentido de esa “sonancia” común a todas ellas parece escaparse, siendo además un término que ni siquiera figura en los diccionarios.

Sin embargo, insistía Billone, “sonancia” por sí sola tiene que significar algo.²² Y así, a este respecto, el compositor proponía definir el concepto como una relación entre dos sonidos que se encuentran en tensión, pero no como una relación de causa y efecto, sino en cuanto a la forma de disponerse uno respecto al otro como realidades provistas de unas determinadas “condiciones de existencia” [*conditions of existence*]. Esta orientación que Billone denominaba “existencial” la interpretaremos aquí en el sentido de captar la

²¹ Se trata de una clase magistral impartida por Billone durante los días 8 y 9 de diciembre de 2018 en el Centro Superior Katharina Gurska de Madrid, como parte del Máster en Composición Instrumental Contemporánea ofertado en dicha institución.

²² En clave de humor, argüía Billone, ¿acaso es lo mismo decir “risonanza”, “disonanza” o “consonanza” que “ri-banana”, “di-banana” o “con-banana”?

haecceidad del sonido como individuación o “captura de fuerzas”.²³ Pues, al igual que sucedía con los instrumentos, un sonido no conforma una mónada aislada, sino que se sitúa siempre en relación con otros, estableciendo conexiones con ellos.

En efecto, por un lado, cada sonido es único. Para la concepción musical tradicional, el sonido se reducía básicamente a la altura, pero ésta no constituye en rigor sino una de sus propiedades: al pensar de este modo se reduce el fenómeno del sonido al valor de un parámetro (o de dos, con la duración). O, en términos de Billone, se pierde un contacto próximo con el sonido, con la realidad de su existencia individual. Por otro lado, ese carácter singular, irrepitible, se establece también en las relaciones entre los sonidos, aunque no como efecto ni como causa de lo anterior. Así, para Billone, el intervalo es un espacio que conecta o separa, siendo cada uno de ellos único: una díada tocada por dos trompetas difiere de la misma díada tocada con un piano, al igual que varía al ser tocada en registros distintos del mismo instrumento. El intervalo no es, pues, la simple combinación de dos sonidos, sino más bien una diferencia originaria, una forma de encontrarse mutuamente en tensión.

Esta visión del sonido como diferencia tiene sus raíces en la *Harmónica* del filósofo griego Aristóxeno de Tarento (s. IV a. C). Éste niega que la comprensión de una realidad melódica tenga por límites su notación o el conocimiento acústico y teórico del instrumento que la produce. Por una parte, identificar el hecho musical con lo que es susceptible de ser registrado, como notas, intervalos y figuras rítmicas, conlleva una reducción del mismo a aspectos cuantificables – “quien realiza la notación solo necesita distinguir el tamaño de los intervalos” – que deja de lado otras diferencias significativas, no comprensibles “por medio de las magnitudes en sí mismas” (Aristóxeno, *Harmónica*, II. 39-40; en Pérez Cartagena 2001: 192-194). Por otra parte, Aristóxeno considera todavía más absurdo atribuir la naturaleza de la melodía a la del instrumento con el que ésta se toca.²⁴ Efectivamente, añade Aristóxeno, en el supuesto de que así fuera habría que concluir sobre la condición “armónica” de una melodía tan pronto como ésta se remita a dicho instrumento, lo cual es falso.

²³ Fuerzas que, como recuerda De Assis, “no existen en alguna clase de reino trascendente del que serían extraídas, sino que son generadas por la inmanencia radical del proceso creativo” (De Assis 2011: 8).

²⁴ “No porque el aulós tenga orificios, cavidades y demás cosas de ese tipo, ni porque posea una técnica manual y otra basada en las demás partes con las cuales se sube y se baja (el tono), no por eso son consonantes la cuarta, la quinta y la octava [...]” (*Harm.*, II. 41-42; en Pérez Cartagena 2001: 194-195).

Todo ello redundaría en la necesidad de ofrecer un planteamiento teórico exhaustivo y sistemático de la cuestión. De la respuesta de Aristóxeno nos interesan sobre todo dos aspectos: el primero, de notable carácter aristotélico, tiene que ver con la primacía que el filósofo concede a la percepción [*aisthesis*]. Esto contribuiría a apartarlo de la teoría pitagórica, la cual, justamente, consideraba “los fenómenos musicales desde un punto de vista puramente matemático y abstracto”. El segundo, por su parte, reside en el hecho de que, en su definición del sonido [*phoné*], Aristóxeno lo concibe como un salto o movimiento melódico, y no como una vibración independiente (Pérez Cartagena 2001: LII-LIII). Por consiguiente, el “sonido”, en primer término, no es para Aristóxeno la “nota” [*phthóngos*], sino el movimiento de tensión o distensión que crea una diferencia de altura y, de ese modo, define dos notas. En este contexto, el intervalo [*diastema*], de acuerdo con John G. Landels, sería una magnitud de ese movimiento, en lugar de, como en la teoría pitagórica, un cociente entre dos valores preexistentes (Landels 1988).

Siguiendo esta idea, si el sonido es, pues, ante todo la apertura de una diferencia, carecerá entonces de todo sentido tomar los términos de dicha diferencia al margen de la diferencia misma, y mucho menos pretender recluir en ellos la totalidad del hecho musical. El sonido aristoxénico es, por lo tanto, esencialmente relación: individuar, actualizar, consiste ante todo en crear conexiones. Cabe encontrar ciertas resonancias de este planteamiento en el concepto de Torá de “relaciones acústicas” (el sonido se encuentra inextricablemente ligado a una confluencia de condiciones productivas), así como en la crítica que Lachenmann dirige al afán –que el autor alemán califica de “botánico” – por coleccionar “sonidos nuevos” al margen de una reflexión adecuada sobre su articulación y contextualización (Lachenmann 2004: 66).

Del mismo modo, Billone, al explicar el trabajo instrumental que Feldman despliega en *Piano and orchestra*, defendía: “la diferencia en el sonido es al mismo tiempo diferencia en el espacio. [...] No es solo «orquestración». Se trata de crear conexiones”.²⁵ Se trataría, a este respecto, de sensibilizarse al fenómeno del desplazamiento (movimiento espacial) del sonido como cambio que es ya, al mismo tiempo, cambio en la producción, en tanto que producción en otro cuerpo sonoro, en otro foco, que se encuentra además asociado a su propio lugar. No se trataría, entonces, de que “el sonido está aquí y luego

²⁵ “Difference in sound is at the same time difference in space [...] It’s not only «orchestration». It’s making connections”.

allí. Las diferencias espaciales deben relacionarse con algo más”.²⁶ ¿Qué sería ese algo más? Modos de estar (y de existir) los sonidos unos respecto a los otros.

En su capítulo sobre la “sociedad de los instrumentos”, ya mencionada, se pregunta Sève: “¿qué hace que los instrumentos genéricos o concretos «suenen» bien juntos?” (2018: 284).

¿Se producen verdaderas afinidades electivas entre instrumentos o bien son solo una elaboración social e histórica, un simple efecto de la costumbre? El dúo “violín y piano” nos parece por completo natural; el dúo “piano y contrabajo”, en la música romántica, nos parecería extraño y artificioso, mientras que en el jazz no resulta en absoluto sorprendente. ¿Acaso las afinidades organológicas dependen de la época, de los estilos musicales? (Sève 2018: 284).

La solución propuesta por Sève estriba en su concepto de “afinidad organológica”, que él define como “la acción recíproca de dos instrumentos musicales específicamente distintos, en estrecha interacción y tendentes a la unidad” (2018: 285). Sin embargo, toda tentativa de hallar en esta afinidad unas reglas generales se revela infructuosa. El autor comienza por formular lo que denomina el “principio de autoafinidad organológica”, según el cual “todo instrumento armoniza consigo mismo, es decir, tiene afinidad musical consigo mismo” (2018: 286). Sin embargo, este axioma no solo no acaba de resolver gran cosa, sino que es también intrínsecamente problemático. Pues, siguiendo un razonamiento semejante al de Aristóxeno, ¿un sonido con sobrepresión [*overpressing*], con el arco situado hacia la mitad de la cuerda, “armonizaría” con un pizzicato *alla Bartók* sobre un armónico, un acorde de La mayor arpegiado y un *tonlos* sobre el cordal? ¿Y son estos fenómenos acaso más “afines” –en el sentido que Sève otorga a este término, como capacidad de fundirse– que, por ejemplo, un armónico natural sobre una cuerda de ese mismo violín, un *whistle tone* de una flauta y una lámina de vibráfono frotada con arco? ¿Por qué y en función de qué? ¿Y por qué definir la afinidad precisamente desde el punto de vista de su fusión?

Sève postula más adelante la existencia de “afinidades familiares” (2018: 289), como las que favorecen la creación de secciones en la orquesta o la consagración del cuarteto de cuerda o los quintetos de viento como agrupaciones canónicas. A continuación, pasa a discutir lo que denomina la “afinidad de lo heterogéneo” (2018: 290), la cual –señala–

²⁶ “It’s not because the sound is here and then there. Space differences must be related to something else”.

constituye el mayor punto de interés de la afinidad organológica. Sin embargo, los resultados son apenas concluyentes:

la afinidad organológica no necesariamente es anterior a la obra; puede ser resultado de la voluntad artística [...]. La afinidad organológica no es un absoluto, deducible de la naturaleza acústica de los instrumentos; está inmersa en un espacio contextual, musical y extramusical (2018: 293).

No obstante, alega el filósofo, este carácter esencialmente contextual de la afinidad organológica –así como de su contrario, que Sève nombra como “antipatía organológica” – no la convertiría por fuerza en una noción inútil. Pues una cosa es, en verdad, aventurar que para todo par de instrumentos dado sería posible hallar un contexto favorable para su combinación, y otra cosa bastante distinta sugerir que, en un determinado contexto, un instrumento se podría combinar adecuadamente con cualquier otro (2018: 295, 306). Además de que, como Sève no deja de tener presente, no cabe abandonar toda la explicación a la pura relatividad del contexto.

Empero, por esta vía Sève no alcanza a contestar de forma satisfactoria la pregunta que él mismo se había formulado. Pues, ¿qué hace que los instrumentos suenen bien juntos? Por un lado, tenemos los principios de autoafinidad y afinidad familiar. Por otro lado, el problema de la heterogeneidad, respecto al que los dos principios anteriores no nos ayudan en exceso. En último término, se nos dice, la afinidad depende del contexto. Ahora bien: ¿qué es lo que habría de aportar el contexto para que los instrumentos armonicen entre sí? Esto, que permanece incontestado en el texto de Sève, es lo que está llamado a determinar la sonancia.

La sonancia, cabe afirmar, es un vínculo. Vínculo, desde luego, entre sonidos, pero también entre producciones de sonido. Sin embargo, no se trata de lazos semejantes a aquéllos que se establecían en las relaciones de concertación, es decir, asimilables al acuerdo o ajuste entre partes, el cual implicaba a su vez la organización de la producción colectiva por medio de la negociación y la distribución. La sonancia, en cambio, designa un vínculo que es en primer lugar de naturaleza física: las producciones sonoras, en cuanto producciones de vibraciones mecánicas, se mezclan, reaccionan, armonizan, chocan entre sí; y esta reacción (o, en su caso, su mutua indiferencia) acontece en el espacio, depende del espacio y en cierto modo lo produce. Es éste, como en el análisis de Billone, el descubrimiento del espacio como una realidad que trasciende la mera localización (el

sonido está aquí o allí). O, incluso, como del espacio como cuerpo que suena, como en *I am sitting in a room* de Alvin Lucier o *Wunderzeichen* de Mark André.²⁷

Esta noción de sonancia como vínculo nos acerca entonces a la figura de Giordano Bruno. Pues la sonancia, entendida como un cierto *tónos* (“tensión”) que se establece entre los sonidos se asemeja a la clase de realidades que el Nolano estudia en *De los vínculos en general*: lazos en continuo movimiento que se establecen entre las cosas en base a sus cualidades naturales y las acciones de los vinculantes –aquí, intérpretes y compositores–.²⁸ Todo esto no significa que la sonancia revista clase alguna de inefabilidad, sino, más bien, que se encuentra siempre ligada a un “arte” (Bruno 2007: 71), condicionada por las características de lo vinculado y los hábitos que en él dejan huella, orientada hacia un propósito y ligada a un proceso poiético. Así sucede en los tratados tradicionales de orquestación, donde se aconsejan o desaconsejan determinados usos, combinaciones y mixturas. Prescripciones que, ineludiblemente, se orientan de acuerdo con un marco y una teleología concretos, al tiempo que sus autores tratan de fundamentarlas en consideraciones acústicas objetivas.

La concepción de la sonancia como *tónos* se formula, entonces, como la relación entre dos sonidos en tanto que tensión mutua: no una relación meramente causal ni expresión de una funcionalidad trascendente, sino un vínculo concreto, individual e individualizante, que al mismo tiempo define el modo de estar los sonidos en el mundo, unos con respecto a los otros. Y, en definitiva, tensión que no solo atraviesa la dicotomía tradicional entre sonido y producción de sonido, sino que es capaz, asimismo, de enlazar la producción individual con la producción colectiva –*tónos* entre sonidos de un mismo instrumento, entre sonidos de varios instrumentos–. Sin caer por ello, parafraseando a Billone, en la pretensión monista de que todo se encuentra relacionado con todo.

²⁷ La ópera de Mark André fue mencionada ya en el capítulo anterior. En cuanto a la célebre pieza *I'm sitting in a room* de Lucier, ésta será objeto de un comentario más detallado en el apartado 3.4.2.

²⁸ Al mentar aquí una obra sobre “magia”, téngase en cuenta que, en los citados tratados de Bruno, las cuestiones de corte sobrenatural ocupan un lugar más bien secundario, si bien la fantasía y el realismo tienden, no obstante, a mezclarse con frecuencia. Por ejemplo, Bruno cita el caso de las vibraciones de cuerdas tensadas por simpatía como ejemplo de los vínculos que se establecen entre las cosas, aunque justamente antes de ello se hace eco de una teoría según la cual un tambor de piel de cordero enmudecería ante un tambor de piel de lobo (Bruno 2007: 56). Asimismo, toda la última parte del manuscrito está dedicada a los “vínculos de Cupido” como uno de los tipos de vínculos, y puede considerarse propiamente una erótica (véase Bruno 2007: 100-117). Al fin y al cabo, ¿no es precisamente “ligar” uno de los vocablos comúnmente relacionados con el cortejo y el galanteo?

Esto nos permite responder de forma parcial a la pregunta, planteada más arriba, sobre la posición de la agrupación de instrumentos acústicos en relación con la máquina binaria. Es evidente que, como se ha demostrado ampliamente, la producción sonora en la agrupación instrumental no puede ser reducida a la naturaleza de la interacción entre un cuerpo humano y un cuerpo sonoro, si bien ésta constituye, a todas luces, su base. La existencia de las relaciones de concertación entre al menos dos parejas instrumento-intérprete distinguen a la agrupación de la máquina binaria.

Empero, la sonancia nos revela al mismo tiempo las fisuras de una visión compacta, unificada, del cuerpo sonoro. El instrumento no es una totalidad indiferenciada, la actualización del gesto instrumental no admite su subordinación al instrumento-organismo. “El cuerpo no es jamás un organismo / los organismos son los enemigos del cuerpo”, escribía Artaud (cit. en Derrida 1989: 258). En el instrumento-cuerpo no existe una coherencia *a priori* semejante: la armonía entre sus elementos, la diferenciación y definición de sus funcionalidades, no son dadas ni automáticas, sino que han de construirse. Esto significa que la sonancia también desempeña un papel fundamental dentro de la máquina binaria: la actualización productiva del instrumento va aparejada a la consecución de una cierta armonía entre sus elementos, como en las “relaciones acústicas” toranianas.

Es justo por este motivo que la idea de una autoafinidad del instrumento, lejos de constituir –como pretende Sève– un axioma análogo al principio lógico de identidad, resulta una idea problemática. Por un lado, Sève está presuponiendo de hecho un instrumento-organismo, una identidad organológica. Es decir, postula la coherencia armoniosa de un cuerpo plenamente formado y organizado: modelo que ya fue cuestionado con anterioridad. Recuérdese a este respecto lo comentado en el anterior ejemplo del violín. Ciertamente, se puede aceptar la idea de que la cuerda sol y la cuerda re son, en principio, más “afines” –en el sentido de que son más susceptibles de mutua con-fusión– que esa misma cuerda sol y las sonajas de una pandereta. Por el contrario, es aventurado afirmar que el *tonlos* sobre el cordal y la cuerda sol son, de forma automática, más afines que el citado *tonlos* sobre el cordal y la misma clase de frotamiento del arco, pero realizado en su lugar sobre un *temple block*. A nuestro juicio, pues, la noción “afinidad organológica”, concebida de una manera tan genérica, conforma un planteamiento de trazo excesivamente grueso.

Por otro lado, hay en la exposición de Sève una cierta ambigüedad entre los conceptos de “afinidad” y de “capacidad de armonizar” que el autor no termina de resolver. A este respecto, podemos reformular los principios de afinidad familiar y autoafinidad del siguiente modo: conforme las características físicas de dos instrumentos sean más próximas, más sencillo será establecer relaciones de sonancia entre las producciones sonoras de uno y otro, si bien esta posibilidad se encontrará siempre en función del contexto. Esta regla tendrá su máxima expresión cuando los dos instrumentos sean el mismo. Esto parece razonable.

Sin embargo, el planteamiento es algo engañoso, porque no se trata solo de que las posibilidades de conexión dependan siempre del contexto, sino también de que el parentesco acústico más estrecho entre los dos instrumentos no facilita del mismo modo cualquier clase de conexión entre ellos, puesto que, al tiempo que favorece algunas, dificulta otras. El propio Sève parece confirmar esta idea cuando escribe que las afinidades entre instrumentos heterogéneos conforman el núcleo del concepto de afinidad organológica propiamente dicha. Nos parece, por lo tanto, que Sève confunde por momentos, al desarrollar su noción de afinidad organológica, la capacidad de los instrumentos para producir mixturas homogéneas o equilibradas, en un sentido clásico, con sus posibilidades de establecer conexiones productivas en general.

¿Por qué, entonces, los instrumentos “suenan bien juntos”? La respuesta es ahora algo más clara: no solo porque concierten entre ellos, no simplemente porque posean entre ellos una mayor o menor afinidad (en cuanto disposición natural o adquirida a relacionarse entre sí); sino porque, además, se crea entre ellos una cierta tensión, un vínculo que los liga entre sí. La práctica tradicional de combinar violonchelos y contrabajos en octavas se sostiene sobre el hecho de que, de ese modo, los primeros devienen resonancia de los segundos, reforzando el armazón armónico del grupo. Igualmente, clarinete y flauta se consideran más afines por su sonoridad dulce y aflautada, por lo que, de cara a una mixtura sutil y homogénea, la elección escolástica recaerá sobre ellos frente a, por ejemplo, la combinación de los más disímiles oboe y clarinete. No obstante, las formas posibles de sonancia, los fines de la vinculación, son múltiples. En el fondo, pensamos, esto es a lo que el razonamiento de Sève tiende sin llegar a decirlo nunca, mientras que la apelación constante al elemento contextual acaba resultando ambivalente. Asimismo, más que decir que cierta combinación de instrumentos armoniza

en un determinado contexto, habría que sostener que el contexto es producido a través del vínculo productivo, sonoro, que dichos instrumentos establecen entre ellos.

Por consiguiente, la agrupación instrumental es en cierta forma un cuerpo sonoro colectivo, del mismo modo que la máquina binaria no resultaba ser una realidad tan individual como planteábamos, sino más bien “dividual”. Entre ambas realidades productivas se establece una relación de escala. Por una parte, al nivel que Deleuze llamaría “molecular”, donde prima la percepción de los corpúsculos, la agrupación orquestal presenta una pluralidad de relaciones de producción que hemos descrito respectivamente como interacción, concertación y sonancia. Por otra parte, a un nivel macroscópico, “molar” en la terminología de Deleuze, la agrupación puede afrontarse analíticamente como un único cuerpo y, por consiguiente, con las herramientas conceptuales del cuerpo marcado.

$\text{♩} = 63-66$ extremely quiet, without the feeling of a beat

*: Altura real

Ejemplo 3.4: Feldman, Morton. *Piano and Orchestra* (1975), compases 1-7. Transcripción simplificada de la partitura orquestal realizada por el autor del trabajo a partir de Feldman (1978)

Tomemos por caso la citada pieza de Feldman, *Piano and Orchestra*. La escritura individual del piano se basa en la pulsación diáfana, repetida, de algunas teclas (es decir, con una propuesta sonora basada en un sonido elemental y tradicional). Como es evidente, el sonido de Feldman contrasta de forma amplia con el que, también en 1975, caracterizaba a otros autores relevantes de la escena académica contemporánea, como Nono, Stockhausen, Lachenmann o Grisey. Ahora bien, esta desnudez minimalista del piano puede relacionarse con la búsqueda de Samuel Beckett de lo “irreducible”, que cabe entender –siguiendo a la investigadora Şebnem Nazli Karali–, como “la parte que permanece en nuestras manos cuando nos libramos de lo inesencial [...] que no puede ser reducida todavía más cuando todas las partes son disminuidas hasta la nada”, “el elemento o condición esencial e indispensable” (Karali 2013: 12, 31).

A este respecto, siguiendo el análisis de Billone, Feldman trataría el piano como una realidad productiva en la que la iniciación del sonido es sucedida inexorablemente por su decaimiento. Es decir, el sonido del piano se engendra de forma mecánica y, salvo –quizá– por la relativa prolongación que permite el pedal derecho, nada puede evitar esta desaparición: solo puedo iniciarlo de nuevo. Y ello es lo que Feldman estaría haciendo en esta pieza, una y otra vez: reiniciar la producción del sonido antes de que éste se desvanezca completamente. De esta forma, a través de una suerte de repliegue nihilizador, se alcanza en esta obra lo que Billone denominaba una “ley de existencia” del piano, en cuanto principio fundamental de la producción de sonido en el instrumento como realidad individuada.²⁹ La cual, en la medida que se adopta el piano como centro y foco, sería

²⁹ O, alternativamente, un “irreducible”. En cuanto a la idea de “nihilización”, es difícil evitar aquí la referencia al pensador existencialista Jean-Paul Sartre, cuya conexión intelectual con Beckett es estudiada por Karali. Según expone Sartre en *El Ser y la Nada*, el ser-para-sí es ante todo nihilización, no-ser. Esta afirmación sartreana de la nada como negación en cuanto algo propio del ser humano no refleja, empero, una visión pesimista de éste, sino que, por el contrario, conforma la afirmación de su libertad y responsabilidad radicales. El ser-para-sí no deviene jamás un ser-en-sí (el modo de ser de las cosas del mundo) sino, y en cierto modo, en cuanto pasado: el presente siempre es elección, estar eligiéndose, incluso en la no-elección (“el hombre está condenado a ser libre”). Anteponer la esencia a la existencia, como justificar el ser-para-sí en términos de ser-en-sí, implican una cosificación, y explicar la propia conducta por lo que uno/a “es” conforma lo que Sartre denomina una “mala fe” (1993: 91 y ss.). En este sentido, para Karali, lo “irreducible” beckettiano es un ser-nada que tiene sus raíces en la nada sartreana: “lo irreducible y el ser-para-sí tienen solo una oportunidad de existir: fingimiento. Ambos fingen ser, no pudiendo ser [llegar a ser] nada” [“The Irreducible and the *pour soi* have only one chance to exist: pretension. They pretend to be as they cannot be something”] (Karali 2013: 12). Por este motivo, la aspiración de Beckett a un arte literario que no expresase nada no se identificaba con la de un arte silencioso. No obstante, como la autora no deja de observar, la semejanza entre ambos autores es solo parcial: mientras que, para Sartre, el ser y la nada son mutuamente excluyentes, el irreductible de Beckett, como algo que no puede ser suprimido, es al mismo tiempo ser y nada. De ahí, diríamos, que Godot (razón misma del ser-nada de Vladimir y Estragon) no sea completamente Pierre, el amigo de Sartre ausente del café que, aguardado y buscado por Sartre, “se destaca como nada sobre el fondo de nihilización del café” (Sartre 1993: 49).

también la de la propia obra. Además, la misma clase de contacto directo, con la mínima perturbación del cuerpo sonoro, se aplicaría también al resto de los instrumentos.

¿Qué es para Feldman el sonido de un instrumento de cuerda? El contacto suave, único y singular del arco sobre la cuerda. Nada más que eso. ¿Y el de una guitarra? El contacto suave, único y singular de un dedo sobre una sola cuerda. Y así sucesivamente.³⁰

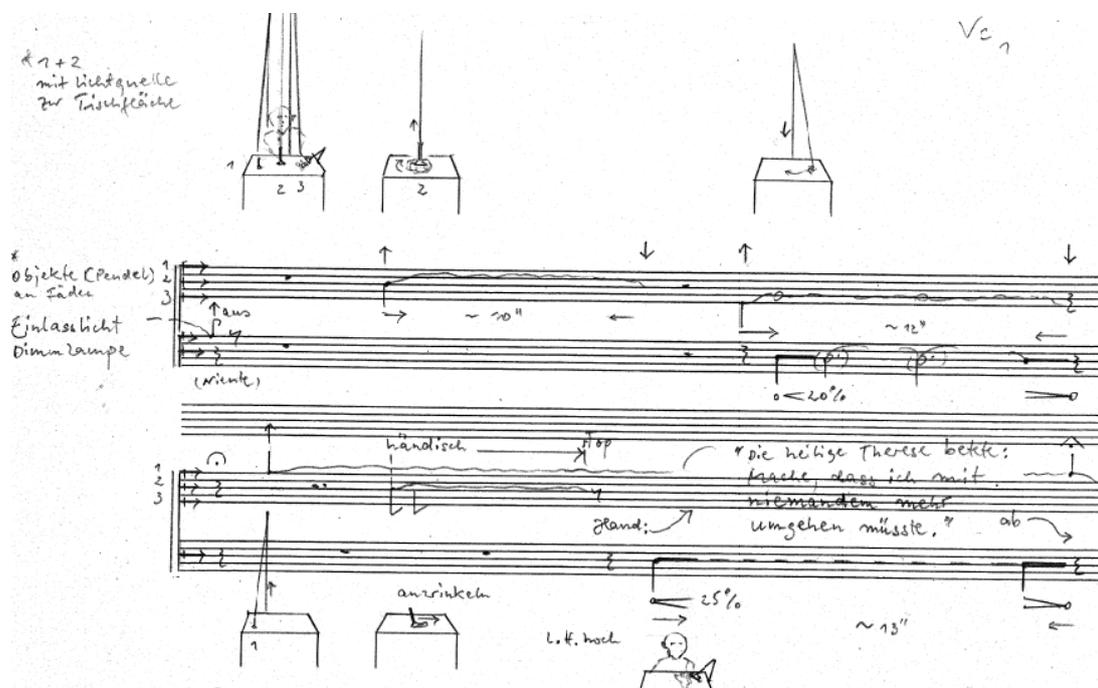
No obstante, a nivel individual, esta clase de escritura instrumental sería incapaz de llevar a cabo por sí misma una desterritorialización efectiva del instrumento. Ello se hace posible, empero, a través de la “orquestración” en tanto que escritura instrumental colectiva. Es decir, el trabajo de la sonancia a nivel inter-instrumental (“molecular”) efectuaría una desterritorialización del grupo orquestal (como realidad “molar”). Pero esta última ya no ocurre al nivel de la relación, sino de la cualidad: lo que se desterritorializa no es el sonido del piano, sino el sonido del grupo orquestal (en el que se incluye el piano).

Es por esto que el marco teórico del cuerpo marcado puede continuar siendo funcional en este tipo de obras: la sonancia no rompe con él, sino que tiende un puente entre ambos niveles. Únicamente la concertación perdura entonces en la agrupación como una forma de relación necesariamente extraña a la máquina binaria. Y es desde este punto de vista que, en el marco de ciertas piezas que plantean una ruptura de los hábitos convencionales de concertación, el modelo de complejo cibernético puede ser aplicable al repertorio para conjunto de instrumentos acústicos.

Un ejemplo de ello, dentro de la tradición del *Musiktheater*, es *Love and Diversity* (2012) de Manos Tsangaris. En esta pieza para pequeño ensemble, Tsangaris trasplanta a la escena el modelo de un *speed dating*: un tipo de evento social –de origen estadounidense– que toma la forma de una serie de citas a ciegas cronometradas y orientadas a establecer un rápido contacto con diversas personas en un breve intervalo de tiempo. De acuerdo con este planteamiento, los ocho miembros del ensemble (siete músicos y una actriz) se sientan en mesas individuales, ante las que se sientan los espectadores, también de manera individual. Siguiendo la estructura cronométrica del *speed dating*, los espectadores deben rotar paulatinamente su posición, dando lugar a

³⁰ “What is for Feldman the sound of a string instrument? The single, unique, soft contact of the bow on the string. Nothing else. A guitar? The single, unique, soft contact of one finger on one string. And so on”. Expuesto por Billone durante la citada clase magistral de los días 8 y 9 de diciembre de 2018.

mini-citas musicales con los intérpretes.³¹ Además, de acuerdo con el compositor, en cada una de las mesas se desarrolla una pieza autónoma de *Musiktheater*, si bien las ocho piezas se encuentran al mismo tiempo coordinadas entre sí.³²



Ejemplo 3.5: Tsangaris, Manos. *Love and Diversity* (2012), p. 9 (parte de violonchelo)

Así, Tsangaris aplica al ensemble una forma de descontextualización vinculada al modelo importado: en lugar del entorno ritual del concierto tradicional, con una clara separación espacial entre el público y los intérpretes como grupos relativamente cohesionados, mezcla a ambos en una sucesión de relaciones individuales, cara a cara, por medio de un sistema de parejas móviles. Las diferencias de perspectiva en la percepción de la producción global, inevitables a causa de la dimensión espacial, pero igualmente reducidas en el concierto convencional, son subrayadas al enfatizar de un modo notable la individualidad de la producción de cada máquina binaria sobre la propia agrupación. En definitiva, el ajuste mutuo de las partes instrumentales es dislocado en el proceso, y el propio espectador participa en ello en la medida en que es implicado en los vínculos espaciales intérprete-espectador que posibilitan las diferencias de perspectiva y,

³¹ Consultado el 16 de agosto de 2021, en <https://www.opera-lab-berlin.com/en/love-diversity>

³² Véase “Music Theatre: Love & Diversity by Manos Tsangaris”. Consultado el 16 de agosto de 2021 en <https://youtu.be/KjC81SoXHfE> [1’53”-2’12”].

de esta forma, la interrupción de la simple reproducción de hábitos en el desarrollo de las relaciones de concertación.

3.3. LAS RELACIONES PRODUCTIVAS EN LOS MEDIOS ELECTRÓNICOS

Como se mostró con anterioridad, el estatus organológico de los electrófonos es, aún a día de hoy, una cuestión debatida entre los teóricos. En concreto, mientras que autores como Cance o Théberge aluden en un sentido positivo al reto y a la metamorfosis que estas realidades técnicas suponen en relación a la instrumentalidad tradicional, otros como Lacombe o Sève rechazan la posibilidad de considerarlos instrumentos musicales, amparándose en el reconocimiento de una diferencia fundamental entre los medios electrónicos y los instrumentos tradicionales: a saber, la ruptura de la continuidad del gesto instrumental que tendría lugar necesariamente en ellos.

Por nuestra parte, hemos iniciado este capítulo admitiendo precisamente este hecho: en la producción sonora del electrófono, en lugar de la interacción directa entre ser humano e instrumento que era característica de la máquina binaria tradicional, encontramos una cadena o red formada por elementos productivos parciales. En este marco, las relaciones de causalidad entre la acción humana y el resultado sonoro tienden a tornarse más complejas, mediadas e incluso difuminadas, integrándose en un juego de *inputs* y *outputs* que puede configurarse y reconfigurarse de una infinidad de formas. Sin embargo, aun aceptando –por su evidencia– esta premisa, ya en el primer capítulo rechazábamos su supuesta conclusión, es decir, la negativa a considerar los medios electrónicos como instrumentos musicales. Pero ello se hacía posible únicamente en la medida que se trascendiese la noción tradicional de instrumento, lo que hemos tratado de llevar a cabo a través de su concepción como agenciamiento y espacio productivo.

En rigor, la no consideración de los electrófonos como instrumentos nos enfrenta forzosamente a la siguiente disyuntiva: o no toda la música requiere de instrumentos musicales para producir su material –aunque para Sève, esto no descartaría su tesis de que la “condición de la música es el instrumento” (2018: 126 y ss.) –, o la música que se vale de medios electrónicos no es en realidad música. En el primer caso, resulta obvio que no desaparece la necesidad de producir el material, puesto que siempre es necesario un cuerpo sonoro que vibre. De este modo, los dispositivos utilizados deben desempeñar el mismo papel que realizan los instrumentos musicales, con el objeto de producir vibraciones mecánicas en un cuerpo físico, de acuerdo a criterios artísticos, y con el propósito de que tales vibraciones sean vivenciadas como sonidos musicales. Así, la música acusmática no involucraría el uso de instrumentos musicales, pero sí de

herramientas y dispositivos (es decir, “instrumentos”) que poseen una funcionalidad equiparable (la de producir sonidos musicales), aunque sin ser propiamente instrumentos musicales. Ya al inicio de este trabajo nos preguntábamos, a este respecto, si no era preferible a esto definir de forma más amplia el concepto de instrumento.

Resta la segunda opción, que era sugerida por Hervé Lacombe y, de forma cautelosa y matizada, también por Sève.³³ A este respecto, recordemos, Lacombe sugería que entre los ámbitos de los instrumentos convencionales y las tecnologías electrónicas se abría una distancia comparable a la que existe entre el cine y el teatro (Lacombe 2011: 65). La comparación resulta persuasiva a primera vista. Lacombe acierta al observar que el papel del actor de teatro no es el mismo que el del actor de cine, como ya demostraban los análisis de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*: la interpretación del actor, su cuerpo, su “gesto dramático”, no se ofrecen ya directamente al ojo del público, sino que son captados por la mirada de una cámara y sometidos a un determinado montaje antes de llegar al espectador, siendo organizados en una producción cualitativamente distinta: “la obra de arte sólo nace aquí en base al montaje [...] del que cada componente individual reproduce un suceso que ni es en sí una obra de arte ni la produce [por sí mismo]” (Benjamin 2008: 26). En este sentido, el actor de cine desempeña un rol análogo al de las locomotoras del *Étude*. O sea, al de una fuente sonora.

Asimismo, el acto creativo de Schaeffer guarda cierta similitud con el montaje de una cinta cinematográfica: si asistimos a una proyección de *El buscavidas* [*The Hustler*], de Robert Rossen, contemplaremos en la pantalla a Paul Newman, pero no como lo haríamos en una sala de teatro. Vemos en primer término a través del ojo de la cámara, dotada de una determinada óptica, de un cierto encuadre, mientras que en una representación teatral el espectador observa la escena sin mediación alguna, con relativa libertad para dirigir en todo momento la atención a cualquier elemento del entorno que se le ofrece, desde las expresivas muecas de un personaje mudo a la llamativa corbata de lunares que luce un espectador en la séptima fila del patio de butacas.

³³ “Como es evidente, no tendría sentido decir que tales obras «no son música». Sin duda son música, en sentido reducido o al menos desfigurado de tal concepto [...]. Por otro lado, sería deseable dar a esta música un nombre diferente, como a veces se hace: «arte sonoro» o «música de sonidos»” (Sève 2018: 136). En cuanto a un caso como el de la guitarra eléctrica, Sève parece sugerir que su condición musical (inseparable de la condición organológica) se encuentra ligada a la proximidad al modelo acústico y a la huella que en ella, como en cualquier manifestación creativa calificable como “musical”, ha dejado el modelo instrumental (téngase en cuenta que Sève no considera a la voz un instrumento, pero sí considera música a la música vocal).

No obstante, la cámara no es un punto fijo e inmóvil, como tampoco un observador omnisciente –de ahí la relevancia del plano como elemento constructivo–: vemos siempre gestos parciales –en tanto que fragmentarios– y sesgados –en tanto que deudores de una determinada perspectiva, de una cierta iluminación, etc.–, tales como las bolas de billar sobre el tapete, la expresión del protagonista, la presencia corvina del antagonista, la actitud imperturbable del contrincante, las manos con el dinero, la pantalla de vidrio con un cartel que recuerda (hipócritamente) que en el establecimiento está prohibido realizar apuestas, la ventana translúcida que apenas nos guarda de presenciar la brutal agresión sufrida por el protagonista por parte de los matones, etc. La cámara, con todas sus posibilidades técnicas, participa en la formación de un “gesto” que es irreductible a los movimientos y acciones de los actores: el plano. Un fenómeno productivo que ya no es dramático, sino cinematográfico, y que es inseparable del montaje.³⁴ Esta concepción de la mirada de la cámara se correspondería con aquello que Deleuze, en *La imagen-movimiento* y partiendo de Vertov, denomina un “cine-ojo”:

Cámara lenta, acelerado, sobreimpresión, fragmentación, desmultiplicación, micro-toma, todo está al servicio de la variación y de la interacción. No es un ojo humano ni tan siquiera mejorado. Porque si el ojo humano puede superar algunas de sus limitaciones con ayuda de aparatos e instrumentos, hay una que no puede superar porque es su propia condición de posibilidad: su inmovilidad relativa como órgano de recepción, que hace que todas las imágenes varíen para una sola, en función de una imagen privilegiada. [...] pero el cine no es simplemente la cámara, es el montaje. Y el montaje es, sin duda, una construcción desde el punto de vista del ojo humano, pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo: es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas (Deleuze 1985: 122).

³⁴ La gran novedad que aportó el cine como forma de arte, según Jorge Martín (2010: 53), fueron las imágenes en movimiento. Pero, como expone Deleuze, no se puede reconstruir el movimiento con una serie de instantes y “cortes”, de modo que lo que nos presenta ya el cine más antiguo es una ilusión, un falso movimiento. Más adelante, la invención de la cámara móvil posibilitará aquello que Deleuze denomina “imagen-movimiento”, esto es, “el movimiento puro extraído de los cuerpos o de los móviles” (Deleuze 1985: 13-15). De este modo, continúa el filósofo: “el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto [sic.]. [...] Siempre es un gran momento del cine [...] aquél en que la cámara abandona a un personaje, e incluso le da la espalda, adoptando un movimiento propio al cabo del cual volverá a encontrarlo” (1985: 15, 42). Desde otra perspectiva, a propósito de la televisión, escribía Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*: “[...] no es cierto que la toma directa en televisión constituya una exposición fiel e incontaminada de cuanto ocurre; lo que ocurre, encuadrado en la pequeña pantalla, enfocado previamente según una elección de ángulos, llega al director en tres o cinco monitores, y entre estas tres o cinco imágenes él escoge la que se va a mandar a las ondas, instituyendo de tal forma un montaje, improvisado si se quiere y simultáneo con el acontecimiento, pero «montaje» al fin, lo cual equivale a decir «interpretación» y «elección» (Eco 1993: 338).

A este respecto, aunque el cine parece encarnar el ideal decimonónico de “arte total” (o *Gesamtkunstwerk*), en la medida en que llega a reunir en un mismo medio elementos literarios, pictóricos, dramáticos, musicales, fotográficos e incluso arquitectónicos, no debe ser entendido como una simple confluencia de manifestaciones artísticas: el acto creativo que las pone en relación, de una u otra manera, les otorga un sentido propiamente cinematográfico, porta consigo una diferencia específica. Lo que hace al cine no ser teatro tiene que ver con la cámara, el montaje y, en suma, con la realidad técnica específica del cine. Además, como escribe Deleuze en las conclusiones a *La imagen-tiempo*, el cine es “una nueva práctica de las imágenes y los signos” (Deleuze 1987: 371). Nueva práctica que engendra conceptos cualitativamente distintos de los conceptos del arte dramático, así como de los de otras formas de expresión artística.

Esto no significa que todas las formas de hacer cine compartan los mismos conceptos, o, dicho de otro modo, que puedan sintetizarse en una sola poética. No todas las poéticas cinematográficas, por ejemplo, dibujan la misma relación entre imagen y sonido. En el cine mudo, dice Deleuze, el sonido no deja de pertenecer a la imagen, aunque aquél no pueda escucharse. La película muestra actos de habla, que son apoyados por los títulos intermedios. Pero estos actos de habla son remitidos a una “segunda función del ojo”, en cuanto que son actos leídos. Esto sería modificado por la aparición del cine sonoro. El acto de habla, escribe el autor, “se hace directo, y recupera los rasgos distintivos del «discurso» que se encontraban alterados en el cine mudo o en el escrito” (1987: 299). No obstante, añade Deleuze, “no por esta razón el cine se vuelve audiovisual”: el sonido, ahora oído físicamente, aparece como “una nueva dimensión de la imagen visual” que, en cuanto tal, tiene la capacidad de modificarla; “en cuanto oído, «hace ver» en ella algo que no aparecía libremente en el cine mudo” (1987: 299).

Ahora bien: la novedad que aporta el cine sonoro no tiene que ver únicamente con los actos de habla. Deleuze distingue aquí una serie de componentes sonoros de la imagen: ruidos (que aíslan y se aíslan), sonidos (que relacionan y se relacionan), fonaciones (desde gritos a “jergas”, que recortan estas relaciones), palabras y música. Estos componentes, prosigue Deleuze, pueden “rivalizar, compartirse, suplantarse, recubrirse, transformarse”, presagiando la existencia, en el fondo, de un único continuo sonoro – “la voz no es separable de los ruidos, de los sonidos que a veces la hacen inaudible” – (1987: 309-309). No obstante, este continuo no dejaría de diferenciarse constantemente según “dos direcciones divergentes”: actos de habla y de música (1987: 310). Doble dirección que,

explica Deleuze, pasa por el “fuera de campo”, lo no visto, que también forma parte de la imagen visual cinematográfica. Esta noción del “fuera de campo” es clave:

Desde un principio, el problema del sonoro era: ¿cómo hacer para que el sonido y la palabra no sean una simple redundancia de lo que se ve? Este problema no dejaba que lo sonoro y lo parlante fueran un componente de la imagen visual, al contrario: era por su condición de componente específico por lo que el sonido no debía producir redundancia con lo que se veía en lo visual. [...] “Cuando un sonido puede suprimir una imagen, suprimir la imagen o neutralizarla” [Bresson] (Deleuze 1987: 310-311).

Estas tres formas de relación entre sonido e imagen visual en el cine –a saber, el sonido como dimensión de la imagen visual, el sonido como *continuum* y el sonido en relación con el principio de no redundancia– conforman, según Deleuze, rasgos que distinguen radicalmente al teatro del cine.³⁵ Así: “mudo o parlante [...] el cine constituye un inmenso monólogo interior que no cesa de interiorizarse y de exteriorizarse: no un lenguaje, sino una materia visual que es el enunciable del lenguaje” (1987: 318-319).³⁶

Puede trazarse otro paralelo a propósito de la fotografía y la pintura, que en buena medida tiene que ver con el peculiar estatus ontológico que demarca a la imagen fotográfica. A pesar de las indudables conexiones y afinidades entre ambas expresiones artísticas, una fotografía no es un cuadro:

En efecto, en la fotografía [...] “la relación entre significado y significante no es de «transformación», sino de «registro», y la ausencia de código refuerza con toda evidencia el mito de lo «natural» en fotografía: la escena está ahí, captada mecánicamente pero no humanamente (el ser mecánico constituye una garantía de objetividad en este caso [...])” (Barthes 2002: 40).

³⁵ Más adelante, Deleuze hará referencia a una forma de imagen propiamente audiovisual, en un estadio en el que el sonido ha adquirido una posición de autonomía respecto a la imagen visual (1987: 331). En este sentido, dice Deleuze, “lo que constituye a la imagen audiovisual es una disyunción, una disociación de lo visual y lo sonoro”, si bien esta realidad disyuntiva permanece vinculada, simultáneamente, a “una relación inconmensurable o irracional que los liga entre sí sin formar un todo, sin proponerse el menor todo” (1987: 338). Sin embargo, la grieta que se abre entre lo sonoro y lo visual no puede suceder si cada uno de ellos no “renuncia a su propio ejercicio habitual o empírico”, volviéndose cada uno hacia un límite que son, respectivamente, “a la vez como lo indecible y que sin embargo no puede ser sino hablado”, y “algo invisible y que sin embargo no puede sino ser visto (una especie de videncia [...] que pasa por los espacios cualesquiera, vacíos o desconectados)” (Deleuze 1987: 343-344).

³⁶ El filósofo subraya la inadecuación de denominar “lenguaje” al cine: “el cine no es lenta, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje. Saca a la luz una materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios «objetos» (unidades y operaciones significantes)” (Deleuze 1987: 347). En este sentido, podría decirse, la expresión cinematográfica no representa una excepción.

Así, como el propio Barthes explicaba ya en *La cámara lúcida*, la fotografía apunta de forma irremediable a un “esto-ha-sido”: “nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí” (Barthes 1989: 136). En este sentido, la imagen fotográfica señala siempre hacia algo que es al mismo tiempo realidad y pasado. Realidad, porque “en la fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica” (1989: 139). Pasado, porque la fotografía no muestra lo que es, sino lo que ha sido (1989: 149).³⁷ Es esta doble característica la que Barthes identifica como esencia o “noema” de la fotografía: “lo que intencionalizo en una foto [...] es la referencia, que es el orden fundador de la fotografía” (1989: 136). En la pintura, en cambio, el referente solo es “facultativamente real”: por un lado, “dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras»” (1989: 136).

Por otro lado, la relación del discurso pictórico con su modelo o referente no es la misma que en el caso de la fotografía. Aun tratándose uno y otro de manifestaciones propiamente visuales, “el órgano del fotógrafo no es el ojo (que me aterriza), es el dedo” (Barthes 1989: 48), al igual que la fotografía es producto más bien de la mano (y el pincel) sobre el lienzo que del ojo. Si esto no fuera así, el “hiperrealismo”, cuyo extremo detalle en la imitación nos impacta por la impresión de fotografía que produce— perdería buena parte de su potencial expresivo. El hiperrealismo es en este sentido inconcebible sin la existencia de la fotografía, pero aquél no es fotografía, ni ésta es pintura.

Son estas diferencias al nivel del material, de la “materia”, cuyo trabajo separa al cine del teatro, a la fotografía de la pintura, las que no parecen tener parangón en la contraposición del arte sonoro con medios electrónicos con respecto a la música ejecutada con instrumentos convencionales. El material que trabaja Schaeffer es el sonido, el proceso productivo que se despliega en el *Étude* se orienta a una producción de sonido, llamada a ser percibida como tal. La analogía de Lacombe parece, pues, tener los pies de barro. ¿Hasta qué punto es legítimo afirmar que el uso de medios electrónicos demarca por sí mismo una nueva práctica que excede lo que desde la perspectiva del arte musical se puede comprender adecuadamente? ¿Qué es, con exactitud, lo que no alcanzaremos a percibir en el *Étude* de Schaeffer si lo entendemos como una pieza musical de pleno derecho?

³⁷ Del mismo modo en “La retórica de la imagen” (en Barthes 2002: 40): “la fotografía instala, no una conciencia del *estar ahí* de la cosa (cosa que toda copia podría provocar), sino la conciencia del *haber estado ahí*”.

En definitiva, contra la expresión de Berenguer anteriormente citada, la electrónica está lejos de ser “un instrumento más”. En esta condición singular, además, se incluyen las posibilidades de los medios electrónicos en relación con la apertura de nuevos espacios creativos más allá de la propia música. Así, fenómenos como la instalación sonora o la *New Discipline* arrojan profundos interrogantes acerca de su condición disciplinar, al tiempo que someten a cuestión la idea misma de la música como disciplina. Algo semejante podría aducirse del paisaje sonoro [*soundscape*], que guarda cierto paralelismo con la fotografía en cuanto reproducción de una realidad que “ha-sido” (en la música concreta, al igual que en un cuadro, el referente no define la obra). Esta posición liminal, sin embargo, no se debe sencillamente a que tales creaciones artísticas incorporen determinados dispositivos electrónicos o multimedia, sino más bien a su forma de definir y trabajar el material. El propio teatro musical o *Musiktheater*, al fin y al cabo, no deja de plantear preguntas de esta clase, al margen de que incluya o no medios electrónicos.

En realidad, bajo la tendencia a segregar a los electrófonos (así como a la música creada con ellos) del resto de los instrumentos parecen perfilarse ciertos prejuicios, tanto históricos como ideológicos. Cabe subrayar que esta distinción se propone por lo general dentro del ámbito académico, en el que la música con medios electrónicos nunca ha dejado de ostentar cierto carácter especializado, separado de la música con medios tradicionales. Sin embargo, si nos desplazamos al ámbito de la música popular, donde los dispositivos electrónicos desempeñan por lo general un papel más que relevante, la pretensión de Lacombe resultará patentemente ridícula.

Además, pueden apuntarse otra clase de cuestiones: por una parte, en el planteamiento de Sève cabe hablar de cierto conservadurismo en la medida que, como se ha comentado, el autor parte de un determinado canon de instrumentos musicales, sancionados por la tradición académica occidental, como piedra de toque para la elaboración del propio concepto de instrumento. Por otra parte, es posible preguntarse hasta qué punto la acuñación de términos alternativos al de “música” (como, por ejemplo, el de “arte sonoro”) responde realmente a la necesidad de un nuevo concepto para explicar una nueva realidad artística; o si, en cambio, prima en ello un propósito de reivindicación, de autodefinition crítica frente al repertorio tradicional. Sobre este último punto se volverá en el apartado 3.4.2.

Se concluye entonces sobre la conveniencia de estudiar los medios electrónicos como una realidad potencialmente instrumental y musical. Ello, no obstante, implica al mismo

tiempo la necesidad de desentrañar en detalle sus rasgos diferenciales específicos en relación a su forma de generar el sonido, o, dicho de otra forma, en relación con el tipo de relaciones productivas que les son propias. A esto se halla dedicado el presente apartado.

3.3.1. Transducción

Según veíamos con anterioridad, el altavoz desempeña en el contexto de los medios electrónicos la función de un cuerpo sonoro, aunque ciertamente peculiar. Por un lado, es en la membrana del altavoz donde se produce la vibración sonora que nosotros percibimos cuando escuchamos un bajo eléctrico o una pieza acusmática. Por otro lado, decíamos, el altavoz es una entidad proteica, polimórfica, capaz de reproducir indistintamente el sonido de una viola, de un acordeón, de la voz de un locutor de radio, del maullido de un gato o de una taladradora. No obstante, veíamos también, esta versátil capacidad para la mimesis juega al mismo tiempo en contra de la perceptibilidad del propio altavoz, contribuyendo a invisibilizarlo.

Ello sucedía porque, si bien el sonido resultante se produce de forma física en el altavoz, no parecía que la sola apelación al mismo pudiera explicar en su totalidad la producción sonora y sus cualidades, al contrario de lo que ocurre en la clase de imitación de otros cuerpos sonoros que tiene lugar en obras para instrumentos tradicionales, como la *Música nocturna de las calles de Madrid* de Luigi Boccherini o las *Cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi. Es decir, lo que escuchamos en una pieza acusmática es la actualización productiva de una imagen virtual de los altavoces y, por consiguiente, forma parte del espacio virtual que pertenece íntimamente a los altavoces como cuerpos sonoros. Sin embargo, todo ello resulta de todas formas irrelevante. ¿Por qué? La razón estriba en que la capacidad mimética del buen altavoz (o del altavoz ideal) debe ser potencialmente ilimitada: el altavoz será apreciado como dispositivo útil, como modelo de buena calidad aceptable, en la medida que no condicione, no limite, no distorsione, no produzca ruidos extraños... Esto es, en la medida que pueda reproducir con fidelidad cualquier forma de vibración acústica. La producción sonora del altavoz es, así, reproducción, incluso en el caso de que lo que se produzca en él nunca antes haya sonado en el mundo como tal. En este aspecto, la cercanía al cine vuelve a ser evidente:

[La reproducibilidad analógica] permitió la *industrialización* de la cultura en la medida en que autorizaba una *producción en serie*, es decir, una *producción que es originariamente una reproducción* —una producción sin original, como subrayó Benjamin a propósito del cine. En efecto, en el cine la reproducción es primero: no existe primero una producción que a continuación sería reproducida. Lo que hace la materia de la película es precisamente la película, el soporte material, en tanto que es manipulable y duplicable a voluntad, porque *de entrada* es *reproducción*: la película se produce por la manipulación de lo reproducible (Stiegler 2004 [III]: 352-353).

Podemos denominar a esto “(re)producción”.³⁸ El altavoz se encuentra, entonces en un perpetuo baile de máscaras, pero, ¿hay acaso rostro alguno bajo esas mismas máscaras? El altavoz-Proteo es, de este modo, como una especie de loro mecánico: su devenir-producción tiene algo de falsificación. Parafraseando a Lachenmann, tocar el tren en el altavoz³⁹ es fácil, pero, ¿cómo tocar el altavoz en el tren? Ello apenas resulta concebible: la propia neutralidad del altavoz lo hace problemático. Derivar la producción sonora de una pieza acusmática del altavoz equivale, entonces, a no decir absolutamente nada. Esto distingue al *Étude aux chemins du fer* de una pieza como *Pacific 231* de Arthur Honegger: en ésta no carece de sentido decir que el material proviene de –o pertenece al– espacio virtual de los cuerpos sonoros en escena, o sea, a la agrupación instrumental que es la orquesta a pesar de la referencia común al cuerpo sonoro del ferrocarril.

Además, el altavoz es, en principio, incapaz de establecer relaciones de interacción física con un cuerpo humano de la manera como lo haría el ejecutante de un instrumento acústico. El altavoz no reconoce directamente la acción del músico, sino que necesita de la intervención de elementos mediadores que interaccionen con él en términos de corriente eléctrica y no de vibración mecánica.

Ahora bien, ¿es posible acaso interrumpir la eterna repetición invisible de su hacerse-nada, a fin de hacer presente para el oyente el altavoz, en cuanto altavoz, en la escucha? Ello no podrá darse, en todo caso, mientras el altavoz se muestre como una realidad puramente polimórfica; mientras su devenir sea incondicionado, como un simple recorte en el infinito de posibles. En otras palabras: el altavoz solo podrá emerger a la percepción como productor de sonido (y no solo reproductor) en la medida que se presente a aquélla como un elemento provisto de unas características determinadas que condicionan su producción. Esta individuación del altavoz trascendería así su estricta función reproductiva, adquiriendo, de este modo, un rostro propio.

³⁸ Stiegler, por su parte, emplea –como ya se apuntó en el capítulo anterior– el término “repro-ducción”: “Esta pro-ducción que es originariamente reproducción, es decir, producción de serie sin original, es lo que yo llamo la repro-ducibilidad”. Lo que, en cualquier caso, es importante comprender a este respecto, es que, como añade Stiegler, “en toda reproducción hay un elemento de repro-ducibilidad que supera lo que como producto original, si es que lo hay, es «reproducido»” (Stiegler 2004 (III): 353).

³⁹ Véase a este respecto Wilson (2013: 433): “Lachenmann describía esto como una expresión de la idea, no de «tocar la melodía» en el piano, sino más bien de «tocar el piano en la melodía». La identidad del instrumento se toma aquí como algo más que en solo sus dimensiones físicas y tecnológicas” [“Lachenmann described this as an expression of the idea not of «playing the melody» on the piano» but rather of «playing the piano on the melody». The instrument’s identity is here taken as more than only its physical and technological dimensions”].

No obstante, no abundan las manifestaciones musicales al respecto. Una tentativa, aunque parcial, podría darse a través de la sustitución de la carcasa del altavoz, acoplando el mecanismo directamente en el cuerpo de un instrumento acústico. Un ejemplo de esta práctica sería la pieza *Momentum Kinésica* (2015) de Honorino García, así como la “improvisación concertada” *Turbo* (2015), de Miguel Fernández y Alfonso Mollá. Ambas piezas se presentaron en el marco de la quinta edición de los Encuentros de música electroacústica de Gijón (EME), durante un evento que recibió el nombre de “Concierto de instrumentos aumentados”. Ello era debido, desde luego, al protagonismo que en la ejecución asumían diversos instrumentos acústicos a los que se acoplaba alguna clase de dispositivo electrónico, con el propósito de “ampliar las posibilidades de dichos instrumentos”.⁴⁰

En el caso de *Turbo*, el conjunto instrumental estaba compuesto por una tuba (ejecutada por Mollá) provista de un micrófono, electrónica en vivo (a cargo de Fernández) y altavoces cuyas cajas o “cuerpos” de resonancia eran, a su vez, dos tubas sin intérprete. La tuba de Mollá, a la vez cuerpo y fuente sonoras, proporcionaba todo el material sonoro de partida de la pieza, con el que Fernández trabajaba en vivo con la electrónica. Finalmente, el producto del procesamiento electrónico se enviaba a los altavoces-tuba.

De forma análoga, *Momentum Kinésica* “para guitarrista, electrónica en vivo y dos guitarras solas” incorporaba, además de una guitarra (ejecutada por Moisés Arnáiz), dos guitarras-altavoz acopladas a un despliegue de electrónica en vivo, que incluía una *Kinekt*. Esta última, como dispositivo que registra los movimientos en el espacio de su usuario, se ligaba a los gestos casi coreográficos del propio Honorino García, con los que el compositor-sonista controlaba el funcionamiento de la electrónica en vivo –cuyo término se encontraba constituido, por supuesto, por la pareja de guitarras-altavoz–.

¿Cómo entender estos singulares híbridos de instrumento tradicional y altavoz, donde el altavoz reemplaza a la figura del intérprete humano? Donde hemos escrito “altavoces-tuba”, el programa de mano rezaba “tubas ampliadas”, y era precisamente de este modo como las presentaban Mollá y Fernández: en cierto modo, se generaba la ilusión de un trío de tubas tocadas por un solo intérprete. Por un lado, no obstante, nótese que de este

⁴⁰ Programa de mano del “Concierto para instrumentos aumentados”, celebrado en Gijón los días 13 y 20 de marzo de 2015 en el marco de los Encuentros de música electroacústica (EME⁵).

modo el altavoz es una vez más invisibilizado: el altavoz finge, pretende ser una tuba, pero no lo es. Deviene tuba, pero es una falsa tuba (Proteo). Por otro lado, es indudable que, al mismo tiempo, el hecho de que los altavoces sean percibidos como tubas —como si se tratara de un disfraz—, acarrea como consecuencia que aquellos atraigan hacia sí la atención como productores de sonido. Lo mismo sucede en el caso de las guitarras de la segunda pieza.

Los altavoces, cabe decir, se disfrazan aquí doblemente. La actualización productiva de su propio principio vibratorio tiene lugar como un devenir-tuba mimético en cuanto reproducción de sonidos (más o menos procesados electrónicamente) de tuba. Pero esa vibración utiliza como caja de resonancia, a su vez, una tuba real. De este modo el altavoz, sin perder apenas su naturaleza proteica, sufre en su capacidad mimética los efectos de una relativa coloración externa: su (re)producción es filtrada por la corporalidad de la tuba, dibujándose de este modo una vaga silueta que, aun sin serlo, llega al menos a recordar a un rostro.

Podría objetarse a este diagnóstico el hecho de que este fenómeno manifiesta, de cara a la percepción, una cierta dependencia respecto a la dimensión visual. ¿Hasta qué punto el supuesto doble disfraz sería perceptible en una grabación sin vídeo, teniendo en cuenta, además, que los sonidos registrados de la tuba sufren diversos procesamientos que alteran sus diversas cualidades acústicas? Decididamente, el elemento visual posee aquí un impacto no despreciable: no se trata solo de la capacidad de escuchar un sonido coloreado por una tuba, sino también de identificar —y situar en el espacio—, en los (re)productores del sonido ya procesado, dos tubas despojadas de intérprete, autómatas en apariencia. Hay, sin duda, un componente simbólico importante en este fenómeno.

Conceder esto, aun así, no es argüir demasiado, siguiendo a este propósito el principio —tantas veces afirmado en este texto— de no escindir el sonido respecto de su producción (Lachenmann); y en oposición, por lo tanto, al ideal schaefferiano de la acusmática.⁴¹ No obstante, puede admitirse que la dependencia de la perceptibilidad del altavoz-tuba como tal respecto de su visibilidad sí es, en este caso, síntoma del carácter parcial que reviste

⁴¹ “Acusmática”, desde luego, en referencia al modelo fenomenológico de la *écoute réduite*, a través del cual Schaeffer aspiraba a escuchar el sonido al margen de su fuente, y no a las obras electroacústicas que prescinden de instrumentos en vivo y no necesariamente se orientan de esa manera desde un punto de vista estético.

su *autopoiesis*. Síntoma al que debe añadirse, sin duda, la permanencia del disfraz, puesto que continúa sin aparecer un altavoz-rostro, un personaje-altavoz.

Si no es posible, entonces, la presencia del altavoz como altavoz, ello significará que no hay nada en el altavoz que lo singularice, que lo haga único como productor de sonido. El problema aquí es que, desde el punto de vista de la cualidad productiva, no parece posible ir mucho más allá de lo planteado en piezas como las que acabamos de referir. ¿Existe, empero, alguna otra posibilidad? Veamos si la respuesta puede plantearse al nivel de la relación:

Hégira Larsen consiste en una performance en la que [...] el público es encerrado en un auditorio mientras seis *performers* pertrechados con tapones de silicona en los oídos sitúan cada uno un micrófono frente a un amplificador [¿altavoz?]. Al producirse por ello los incómodos tonos Larsen, los asistentes sienten deseos de huir [...] deseos que se verán incrementados cuando los encargados de seguridad les impidan salir de la sala durante las dos horas que dura la función.⁴²

Esta *performance* no solo no se ha llevado nunca a cabo, sino que se trata en realidad de una broma aparecida en una enciclopedia *online* de tono paródico, junto a su supuesto compositor, Muhammad Ben Al Parrush. Sin embargo, el hipotético planteamiento no deja de ser interesante desde el punto de vista de lo que se está atendiendo aquí. El principio constructivo central de la pieza es el llamado “efecto Larsen”, causado por el acoplamiento de un micrófono y un altavoz que, al encontrarse situados cerca uno del otro, establecen entre ellos una continua realimentación (*feedback*) que amplifica dolorosamente la señal acústica emitida por el segundo. En el efecto Larsen, la noción misma de fuente sonora se torna irrelevante, pues el mínimo ruido ambiental es susceptible de desencadenar el proceso de escalada dinámica. Ahora, el altavoz ya no resulta invisibilizado detrás de la cualidad de su producción, como representante de otros objetos a los que recrea o en los que trata de devenir, sino que aparece por sí mismo: el efecto Larsen es un fenómeno que pertenece esencialmente al altavoz (y al micrófono). Pero no ya tanto al altavoz como cuerpo sonoro, sino como transductor.⁴³

⁴² Consultado el 1 de mayo de 2021 en https://inciclopedia.org/wiki/Muhammad_Ben_Al_Parrush

⁴³ Nótese, en este sentido, que lo expuesto acerca del altavoz se aplicaría en buena parte también al micrófono, excepto por el hecho de que éste —a diferencia de aquél— no es de ningún modo un cuerpo sonoro. Desde luego, el micrófono, en la medida que realiza el registro de una fuente sonora, condiciona toda reproducción posterior. Además, el micrófono, como una suerte de molde corpóreo, posee siempre una determinada sensibilidad frente a la materia sonora que se le impone: por algo hay diversos modelos de micrófonos, al igual que los hay de altavoces. No obstante, su labor transformadora, manipuladora del material, resulta por lo general tan invisible e irrelevante para la percepción como la del propio altavoz. Únicamente en determinados casos, como en el de una fidelidad deficiente, el oyente se tornará consciente

Por lo general, el altavoz, en calidad de transductor técnico, ejerce un papel de mediador, cuya actividad se encuentra ligada a su actualización como cuerpo sonoro. En él, el carácter relativo de la individuación y la in-formación reviste una clara evidencia, puesto que, en calidad de máscaras o disfraces, ninguna de las identidades adquiridas en sus diversas actualizaciones parece susceptible de ser tomada demasiado en serio: como Proteo, siempre puede tornar a devenir otra cosa.

No obstante, como demuestra *Hégira Larsen*, aun en el altavoz podemos hablar de una “sobredeterminación funcional”, en la que “la parte sólo se convierte en lo que es por su inclusión en el todo” (Stiegler 2002 [I]: 113-114). Así, el funcionamiento del altavoz no procede en su totalidad por implicación lógica de su ensamblaje físico, sino que se desarrolla en un medio determinado: su especialización como objeto técnico no depende solo de su construcción, ni tampoco de una funcionalidad única que la caracterizaría como sustancia, sino, ante todo, de la sinergia de funciones que constituye el complejo técnico en el que se le integra (Simondon 2008).

Pero, ¿qué es un objeto? La locomotora eléctrica *con* sus vagones, sus raíles, sus catenarias, sus señalizaciones, sus estaciones acondicionadas, etc., ¿no forma a su vez un objeto? Y este objeto *con* la red eléctrica, ¿no forma un nuevo objeto? (Stiegler 2002 [I]: 130).

Es decir: el altavoz, sin duda, es un objeto técnico, pero no se actualiza nunca de manera aislada, sino que forma nuevos objetos al conectarse con otros. Además, la funcionalidad del conjunto no se construye función a función, sino a través de la mutua interrelación –esto conformará un principio básico del modelo del complejo cibernético–. De este modo, parafraseando a Simondon, ni siquiera el altavoz, como medio instrumental o productivo, se reduce a ser un autómatas, sino que conserva en todo momento un margen de indeterminación (2008: 33). Esto nos debe alejar de toda visión de los procesos transductivos en los medios electrónicos como fenómenos necesariamente automáticos o mecánicos.

En el capítulo precedente se recurrió al concepto simondoniano de transducción con el fin de caracterizar el gesto instrumental como una captura de fuerzas, en el sentido de que la individuación de la máquina binaria implica la actualización de una virtualidad.

de la actividad del micrófono, aunque solo sea desde un punto de vista negativo. Aquí, de nuevo, existen escasas excepciones. A este respecto destaca sin duda *Burning Questions* (1999) de Michael Hannan: un espectáculo al que volveremos a hacer referencia en el apartado 4.1, y en el que la producción sonora se modifica en tiempo real por la progresiva destrucción del micrófono a causa del fuego que incendia el piano.

Veámos también, empero, cómo la noción de “micro-haecceidad” de Paulo de Assis permitía descubrir, tras el velo de continuidad atribuido a la interacción instrumento-intérprete en los medios acústicos, toda una pluralidad de microprocesos organológicos y fisiológicos sobre la que no se ha realizado aún un énfasis suficiente.⁴⁴

Y es que la idea de “máquina binaria” conforma en última instancia una simplificación de la realidad productiva del instrumento tradicional: de este modo, se acortan las distancias no solo entre la realidad biológica del instrumentista y la realidad técnica del instrumento, de acuerdo con el modelo de la máquina binaria, sino también entre el instrumento tradicional y los medios electrónicos, cuya separación no es, así, tan drástica como defendían Sève o Lacombe. Ello acontece en la medida que ambos se revelan como entidades dividuales y metaestables, es decir, como confluencias de una pluralidad de relaciones productivas.

Tanto en el momento de la composición como en el de la interpretación [...] pueden distinguirse varios transductores y procesos transductivos. El transductor principal (interfaz), empero, es un cuerpo humano (que observa una partitura, toca un instrumento, o hace vibrar sus propias cuerdas vocales), un organismo vivo complejo habitado por diferentes capas de información y por innumerables unidades, que cooperan en la realización de fenómenos musicales. Al considerar los cuerpos, instrumentos, instrumentos corporales, partituras, grabaciones, salas de conciertos y audiencias como diferentes tipos de transductores, [se sientan] las bases para un enfoque novedoso de la creación musical, definiendo un régimen experimental caracterizado por conjuntos de transductores y su respectivo relé de efectos e intensidades (De Assis 2017: 656-657)⁴⁵.

⁴⁴ En efecto, encontramos la transducción en el caso del violinista nervioso que siente sus dedos como cuerpos extraños, repentinamente torpes, que no obedecen o incluso tiemblan sin control. O, también, en el ajuste de la propia interpretación a un estímulo auditivo o visual proveniente de una compañera o de la directora de la agrupación. O, adicionalmente, en la reacción a un fenómeno con significado emocional (la presencia del amado en el patio de butacas, la belleza del espacio en el que se está tocando, la propia obra que se está ejecutando, la irritante conducta de un espectador dedicado sin descanso a desenvolver caramelos de menta) o fisiológico (un irritante picor de nariz cuando se acerca un largo pasaje sin silencios, la incomodidad de la mascarilla mientras se toca). Y es el caso, asimismo, de la reacción del propio instrumento a la temperatura, la humedad y las cualidades acústicas del espacio, al sudor de los dedos sobre las cuerdas, al sonido de otro instrumento cercano (vibraciones por simpatía, etc.).

⁴⁵ “Both in the moment of composing or in the act of performing, but also while simply reading a score or studying a sketch, several transducers and transductive processes can be identified. The main transducer (interface), however, is a human body (notating a score, playing an instrument, vibrating vocal cords), a complex living organism inhabited by diverse layers of information and by innumerable drives, which working together shape the actual rendering of musical events. Considering bodies, instruments, body-instruments, scores, recordings, concert halls and audiences as different types of transducers, this chapter aims at laying the ground for a novel approach to music making, defining an experimental regime characterized by ensembles of transducers and their respective relaying of affects and intensities. Such approach enables and enhances a decisive shift from the static opposition between ‘work’ and ‘performance’, between ‘score’ and expected ‘image of work’, between archetypal generalities (‘the work’) and contingent particulars (‘performances’), to a zone that is energetic and molecular”.

Ahora bien, las diferencias entre ambos mundos no caben tampoco ser subestimadas. En concreto, el potencial de los electrófonos para implicarse en relaciones de transducción, así como la importancia que estas relaciones revisten generalmente en el trabajo con el instrumento, carecen de parangón en el medio tradicional. En efecto, se produce transducción entre la fuente sonora y su registro, en el procesamiento y montaje realizado a partir del mismo, en la propia intervención del altavoz. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Momentum Kinésica*: la guitarra ofrece una vibración mecánica que es convertida (por el micrófono) en una señal electrónica, la cual es a su vez transformada por el ordenador y conducida a un altavoz. Se dibuja, así, una cadena de transducciones que enlaza la producción inicial (la cual, a diferencia del *Étude* de Schaeffer, sí tiene lugar en el momento de la ejecución) con el producto final emitido por los altavoces, el cual se superpone perceptivamente a aquélla.

Sin embargo, falta por mencionar además otros dos elementos clave de la estructura productiva que García desarrolla en esta pieza: la intervención del propio autor como un segundo intérprete, así como la *Kinect* con la que sus gestos se interrelacionan directamente. Esta última, concebida originalmente para ser incorporada a una consola de videojuegos, es un dispositivo capaz de reconocer movimientos en el espacio tridimensional y registrarlos como una clase de información que podrá, a continuación, utilizarse con diversos fines.

Deben realizarse, empero, algunas precisiones al respecto: en primer lugar, la *Kinect* no capta automáticamente cualquier movimiento que se realice en cualquier instante delante de sus sensores, sino solo los movimientos de aquello que, previamente, ha reconocido como su usuario. En segundo lugar, dicho reconocimiento se lleva a cabo en base a una serie de puntos en el espacio, los cuales se muestran en la pantalla como una especie de constelación –los puntos se vinculan, en principio, a las posiciones de manos, brazos, cabeza, etc.–. Esto significa que, como para registrar los datos que más adelante serán procesados la *Kinect* se basa en esta distribución de puntos, cualquier movimiento que no altere la posición relativa de dichos puntos –por ejemplo, un parpadeo, un movimiento de negación realizado con la cabeza, un gato que pase por delante del intérprete a la altura de sus tobillos– no será registrado.

La *Kinect* emprende, por lo tanto, un filtrado de los fenómenos que tienen lugar ante sus sensores, además de someterlos a una transducción: el dispositivo es informado por un estímulo visual e informa a su vez al ordenador a través del *software* pertinente. Pero

dicho estímulo, además de estar sujeto a un determinado sesgo, a una selección concreta de entre toda la información potencialmente disponible, conforma ya de por sí una abstracción respecto de otros aspectos no visuales, pero también constituyentes de la realidad de los fenómenos que desfilan frente a los sensores: auditivos, térmicos, olfativos, etc.

Es decir: al igual que un micrófono puede considerarse en cierto modo un dispositivo “ciego”, una cámara sin micrófono es básicamente “sorda”; por su parte, el altavoz es tanto ciego como sordo, aunque, a diferencia de los dos, no es “mudo”. En este caso, los sensores de la *Kinect* eran informados por los gestos corporales de Honorino García, quien a ojos del espectador parecía manipular el sonido directamente, con sus propias manos. Por supuesto, esto último no era más que una ilusión: en rigor, mediante su trabajo con la *Kinect*, lo que el compositor-intérprete hacía era controlar en vivo diversos parámetros del procesamiento electrónico de la fuente sonora y, a través de ello, la producción sonora final de los altavoces.

En definitiva, en el interior del entramado productivo que conforma el dispositivo instrumental desplegado en *Momentum Kinésica*, los procesos transductivos –en los que se crea una forma de información que, al transmitirse, esta modifica– desempeñan un rol privilegiado. En esta línea, prácticas compositivas que comprenden aspectos como la incorporación de sensores, la interactividad entre los intérpretes y los dispositivos electrónicos, o, incluso, la utilización de elementos multimedia, reflejan las posibilidades de la electrónica para reconfigurarse a cada instante al nivel de las relaciones productivas que la vertebran. Este protagonismo que, sobre otra clase de relaciones como la interacción directa instrumento-intérprete o la concertación, ostenta la transducción en el marco de la producción electrónica,⁴⁶ no solo introduce en estos medios instrumentales un amplio margen de indeterminación funcional, sino que contribuye además a evitar la localización de un centro productivo privilegiado a favor de una realidad reticular que cabe caracterizar, propiamente, como “cibernética”.

⁴⁶ Véase al respecto Zampronha (2014), donde el autor introduce el concepto de “traducción” –cuyas relaciones con la transducción ya se han comentado con anterioridad– como herramienta clave para comprender una amplia variedad de procesos productivos protagonizados por la electroacústica. Dicho artículo aborda, entre otros análisis, un interesante comentario sobre la pieza *Improvisación para piano cerrado/Improvisação para Piano Fechado* (2013) del propio Zampronha y Miguel Fernández, presentada en la tercera edición de los Encuentros de Música Electroacústica de Gijón, y en la que el trabajo del intérprete sobre la tapa del piano –captado por cuatro sensores de contacto– es procesado por la electrónica para producir el sonido resultante, sin intervención alguna de sonidos pregrabados.

3.3.2. Fuente sonora y (re)producción

De forma previa, se ha caracterizado la fuente sonora como una producción de sonido diferenciada, que tiene lugar en un determinado tiempo y lugar, y que se adopta como *input* en un proceso productivo que implica la participación de un dispositivo instrumental electrónico. La fuente sonora puede encontrarse ausente o no en el momento de la actualización productiva del complejo instrumental. Esta ausencia tiene lugar, por ejemplo, en la música concreta o en el paisaje sonoro. Asimismo, cabría mencionar el caso de aquellos instrumentos electrónicos cuyo sonido procede de grabaciones de sonidos emitidos previamente por otros instrumentos. Es decir, los *samplers*, incluyendo a este respecto su aplicación en el piano electrónico, el órgano electrónico, la batería electrónica, etc. En cuanto a la segunda circunstancia –la presencia de la fuente sonora en el lugar y momento de la producción electrónica–, ello sucede en cualquier ejecución con instrumentos electromecánicos (guitarra eléctrica, violín eléctrico, bajo eléctrico...), además de toda clase de trabajo con electrónica en vivo que recurra a materiales sonoros tomados de la misma ejecución en la que participa.

La fuente sonora como elemento productivo se da de una forma u otra, pues, en una amplia variedad de electrófonos, si bien no en todos. Ejemplos de esto último serían los instrumentos electrónicos analógicos como el theremín o las ondas Martenot. En efecto, el proceso productivo del theremín no emplea ninguna clase de fuente sonora. No puede llamarse fuente en este caso a la acción del instrumentista, la cual se asemeja a la del intérprete de *Kinect* en *Momentum Kinésica*: pues son los movimientos de sus manos, desprovistos y despojados de cualquier contenido acústico, lo que será utilizado para determinar diversas cualidades del sonido resultante. Por otra parte, el papel desempeñado por la guitarra en dicha pieza es ejercido aquí por un generador de ondas sinusoidales, pero éstas no serán directamente señales sonoras hasta que sean transformadas en tales por un altavoz. El generador, pues, no cabe ser considerado propiamente una “fuente sonora”.

Del mismo modo, tampoco existirían fuentes sonoras en las creaciones de la primera –y así llamada– “música electrónica” realizada en la década de 1950 en los laboratorios de Colonia, Utrecht, Milán o Columbia, es decir, en obras como *Studie I* y *Studie II* de Karlheinz Stockhausen, *Transition I* de Mauricio Kagel o *Artikulation* de György Ligeti.

En esta línea de trabajo, rival de la música concreta schaefferiana,⁴⁷ el lugar de la fuente sonora en la música concreta era reemplazado, al igual que en el theremín, por la intervención de un generador. A continuación, esta señal electrónica se sometía a un proceso de transducción para in-formar la cinta magnética, la cual sería luego susceptible –como en la música concreta– de ser manipulada físicamente por el compositor y, finalmente, de ser interpretada por un magnetófono, que solo entonces la conduciría a unos altavoces para dar lugar al sonido. De ahí que hasta este momento pueda decirse, como lo expresaba Herbert Eimert, que “la música electrónica existe solo [virtualmente] en la cinta (o en la grabación)” (Eimert 1962: 2).

Ciertamente, el generador u oscilador conforman –al igual que los trenes en el *Étude* de Schaeffer o los sonidos regurgitantes en el “Choeur I” de *Fragments pour Artaud* de Pierre Henry– una forma de *input*, así como lo son los movimientos de las manos del intérprete de theremín o los gestos de los bailarines en una obra como *Glossopoeia* (2009) de Alberto Posadas. Si, a pesar de ello, creemos conveniente, en el contexto de una discusión sobre poética del instrumento, diferenciar la fuente sonora como una clase especial de *input*, ello se debe al hecho de que la fuente sonora involucra, de forma necesaria, la actualización de un cuerpo sonoro que es esencialmente separable del resto del procesamiento realizado por el dispositivo electrónico.⁴⁸ Así, las cuerdas del violín eléctrico continúan produciendo sonido aunque éste se encuentre desenchufado (y ello a pesar de que dicho sonido, por supuesto, será tenue y pobre en contraste con el de un violín ordinario). Por su parte, el rico universo sonoro de la selva neotropical que Francisco López nos presenta en *La Selva (Sound Environments from a Neotropical Rain Forest)* (1998) fue ciertamente captado cierto día y en cierto lugar, cuando dichos sonidos estaban siendo producidos.

⁴⁷ De acuerdo con Thom Holmes, la animosidad entre los estudios de Colonia y París, debida al antagonismo entre las posturas estéticas de Eimert y Schaeffer, era tangible, hasta el punto de convertirse –en expresión de Konrad Boehmer– en una suerte de segunda Guerra Fría. Las cuestiones políticas no habrían estado ausentes en esta hostilidad: así, para Schaeffer, el éxito del dodecafonismo y el serialismo no dejaba de asemejarse a una forma de dominación musical germánica. Asimismo, desde un punto de vista artístico, Eimert y Meyer-Eppler despreciarían las propuestas de la música concreta como “a la moda y surrealistas” [“fashionable and surrealistic”], mientras que el portavoz de la escuela francesa consideraría los trabajos de Colonia como experimentos elementales de laboratorio (Holmes 2008: 56-58).

⁴⁸ No acabamos de comprender por qué Bastien Gallet defiende, precisamente, que el uso del micrófono haría a la música concreta indistinguible de la música electrónica, al margen de las indudables afinidades entre una y otra corriente: “on oppose communément musique concrète et musique électronique sous prétexte que l’une privilégiait l’enregistrement des sons alors que l’autre les produisait sur des générateurs de fréquence. Mais il est un usage du microphone qui rend la musique dite concrète indiscernable de celle que l’on élabore dans les studios électroniques” (Gallet 2002: [1]).

De esta forma, la fuente sonora introduce en la cadena o red de montaje que distingue al gesto instrumental del dispositivo electrónico un fenómeno productivo que pertenece intrínsecamente a un momento y un lugar diferentes y que, por consiguiente, aparece en su (re)producción⁴⁹ revestido de una cierta lejanía. Ahora bien, como escribe Schaeffer:

[...] al ser efímero [el objeto sonoro], la experiencia que hago con él es única, sin continuación. O por lo menos lo era hasta la grabación. Al ser grabado el objeto se produce como idéntico, a través de las distintas percepciones que tendré en cada escucha [...] como él mismo, trascendiendo las experiencias individuales (Schaeffer 2008: 164).

Estas palabras describen lo que, probablemente, constituye nuestra experiencia común del fenómeno. Podemos entender esto de forma análoga a lo que sucede con la fotografía: ésta se trata, sin duda, de un icono.⁵⁰ Pero su iconicidad (su condición de copia) queda a menudo disfrazada en el lenguaje tras el reconocimiento abstractivo de una cierta identidad con el original. Citando un ejemplo de Philipp Tagg: “la foto, claramente, no es el perro de tu tía –sino una imagen suya–, incluso aunque puedas llegar a señalar la foto y decir «ése es el perro de mi tía»: la fotografía representa al perro de tu tía” (Tagg 2012: 160).⁵¹ Esta precisión, sin embargo, se torna insuficiente si no tenemos en cuenta el cambio cualitativo que, respecto al clásico retrato pictórico, representa la fotografía como reproducción, según el análisis de Benjamin:

Hasta a la más perfecta reproducción le falta *algo*: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en que se encuentra. [...] El ámbito de la autenticidad en cuanto tal se sustrae por entero a la reproductibilidad técnica (Benjamin 2008: 53-54).

De este modo, el comentario de Schaeffer recibe una nueva luz. Ese ser-efímero del sonido corresponde al aquí-y-ahora irreplicable del acontecimiento sonoro; o sea, a

⁴⁹ Recuérdese que con el término “(re)producción” se alude aquí a una reproducción que conlleva una modificación, y, por lo tanto, excede la pura repetición.

⁵⁰ El icono, en el contexto de la semiótica peirceana, constituye un tipo de signo basado en la semejanza entre el componente sensible del signo (o “representamen”) y aquello hacia lo que apunta (u “objeto”). Otros ejemplos de signos icónicos, en este sentido, serían la señal de tráfico que advierte del peligro por la posibilidad de desprendimientos, un diagrama que ilustre el modelo cosmológico de Ptolomeo o una tablatura de guitarra. El icono peirceano se corresponde con la primera de sus categorías –la Primeridad– en el mismo sentido en que el índice –centrado en la relación, en cuanto vínculo existencial entre representamen y objeto (el signo apunta al objeto, como el humo al fuego, aunque ambos no guarden semejanza entre sí)– lo hace con la Segundidad y el símbolo –dependiente, de cara al proceso de significación, de la mediación de una ley o convención, como en la relación entre la palabra “cisne” y el animal identificado en castellano con esta palabra– con la Terceridad. Esta tripartición constituiría la división más fundamental de los signos dentro de la semiótica de Peirce (CP. 2.275), que será atendida con mayor detenimiento en el cuarto capítulo.

⁵¹ “The photo clearly isn’t your aunt’s dog –it’s a photo of it–, even though you might point to the photo and say «that’s my aunt’s dog»: the photo represents your aunt’s dog”.

aquellos instantes en que Schaeffer se encontraba, armado de un micrófono, grabando locomotoras en la estación de Batignolles con el propósito de emplear el registro de su sonido como material musical. Nosotros no presenciaremos jamás la actualización productiva de los cuerpos sonoros que constituían aquellas locomotoras. Como en el ejemplo de Tagg, en *La Selva* de López no escuchamos la selva neotropical, sino una reproducción sonora de la misma. Pero ésta no solo es diferente del original en cuanto a su materialidad (la selva no se encuentra en la habitación en la que me encuentro escribiendo estas líneas),⁵² sino también en cuanto a su sentido, al igual que, como defiende Adorno, al construir la maqueta de una catedral del tamaño de una mesa, la modificación de su proporción respecto al cuerpo del observador, causa la desaparición de cuanto confiere su “luminosidad” a la palabra “catedral”. De este modo, concluye Adorno, “lo que suena por el altavoz contradice lo que ello mismo era” (2003: 111).

No se trata simplemente, pues, de una mera cuestión de fidelidad, de parecido físico. Un retrato puede llegar a ser más fiel que una fotografía. A fin de cuentas, ¿acaso es más similar al modelo la fotografía en blanco y negro de la boda de mis abuelos que sus retratos a vivo color que dominan el salón de la casa de mis padres? ¿Hasta qué punto, y privilegiando qué rasgos acústicos, podemos sostener sin titubear que el sonido físico de la grabación histórica de Johannes Brahms con el fonógrafo de Edison en 1889, o bien el registro de la canción francesa *Au clair de la Lune* con el fonógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville en 1860,⁵³ se aproxima más al sonido original que el trabajo sinfónico de Arthur Honegger, en *Pacific 231* (1923) con respecto al sonido de la locomotora que adopta como modelo compositivo?

Y, sin embargo, a pesar de la deficiente fidelidad, seguimos diciendo: es una voz cantando *Au clair de la Lune*, es (el propio) Brahms tocando el piano, pero es (en el caso de Honegger) la representación de una locomotora. En los tres ejemplos, pues, hay iconicidad, relación de semejanza con un cuerpo sonoro externo, pero solo en el último

⁵² Aparte de su valor constataivo, la fotografía (como la grabación) reviste lo que Barthes denominaba una “irrealidad real”: “su irrealidad es la de su *aquí*, pues jamás se percibe la fotografía como una ilusión, no constituye en absoluto una *presencia* [...], y su realidad es la del *haber estado allí* [...]; entramos entonces en posesión, ¡oh inapreciable milagro!, de una realidad respecto a la que estamos totalmente protegidos” (Barthes 2002: 40-41).

⁵³ Tanto la grabación de Brahms como la de *Au clair de la Lune* se encuentran disponibles en la web. Véase por ejemplo <https://youtu.be/H31q7Orjjo0?t=62> para la primera de ellas y <https://www.youtube.com/watch?v=vgNguRPKhfg> para la segunda (consultado el 14 de abril de 2021). Asimismo, para una exposición detallada de los orígenes y el funcionamiento de las primeras formas de tecnología de grabación y reproducción del sonido, puede consultarse el libro de David L. Morton sobre el tema, *Sound Recording. The Life Story of a Technology* (Morton 2004).

caso dicha iconicidad se percibe o se toma en cuanto tal. La razón de la diferencia no se sitúa aquí en la materialidad del sonido, en el parecido físico de dos realidades acústicas, sino en el diverso sentido que adquieren –como producción o reproducción–, para el oyente, lo cual no se reduce en absoluto a mera subjetividad. Es decir: la reproducción realizada por medio del registro de la grabación, como copia mecánica, ha dañado el aura de ese “aquí y ahora”. En cambio, *Pacific 231* aparece ante nosotros como una obra de arte, provista de su propia aura. Es ella misma, puede decirse, su propio original.

El aura es, entonces, aquello que se “pierde”, que queda dañado del original como fruto de la reproducción técnica. Y este daño, como apunta Molino, conlleva un cambio en la naturaleza y la significación del fenómeno estético de la imagen, a la que le son arrebatadas sus resonancias culturales (Molino 2003: 70). Resonancias que se revelarán quizás todavía más intensas en caso de que el proceso involucre la reproducción de una realidad viva, especialmente si ésta es humana:

En el caso de la fotografía, el valor de exposición comienza a hacer retroceder el valor de culto [...]. Pero éste no cede sin ejercer alguna resistencia, ocupando una última trinchera, [...] el rostro humano. De ninguna forma es casual que el retrato esté en el centro de la fotografía más temprana. El culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene en el valor de culto de la imagen el último refugio [...]. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella el aura por última vez (Benjamin 2008: 21).⁵⁴

Entre el presentarse de la imagen auténtica (aurática) y el de la imagen reproducida técnicamente se abre, por lo tanto, una fisura. La analogía con el cine debe invocarse aquí una vez más. Según veíamos, el actor cinematográfico no se muestra al espectador directamente, sino a través de la mediación de la cámara y el montaje.⁵⁵ En lugar de la imagen viva del actor de teatro, expuesta a los sentidos del espectador en el mismísimo momento de la actuación,⁵⁶ el espectador en el cine ya no se somete a la reproducción de una mirada y una escucha ajenas, sino al recorte, la manipulación y el ensamblaje de múltiples percepciones, por lo general procedentes (aunque esto permanezca invisible para el espectador) de tomas múltiples.

⁵⁴ Resulta casi innecesario señalar que la voz humana, que lleva incorporada en su aura toda una serie de resonancias de interioridad, subjetividad, etc., reviste en la grabación sonora una condición análoga a la que, según Benjamin, caracteriza al rostro en la fotografía.

⁵⁵ De acuerdo con Benjamin, el primero realiza su actuación ante un público, el segundo ante un aparato (2008: 26-27).

⁵⁶ “El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados” (Rancière 2010: 11).

Por este motivo, la producción cinematográfica restringe en buena medida el dominio del actor sobre la propia interpretación (Benjamin 2008: 31), alienándolo de su producto en un sentido análogo al que aludíamos al tratar de la producción colectiva orquestal. Podemos decir, entonces, que la exposición del actor de teatro, como la del intérprete solista que se presenta ante un público, se asemeja a la del “artista del hambre” kafkiano, mientras que el modo de exponerse del actor de cine en la producción cinematográfica recuerda más bien a la situación de un paciente en manos del cirujano. Algo similar, en este último sentido, puede decirse respecto a la fuente sonora en la producción electrónica.

No obstante, ¿esta pérdida del aura, de valor cultural, etc., en la reproducción técnica de la imagen (ya sea visual o acústica), constituye un fenómeno positivo o negativo? Sobre este punto encontramos diferencias significativas entre las posturas de Benjamin y Adorno. Para el primero, la pérdida del aura opera en realidad como una desmitificación de signo positivo: por un lado, ello sucede a causa de la colectivización que conlleva la producción de la imagen. Por otro lado, además, y en estrecha afinidad con la *Vefremdung* brechtiana, ello es debido a que la autoalienación que constituye la representación del ser humano (el actor de cine) por el aparato es capaz de suscitar en el espectador un extrañamiento “de la misma índole que la extrañeza propia del hombre romántico ante su imagen vista en el espejo”, y, en consecuencia, puede ayudarle a trascender los hábitos perceptivos e intelectuales propios del marco social imperante (Benjamin 2008: 29).⁵⁷

Para Adorno, en cambio, la reproducción técnica del arte (por ejemplo, la grabación de una ejecución musical) conlleva el peligro de su neutralización al contribuir a su carácter de posesión o de objeto de entretenimiento, causando así la pérdida de su “aguijón”. Mientras tanto, el arte de masas (como el cine), dependiente en última instancia de las estructuras de la industria cultural, en lugar del extrañamiento que quería Benjamin, lo que haría en realidad es “pervertir” el arte (Molino 2003: 70), contribuyendo a la alienación y gregarización de esas mismas masas.

“[...] cuanto menos saben de una estructura no mutilada los oyentes [...], cuanto más exclusivamente están expuestos a la voz de la radio, con tanta más inconsciencia e impotencia sucumben al efecto de neutralización. [...] la intensa totalidad de la sinfonía se debilita hasta

⁵⁷ “[...] ante un aparato es ante lo que la enorme mayoría de los habitantes de ciudades debe en las oficinas y en las fábricas abdicar de su humanidad durante la jornada de trabajo. Y, por la tarde, esas mismas masas van a llenar los cines para presenciar como el actor cinematográfico se toma la revancha en nombre de ellos al no sólo afirmar su humanidad [...] frente al aparato, sino al hacerlo útil para su triunfo personal” (Benjamin 2008: 28).

convertirse en supresión cronológica de episodios. Sin duda, no se puede erradicar por completo la intensidad sinfónica [...]. Pero se la envenena. Las ruinas aparecen como los de un contexto borroso o ausente. En otras palabras, como citas. Por eso la música se atiene al carácter de imagen” (Adorno 2003: 112).

Las discrepancias entre los dos pensadores se revelan, por consiguiente, profundas en este punto: hay en Benjamin, como expone Terry Eagleton, un cierto triunfalismo, ligado al optimismo tecnológico en su concepción del cuerpo como material bruto instrumentalizable y susceptible de organización por la máquina: un “cuerpo reconstituido, fusionado íntimamente con la tecnología” según aquella imagen del reflejo especular, y frente al “cuerpo estetizado” del mundo preindustrial (Eagleton 2011: 415-416). En Adorno, por el contrario, según veíamos en el capítulo anterior, la reivindicación del cuerpo iba ligada a la memoria austera y crítica del horror, esto es, a la renuncia. En este sentido, para el filósofo, la redención del “momento somático” de la percepción no podría llevarse a cabo fuera del proyecto estético de un arte autónomo, esto es: lejos tanto del ideal de Mijaíl Bajtin de una “plenitud sensorial” como de la instrumentalización del cuerpo por la máquina. Planteamientos, ambos, que, una vez más, Adorno vincula al proyecto estético-político del fascismo (Eagleton 2011: 416, 422-423).

¿Hay que escoger entonces, como lo expresa Molino (2003: 72), entre “el elitismo pesimista de Adorno y la concepción profética y colectivista de Benjamin”,⁵⁸ cuando atendemos a esa instrumentalización del cuerpo sonoro, por la máquina, que se da en el concepto mismo de “fuente sonora”? A nuestro parecer, la cuestión estribaría, más bien, en mostrar de qué modo la (re)producción técnica de un cuerpo sonoro puede alcanzar un extrañamiento y no (solo) una alienación (*Entfremdung*). En este sentido, no le falta razón a Molino cuando éste señala que la tecnología posee, *a priori*, un valor más bien neutro, pero que, al introducirse en los procesos creativos y recodificar tanto los vínculos del ser humano con sus productos como las propias relaciones sociales, todo ello da lugar a reacciones contrarias de condenación y entusiasmo, ambas igualmente exageradas (Molino 2003: 72). Así pues, cabe sugerir que la (re)producción de una fuente sonora preservará como tal su “autenticidad” –en términos adornianos– en la medida en que dicha (re)producción trascienda la mera repetición, el carácter puramente reproductivo.

⁵⁸ “Faut-il choisir entre la conception élitiste et pessimiste d’Adorno et la conception prophétique et collectiviste de Benjamin?”.

O, lo que en parte no deja de ser lo mismo, en la medida en que logre ir más allá de la representación.

Dicho de otra manera, la referencialidad externa en una pieza como *Pacific 231* solo será musicalmente exitosa si se despliega en la obra ya no como imitación, sino como un verdadero devenir-locomotora de la orquesta ligado a un devenir-orquesta de la locomotora ausente. Sin embargo, como señalan Deleuze y Guattari, el devenir es irreductible a la semejanza y el simbolismo, propios más bien de la simple imitación. En este sentido, “el concepto de mimesis no solo es insuficiente, sino que es radicalmente falso” (Deleuze & Guattari 2015: 314 [nota 79]).

Ningún arte es imitativo, no puede ser imitativo o figurativo: supongamos que un pintor representa un pájaro; de hecho, se trata de un devenir-pájaro que sólo puede realizarse en la medida en que el pájaro está a su vez deviniendo otra cosa, pura línea y puro color. Por eso la imitación se destruye por sí sola, en la medida en que el que imita entra sin saberlo en un devenir, que se conjuga sin saberlo con el devenir de aquél que imita. Así pues, *sólo se imita si se falla, cuando se falla*. El pintor o el músico no imitan al animal, son ellos los que devienen-animal, al mismo tiempo que el animal deviene lo que ellos querían (Deleuze & Guattari 2015: 303 [el énfasis es nuestro]).

De hecho, Adorno fundamentaba su opinión negativa de *Pacific 231* de esta manera: por un lado, la representación por sí sola carecería de valor artístico (“las locomotoras son mejores”). Por otro lado, la manera en que aquélla se desarrolla en un medio musical, dentro de una estructura compositiva, resultaría para dicho autor “musicalmente pobre” e ingenuamente “naturalista” (Adorno 2003: 215 [nota 225]). No estamos obligados, desde luego, a compartir la valoración adorniana de la pieza de Honegger, pero sí a tomar nota de su planteamiento: el valor estético de la pieza no residiría en su iconicidad como tal, sino en su capacidad para integrar su modelo en un contexto musical, de tal manera que se establezca en éste una tensión estructural entre el sonido orquestal (con toda su carga tonal y aurática heredada) y el modelo externo que se le impone. En este sentido, siguiendo a Adorno, la clave sería el adecuado manejo de una técnica compositiva artesanal.

A fin de cuentas, existe cierta analogía entre *Pacific 231* y un retrato pictórico tradicional. El valor artístico de *Las meninas* de Velázquez no se sostiene simplemente sobre el mayor o menor parecido que las figuras representadas guarden respecto a sus modelos, y esto no sucede tampoco en *Pacific 231*, aunque su innegable componente naturalista contribuya a diferenciar la propuesta de Honegger respecto de tentativas

descriptivas o representativas anteriores —piénsese por ejemplo en *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi—. Ahora bien: si *Pacific 231* es análoga al retrato, *Étude aux chemins de fer* lo es a la película cinematográfica y *Harbour Ambience* (1973) de Murray Schafer lo es a la fotografía. El paso de la primera pieza a cualquiera de las otras dos implica el reemplazo de la recreación artesanal por la reproducción mecánica en el tratamiento del modelo. En este segundo estadio, la relación de parecido entre retrato y retratado no solamente no constituye el núcleo del valor estético de la obra, sino que se da por supuesta, como un fenómeno automático: su constatación resultaría trivial.

Sobre la música concreta ya se ha hablado con anterioridad: el tratamiento del material registrado establece una clara inconmensurabilidad entre la fuente y el producto final del proceso electrónico. El principal elemento que se interpone entre ambos lo conforma otra clase especial de *input* que es el compositor-ingeniero —o compositor-*bricoleur*—, cuya intervención consiste, en esencia, en someter el cuerpo físico de la banda magnética al montaje. De este modo, lo que el oyente escucha no es ya la fuente, al igual que el espectador de cine no ve simplemente la actuación del actor. No obstante, la fuente sonora puede ser aún reconocible con claridad en el resultado final, como en el *Étude* de Schaeffer o en *Thema (Ommaggio a Joyce)* (1958-59) de Berio, o no serlo apenas, como en *Études II sur sept sons* (1951) de Boulez. Esto afectará al sentido de la producción, que en este último caso es despojada de la referencialidad que —en oposición a los postulados del propio Schaeffer— ostenta el sonido en los dos primeros ejemplos.⁵⁹ En cualquier caso, empero, este aspecto no condiciona directamente la estructura de las relaciones productivas en esta clase de piezas.

Ahora bien, a diferencia de lo que sucede en la música concreta, en la tradición del paisaje sonoro la manipulación del material posterior a su registro tiende a cero. El micrófono del paisajista es, pues, semejante a la articulación dedo-botón que capta y fija la imagen fotográfica. Aquí pueden, por lo tanto, invocarse las siguientes palabras que Gallet aplica —a nuestro juicio, de forma equivocada— a la música concreta:

El oyente, simplemente porque escucha, se convierte en un instrumentista, un instrumentista "cuyo instrumento es el micrófono". [...]. El sonido era una señal para interpretar, [ahora] se convierte

⁵⁹ Referencialidad que, en la línea de lo que se expondrá en el siguiente capítulo, posee una naturaleza fundamentalmente indicial, aunque esta condición de índice se sostiene a su vez en la iconicidad que, en calidad de reproducción técnica, posee una grabación.

en un rastro de instrumento. La grabación convierte al compositor en un agente de escucha y al oyente en un intérprete (Gallet 2002: [6]).⁶⁰

Puede surgir la tentación fácil de ver en el paisaje sonoro, como en la fotografía, la mera reproducción técnica de algo real. Sin embargo, como expone Barthes, la foto no es una simple copia, sino “una emanación de lo real en el pasado: una magia, no un arte”. La fotografía posee, por consiguiente, un valor constatativo –el cual, empero, atañe “no al objeto, sino al tiempo” (Barthes 1989: 137)–, que el paisaje sonoro comparte plenamente. En efecto, “esto ha sido”, clama la selva neotropical de Francisco López. Ha sido y está dejando de ser, o, incluso, ya no volverá a serlo, pues se ha perdido irremediamente: tales pueden ser las resonancias que, desde un punto de vista ecológico, esta clase de piezas puedan tener para el oyente.

Así, el Danubio, al que la compositora Annea Lockwood dedicaba su *A Sound Map of the Danube* (2005), seguirá fluyendo, pero –parafraseando a Heráclito– nunca será grabado por segunda vez sin haber dejado de ser el mismo: río que ya en la pieza de Lockwood se despliega como un *fluir*, un viaje sonoro a lo largo de su cauce, en lugar de un *perpetuum mobile* que desfile ante un enmarque fijo. Ser testimonio de una existencia, de una voz para siempre perdida y quizás nunca antes recibida, abrir los sentidos a la presencia sonora de las cosas: es ésta la escucha que nos propone el paisaje sonoro, y también, en parte, lo que evita que en esta manifestación musical la (re)producción de la fuente se reduzca a la repetición.

Otras formas de fuente sonora se dan, por último, en el *sampler* y en la electrónica en vivo. Por ejemplo, en muchos casos, tanto el piano electrónico como la batería electrónica basan su actividad en el manejo de conjuntos más o menos diversos y combinables de registros de producciones sonoras elementales desde un punto de vista musical. Es decir,

⁶⁰ “L’auditeur, du seul fait qu’il écoute, devient un instrumentiste, un instrumentiste «dont l’instrument est le micro». [...] Le son était un signe à interpréter, il devient une trace à instrumenter. L’enregistrement fait du compositeur un auditeur et de l’auditeur un interprète”. Desde nuestra perspectiva, Gallet acierta al cuestionar la pretensión de Schaeffer de que la nueva forma de escuchar el sonido que plantea la música concreta constituya una reducción fenomenológica. En realidad, como sugiere este autor, Schaeffer se limita a alterar de manera técnica nuestra relación con el mundo; se trata de una “reducción técnica” que supone incluso la negación del enfoque fenomenológico husserliano. Sin embargo, Gallet abusa a nuestro entender del concepto de escucha, como cuando escribe que “la escucha concreta es una escucha operativa. Detiene y manipula, registra y transforma, corrige y analiza” [“L’écoute concrète est une écoute opératoire. Elle arrête et manipule, enregistre et transforme, fixe et analyse”] (2002: [6]). De este modo, montaje y registro parecen confundirse e incluso subsumirse en la escucha, forzando así la concepción de una estructura productiva binaria (compositor-oyente e instrumento-micrófono) que, a la vista de lo expuesto a lo largo de este capítulo, no acaba de resultar convincente.

son instrumentos contruidos a partir de sonidos de otros –muestras, puede decirse–, de tal manera que en dichos instrumentos toda producción es en el fondo reproducción. Ésta, no obstante, no acontece del mismo modo que al reproducir la grabación de una ejecución sino más bien de una forma discreta y fragmentaria: en otras palabras, el instrumento toma las notas de otro para tocar con ellas una melodía que nunca se había producido. Esto es, al igual que el monstruo de Frankenstein es compuesto físicamente a partir de múltiples cuerpos, en el *sampler* el instrumento-fuente llega a ser reconstituido a partir de múltiples actualizaciones sucesivas de un mismo cuerpo sonoro. O, incluso, de más de uno.

Una vez más, empero, el carácter icónico de la reproducción que tiene lugar al pulsar una tecla del piano electrónico permanece invisible para el oyente, quien tiende a identificar a aquél con la fuente del sonido que escucha. Ello no deja de suceder aun cuando la fuente varíe al reconfigurar la interfaz del instrumento: por ejemplo, comenzamos tocando el piano electrónico con el timbre de un Steinway, y a continuación –al pulsar una determinada combinación de botones– pasamos a escuchar el sonido de un clarinete, el de un violín, el de un grupo de metales o el de palmas, pitos, gritos y percusiones variadas. Así, escribe Gallet (2002: punto 2):

El oyente de estos nuevos sonidos se enfrenta inmediatamente a un problema de cita. El sonido electrónico no es nada en sí mismo, su ser es plástico. El teléfono de Bell ya no sólo transmite voces, comienza a hacer sonidos en su propio nombre.

En este sentido, el instrumento electrónico digital parece emular en cierto modo a otro personaje de Patrick Süskind, Jean-Baptiste Grenouille (protagonista de *El perfume*): maestro en el arte de extraer la esencia aromática de cualquier objeto o ser vivo para su posterior utilización en la creación de perfumes, los cuales aplicará a sí mismo para compensar su carencia de olor propio y, así, influir sobre la percepción y la actitud del resto de seres humanos hacia su persona.⁶¹

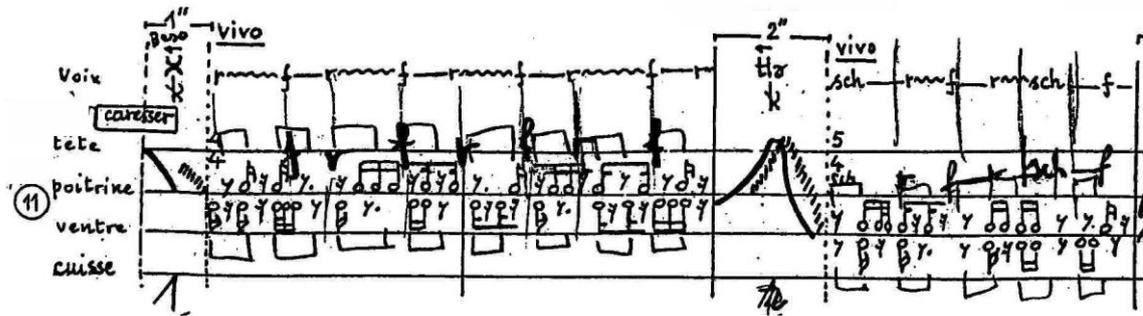
En cuanto al procesamiento electrónico en vivo, su especificidad con respecto a la fuente sonora reside en un hecho importante: a diferencia de lo que sucedía en todos los demás casos, la (re)producción electrónica se da en el mismo contexto y momento que la producción original –aunque, por necesidad, tenga lugar siempre después de la misma–,

⁶¹ “L’auditeur de ces sonorités nouvelles est d’emblée confronté à un problème de nomination. Le son électronique n’est rien en lui-même, son être est plastique”.

instaurando de esta forma una cercanía en la lejanía que acarrea su propia tensión y su propio potencial expresivo. La electrónica puede convertirse en un doble del cuerpo sonoro físicamente presente, puede esforzarse por fundirse con él o generar la imagen de un cuerpo ampliado o aumentado. La situación más básica, por supuesto, se da en la simple amplificación dinámica del instrumento. En esta circunstancia, la electrónica aparece como una prótesis del instrumento acústico, una suerte de microscopio que permite –entre otras cosas– tornar audibles realidades acústicas que serían de otro modo inaccesibles a un oyente. Ni que decir tiene que también en este caso la iconicidad de la (re)producción pasa completamente inadvertida: la duplicidad de las producciones (instrumento acústico y electrónica) se torna irrelevante de cara al sentido que adquiere la producción en un sentido global.

3.3.3. El bricolaje electrónico

En el capítulo precedente, al describir el modelo productivo de la máquina binaria, situábamos el centro de la producción en la interacción directa entre instrumento e instrumentista: era ésta la que daba lugar a la actualización productiva del instrumento, y, según esta perspectiva, el instrumento no podía ser pensado sin el músico. La idea de la autopoiesis del instrumento en la ejecución –el instrumento no simplemente “es”, sino que se hace al ser tocado– reafirmaba también nuestra apuesta por considerar instrumentos a las actualizaciones del propio cuerpo del intérprete como un cuerpo sonoro, tal y como sucedía en los casos de la voz y la percusión corporal. En este sentido, la coincidencia del instrumentista y del instrumento en un mismo cuerpo no parecía suponer un obstáculo determinante: sin necesidad de caer en el dualismo tradicional mente-cuerpo, puede decirse que el cuerpo del intérprete como cuerpo sonoro no deja de presentarse como una realidad siempre en cierto modo extraña a sí misma, y que cantar o tocar en el propio cuerpo implica el despliegue de la misma clase de procesos de territorialización y codificación que se realizan en cualquier otro cuerpo sonoro convencional. Un ejemplo paradigmático de ello lo encontramos en ? *Corporel* (1985) “para un percusionista sobre su cuerpo”, de Vinko Globokar:



Ejemplo 6.3: Globokar, Vinko. ? *Corporel* (1985), p. 3, marca de ensayo 11

En el segundo capítulo se explicaba, asimismo, que la separación de los roles de compositor y de intérprete, habitual en la tradición académica occidental, no desplazaba el núcleo productivo de la máquina binaria ni la convertía en alguna clase de “máquina ternaria”, aunque no por ello el compositor quedaba relegado a la posición de un elemento ajeno a la producción. Por el contrario, el compositor o compositora aparecían como una suerte de “terceros incluidos” cuya labor principal era la de prefigurar el gesto instrumental, poniendo en juego una multiplicidad que habría de ser actualizada en la ejecución. La estructura productiva tampoco se veía alterada por la posible coincidencia de compositor e intérprete en la misma persona, siempre y cuando se preservase la diferenciación de roles –la cual, por ejemplo, pierde su sentido en la improvisación–.

Todo esto, como es evidente, salta por los aires cuando nos movemos al ámbito de la electrónica. A la luz del análisis de las relaciones productivas del ejemplo de Schaeffer, veíamos que la actualización de un cuerpo sonoro ya no puede ser considerada el centro de ninguna producción. No se trata, empero, de un simple error perceptivo: el altavoz, aunque cuerpo sonoro y responsable último de la producción acústica, se constituye propiamente como un periférico. El problema, entonces, es que todo en la producción concreta es periferia: lo que falta en ella es justo un centro. La razón de ello se ha mencionado ya varias veces: la ausencia de una relación causal directa entre *inputs* y *outputs*, vinculada a la fragmentación del gesto instrumental y, desde luego, a la importancia de los procesos de transducción.

Si todo es ahora periferia, parece lógico pensar que el papel del músico, es decir, de la persona responsable de la composición, de un posible intérprete (como un técnico de

sonido),⁶² etc., se verá también dislocado con relación al modelo productivo de la máquina binaria. El compositor ya no es necesariamente un tercero, ni el sonista tiene por qué mantener una posición privilegiada en la producción con respecto a aquél. Iremos todavía más lejos: los roles productivos del compositor, del sonista, etc., no son fijos ni equivalentes para cualquier producción electrónica, sino que se establecen y redefinen en cada caso.

Así, mientras que la intervención del técnico de sonido, en una presentación de *Kontakte* de Stockhausen, se limitaría en principio a supervisar el funcionamiento óptimo y equilibrado del dispositivo –sería comparable en este sentido al papel de la dirección de orquesta, si bien no cabe hablar aquí de concertación en sentido propio–, su labor será cualitativamente diferente en una improvisación con procesos de electrónica en vivo. Esto llega al extremo en el caso del órgano electrónico, cuyo intérprete no puede ser considerado en ningún caso un sonista, sino un instrumentista en un sentido más o menos tradicional, a pesar de que, como se ha mostrado, organista y órgano eléctrico no conforman plenamente una máquina binaria. Las siguientes palabras de Gallet tienen bastante de exageración:

El instrumento viene a tomar el relevo del intérprete. La energía que gasta no es la que producirá el sonido, como es el caso de los instrumentos acústicos. El músico abandona a su instrumento [...] el cuidado de la generación real de sonidos. Se convierte en el detonante de un mecanismo en el que ha dejado de participar. Se rompe la continuidad característica del gesto instrumental. Las imágenes robóticas de la música de los años 70, desde la música disco hasta el Krautrock, desde Giorgio Moroder y Jean-Marc Cerrone hasta Can y Kraftwerk, expresarán poderosamente esta nueva lógica instrumental. El músico que toca el teclado del sintetizador deja de ser un intérprete, la singularidad de su gesto determina sólo un sonido genérico. Detrás de las máquinas, el robot ocupa ahora el lugar del instrumentista (Gallet 2002).⁶³

Este discurso lleva a pensar que la lógica evolutiva de la electrónica se orienta necesariamente hacia la sustitución de lo humano por la máquina y la culminación de ésta

⁶² Los intérpretes de instrumentos convencionales tocados en vivo (o en diferido) no entran dentro de esta discusión. Toda máquina binaria acoplada a un procesamiento electrónico se convierte automáticamente, desde el punto de vista de la actualización productiva del electrófono, en fuente sonora.

⁶³ “L’instrument vient prendre le relais de l’interprète. L’énergie que celui-ci dépense n’est pas celle qui produira le son, comme c’est le cas pour les instruments acoustiques. Le musicien abandonne à son instrument [...] le soin de la génération effective des sons. Il devient le déclencheur d’un mécanisme auquel il a cessé de participer. La continuité caractéristique du geste instrumental est rompu. L’imagerie robotique de la musique des années 70, du Disco au Krautrock, de Giorgio Moroder et Jean-Marc Cerrone à Can et Kraftwerk, exprimera avec force cette nouvelle logique instrumentale. Le musicien qui touche le clavier du synthétiseur cesse d’être un interprète, la singularité de son geste ne détermine qu’un son générique. Derrière les machines, le robot occupe désormais la place de l’instrumentiste”.

en el autómatas, es decir, se trata de una postura acorde a la clase de tecnofobia que criticaba Simondon. Frente a este planteamiento, en la línea de lo ya expuesto, el modelo del complejo cibernético expresaría la constante diversificación y reconfiguración de las relaciones productivas en el marco de un complejo instrumental que se constituye de este modo como híbrido, “biónico”. La idea misma de interfaz musical, para la que Romain Bricout recurre a la expresión de “instrumentos áfonos”, se orienta en este sentido:

Lo que proponen las interfaces es [...] una forma de reducción de la idea de un instrumento musical: las interfaces no transmiten, propiamente, cualidades sonoras, sino más bien cualidades gestuales. Una interfaz musical en forma de saxofón ya no se halla simplemente "limitada" a los sonidos del saxofón, sino que se convierte en un modo de control de todos los sonidos que se le asignen a través de su generador de sonido (otro sonido instrumental, por ejemplo, o cualquier otro sonido, ya sea generado electrónicamente o previamente grabado) [...]. Al reducir el instrumento musical a su única expresión de control de gestos, las interfaces sacan a la luz la cuestión del gesto, y esta pregunta, como enterrada, reprimida, entonces aparece como esencial y transversal en toda la historia de la música (Bricout 2011: punto 7).⁶⁴

Desde esta perspectiva, pues, la interfaz musical no solo no prescinde del intérprete, sino que lo consagra, además de sacar a la luz determinados aspectos de su actividad no siempre visibles en el caso del intérprete tradicional. Ahora bien, a favor de Gallet, lo cierto es que en determinados contextos de la creación electrónica el intérprete puede desaparecer como tal. Pero ya no en cuanto una persona distinta de la del compositor —lo cual es relativamente habitual en la práctica—, sino como rol en sí mismo, esto es, en cuanto intervención humana en el tiempo real de la producción. También puede darse el caso, como sucede con cierta frecuencia en el contexto de instalaciones sonoras interactivas, de que el intérprete sea reemplazado por la figura de un miembro del público; el cual se convierte, así, de espectador en participante.⁶⁵ Su actividad puede, además, multiplicarse y diversificarse sin necesidad de dar lugar a producciones sonoras

⁶⁴ “Ce que proposent les interfaces constitue bien [...] une forme de réduction de l'idée d'instrument de musique: les interfaces ne transmettent pas à proprement parler de qualités sonores mais bel et bien des qualités gestuelles. Une interface musicale reprenant la forme d'un saxophone n'est plus simplement « limitée » aux seules sonorités du saxophone mais devient un mode de contrôle de toutes les sonorités que l'on aura bien voulu lui assigner par le biais de son générateur sonore (un autre son instrumental par exemple, ou n'importe quel autre son, qu'il soit généré électroniquement ou préalablement enregistré) ; par la possibilité de matricage qu'elle offre entre les causes gestuelles et les effets sonores, l'interface musicale permet potentiellement de (se) jouer de la totalité du sonore. Réduisant l'instrument de musique à sa seule expression de contrôle gestuel¹¹, les interfaces mettent au jour la question du geste, et cette question, comme enfouie, refoulée, apparaît alors comme essentielle et transversale à toute l'histoire de la musique”.

⁶⁵ La instalación sonora aporta consigo amplias posibilidades de cara a la redefinición de la idea misma de intérprete. Se mostrarán algunos ejemplos de ello al analizar las vías de desterritorialización de las relaciones productivas cuyo estudio se plantea a través del concepto de complejo cibernético.

independientes. Es decir: uno o varios intérpretes pueden producir *inputs* variados (paralelos o no) dentro de un mismo proceso.

En otros casos, se traspasan más bien los límites del propio concepto de instrumentista, tal y como sucederá en el supuesto de que una intervención humana se adopte como un *input* de naturaleza no sonora (esto es, gestual, espacial, cromática, táctil). La relación entre *input* y *output* puede entonces, incluso, escapar por completo al control de esa intervención en tiempo real, o bien adquirir un carácter involuntario. Por esta vía, el intérprete quedará convertido en fuente y equiparado a cualquier otra clase de agente: si adopto como *inputs* las posiciones de cinco perros a los que dejo desplazarse libremente en una sala, esto no convierte a los perros en intérpretes, lo mismo que si empleo sensores térmicos ocultos a lo largo de una galería para tomar como *inputs* las variaciones de temperatura percibidas por los sensores a partir de los movimientos de los visitantes, éstos pueden considerarse más bien sujetos de laboratorio que participantes. Como explica Joan Bagés i Rubi:

La mediación tecnológica implica reconstruir todos los puentes entre los nuevos objetos indiferenciados y el resultado sonoro deseado. Cualquier gesto puede ser captado por cualquier tipo de sensor y controlador. Y a su vez cualquier análisis de los parámetros de entrada puede ser “mapeado”, con más o menos complejidad, a cualquier tipo de resultado sonoro final. Estamos en otro paradigma (Bagés i Rubi 2011: 19).

¿Qué decir del compositor o compositora? Es éste un rol que, tomando este término en un sentido amplio, difícilmente puede desaparecer por completo —a menos que se identifique con el intérprete, como en la improvisación—. Pues, en cuanto manifestación creativa humana, la música requiere siempre de alguna intervención organizadora, ya sea individual o colectiva, planificada o espontánea, más difusa o más detallada. En este sentido, hay composición en Schaeffer y en Stockhausen, pero también en el paisaje sonoro y en la instalación interactiva, al igual que se da tanto en Mark André como en James Tenney, John Cage, Johannes Kreidler o en una improvisación colectiva. No obstante, el sentido y el desarrollo de la actividad compositiva, en relación con la estructura productiva del electrófono, también se encuentran sometidos a cierta diversificación y son susceptibles de mutaciones.

Tomemos, como en ocasiones precedentes, el caso de la música concreta. Por un lado, Schaeffer parece conservar la labor tradicional del compositor como prefigurador de la producción: el compositor organiza un material que habrá de actualizarse al activar el

magnetófono conectado al altavoz, pero, como el magnetófono no es un intérprete humano, Schaeffer no escribe una partitura, sino que compone un rollo de cinta magnética. “La música no ha cesado de escribirse, únicamente el medio ha cambiado. Se registran [y se manipulan] sonidos como se inscriben signos en pentagramas”, sostiene Gallet (2002: punto 4).⁶⁶

Por otro lado, sin embargo, se argumentará que la intervención de Schaeffer no consiste solo en una prefiguración, sino que, al mismo tiempo y en cuanto montaje, ya es propiamente producción, si bien parcial y dependiente de otros procesos: el sonido de las locomotoras, el registro, la (re)producción de la cinta, etc. Gallet no tiene en cuenta en este punto las diferencias entre la estructura relacional del instrumento tradicional y la del dispositivo electrónico. Si, en la máquina binaria, el compositor era un “tercero incluido”, ello se relacionaba con su exclusión del centro productivo: el compositor prefiguraba lo que no producía sino a través de la interacción entre intérprete e instrumento. La producción electrónica, en cambio, carece de un centro similar en este sentido, y prescinde así no tanto de la figura del intérprete cuanto de su necesidad absoluta.

Como es obvio, también en el ámbito de la electrónica el compositor es incapaz de generar el sonido de forma directa, sin alguna clase de mediación –es ésta, al fin y al cabo, la condición instrumental de la música–. Sin embargo, como se ha visto, ni el altavoz ni el magnetófono poseen una posición privilegiada en la producción, porque ambos dependen materialmente de la cinta, al tiempo que ésta depende del micrófono y el propio micrófono, a su vez, de la fuente sonora: el gesto instrumental, decíamos, se encuentra fragmentado. Así pues, el montaje no prefigura la producción en un sentido global, sino en uno restringido: la única producción (parcial) que el montaje de Schaeffer prefigura sería la del altavoz (o la del magnetófono). No obstante, esto es poco significativo, según se ha mostrado con anterioridad.

Ahora bien, puede objetarse –y con razón– que la intervención de Schaeffer no se reduce a esto: a fin de cuentas, es él quien elige adoptar el sonido de las locomotoras como material, es él también quien se desplaza a la estación de Batignolles para grabarlas, y es él, en última instancia, quien concibe la pieza y el proceso productivo de principio a fin. Todo esto también forma parte, sin duda alguna, de su labor compositiva en el *Étude*

⁶⁶ “[Une œuvre qui était notée sur partition et qui est aujourd’hui fixée sur bande magnétique]. La musique n’a pas cessé de s’écrire, seul le support a changé. On enregistre des sons comme on inscrivait des signes sur des portées”.

aux chemins de fer, y en ello no se distingue esencialmente de un compositor tradicional. El elemento diferenciador parece ser, entonces, el montaje: en este sentido, Schaeffer es un compositor-*bricoleur*, cuya intervención incluye incrustarse en la cadena de producción, llegando de este modo a formar parte de ella.⁶⁷

Veamos ahora un caso diferente. ¿Qué ocurre con el papel del compositor en la *computer music*? Si el ordenador se convierte, ya no en herramienta o elemento instrumental, sino en un aparente compositor –en cuanto principio organizador del acto poético–, ¿no desaparece la mano humana? Comencemos, no obstante, por responder a otra pregunta: ¿quién es el compositor de la célebre *Suite Illiac* (1957) –una pieza pionera para orquesta de cuerda, escrita por un ordenador–? ¿El ordenador ILLIAC I, o Lejaren Hiller y Leonard Isaacson, los individuos humanos que lo programaron? Ante esta cuestión habría que afirmar que los tres son compositores de la pieza, aunque sus roles son distintos: por un lado, todas las elecciones formales, armónicas, rítmicas, melódicas, tímbricas, etc., de la pieza, fueron tomadas por el propio ordenador. Por otro lado, el código informático que determina, al menos en su raíz, esos protocolos de decisión –y la posibilidad de aprendizaje del ILLIAC– se deben a Hiller e Isaacson.

El rol del compositor, pues, se ha diversificado, y, aunque el mayor peso del acto creativo recaiga sobre el ordenador, la mano humana no ha desaparecido del todo.⁶⁸ Esto último se muestra de una manera llamativa en piezas como *Taurhiphanie* (1988) y *Gendy 3* (1991), las cuales –esta vez obras propiamente electrónicas– no dejan de sonar xenakianas aunque Xenakis haya confiado buena parte de su composición al ordenador.⁶⁹

⁶⁷ Existe un nicho marginal dentro del ámbito de la música con medios acústicos en el que cabe localizar también esta figura del compositor-*bricoleur*. Se trata del conjunto de instrumentos definidos generalmente como “mecánicos”, tales como el piano mecánico (pianola) o la cajita de música. Véase por ejemplo la extensa obra para piano mecánico del compositor mexicano Conlon Nancarrow (1912-1997). El rollo de pianola está más cerca del rollo de cinta magnética que de la partitura tradicional –sería difícil, de hecho, transcribir los cánones de Nancarrow según la notación convencional, incluso a pesar de que éstos solo contienen notas y ritmos sobre un teclado del piano–. Como en la música concreta o electrónica, el intérprete ha desaparecido junto a cualquier noción de interpretación. En su lugar, tanto en uno como en otro caso, el material-montaje elaborado por el compositor ha sido sometido a la actividad de un dispositivo de reproducción técnica (mecánico en la pianola, electrónico en el altavoz), que cierra la cadena de producción.

⁶⁸ No debe perderse de vista, en cualquier caso, que el uso del ordenador para la composición de *Suite Illiac* no convierte a ésta en una obra electrónica: en la medida que está escrita para orquesta de cuerda, el ordenador (vinculado a sus programadores) adoptaría el rol de “tercero incluido” –o sea, de prefigurador del gesto, propio de la escritura convencional–, y no el de *input* acoplado a la propia producción, como en el caso de la música concreta.

⁶⁹ El ordenador es un caso sobresaliente de la ductilidad y el polimorfismo productivo de los medios electrónicos, tanto por lo que respecta al *hardware* como al *software*. Por una parte, el ordenador actúa como un centro neurálgico de organización al que se acopla toda clase de dispositivos –llamados precisamente “periféricos” –, posibilitando una serie casi infinita de interrelaciones. Por otra parte, la

En esta circunstancia, pues, el compositor no aparece como *bricoleur* a causa del montaje del material, sino en cuanto “compositor del compositor”, es decir, como diseñador de la propia instancia organizativa. La cual, no obstante, goza de cierta autonomía respecto de su creador.

Todo esto nos permite apuntar algunas conclusiones: en primer lugar, el electrófono se caracteriza por una extraordinaria versatilidad en la configuración y reconfiguración de las relaciones productivas y los roles que las componen. En segundo lugar, la presencia humana no puede ser eliminada de forma absoluta respecto de la producción electrónica, si bien las categorías tradicionales de intérprete, compositor y oyente son constantemente reevaluadas en la práctica musical –al mismo tiempo que la de instrumento–. En tercer lugar, por último, los dos puntos anteriores confluyen en lo que puede denominarse un modelo biónico-cibernético de la producción electrónica: el instrumento se manifiesta como una red de relaciones productivas en la que humano, máquina y mundo se acoplan mutuamente en una continua recodificación de los flujos. Esto último resume en buena medida el concepto mismo de complejo cibernético.

capacidad de gestión, manipulación y producción de información le permite no solo replicar con facilidad cualquier técnica de montaje previa (lo que exigía en los años 40 o 50 largas horas de trabajo de cortar, pegar, voltear y regrabar cinta magnética se conseguiría actualmente con comodidad con la ayuda de programas informáticos), sino que abre la puerta a multitud de posibilidades difícilmente accesibles en otros momentos históricos. Como exponen Paulo Ferreira y Antonio de Sousa: “la computadora puede convertirse a la vez en un instrumento musical, en una interfaz transformadora y en un generador de realidades musicales, una herramienta de composición, así como un casi ejecutante autónomo. [...] desde la perspectiva de la creación y producción musical, las computadoras no son solo «máquinas devoradoras de números» sino también «socios interactivos»” [“l’ordinateur peut devenir à la fois instrument de musique, interface transformatrice et génératrice de réalités musicales, outil de composition aussi qu’interprète quasi autonome. Car dans la perspective de la création et de la réalisation musicale, les ordinateurs ne sont pas seulement des «machines à manger des nombres» mais aussi des «partenaires interactifs»] (Ferreira & Da Sousa 2005: 2).

3.4. LA PRODUCCIÓN CIBERNÉTICA

A lo largo de los apartados precedentes se han desarrollado diversas ideas clave relacionadas con el modelo del complejo cibernético. Es, pues, el momento de ofrecer una explicación sintética de dicha noción y, asimismo, de aplicarla al estudio de propuestas musicales concretas.

Al igual que el cuerpo marcado, el complejo cibernético constituye un modelo teórico del instrumento que, además de ontológico y poético, posee un carácter marcadamente dinámico. El complejo cibernético es, en este sentido, tanto un modo de pensar el instrumento como una forma de *poiesis*, y cuyo foco de atención, al igual que en el caso del modelo precedente, se orienta hacia el proceso de individuación como llegar-a-ser, como actualización de una virtualidad, y, por lo tanto, como un fenómeno vinculado a movimientos de territorialización y desterritorialización. Una y otra perspectiva conciben, pues, el instrumento como agenciamiento. La principal diferencia con el modelo anterior estriba, empero, en el protagonismo que en el complejo cibernético asumen las relaciones productivas –esto es, la manera en que los diferentes elementos y dispositivos se acoplan y ensamblan mutuamente, así como el tipo de conexiones que se establecen entre ellos– frente al papel que, en el cuerpo marcado, ostentaba la propia producción pensada desde un punto de vista que calificábamos de “cualitativo” (qué se produce y cómo se produce).

Desterritorializar el instrumento en el complejo cibernético implica, por consiguiente, trascender las estructuras productivas de los instrumentos y complejos instrumentales: redefinir los roles, multiplicarlos, eliminarlos, diversificarlos o llevarlos al límite; crear discontinuidades, encadenarlas o disponerlas en una red; integrar o alienar los elementos puestos en conexión; etc. A este propósito, en los apartados 3.2 y 3.3, tomando como campos de estudio, respectivamente, las agrupaciones instrumentales y los medios electrónicos, se han estudiado algunas formas de relación productiva que van más allá de la interacción instrumento-intérprete que gobernaba la producción en la máquina binaria –de acuerdo con el planteamiento del cuerpo marcado–, tales como la concertación, la sonancia y la transducción.

De entre ellas, subrayábamos la condición vertebral que este tipo de relación ostenta en la dinámica productiva de los medios electrónicos, cuyas posibilidades a nivel relacional, en constante expansión, le confieren un especial interés en el estudio de este modelo. En efecto, la producción electrónica implicaba sin cesar procesos de intercambio

y transformación de energía, en los cuales un elemento actúa como *input*, informando a otro elemento que, a su vez, producirá un *output* susceptible de informar (como un nuevo *input*) a otro elemento, y así sucesivamente. Los procesos transductivos permitían, en este sentido, poner en mutua relación a fenómenos energéticos tan variados como una imagen visual o un movimiento, una señal acústica, una corriente eléctrica, la topología de un campo magnético, un fenómeno térmico o químico, etc. En este sentido, la electrónica abre a la actividad musical todo un campo de investigación que, como apunta Craenen, permite también –en el ámbito de la llamada “electrónica mixta” – replantear y reconfigurar las relaciones entre el “cuerpo ejecutante” [*performing body*] y la producción de sonido (Craenen 2014: 195).

Por otro lado, el concepto de microhaecceidad propuesto por De Assis acercaba este planteamiento al medio acústico, mostrando las posibles aplicaciones del concepto de transducción en el instrumento tradicional. De este modo, la concepción del gesto instrumental en la interacción instrumento-intérprete como una realidad unitaria y continua constituía en última instancia una simplificación de procesos que son, más de lo que pudiera parecer a primera vista, múltiples y reticulares. Al fin y al cabo, al exponer el concepto de máquina binaria ya describíamos el cuerpo doble y bio-técnico del intérprete que toca su instrumento como una realidad maquínica atravesada por diversas clases de flujos, los cuales establecían movimientos continuos entre lo virtual, lo intensivo y lo actual. Además, hacíamos referencia, al hablar de la síntesis conectiva, a la presencia preindividual de elementos parciales –dedo, llave, uña, labios, pedal, cuerda, sonaja, boquilla– que establecían entre sí diversas formas de conexión; y planteábamos ya, asimismo, el propio instrumento-artefacto como un agenciamiento, por lo general constituido de partes que cumplen diversas funciones,⁷⁰ y, a su vez, la máquina binaria también era concebida como un ensamblaje.

Así pues, en la doble máquina que se constituye en la interacción entre un cuerpo humano y un cuerpo sonoro, cada uno de estos elementos es al mismo tiempo, y en sí mismo, múltiple. Es en los huecos abiertos por todos estos intersticios, disimulados y ocultos bajo el velo de la continuidad del gesto en la noción de interacción, donde la transducción desempeña siempre un papel, si bien nunca tan radical ni central como el

⁷⁰ Aunque esta diversidad funcional dentro del propio cuerpo físico del instrumento no es, desde luego, necesaria para la condición instrumental de dicho artefacto, como demostraría por ejemplo el caso de las claves.

que la transducción ejerce por necesidad en los medios electrónicos. Ésta es la perspectiva diferencial que introduce el complejo cibernético.

Analizar un trabajo instrumental desde este modelo implicará, en definitiva, atender a los elementos que constituyen la cadena o red productiva y a las relaciones que los gobiernan. Nótese que, en los ejemplos planteados hasta el momento, se han empleado alternativamente las expresiones “instrumento” y “complejo (o dispositivo) instrumental”: consideramos que esta última es preferible cuando se trata de pensar, no un artefacto singular (como una guitarra, un ordenador, un micrófono o un altavoz), sino el circuito productivo constituido por todos ellos, concebido como una realidad múltiple, pero no equiparable a una agrupación instrumental. En este sentido, designar el dispositivo involucrado en una pieza de música concreta como una agrupación de instrumentos sería un auténtico disparate, puesto que ninguno de sus elementos por separado es un instrumento. Solo la actualización productiva del conjunto como tal permitiría en este caso la emergencia de un gesto instrumental global en el sentido que hemos entendido aquí como “cibernético”.

3.4.1. Intersecciones y desplazamientos entre fuente, concertación y montaje en el arte radiofónico y la agrupación virtual

A continuación, propondremos algunos ejemplos para el estudio de las relaciones productivas desde el modelo teórico del complejo cibernético. Comenzaremos con un caso sencillo, relacionado con la problematización de los límites entre la concertación y el montaje: un fenómeno presente en una amplia variedad de manifestaciones musicales, en las que se incluyen desde propuestas de arte radiofónico hasta composiciones que exploran las posibilidades de internet como un elemento clave dentro el proceso de producción del sonido.

La idea de un arte radiofónico puede entenderse como aquella forma de creación artística vinculada a la especificidad de la radio como medio, y, en este sentido, deudora de las posibilidades técnicas y expresivas que ésta permite. A este respecto, David López menciona la desaparición del referente visual que tiene lugar en la radio, así como la centralidad que adquiere el sonido como instrumento exclusivo de comunicación entre emisor y receptor (López 2011: 57). Por su parte, José Iges define el arte radiofónico como “un arte de sensaciones [propriadamente] radiofónicas” (Iges 2004: 47), con lo que el autor trataría de distanciarse de la experiencia de la radio como un medio de difusión

masiva, es decir, de la radio como “un simple tocadiscos publicitario de programación musical” (Camacho 1999: xii). Esta naturaleza crítica del arte radiofónico sería reivindicada ya por Bertolt Brecht, quien en su *Theory of Radio* (1932) afirmaba que “la radio debe ser transformada de un medio de distribución a un medio de comunicación” (en Lander & Lexier 1990: 109).⁷¹

Asimismo, el arte radiofónico suele ponerse en relación con el concepto de arte sonoro, cuyo estatus ambiguo se ha señalado con anterioridad. López explica que el arte radiofónico sería una forma de arte sonoro orientada al espacio electrónico de la radiodifusión, donde la expresión arte sonoro designaría un “conjunto de manifestaciones artísticas que hagan uso del sonido, sin llegar a prescribir unas normativas que lo encierren en una determinada práctica discursiva” (López 2011: 57).

El problema aquí es que no acaba de estar claro en qué punto esta definición establece una verdadera frontera entre música y arte sonoro, de lo que López mismo es consciente. Puesto que, si la música se concibe, como quiere John Blacking, como cualquier forma de sonido (humanamente) organizado (en López 2011: 59); si John Cage logró demoler los límites de la música, abriendo la puerta a la inclusión de cualquier clase de sonidos en ella, y desdibujando las fronteras entre la obra y el espectador (Hasse 2021); y si Murray Schafer entiende la actividad del paisajista sonoro en un sentido propiamente musical;⁷² ¿en qué sentido se encontraría restringida la música donde el arte sonoro no lo está? Por este motivo, según Dan Lander (en Lander & Lexier 1990: 10):

Los términos “música experimental” y “arte sonoro” son considerados por algunos como sinónimos e intercambiables. De hecho, es difícil identificar un arte del sonido precisamente por su histórica vinculación a la música. Aunque la música *es* sonido, ha habido la tendencia de incluir el dominio completo del fenómeno sonoro en el ámbito de la música.⁷³

Sin embargo, argumenta Alan Licht, aunque no exista una definición universal del arte sonoro y las trayectorias de la música experimental y el arte sonoro no dejen de entrecruzarse, tampoco parece la mejor solución limitarse a subsumir una de las categorías en la otra (Licht 2009: 9). En cualquier caso, se hace necesario buscar una

⁷¹ “Radio must be changed from a means of distribution to a means of communication”.

⁷² “La nueva orquesta es el universo”, escribe este autor en *El nuevo paisaje sonoro* (Schafer 1969: 77).

⁷³ “The terms experimental music and sound art are considered by some to be synonymous and interchangeable. In fact, it is difficult to identify an art of sound precisely because of its historical attachment to music. Although music *is* sound, the tendency has been to designate the entire range of sonic phenomenon to the realm of music”.

mejor explicación. A este propósito, Licht ofrece una serie de valoraciones que arrojan una nueva luz sobre este concepto: en primer lugar, la pieza musical suele tener una duración fija; la obra de arte sonoro, más próxima a la expresión visual, no (Licht 2009: 3). En segundo lugar, el arte sonoro adopta una mayor relación con el arte visual, bien como combinación de sonido y expresión plástica (David Toop), o bien como trabajo del sonido desde una concepción extendida de escultura (Bernd Schulz). En tercer lugar, el arte sonoro suele ser expuesto con mayor frecuencia en museos y galerías (*Audio Culture*) y carece de la intención de ser experimentado como música (Licht 2009: 9).

El planteamiento de Licht resulta atractivo. Según lo expuesto, no existe una frontera nítida entre música y arte sonoro como categorías separadas, sino una tendencia, por parte de las prácticas que los constituyen, a manifestar ciertos rasgos diferenciales recurrentes, incluso dentro del ámbito experimental. Adicionalmente, ambos fenómenos compartirían un medio (el sonido y su producción) y una historia (parte del repertorio es indudablemente común, como en el caso de *4'33"* de Cage). De esta manera, por lo tanto, “arte sonoro” expresaría una diferencia cualitativa respecto a “música”, si bien tampoco se distingue de ésta de forma tajante, en el mismo sentido que el cine se distingue del teatro. En cuanto al arte radiofónico, de acuerdo con este planteamiento, conformaría una línea particular de trabajo dentro del arte sonoro, cuya especificidad se debería a las características distintivas del medio con el que trabaja.

En *Clases de música en la granja*, retransmitida en el programa *Ars Sonora* de Radio Clásica en 1993,⁷⁴ el compositor Llorenç Balsach ofrecía un supuesto reportaje sobre el extraordinario experimento de la (inexistente) neurobióloga Lidia Liebermann, mediante el cual ésta habría logrado enseñar a cantar a los animales de una granja. El programa se abría con una interpretación del célebre *Duetto buffo di due gatti* –atribuido tradicionalmente a Gioachino Rossini–, con una peculiaridad que el reportero no dejaría de señalar: los intérpretes del dúo serían en realidad “varios gatos de carne y hueso”.

El periodista presenta entonces a la neurobióloga, quien explica que su proyecto se basa en la combinación de técnicas de aprendizaje con el uso de una droga experimental. Tras ser sometidos a esta sustancia, los animales reaccionarían a la audición de notas musicales de diversos instrumentos tratando de imitarlas por medio de sus propias capacidades de fonación. El formato del reportaje sigue religiosamente, como señala Iges,

⁷⁴ Disponible en *Youtube*. Véase <https://youtu.be/DxcXqggMOJY>, visualizado el 1 de mayo de 2021.

las pautas de una entrevista típica, y se lleva a cabo con absoluta seriedad, mientras que el guion desarrolla la evolución de las competencias musicales de los animales desde relinchos, balidos, gruñidos y mugidos “a la formación de una verdadera orquesta con todos los animales, en la cual se le supondría al propio Balsach acompañándolos al piano” (Iges 2004: 48-49).

En rigor, el reportero no miente cuando afirma que la interpretación del *Duetto* se debe a unos auténticos gatos. No obstante, ha omitido el dato clave de que dicha interpretación constituye además un montaje: Balsach ha empleado muestras de maullidos de diversos gatos, más agudos y más graves, como material para su realización. El grupo de gatos no conforma una agrupación vocal real, puesto que ello se trata de una ilusión creada por el montaje, como en cada uno de los ejemplos musicales ofrecidos en el reportaje. La ilusión consiste en hacer pasar una fuente sonora real, pero desprovista en su contexto original de todo contenido musical, por un intérprete grabado. Cuando se escucha a los cerdos entonar una especie de melodía, la neurobióloga replica a su entrevistador: “no es que lo parezca. Es que realmente siguen el ritmo musical” (14’28’’-14’38’’). Sin duda, lo siguen. Pero la razón de que lo hagan no tiene relación con el “ACP-ribosil-transferasa”, sino con la intervención oculta de un compositor-*bricoleur*. Es un juego de prestidigitación en el que el montaje crea espejismos de relaciones de concertación (entre los cerdos o entre los gatos, pero también entre éstos y el piano), además de producir la impresión de auténticas voces animales (máquinas binarias) detrás de las cualidades acústicas reales de las fuentes.

Una década antes, en 1983, el músico y académico Paul Théberge estrenaba una obra radiofónica titulada *Les dix-huit heures*, la cual tomaba como material de partida la programación para una jornada completa de dieciocho horas de Radio Canada FM. En esta pieza Théberge construía, a modo de *collage*, un montaje sobre el propio montaje que constituía la programación. Como explica Bruce Barber: “breves extractos de música, noticias y programas culturales se montaban juntos en un grabador de ocho pistas, y luego se mezclaban en proporción de un minuto de grabación respecto a una hora de tiempo de transmisión” (Lander & Lexier 1990: 130).⁷⁵ Esta compresión extrema del material

⁷⁵ “Brief extracts of music, news and cultural programs were montaged together on an eight-track recorder, then mixed down to form a one-minute to one-hour ratio of recorded time to transmission time”.

permitiría, según el propio Théberge, la emergencia de un ritmo global inherente (pero no patente) a la estructura de la programación (cit. en Lander & Lexier 1990: 130-131).

Desde el punto de vista del complejo cibernético, uno de los aspectos más interesantes de este planteamiento consiste en la adopción del montaje radiofónico como fuente. Adopción detrás de la cual las fuentes originarias (“primarias”) se tornarían apenas relevantes, desdibujándose en un fondo de relativa indiferencia. Por un lado, esto permite tomar conciencia de la naturaleza productiva de la radio. Por otro lado, de una manera consciente o no, Théberge lleva a cabo una banalización de la mencionada producción-origen, desplazando la producción al montaje sobre montaje. Esta banalización no es, empero, sino un reflejo directo de la propia banalidad que se encuentra vinculada al carácter de difusión masiva de la radio, de acuerdo con el diagnóstico de autores marxistas como Adorno y Brecht. Por consiguiente, en la individuación de la producción radiofónica en *Les dix-huit heures*, Théberge somete a este medio a cierto extrañamiento, trazando así líneas de fuga que posibilitan su reensamblaje.

Una crítica mucho más acerada, aunque en una época que es ya otra, tiene lugar en la pieza de arte conceptual *Compressed Sound Art* (2009) de Johannes Kreidler. No es propiamente arte radiofónico, y no cabe duda de que la radio posee hoy competidores mucho más fuertes en el mercado del entretenimiento y la difusión masiva, si bien su huella no deja de estar presente en su vinculación tan penetrante como ambigua con la realidad social actual.⁷⁶

En *Compressed Sound Art*, Kreidler presenta al espectador una sucesión de archivos de audio que conforman versiones ultracomprimidas de diversas realidades sonoras, al tiempo que se proyecta en pantalla la identidad de lo escuchado, asociada a un icono. La elección de los materiales no es ni mucho menos casual. Entre las muestras utilizadas se incluyen: las sinfonías completas de Beethoven tocadas en un segundo, todas las canciones publicadas de The Beatles en una décima de segundo, un audiolibro de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust en un segundo y las obras completas de Friedrich Nietzsche en un tercio de segundo, así como la Biblia, el Corán y la Torá en un tercio de segundo cada una. Se trata, pues, como lo expresa el propio Kreidler, de “grandes activos culturales”, “caballos de guerra de la industria de la música”, “gruesos

⁷⁶ En este caso, por consiguiente, hablaríamos más bien de arte post-digital. Véase al respecto el apartado 3.4.4.

jamones literarios”, etc., donde todos ellos aparecen convertidos en “datos en un pequeño chip”.⁷⁷

Otros de los ejemplos incorporados se remiten a realidades culturales ligadas al consumo, la industria cultural o el estilo de vida en el moderno capitalismo, como en el caso de una serie de gráficas que representan la trayectoria de las acciones de miles de bancos, transformadas en melodías de videojuegos. Lo mismo ocurre con el sonido de 130000 canciones variadas “tocadas” en cuatro segundos, dos canciones de Britney Spears reproducidas respectivamente 10 y 400 veces en un solo segundo, o las pistas de audio de la película *Rambo 3* y de una cinta pornográfica, ambas en un tercio de segundo. Otras muestras, por último, poseen un carácter crítico o provocativo: así, la reproducción simultánea de los tres Libros sagrados junto con la obra de Nietzsche; la *Crítica de la razón pura* de Immanuel Kant 22000 veces en un segundo –y, por lo tanto, “solo audible para los murciélagos” –;⁷⁸ Adolf Hitler pronunciando la palabra “Reich” a 1/12 de la velocidad normal: una explosión reproducida a una velocidad proporcional a la tasa de fallecidos en la Guerra de Irak; o un discurso del Papa Benedicto XVI emitido a través de un altavoz cuya membrana ha sido reemplazada por un preservativo.⁷⁹

Como es obvio, el oyente es incapaz de reconocer en las muestras nada en absoluto. Como mucho, en algunos casos es posible percibir la presencia de una voz. Sin embargo, conocer la identidad de la fuente (y la de su contenido) es fundamental en esta pieza: es la *Recherche* de Proust lo que es reducido a un efímero puñado de bits, es la música de Beethoven la que implosiona en un suspiro carente de todo sentido musical, es la *Crítica* kantiana la que ni siquiera deja en nosotros una mínima impresión auditiva. Todo ello contribuye a la apertura de una importante dimensión de sentido en la pieza que, en la

⁷⁷ “Großes Kulturgut (Beethoven), Schlachtrösser der Musikindustrie (Beatles), dicke Literaturschinken (Proust), die Schriften der Weltreligionen, sie alle sind heute Daten auf einem winzigen Chip [...]“. Consultado, el 27 de febrero de 2022 en <http://kredler-net.de/compression.html>. Esta obra de Kredler no deja de mostrar cierta cercanía –a pesar de las notables diferencias de planteamiento– a *100 Favorite Classical Masterpieces Mix* (2012) de Ramón Sender Barayón: una pieza en la que, según su autor, se superponen un centenar de fragmentos de “grandes éxitos” de la música clásica con el objetivo de crear una rica textura musical en la que el oyente descubra una nueva música más allá de la reconocibilidad de sus archiconocidos materiales. Se trata, pues, de “alucina[r] tu propia melodía” [“hallucinate your own tune”]; una idea que, explica Sender Barayón, se hallaría también en muchos de sus trabajos anteriores con electrónica. Consúltese a este respecto <https://www.raysender.com/100%20faves.html>, consultado el 27 de febrero de 2022. Asimismo, sobre la figura de este autor, véase el reciente artículo de Belén Pérez Castillo, “Ramón Sender Barayón: la música como lugar espectral de la memoria” (Pérez Castillo 2021).

⁷⁸ “Nur für Fledermäuse hörbar”.

⁷⁹ Consultado el 2 de mayo de 2021 en <http://kredler-net.de/compression.html> y <http://www.kredler-net.de/english/works/csa.htm>.

medida que depende de procesos de mediación, habrá de ser abordada en el siguiente capítulo. Por el momento, empero, nos centraremos en estudiar el trabajo de las relaciones productivas que Kreidler lleva a cabo en la obra.

En *Compressed Sound Art*, la banalización de la fuente que señalábamos en Théberge se lleva al extremo: los datos de la bolsa se disponen en el mismo plano que obras del canon occidental, escrituras sagradas, industria cultural, un discurso fascista y datos de víctimas de contiendas bélicas. Todas estas realidades se comprimen en breves ruidos electrónicos sin apenas personalidad, se homogenizan en la trivialidad del cúmulo de datos que diariamente se reproducen, se consumen, se piratean y –sobre todo– se instrumentalizan: la economía se hace juego, el arte mercancía y el periodismo pornografía. La apropiación del material que lleva a cabo Kreidler ya no es la del *ready-made* o el *objet-trouvé*, el papel de la fuente no obedece a la idea schaefferiana de un objeto sonoro o a su potencial como documento (López 2001: 60-61); aquí, la fuente solo se hace presente para desaparecer, para desintegrarse y ahogarse en *big data*. En palabras del propio Kreidler:

En la era de los conjuntos de datos comprimidos, copiados en orden de miles de millones a través de la fibra óptica, los individuos posmodernos tan solo comunican los breves metadatos: enlaces e iconos, tweets y feeds RSS. Mientras escuchamos el leve ruido del frigorífico, se realizan millones de cálculos para nosotros [...]. Compresión. Mp3 es la nueva humildad, todo se aproxima, todo tiene lugar; ¡hay tanto! Los datos se recopilan, se codifican, se encriptan, también la tecnología ilegal (DVD-Rip-Code), cuerpos presentes ilegalmente (inmigrantes) y 130000 canciones que probablemente no se obtienen legalmente se desactivan en términos de sonido [...]. Adorno dijo una vez que la música que ya se conoce debería reproducirse más rápido. Aquí están los nuevos *tempi*, aquí está la estética del gran número.⁸⁰

Pero el proceso no termina aquí: Kreidler no se contenta con situar sus fuentes en el mismo plano de indiferencia y neutralización, sino que, de forma técnicamente muy similar a la realización de Balsach y como colofón de la composición, se aplica a “concertar” sus fuentes (desde luego, por medio del montaje): las diferentes muestras

⁸⁰ “In der Ära der komprimierten Datensätze, zu Milliarden durch die Glasfaser kopiert, kommuniziert der postmoderne Mensch nur die kurzen Metadaten: Links und Icons, Tweets und RSS-Feeds. Während wir ein leises Kühlerrauschen vernehmen, werden Millionen Rechenvorgänge für uns getätigt. [...] Komprimierung. Mp3 ist die neue Bescheidenheit, alle rücken näher zusammen, dann haben alle Platz; es gibt halt so viel! Daten werden gerafft, codiert, verschlüsselt – auch illegale Technologie (DVD-Rip-Code), illegal anwesende Körper (Einwanderer) und 130 000 wahrscheinlich nicht so legal bezogene Songs werden zum Klang entschärft. [...] Adorno sagte einst, Musik, die schon bekannt ist, solle man schneller spielen. Hier sind sie nun, die neuen *Tempi*, hier ist die Ästhetik der großen Zahl”. Véase la nota anterior.

comprimidas y sus iconos asociados se combinan entonces para construir una ejecución de la popular melodía *Noche de paz*. De este modo, el creador alemán culmina la empresa de banalización de la fuente. Puesto que, si antes Beethoven, Britney Spears, la Biblia, los movimientos bursátiles como videojuegos de disparos y la pornografía se reunían (con clara intención provocadora) como simples datos triviales, ahora, en su irreverente concierto, se han convertido en *memes* comparables a los que proliferan en la actualidad en las redes sociales.

Examinemos ahora otra clase de propuestas. Durante los últimos años han surgido diversas iniciativas que exploran las posibilidades de internet de cara a la ejecución o (re)producción de una pieza musical. Es un rasgo común a estas manifestaciones el que al menos parte de los elementos y agentes implicados en la producción sonora se sitúen físicamente en distintos lugares, ya sea en directo o en diferido, pero en cualquier caso aislados unos de otros. Las producciones parciales, a continuación, se someterán a un montaje o mezcla, dando lugar a la producción global o final, que se actualiza en uno (o varios) momentos y lugares ajenos, en principio, a los primeros. Huelga señalar que este tipo de planteamientos han proliferado de forma significativa a raíz de las circunstancias derivadas de la pandemia global ocasionada por el COVID-19, debido a la restricción de las posibilidades de reunión que ésta ha acarreado.

En el año 2009, en primer lugar, arrancaba el proyecto *Virtual Choir* del compositor estadounidense Eric Whitacre, quien se haría célebre por sus versiones multimedia de piezas corales. En estas interpretaciones, Whitacre dirigía vastos coros mixtos compuestos de personas de múltiples nacionalidades, cuyas cifras abarcan desde las 185 voces de 12 países en *Virtual Choir 1 'Lux Aurumque'* (2010) y las 2052 voces de 58 países en *Virtual Choir 2 'Sleep'* (2011) hasta llegar a las 17572 voces de 129 nacionalidades involucradas en el más reciente *Virtual Choir 6 'Sing gently'* (2020).⁸¹ Sin embargo, dichos coros no se encontraban físicamente juntos en el momento de la interpretación, y, además, tampoco cantaban en directo. La aparente interpretación consistía en realidad, pues, en un montaje *a posteriori* de múltiples grabaciones enviadas por los seguidores del compositor, quienes adoptaban como punto de partida la grabación de la dirección de la pieza realizada por el propio autor.

⁸¹ Consultado en <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir> el 19 de abril de 2021.

En segundo lugar, en el año 2013, se desarrolló en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) un proyecto titulado *Concierto dislocado*,⁸² organizado por el colectivo artístico Plastic Crowds y llevado a cabo con la colaboración de diversos artistas y estudiantes. Dicho proyecto consistía en la realización de un concierto con piezas instrumentales para diversas agrupaciones de cámara en el que los instrumentistas, distribuidos en pequeños grupos ubicados en lugares diferentes de la ciudad, retransmitían (en audio y vídeo) las ejecuciones de forma simultánea hasta el MARCO. Allí el público del evento, en tiempo real, podía escuchar la mezcla de audio (re)producida en los altavoces de la sala y visualizar las imágenes de la actuación de los diversos grupos instrumentales. Éstos se encontraban perfectamente aislados unos de otros y sin comunicación entre ellos, de modo que no podían ver ni escuchar nada de lo que los demás ejecutaran. De cara, pues, a hacer posible la coordinación de las interpretaciones, el director musical del proyecto, Manuel Martínez, grabó previamente en vídeo –al igual que Whitacre– su propia participación. Y este vídeo, que incluía todas las obras del programa en el orden previsto, se reprodujo durante el concierto de forma sincronizada para todos los grupos de participantes.

En tercer lugar, se estrenaba en 2012, en el marco de los Encuentros de Música Electroacústica de Gijón, una obra de autoría colectiva titulada *La Chanson de Roland* (Carrillo Fernández 2014).⁸³ En esta pieza, inspirada precisamente, según sus autores, en la tradición del arte radiofónico, tres compositores –Jorge Carrillo, Fabio Muñiz y Honorino García– partían del esquema elaborado en una puesta en común inicial para realizar por separado su propia aportación musical. Dichas aportaciones fueron retransmitidas de forma paralela –sin que ninguno de los tres autores conociera siquiera la parte elaborada por sus compañeros– el día del concierto, de forma simultánea y desde tres ubicaciones físicas diferentes dentro del Principado de Asturias. Las tres emisiones se mezclaban y se exponían en directo en el Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón, de cuyo instrumental estaba a cargo un cuarto participante –Miguel Fernández– como sonista y, así, cuarto coautor de la obra, según sus protagonistas.⁸⁴

⁸² Véase <https://www.farodevigo.es/gran-vigo/2013/09/21/concierto-dislocado-rompe-barreras-17371466.html>, consultado el 21 de abril de 2021.

⁸³ Por medio de la evidente alusión al cantar de gesta francés del siglo XI, el título encerraba una referencia jocosa a la marca comercial de instrumentos electrónicos *Roland*, cuyos dispositivos eran utilizados por los músicos en el proceso productivo de la obra.

⁸⁴ A este respecto, véase <https://www.produccionesinfames.com/tesla/sonidos/ensemble-de-musica-electroacustica/>, consultado el 20 de abril de 2021.

Los tres casos descritos son, a pesar de sus evidentes semejanzas, ciertamente diversos. Ante todo, las creaciones de Whitacre se distinguen de los otros dos ejemplos citados en que la producción global no se desarrolla de manera sincronizada con ninguna de las producciones particulares, del mismo modo en que éstas tampoco lo hacen entre sí. Por consiguiente, el vídeo resultante se parece –un tanto como en el ejemplo del *Dúo de los gatos* en la composición de Balsach– a una especie de puzle elaborado a partir de cientos o miles de piezas, cada una de las cuales corresponde a una producción particular. Es decir, las producciones parciales ya se encuentran completamente formadas para cuando tiene lugar el montaje –*a posteriori*–, de un modo similar a como sucede en la realización de una grabación de estudio.

Por consiguiente, el coro es creado como tal en la propia mezcla, aunque, al mismo tiempo, cada una de las grabaciones individuales se construye de forma implícita como una pieza del puzle o, para recurrir a otra figura, como un ladrillo sonoro dentro del conjunto de la arquitectura global de la pieza. Más allá de esto, el “coro virtual” de Whitacre, en cuanto agrupación tradicional, es ante todo una ilusión, si bien una ilusión en un sentido distinto al que tenía lugar en *Clases de música en la granja*. Así, frente a la relativa neutralización que, respecto a la ejecución en directo, parece conllevar su grabación como reproducción técnica,⁸⁵ la actualización productiva de la agrupación-montaje creada por Whitacre adquiere una expresividad especial.⁸⁶

En *Concierto dislocado*, el formato del proyecto atenúa, con respecto a Whitacre, el carácter ilusorio de la agrupación. Por un lado, los grupos habían ensayado juntos con anterioridad, por lo que existían ya hábitos colectivos de interpretación, a pesar de que

⁸⁵ Realmente habría que hablar aquí de “(re)producción”, particularmente cuando el papel de las técnicas de montaje es significativo de cara al resultado. No obstante, por lo general, en la grabación comercial convencional suele primarse el carácter icónico sobre cualquier otro aspecto, viene a tratarse como la reproducción fotográfica de un cuadro, aunque no se trate –o no tenga por qué tratarse– de una realidad análoga. El ideal de fidelidad de la grabación tiende, por consiguiente, a conferir al montaje connotaciones más bien negativas (como un hecho fraudulento), que Glenn Gould –al oponer precisamente un modelo del artista de grabación más cercano al actor de cine que al de teatro– no dudaría en cuestionar. A este propósito, véase Gould (2017: 196 y ss.).

⁸⁶ No obstante, nos atrevemos a sugerir, esta expresividad propia tiene a nuestro juicio una menor conexión con el componente puramente relacional de la producción que con la dimensión simbólica –quizás un tanto ideológica– que aquélla hace posible. En esta dimensión se encontraría implicado el propio número de intérpretes (¿por qué si no es relevante?) además de la diversidad de procedencias geográficas. Sin embargo, las resonancias simbólicas que adquieren aquí los números no se deben a la pura cantidad tomada de una forma abstracta, sino a su capacidad para constituirse como signos de multitud o de la globalidad de nuestro mundo, en apariencia unida aquí en la interpretación de una pieza coral y reflejando de este modo la capacidad de la música –como práctica social– para estrechar lazos y acortar distancias, en un sentido tanto espacial como cultural. Véase el cuarto capítulo de este trabajo para una exposición detallada de la mediación semiótica como tercera dimensión de la presente propuesta de una poética del instrumento.

los músicos se separarían de cara al concierto. Por otro lado, las entrañas del proceso eran realidades evidentes para los espectadores –lo que las inevitables latencias contribuían a hacer presente–: así, el oyente era consciente de que no estaba escuchando una agrupación en el pleno sentido del término, pero al mismo tiempo percibía en la ejecución una coordinación real, que denotaba que desde cierto punto de vista debía serlo. Esto último puede aplicarse también a Whitacre.

El elemento clave es aquí la concertación. Es la existencia de concertación entre las producciones parciales lo que nos permite diferenciar una agrupación de un mero conjunto de músicos que se encuentren tocando a la vez en un determinado lugar (por ejemplo, estudiantes de conservatorio que ensayen de forma simultánea en cabinas de estudio contiguas y deficientemente insonorizadas, o ejecutantes de una orquesta que estén preludiando antes de la entrada del concertino). El problema es, no obstante, que la intervención de la electrónica hace tambalearse el propio concepto de concertación, en la medida en que concertación y montaje se entrelazan.

A este respecto, un aspecto que *Virtual Choir* y *Concierto dislocado* poseen en común es la grabación previa en vídeo del director, mediante el que consiguen una concertación paralela y diferida de las distintas producciones parciales. Dicho vídeo conformaba, de hecho, el único elemento en diferido en *Concierto dislocado*, y la adopción de esta estrategia evitaba incrementar los riesgos de latencias que acarrearían de forma inevitable las múltiples emisiones en directo. En este sentido, la grabación del director permitía al menos ajustar con mayor precisión el momento de emisión –ya que no de recepción– de las distintas producciones parciales.

En cuanto a *La Chanson de Roland*, ésta se desmarca –hasta determinado punto, al menos– de los otros dos ejemplos en un aspecto clave: dicha pieza no podría ser comprendida obviando la estructura productiva del concierto sin perjuicio de la propia obra. Es decir, las obras incluidas en *Concierto dislocado*,⁸⁷ así como las de Eric Whitacre, serían susceptibles de ser programadas en un concierto de formato ordinario, puesto que no existe un vínculo perceptible entre la factura compositiva de las obras interpretadas y el marco del espectáculo en el que se ofrecieron. En la *Chanson*, en cambio, el gesto

⁸⁷ Escritas por el profesor Juan Eiras y diversos estudiantes del Conservatorio Superior de Vigo. En concreto, el programa incluía las siguientes obras: *Encontros*, *Cantos da maré* y *Metaplasmos* de Juan Eiras; *Quinteto dialéctico* y *Pensamientos* de Manuel María Veiga; *A Zora* de Valentina Masseti; *Poema* de Xesús Xosé Iglesias González; *Anguria* de Olga García, *Seven Hop* de Dianna Dmitrijeva; y *Folk Variations* de Demetrio Bonvecchio.

instrumental global no se encontraba prefigurado antes de la mezcla, como en el espacio virtual de la partitura o en el montaje de cinta acusmático: así, por un lado, el esquema que los tres autores tomaron como punto de partida se limitaba a la definición de proporciones formales, roles respectivos según la sección y orientaciones texturales básicas. Por otro lado, el sonista desconocía también las tres composiciones individuales, poseía cierto grado de libertad en la manipulación de aspectos como la panorámica y la dinámica, y debía por tanto acometer la mezcla en directo y desde su propia perspectiva musical como, en efecto, un cuarto creador. El proceso de emisión y mezcla era, por lo tanto, central en la poética de la *Chanson*, mientras que dicho proceso aparecía en las obras del *Concierto dislocado* en el contexto de una determinada iteración performativa de las mismas.

Introduciremos ahora un último ejemplo, de carácter hipotético. Supongamos una pieza para doce instrumentos acústicos y dispositivos de grabación, mezcla, reproducción y proyección, para la que elegiremos –en homenaje a Foucault– el título de *Panóptico*. Supongamos también que distribuimos los instrumentos en un espacio irregular, laberíntico, como un entramado de pasillos y pequeñas salas. Los instrumentos, de este modo, no estarán reunidos en el mismo lugar, todos a la vista de todos, y, en consecuencia, no serán físicamente abarcables al mismo tiempo bajo la mirada y la escucha de un solo individuo. Además, cada intérprete será grabado en tiempo real por medio de un micrófono acoplado en el instrumento y de una cámara que registre adecuadamente sus movimientos. Esas quince grabaciones serán transmitidas a un ordenador central, situado en una sala más amplia y aislada de los espacios ocupados por los músicos: allí, las grabaciones individuales se mezclarán y proyectarán como una única producción sonora y visual. La realización de la mezcla se encontrará a cargo de un sonista. En cuanto al público, éste podrá moverse libremente por cualquiera de los dos entornos, incluyéndose la posibilidad de transitar de uno al otro.

Analicemos este caso desde el punto de vista de las relaciones productivas que lo caracterizan. Para empezar, ¿dónde habría que buscar la producción global? La respuesta más inmediata apuntaría a la mezcla realizada en la sala central, de una forma semejante a como sucedía en el caso de la *Chanson*. Sin embargo, no es nada evidente que esto haya de ser necesariamente así, puesto que, a diferencia del caso anterior, nada en el planteamiento parece privilegiar *a priori* la mezcla central frente a cualquier otra perspectiva posible.

No en vano hemos hablado de “panóptico”, en referencia a la singular estructura arquitectónica propuesta por Jeremy Bentham (1748-1832) para un dispositivo carcelario y popularizada por Foucault a raíz de la publicación de *Vigilar y castigar*. La perspectiva de la sala central corresponde a la mirada del guardia, aquél que —como una suerte de ojo que todo lo ve— observa a todos y no es observado por nadie. Empero, ¿no sería asimismo válida la perspectiva de cualquier espectador ubicado en el exterior de dicha sala? Desde este punto de vista, la identidad de la producción global se relativizaría, pudiendo entonces aparecer como tal cada uno de los caminos sonoros creados y experimentados por los oyentes. Así, tanto la mezcla como las interpretaciones realizadas por los músicos-presos, como la vivencia individual de cada espectador, constituirían iteraciones o actualizaciones de la misma, sin que ninguna de ellas pudiera aspirar a comprender o subordinar a las demás.

Veamos ahora de qué tipo son los vínculos o relaciones que se establecen entre los elementos. Por una parte, disponemos de doce instrumentos, que podemos tratar en principio como máquinas binarias. Por otra parte, encontramos un complejo tecnológico que se extiende en el espacio como un gigantesco pulpo de doce tentáculos, y que, en primer lugar capta cada una de las ejecuciones individuales (que se convierten de este modo en fuentes sonoras) por medio de los micrófonos (transductores); en segundo lugar, unifica todas las señales eléctricas así engendradas en una única señal resultante (procesamiento a cargo del ordenador); y, en tercer lugar, transmite dicha señal al equipo de sonido de la sala central, donde se produce el sonido (por medio de los altavoces como transductores y cuerpos sonoros).

Ahora bien, ¿conformaría el dispositivo instrumental completo una agrupación, lo harían los doce instrumentos por separado, o no habría agrupación en absoluto? Insistiremos en la tesis de que no es posible concebir una agrupación carente de cualquier relación de concertación en la producción. En este sentido, el modo en el que cabría hablar de agrupación en este caso dependería de cómo se concibiera la composición de la obra. Por ejemplo, si se planteara como una simple yuxtaposición de piezas independientes, la concertación quedaría embebida por entero en el montaje, no habría agrupación más allá de la concertación artificial creada por el dispositivo electrónico y de, como mucho, la sincronización de principios y/o finales en sentido general.

Por el contrario, si se escribiera como una obra convencional para ensemble, pero en la que los instrumentos se separasen en la ejecución, nos encontraríamos en una situación

parecida a la de *Concierto dislocado*, donde existía una agrupación implícita, prefigurada en la partitura y plenamente actualizada en los ensayos, cuyas relaciones de concertación serían modificadas en el concierto; o a la de *Virtual Choir*, donde la agrupación se encontraba también prefigurada en la partitura, pero cuya actualización corría en exclusiva a cargo del montaje (de ahí su carácter que decíamos “ilusorio”, de simulacro). La contrapartida de esta elección sería la de que, como en ambos proyectos, la factura de la partitura, tomada en sí misma, se situaría al margen de la configuración de las relaciones productivas en la ejecución.

Entre los dos polos descritos, empero, cabría una pluralidad de matices. La propia *Chanson de Roland*, en la que el acuerdo no se daba entre máquinas binarias, sino más bien entre compositores-*bricoleurs*, constituye ya una muestra de ello. En relación con *Panóptico*, una forma de entretelar la partitura con la concertación-montaje dependiente de los dispositivos consistiría en diseñar un procesamiento individualizado de las fuentes sonoras de cara a la mezcla. Por ejemplo, modificando los niveles dinámicos respectivos de un trombón y una guitarra con el objeto de posibilitar relaciones de sonancia acústicamente imposibles en un medio convencional. La consecuencia indirecta de esta decisión sería, sin embargo, el mayor acento en la perspectiva de la sala central, debilitando el planteamiento relativista expuesto anteriormente.

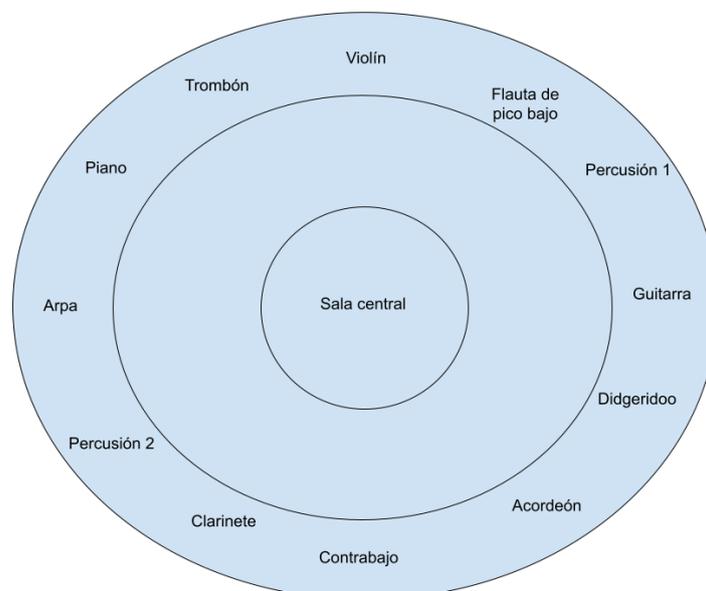


Figura 3.1: Distribución de los doce instrumentos acústicos para la hipotética pieza *Panóptico*

Otra opción sería la de plantear concertaciones encadenadas o fragmentarias. Una escritura de corte semi-improvisatorio podría facilitar la disposición de concertaciones parciales entre los instrumentistas, bien fijas o bien variables a lo largo de la obra. Véase la disposición esquematizada en el ejemplo 4. Supongamos que relocalizamos los instrumentos a una distancia tal en la que pueden seguir con cierta facilidad las interpretaciones de sus compañeros situados a su izquierda y a su derecha –y reaccionar productivamente a ellas–, pero ya no a los instrumentos situados en ubicaciones más alejadas. De este modo, la concertación se producirá en cadena (como una cadena de comunicación entre los presos), de una forma extraña tanto a la práctica ordinaria como a la mirada omnisciente de la sala de guardia-mezcla. Una alternativa a esto sería la de mantener el aislamiento total de los instrumentos, pero retransmitiendo en directo determinadas grabaciones individuales a ciertos instrumentos en concreto: de este modo, la mencionada cadena será reemplazada por una red (variable) de relaciones de concertación.

No obstante, tanto una como otra opción contribuirían a establecer una relación dialéctica entre concertación y montaje. La agrupación existirá como tal, pero de muchas maneras. Quizás la primera solución sugerida facilite de forma más inmediata la preservación del planteamiento relativista frente al predominio musical de la mezcla, puesto que en cualquier lugar en el que sitúe el espectador gobernarán en todo momento relaciones efectivas de concertación. En el segundo caso, sin embargo, quizás fuera más conveniente reemplazar el tránsito de los espectadores por mezclas parciales de los grupos que se encuentren en sinapsis. Esto se realizaría asimismo desde la sala central, pero, en lugar de altavoces, todas las mezclas (incluida la mezcla global) podrían retransmitirse en frecuencias de radio y ser sintonizadas de forma individual por cada espectador, provisto de un receptor y de auriculares. De este modo, más aún que en el caso de la cadena, la concertación se torna inseparable del montaje: una dependerá intrínsecamente del otro, pero también el segundo respecto de la primera.

En definitiva, en cada uno de los casos estudiados en este apartado asistimos a una problematización de las relaciones y límites entre elementos productivos como la fuente, el montaje y la concertación. Empero, en los últimos cuatro ejemplos ofrecidos, el papel de los medios electrónicos o el de los instrumentos acústicos no satisfarían por sí solos una explicación adecuada de este movimiento crítico sin contar además con la función desempeñada por el espacio: el aislamiento físico mutuo de los intérpretes, las distancias

relativas en la concertación en cadena, la relatividad de la perspectiva acústica, la auténtica ciudad sonora cartografiada por los espectadores de *Panóptico* en sus caminos particulares, etc.

A este respecto, lo que llevan a cabo *Virtual Choir* y *Concierto dislocado* es la transmutación de una obra convencional en la que la unidad del espacio y del tiempo se ha roto:⁸⁸ es esa fractura la que la (re)producción electrónica trata de cerrar, pero reconfigurando en el proceso las relaciones productivas originales. En efecto, la unidad de espacio y tiempo vuelve a lograrse en la mezcla final, pero no como una mera repetición –si así fuera, el esfuerzo carecería de todo sentido–. De este modo, el “espacio para la música” [“space for the music”], como lo denomina Craenen,⁸⁹ se fragmenta en una pluralidad de espacios parciales conectados en una producción reticular, cibernética.

En *La Chanson de Roland*, en cambio, no se rompe ninguna unidad espacio-temporal primordial, sino que ésta es creada directamente con la propia obra, desconocida para los bricolajes particulares que confluyen en la mezcla. Hay en este caso cuatro espacios diferentes, extraños entre sí, conectados únicamente por la transmisión unidireccional de los datos-montaje de las producciones parciales. Esto establece una conexión entre la *Chanson* y *Panóptico*, en la que, según las variantes descritas, los diversos espacios posibilitan una óptica relativista en la concepción de la producción global, se disponen como eslabones entrelazados de una cadena o dan lugar a mezclas múltiples como intersecciones cambiantes (un último paso, en este sentido, podría ser la eliminación de la mezcla total).

Todo esto nos lleva entonces a plantear la cuestión acerca de la manera en que sería posible entender la dimensión espacial como un posible componente de la producción sonora en el instrumento, y de cómo dicho componente, en tal caso, podría implicarse en

⁸⁸ Más en *Virtual Choir* en lo que respecta al tiempo, como es evidente. No obstante, por un lado, el riesgo de latencias en *Concierto dislocado* era tan elevado que era suficiente para quebrar la ilusión de una unidad temporal. Por otro lado, asimismo, recuérdese que la grabación del director –el elemento clave de la concertación en directo– se encontraba en diferido.

⁸⁹ Es decir, el lugar reservado a la práctica musical: un “entorno instrumental” [“instrumental environment”], forjado en las interacciones entre música y mundo, y que propicia los eventos musicales en un sentido concreto. Craenen lo contrapone a un “espacio que rodea la música” [“space surrounding the music”], con el que este autor designa el contexto (social, cultural, político, etc.), “espacio mundano” [“world space”] que rodea a la actividad musical; y con el “espacio de la música” [“space of the music”], como dimensión propiamente musical, “campo de acción” [“playing field”] que puede ser abstraído de una partitura (2014: 20-25)

el proceso creativo. Son éstos algunos de los interrogantes que atenderemos en el apartado que sigue a continuación.

3.4.2. *I am sitting in a room*: el espacio como elemento productivo

En 1970 se presentó por primera vez la que es, probablemente, una de las creaciones más célebres del arte sonoro: *I am sitting in a room*, del compositor estadounidense Alvin Lucier. Con posterioridad a esta fecha se han realizado múltiples interpretaciones y versiones de esta pieza, modificándose algunos elementos técnicos o aspectos del proceso.⁹⁰ No obstante, partiremos aquí del análisis de la obra tal como ésta fue concebida originalmente.

El instrumental requerido por Lucier incluye un micrófono, dos magnetófonos, un amplificador y un altavoz. Además, el autor especifica en las instrucciones la conveniencia de escoger una habitación con las cualidades acústicas (“musicales”) deseadas (Lucier, en Lander & Lexier 1990: 191).⁹¹ El micrófono ha de conectarse al primer magnetófono, mientras que el segundo magnetófono debe conectarse al amplificador y el altavoz. Además, durante la presentación de la pieza, las sucesivas grabaciones en el magnetófono 1 se transferirán al magnetófono 2. Así, el esquema productivo de la pieza queda del siguiente modo:

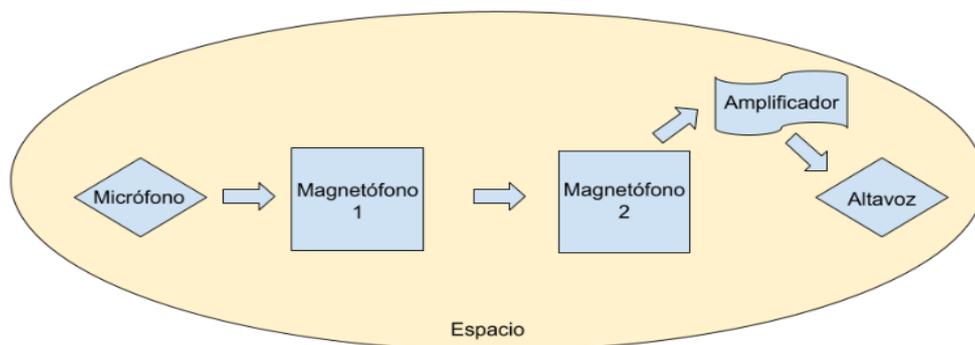


Figura 3.2: Instrumental propuesto por Alvin Lucier para *I am sitting in a room* (1970)

⁹⁰ Véase por ejemplo Holmes (2008: 122) y Hasse (2012). Además, el mismo Lucier sugería posibles variantes de la pieza: utilizando múltiples habitaciones, múltiples voces en idiomas diferentes, micrófonos móviles, etc. (Lander & Lexier 1990: 192).

⁹¹ En concreto, la primera realización de la pieza, en 1970, tuvo lugar en el Guggenheim Museum de Nueva York, y fue además grabada para la revista magazine *Source: Music of the Avant-Garde*, según recogen Perloff y Dworkin (2009: 169).

A continuación, Lucier indica la realización de una lectura oral. En principio, según se señala, podría tratarse de cualquier texto y duración, si bien la propuesta del compositor merece interés por sí misma (Lander & Lexier 1990: 191):

Estoy sentado en una habitación diferente de aquella en la que tú estás ahora.

Estoy grabando el sonido de mi voz mientras hablo y voy a reproducirlo en la habitación una y otra vez hasta que las frecuencias de resonancia de la habitación se refuerzan a sí mismas, de tal manera que cualquier rastro de mi discurso, con la excepción quizás del ritmo, se destruya.

Lo que escucharás, entonces, son las frecuencias naturales de resonancia de la habitación, articuladas por el discurso.

Entiendo esta actividad no tanto como la demostración de un hecho físico, sino más bien como una manera de suavizar cualquier irregularidad que mi discurso pueda tener.⁹²

El texto de Lucier, recitado y grabado por el autor en su estreno, constituye al mismo tiempo la explicación del proceso que tiene lugar en la obra.⁹³ Incluso, en el comentario sobre las “irregularidades” de su discurso puede verse una alusión a su condición de tartamudo, que el autor contempla en este caso como un elemento positivo en cuanto a potencial creativo se refiere: “ya sabe que soy tartamudo. Así que, en lugar de tratar de inventar patrones interesantes en el discurso, he descubierto que mi discurso posee ya patrones interesantes: no tengo que inventarlos” (Lander & Lexier 1990: 195).⁹⁴

Desde un punto de vista técnico, el desarrollo de la pieza es sencillo: la grabación del texto se reproducirá en la misma sala, volverá a ser registrada, volverá a ser reproducida, y así sucesivamente. Lucier no especifica un número fijo de repeticiones del procedimiento. En todo caso, el resultado es, en esencia, el mismo: el sonido de la voz de Lucier –la fuente sonora de esta pieza– se va transformando en cada (re)producción, perdiendo el texto inteligibilidad de forma progresiva, hasta que lo único audible son las frecuencias de resonancia naturales del espacio en el que se presenta la obra. Como explica Holmes, la acústica de la habitación actúa como un filtro sobre el sonido

⁹² “I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have” (Lucier, en Lander & Lexier 1990: 191).

⁹³ En algunas ejecuciones de la obra se ha recurrido a la reproducción de esta grabación, en lugar de leer directamente el texto.

⁹⁴ “[...] you know I’m a stutterer. So instead of trying to invent interesting speech patterns, I discovered that I have interesting speech patterns anyway; I don’t have to invent them”.

registrado por el micrófono, de manera que ciertas frecuencias resultan amplificadas y otras atenuadas. Al aplicar este filtro una y otra vez, los aspectos ya fortalecidos del sonido resultarán aun más reforzados, y, los ya atenuados, más debilitados o incluso eliminados (Holmes 2008: 128).

Según Perloff y Dworkin, a esta clase de filtro ejercido espontáneamente por el espacio habría que añadir el componente de infidelidad que posee la reproducción realizada por el dispositivo, el cual, por mínimo que sea, resulta asimismo amplificado en su reiterada aplicación sobre la propia producción (2009: 169). Esto permite a Holmes, que define la pieza como un experimento sobre los efectos degenerativos de sucesivas grabaciones y reproducciones a partir de una misma fuente (2008: 122), establecer una analogía entre el proceso de *I am sitting in a room* y la degeneración visual que sucede al realizar una y otra vez fotocopias de fotocopias (2008: 128). No obstante, esta concepción de la obra como un estudio sobre el error causado por la máquina, que mostraría así la falsa identidad entre fuente y reproducción, difiere de la perspectiva del propio Lucier:⁹⁵

A menudo, la gente no entiende el proceso. Piensan que el mismo discurso es reproducido de un magnetófono a otro y que cada vez la cualidad de la copia degenera un poco. Pero no es esto en absoluto, se trata de reproducir el discurso de nuevo en el espacio. La señal atraviesa el aire una y otra vez; no se procesa de manera enteramente electrónica, se procesa también acústicamente. (Lander & Lexier 1990: 194).⁹⁶

La atención de Lucier se sitúa, pues, no solo en el proceso de transformación como tal,⁹⁷ sino también en el espacio. El compositor se interesa por las características acústicas de los diversos espacios y se interroga sobre la posibilidad de establecer conexiones con la arquitectura. En la actitud de escucha que gobierna su trabajo como creador, dirigiendo

⁹⁵ Lo que no quiere decir, desde luego, que se trate de una lectura descartable de la pieza. De hecho, *I'm sitting in a room* no dejará de captar el interés de la estética postdigital y *glitch*, sobre las que volveremos en el apartado 3.4.4. Así, por ejemplo, Patrick Lidell aplicaría este modelo de auto-degeneración al algoritmo conversor de *Youtube* en *I'm sitting in a video room 1000*. Allí, como recoge Alexander Schubert, Lidell subió un vídeo de sí mismo a la plataforma *Youtube*, lo descargó y lo volvió a subir, repitiendo este proceso hasta un millar de veces. Como resultado, nuevos elementos se fueron infiltrando progresivamente en el vídeo, hasta que éste, como la grabación original de Lucier, acabó por tornarse irreconocible (Schubert 2021: 102).

⁹⁶ “Often, people don’t understand the process. They think that the same speech is dubbed from one recorder to another and each time the quality of the copy degenerates a little bit. But it’s not that at all, it’s playing the speech back into the space. The signal goes through the air again and again; it’s not processed entirely electronically; it’s also processed acoustically” (Lander & Lexier 1990: 194).

⁹⁷ Lucier recuerda que, en una visita a la *Polaroid Company* en Cambridge, el director artístico le comentó acerca de la pieza: “podría hacer eso en un único paso”. “Simplemente no entendía”, señala Lucier, “que lo que encontrábamos interesante era el proceso gradual en sí mismo” (en Lander & Lexier 1990: 194). Este énfasis en el proceso lleva a Holmes (2008: 365) a presentar a Lucier como “el padrino de la música de procesos” [“the godfather of process music”].

la percepción del oyente a elementos acústicos habitualmente inaudibles, Stina Hasse (2012) reconoce la huella de Cage. Aquí estriba también lo que para Alan Licht, a pesar de su carácter procesual, separa a *I am sitting in a room* de los primeros trabajos de Steve Reich y lo convierte en un caso paradigmático de arte sonoro, en la medida que Lucier “desplaza el foco desde la voz (la «música», por así decirlo) al espacio de ejecución en sí mismo” (Licht 2009: 7).⁹⁸ Es decir, más que de un “uso” del espacio, se trata, como señala Brandon LaBelle, de adoptar el espacio como el objeto mismo (LaBelle 2006: 93).

Puede decirse entonces que en Lucier el espacio se revela como un elemento productivo, o, en otras palabras, como un componente integrante del dispositivo instrumental. Nótese, en este sentido, que en el esquema dispuesto con anterioridad el espacio es aquello que cierra el círculo de la (re)producción, situándose entre la actividad del altavoz y la del micrófono. El ciclo continuo de grabación-reproducción, a través de la pérdida progresiva de similitud entre la fuente original y las sucesivas iteraciones, torna patente esta realidad. No obstante, el enfoque de Lucier no es comparable a una demostración científica, como él mismo subraya (Lander & Lexier 1990: 195). Más bien se trata de tornar audible lo inaudible, de visibilizar el marco como componente activo –aunque habitualmente ignorado– del proceso productivo (Morton 2007: 31). Y, a través de todo eso, se trata también de una investigación sobre la identidad de la voz –es decir, de la fuente– (Hasse 2012).

3.4.2.1. Perspectivas sobre la dimensión espacial del sonido

Ya en 1958, en su artículo *Musik im Raum*, Karlheinz Stockhausen denunciaba el olvido del “lugar del sonido” [*Tonort*] en la composición tradicional, donde el espacio carecía de cualquier rol en la escritura y se planteaba de forma fija y estandarizada para toda obra musical (Stockhausen 1963: 160). Ante esta situación, muchos compositores de su generación reaccionarían desarrollando una cierta sensibilización hacia la realidad espacial del sonido. No obstante, las maneras en las que ello se manifestaría en la creación musical han sido tan diversas como las poéticas musicales.

El propio Stockhausen, en la línea del pensamiento serial que vertebra su escritura, concibe el espacio como un parámetro más en la organización del sonido, junto a la altura

⁹⁸ “While formally a process music work like Steve Reich’s early phase pieces, its culmination is an example of sound art, as Lucier shifts the focus from the voice (the «music» as it were) to the performance space itself”.

(*Tonhöhe*, en un sentido tanto horizontal como vertical), la duración (*Tondauer*), el “color” (*Tonfarbe*, que adopta como un fenómeno “fonético”) y la dinámica (*Tonlautheit*). Incluso, en la línea de la “melodía de timbres” [*Klangfarbenmelodie*] de Schoenberg, llega a introducir el concepto de “melodía-espacio” [*Raum-Melodie*] (Stockhausen 1963: 160, 170). Un ejemplo destacable de este trabajo es sin duda *Gruppen* (1955/57), con sus tres grupos orquestales diferenciados y las interacciones musicales que se despliegan entre ellos de forma constante.

Por supuesto, la idea de “espacializar” el sonido no era, en rigor, novedosa. Típicos ejemplos de ello son las trompetas que Mahler sitúa fuera del escenario en la primera de sus sinfonías o la pequeña orquesta que Mozart sitúa en escena en *Don Giovanni*, así como la policoralidad de Giovanni Gabrieli. Asimismo, tan fundamental era para Wagner el espacio en el que habría de representarse su obra que llegó a diseñar él mismo un teatro que acabaría siendo el Bayreuther Festspielhaus. Empero, a pesar de todo esto, cabe quizás afirmar con Craenen que “el uso efectivo del espacio de la interpretación en los ejemplos históricos puede considerarse un acto de secundaria importancia” (Craenen 2014: 35).⁹⁹

Hemos visto que Pierre Schaeffer toma también conciencia del espacio, en este caso como un aspecto integrado en su doctrina del objeto sonoro. Si la identidad de la fuente es, para el compositor francés, algo que aliena el sonido de sí mismo, desviando la atención del oyente hacia la fuente –como un disfraz que reviste al sonido–, el reconocimiento de su información espacial será, en cambio, un elemento favorable a la reducción fenomenológica que el autor busca, en tanto que atiende a sus propiedades acústicas concretas y lo individualiza: *ese* sonido está *allí*.¹⁰⁰ Schaeffer distingue al respecto dos formas principales de espacialización: una “estática”, en la que la (re)producción sonora electrónica “hace oír tal o cual monofonía como emitida por una fuente perfectamente localizada” (lo que se construye técnicamente como una ilusión); y

⁹⁹ “[...] the effective use of the performance space in historical examples can be considered an act of somewhat secondary importance”.

¹⁰⁰ Craenen habla precisamente de una “música desde *allí*” [“music from *there*”], concepto en el que incluye toda técnica de distribución espacial del sonido basada en la división y localización formal del espacio interpretativo (Craenen 2014: 36). Tanto Stockhausen como Schaeffer pueden vincularse a esta idea. Más tarde, Craenen contrapondrá este modelo al de una “música desde *aquí*” [“music from *here*”], en la que la producción sonora apunta a la propia presencia física del productor en el espacio, como en la *musique concrète instrumentale* lachenmanniana (2014: 39 y ss.).

otra “cinemática”, en la que los objetos sonoros describen trayectorias a lo largo del tiempo (Schaeffer 1959: 84).

Un enfoque diferente tendría que ver con el trabajo del espacio acústico como un elemento teatral, tal y como aparecería, según Craenen, en diversas obras de John Cage, Dieter Schnebel o Mauricio Kagel (Craenen 2014: 35). Ciertamente, el espacio en el *Musiktheater* no se construye como en la ópera tradicional, al igual que sucede con el trabajo del instrumento en un sentido amplio. Por ejemplo, en *Staatstheater* (1967/70) de Kagel, encontramos una larga sucesión de escenas en las que los intérpretes realizan acciones sonoras diversas que adquieren un sentido al mismo tiempo dramático y musical. En esta clase de repertorio, como veremos en el siguiente capítulo, el objeto que suena se convierte en un instrumento musical y viceversa, y el espacio acústico deviene simultáneamente espacio dramático y visual.

En cuanto a Lachenmann, en la línea de lo expuesto con anterioridad, éste ejemplifica una concepción del espacio en la que, frente a Schaeffer, la condición espacial se asienta sobre la presencia iluminada de la máquina binaria en cuanto presencia de un cuerpo sonoro actualizado aquí y ahora a través de su interacción con el instrumentista. Ya al hablar de la sonancia se hizo referencia a esta cuestión: el vínculo entre dos producciones se da en el espacio y, al mismo tiempo, depende de él y lo produce. “La diferencia en el sonido es al mismo tiempo diferencia en el espacio”, concluía Billone a propósito de *Piano and orchestra* de Feldman.¹⁰¹ No se trata ya, pues, del pensamiento geométrico de Stockhausen ni de la traslación del sonido schaefferiana,¹⁰² sino más bien de una sensibilización a la diferencia en el sonido que conlleva el desplazamiento de la fuente, como cambio que lo es ya en la producción (en cuanto producción en otro cuerpo sonoro, en otro foco, que es en cierto modo su propio lugar).

Ahora bien, ¿qué relación guarda propiamente la dimensión espacial de la música, en estos casos, con la poética del instrumento? Recordemos a este propósito las tesis de André Schaeffner, mencionadas con anterioridad, acerca del papel organológico del espacio. El etnomusicólogo francés liga el origen de la música y del instrumento musical a la danza y el pie del bailarín. Schaeffner niega por lo tanto todo predominio de la altura

¹⁰¹ “Difference in sound is at the same time difference in space”. Expuesto durante una clase magistral impartida por Pierluigi Billone durante los días 8 y 9 de diciembre de 2018 en el Centro Superior Katharina Gurska de Madrid (véase apdo. 3.3.2 de este trabajo).

¹⁰² Del Schaeffer teórico, al menos.

en el desarrollo de una escucha musical, pero también el del ritmo frente al timbre: su foco de atención se dirige hacia el espacio resonador, su modelo es el golpe del pie contra el suelo como prototipo de gesto instrumental –productor de ruido–.

Incluso más que las castañuelas, el famoso puntapié del talón de la bailaora española y la salvaje patada plana del bailar español permiten que el ritmo, en una casi inmovilidad del baile –*zapateado*, por ejemplo–, se manifieste como tal. A su vez, [el ritmo] se rompe y reaparece como si fuera del subsuelo. Aquí el pie obviamente ya no es uno. Pero, uno o más zapatos, también debemos preguntarnos cuál es la naturaleza del suelo que golpea este pie. El piso puede prepararse, cubrirse con un material resonante, suspenderse como una pasarela sobre un resonador (Schaeffner 1980: 35).¹⁰³

De este modo, una vez más, el espacio no cabe ser reducido a un elemento geométrico, como una simple localización, sino que ha de entenderse como una parte constituyente del proceso de producción del sonido. Como explica Anne Boissière, la primera preocupación de Schaeffner no se orienta hacia los cuerpos ni hacia los objetos, sino hacia el mismo espacio (Boissière 2011: punto 25). Schaeffner observa que el suelo del espacio destinado a la danza y al teatro se encuentra detrás de cualquier forma de percusión e instrumentalidad, y que, en la Antigua Grecia, los propios términos para “coro” y “orquesta” designaban en primera instancia “lugares que resonaban bajo los pasos” (1980: 88). De ahí la inferencia, que en efecto puede resultar sorprendente –como apunta Boissière–, de que “el escenario del teatro, e incluso toda la estructura del teatro, son instrumentos” (Boissière 2011: punto 24).¹⁰⁴

El espacio conforma, por lo tanto, un elemento productivo en el seno del gesto instrumental. No obstante, su consideración y trabajo en la práctica musical difieren de forma notable según los casos, según se acaba de mostrar. Así, aunque la dimensión

¹⁰³ “Plus encore que les castagnettes, le célèbre coup de talon chez la danseuse espagnole et le sauvage frappement à plat du pied chez le danseur espagnol permettent au rythme, dans une presque immobilité de la danse –*zapateado* par exemple–, de s’exprimer quand même; tour à tour il se casse et ressurgit comme de sous terre. Ici le pied n’est évidemment plus un. Mais, un ou chausse, nous devons nous demander aussi quelle est la nature du sol que ce pied frappe. Le sol peut être apprêté, recouvert d’une matière qui résonne, suspendu comme une passerelle au-dessus d’un résonateur; mais ceci nous mènerait à la question du théâtre que nous envisagerons plus loin”.

¹⁰⁴ “Si el suelo del escenario puede constituir una tabla de resonancia, ¿cómo no admitir que todo el teatro forma un vasto resonador y que su estructura es la de los instrumentos? Después de la amplificación del sonido de las pisadas, ¿cómo no haber pensado en la magnificación de la voz y todo lo que transmite el sonido tanto de la acción como de las sensaciones que suscita?” [“Si le plancher de la scène peut constituer une table de résonance, comment n’admettre point que le théâtre en entier forme un vaste résonateur et que sa structure relève de celle des instruments? Après l’amplification du bruit des pas, comment n’aurait-on pas songé au grossissement de la voix et de tout ce qui transmet le bruit tant de l’action que des sentiments qu’elle éveille?”] (Schaeffner 1980: 89-90).

espacial del sonido exceda, siguiendo a Schaeffner, la pura localización (el *allí* o *aquí* del sonido), el sistema de diferencias de corte serial concebido por Stockhausen lo reduce, de hecho, a una realidad musical geométrica; pero en Kagel o en Lachenmann el mismo espacio se construye –se territorializa– de una forma notablemente distinta. Su rol es, del mismo modo, tan variable como múltiple en potencia, y la espacialidad puede manifestarse en una misma producción de maneras diversas. Así, por ejemplo, en el comentado *Étude* de Pierre Schaeffer, la fuente sonora porta consigo una dimensión espacial que continúa encontrándose implícita al término del proceso productivo.¹⁰⁵ Si bien, de forma simultánea, la dimensión espacial del sonido-resultado –es decir, su presencia física en el espacio– pertenece en esencia al cuerpo del altavoz, cuya actualización es además dependiente del montaje, el cual contribuye de este modo a la redefinición de la espacialidad original:

Después de las diversas transformaciones electroacústicas, todos los puntos sonoros del espacio inicial se encontrarán condensados en la membrana del altavoz; ese espacio es reemplazado por un punto sonoro que engendrará una nueva repartición sonora en el nuevo espacio de escucha. [...] el escalonamiento de las fuentes en el espacio inicial sólo se percibe en el “punto sonoro” del altavoz, bajo la forma de diferencias de intensidad, ya que en el altavoz el sonido no está más o menos lejos, sino que es más o menos débil (Schaeffer 2008: 50).

El componente espacial de la fuente se manifiesta también en la tradición del paisaje sonoro, donde, en la línea de lo ya expuesto, su potencial como signo (testimonio) le dota de un potencial expresivo especial (la selva amazónica, con su riqueza sonora y, detrás de ésta, ecológica, ha venido a mi casa). El paisajista no simplemente produce una obra sirviéndose de los sonidos del mundo, sino que actúa como cartógrafo de los entornos sonoros: una cartografía que nunca, desde R. Murray Schafer, ha perdido totalmente su componente ecológico –“la gran cloaca sonora del futuro será el cielo [...] el mundo entero es un aeropuerto” (Schafer 1969: 72, 74) – o estético-político:

[...] hoy en día, la sala de conciertos nuevamente se ha mudado. La nueva orquesta es el universo. El concierto de piano es un fantasma en ese medio. Y hay algo de fantasmal alrededor de las instituciones en las cuales se ubican muchos pianos (Schafer 1969: 77).

De este modo, el paisaje sonoro schaferiano implica una crítica de la espacialidad tradicional de la música, una invitación a desterritorializar los hábitos perceptivos

¹⁰⁵ Espacialidad que es todavía más evidente en la medida que el origen de los sonidos es, en este caso, reconocible.

adquiridos (*Limpieza de oídos*, titula Schafer una de sus obras dedicadas a la pedagogía musical). Lo cual implica al mismo tiempo, desterritorializar los espacios. En otras palabras, se trata de convertir el espacio en un instrumento: de ahí la idea del universo como orquesta.

3.4.2.2. El devenir-espacio de la voz

Pueden observarse las afinidades entre estas ideas y la pieza de Lucier, mucho más próxima en este sentido a Schafer y Schaeffner que a Stockhausen o Schaeffer. Las diferencias clave tiene que ver, en este caso, con la poética del instrumento, en la medida que los primeros reivindican una concepción in-corporada [*embodied*] del sonido que los segundos relegarían más bien a un segundo plano. El instrumento es, pues, primariamente espacio: no por casualidad se ha definido en este trabajo el instrumento como un “espacio productivo”, y ahora quizás se comprende mejor en qué sentidos este ser-espacio del instrumento tiene y no tiene que ver con la llamada “espacialidad”. El instrumento involucra siempre cuerpos sonoros, pero no se reduce a ellos. La actualización de la voz, así como del dispositivo electrónico, en *I am sitting in a room*, es inseparable de las condiciones del entorno que la rodea. La voz se encuentra, así, en un espacio que no es solo una realidad geométrica, tridimensional, sino también in-corporada e interactiva (Dyson 2009: 4). Empero, a su vez, el dispositivo instrumental que engloba toda la estructura productiva de la obra es también una forma de espacio, constituido por todos los elementos y su virtualidad, todas las relaciones productivas entre los elementos y cada una de las mediaciones que se realizan a través de ellos.

Pongamos ahora el caso, por ejemplo, de una ejecución de *I am sitting in a room* en la que se recurra, para su desarrollo, a la grabación del texto leído por el propio compositor. Diremos que nos encontramos entonces –una vez más– ante una ilusión. Pues, como observa Hasse (2012), el discurso de Lucier parece interpelarnos de forma directa, como si nos encontráramos en la misma habitación que él, en el mismo momento en el que habla. Obviamente, esto no es así. En este sentido, señala Hasse, Lucier utiliza su voz como un “instrumento técnico” [*technical instrument*] capaz de crear una presencia imaginada entre él y nosotros. Su voz se convierte en una fuente sonora, física y presente a través de su (re)producción, mientras que el proceso la disuelve en una “identidad fija” que será progresivamente carcomida y suplantada por la espacialidad. Como apuntan Perloff y Dworkin, espacio y boca intercambian posiciones (2009: 170).

Además, puesto que el espacio no es nunca algo dado de antemano, sino que se crea a sí mismo en su actualización (LaBelle 2006: 93), el proceso de transformación sufrido por la grabación de Lucier se convierte al mismo tiempo en un proceso de transmutación de la voz en espacio: “la habitación se encuentra en constante proceso; se expande a través del despliegue sónico de la habitación en tiempo y espacio. [...] Al final de la pieza, la voz de Lucier se ha tornado completamente en espacialidad” (Hasse 2012).¹⁰⁶ Esto no quiere decir que la voz preceda al espacio o viceversa, sino que ambos se determinan mutuamente. En ningún momento, cabe decir, existe algo como una “voz-en-sí” que haya de ser transformada a continuación en una “habitación-en-sí” (Morton 2007: 47-48).¹⁰⁷

Ahora bien: ¿qué relaciones productivas se establecen alrededor de la voz y el espacio? O, quizás, si empleamos una grabación previa como fuente-origen, habría que decir “espacios”, puesto que la fuente porta consigo –implícita– su propia espacialidad. No cabe duda de que el espacio no es en sí un cuerpo sonoro, aunque conforma un elemento concomitante de dicho cuerpo; del mismo modo que la caja de resonancia de un violín, aunque parte integrante del proceso productivo del violín, no ejerce en él idéntico rol que las cuerdas. El espacio es, por supuesto, un cuerpo resonador, cuya función es la de modificar las cualidades acústicas de la producción recibida. En cierto modo, diremos, el espacio es un transductor, en cuanto que una información física, arquitectónica (profundidad, dimensiones, material, etc.) deviene una realidad sonora, estableciéndose así –como buscaba Lucier– una comunicación entre ambas.

Ya en una pieza anterior, *Vespers* (1968), Lucier nos hace conscientes de esta relación. En esta obra, Lucier trabaja sobre el fenómeno de la ecolocalización –característica de ciertos animales, como los murciélagos– como sonificación de un espacio, realizada en este caso con pulsos de sonido producidos por los músicos por medio de dispositivos electrónicos (Morton 2007: 68-69). En *Vespers*, la altura, la intensidad y el timbre de los pulsos son invariables, y una perspectiva exclusivamente rítmica resultaría insuficiente para dar cuenta de las diferencias significativas que se establecen en la percepción. De

¹⁰⁶ “The room is in a constant process; it is expanded through the sonic unfolding of the room in time and space. [...] In the end of the piece Lucier's voice has become total spaciousness”.

¹⁰⁷ Morton propone el ejemplo de la *environmental sculpture* de Andy Goldsworthy, cuya obra se disuelve gradualmente en su lugar. Es interesante señalar la afinidad que, desde este punto de vista, mantienen con Goldsworthy no solo *I am sitting in a room* sino también creaciones como el ciclo *Piano Transplants* (1966-1982) de Annea Lockwood, el cual implica también una disolución en el entorno, pero no tanto de la composición como del propio instrumento. Un análisis más detallado de esta obra se llevará a cabo en el siguiente capítulo.

este modo, una vez más, el espacio se sitúa en el foco de la composición, pero irreductible a la distribución geométrica (aquí, allí...): el trabajo que Lucier hace del sonido nos permite escuchar el espacio como elemento vertebral de la producción.

En esta pieza, cualquier posible idea de sonancia o concertación se halla vinculada al espacio. Pues toda relación entre los sonidos es una relación espacial, creadora de espacio, y todo acuerdo entre los ejecutantes se realiza como el movimiento de una bandada de murciélagos explorando una cueva como cartógrafos acústicos. En esta concepción del espacio como transductor, en definitiva, la noción tradicional de espacialidad desaparece a favor de una concepción más refinada del espacio.

Vespers y *I am sitting in a room* difieren, no obstante, en algunos puntos: uno tiene que ver con su carácter procesual –*Vespers* tiene más en común con la constante exploración de pliegues e intersticios en un espacio recortado, parafraseando a José Luis Torá–; otro tiene que ver, por supuesto, con la presencia de una voz. El proceso por el que, a lo largo de esta pieza, la voz deviene espacio, es también el proceso de ruptura de un espejismo, la falsa presencia de una interioridad que nos interpela en nuestro tiempo y lugar. En otras palabras, la desaparición del rostro como presencia, *ousía*, “unidad original de la mirada y la palabra” (Derrida 1989: 135-136). Mirada cuya presencia nos mantiene a distancia, no pudiéndose “percibir el mundo y captar al mismo tiempo una mirada fija sobre nosotros” (Sartre 1993: 334-335): la desaparición del rostro es la desaparición de la mirada y la palabra, y esta desaparición permite la emergencia del entorno como espacio resonante. Tanta fuerza poética tiene este fenómeno que –alineándonos con Lucier– torna casi irrelevante otra dimensión de sentido, ya aludida, que posee la obra, en relación con el proceso degenerativo de las copias sobre copias.

En cuanto transducción, asimismo, la relación entre voz y espacio reviste un carácter bidireccional: no solo la voz deviene espacio, sino que también el espacio deviene voz. Al término del proceso, de hecho, nada en la cualidad de la producción –salvo quizás su duración absoluta– se explica por la fuente, y (casi) todo se explica por el espacio. Éste, que como se ha dicho no es un cuerpo sonoro, sino resonante, necesita de la transducción acumulativa de la copia sucesiva: una y otra vez, las propiedades del espacio infestan el rostro de la fuente hasta suplantarlos por completo, hasta apropiarse de su misma vocalidad. Según Lucier, “cada habitación tiene su propia melodía, oculta hasta que es hecha audible” (en Lander & Lexier 1990: 195). Lo que Lucier consigue con *I am sitting in a room* es, precisamente, que el espacio “cante” dicha melodía.

Esto, finalmente, se aplicaría también a *I am sitting in a different room*, un *remake* de la pieza de Lucier realizado por Stina Hasse, en el que el proceso se desarrolla en una cámara anecoica en lugar de en una habitación ordinaria. Según explica Douglas Repetto, Hasse esperaba que el experimento revelase fallos en el sistema de la cámara –de modo que se introdujeran en ella pequeñas resonancias del exterior–, pero lo que ocurrió fue algo muy distinto: las frecuencias resonantes de la habitación en Lucier eran reemplazadas por las frecuencias resonantes del equipo tecnológico utilizado, esto es, “los ruidos electrónicos de la grabadora digital, la coloración acústica de los micrófonos, los inevitables siseos y clicks del mundo físico” (Repetto 2011: 49).¹⁰⁸ Ello no hace sino confirmar la necesidad de pensar más allá de la idea tradicional de espacio, de pensar el espacio como elemento productivo y el instrumento como espacio: el espacio que canta es ahora el propio dispositivo.

3.4.3. La creación de espacios híbridos entre medio acústico y electrónica. Un acercamiento a la obra para electrónica mixta de João Pedro Oliveira

Desde los inicios mismos de la música electroacústica, escribe Petra Bachratá, las posibilidades de combinar instrumentos convencionales con los nuevos medios electrónicos –práctica que acabaría recibiendo el nombre de “electrónica mixta” – no han dejado de captar el interés de los compositores, llegando a constituir un importante espacio de creación (Bachratá 2010: 78). Algunos de los ejemplos más tempranos, basados en la yuxtaposición de sonidos pregrabados con una ejecución instrumental en vivo, serían *Déserts* (1950-54), para orquesta y banda magnética, de Edgar Varèse; *Musica su due dimensione* (1958), para flauta y banda magnética, de Bruno Maderna; y los primeros *Sincronismos* (1963-2007), para diversos instrumentos y banda magnética, de Mario Davidovsky (Núñez 1989). En una entrevista concedida en 2006, el propio Davidovsky describía sus motivaciones a este respecto, que surgieron de su experiencia en el primer concierto de música electrónica que se realizó en el McMillan Theater de Columbia en 1961.¹⁰⁹ Aunque abiertamente fascinado y comprometido con las posibilidades que ofrecían los nuevos medios, explicaba Davidovsky:

¹⁰⁸ “The electronic noise of the digital recorder, the acoustic coloration of the microphones, the inevitable hisses and clicks of the physical world”.

¹⁰⁹ El concierto fue organizado por el Columbia Electronic Music Center, dirigido por Milton Babbitt, y en el cual, según Manuel Ogara, Davidovsky se encontraba trabajando desde 1958 –gracias a la concesión de una beca Guggenheim– como asistente del técnico del estudio Ariel Bülend (Ogara 2011: 100).

Es estar en este concierto, donde el escenario estaba lleno [...] de feas cajas negras reproduciendo sonidos, [...] la gente sentada “atada” como en un teatro, mirando realmente a nada, mirando un escenario donde no ocurría nada. Pensé que era una forma de un verdadero punto de fricción, [...] [que] sería una buena idea que hubiera un ser humano tocando un instrumento, porque los audios se relacionarían con un violín, una flauta, un clarinete o lo que fuese [...] y de alguna forma, a través de esta clase de proceso, [con] el intérprete tocando música en vivo, los sonidos electrónicos se harían más parte de la cultura, más aceptables.¹¹⁰

La impresión de Davidovsky encuentra eco, aún a día de hoy, en los comentarios de algunos espectadores ante un concierto de música acusmática. No se trataría aquí, empero, de una mera reacción sentimentalista frente a la pérdida del intérprete como figura central de la ejecución tradicional, sino también, como explica Trevor Wishart (1996: 139), de una inevitable sensación de desorientación ante la desaparición del “paisaje” de una imagen sonora en tanto que fuente imaginada de los sonidos percibidos, esto es, en relación con lo que Schaeffer denominaba una escucha causal.

Según Wishart, en un concierto orquestal el “paisaje de los sonidos”¹¹¹ se resumiría en la expresión “músicos tocando instrumentos”. Dicho paisaje se preservaría en la reproducción de una grabación de la misma obra,¹¹² pero desaparecería en el caso de cierta música concebida directamente para ser reproducida en altavoces, en la que puede ser difícil identificar la fuente del sonido. De ahí la emergencia de un sentimiento de desorientación. Esto, dice el autor,

es atribuido con frecuencia a la carencia de un foco visual en el concierto. Sin embargo, parece claro que esta reacción se encuentra motivada por la incapacidad para definir una fuente imaginable, en el sentido de un paisaje, para los sonidos percibidos. Este sentimiento de desorientación producido en algunos oyentes por el impacto de los sonidos electrónicos fue la base

¹¹⁰ “It’s being in this concert, where the stage was filled [...] with ugly black boxes playing sounds, [...] people sitting «strapped» like in a theatre, looking at nothing, really, looking a stage where nothing happened. I thought that was a kind of a real point of friction, [...] it would be a good thing to come out with an idea where there would be a human being playing an instrument because the audios would relate to a violin, or a flute, or a clarinet or whatever [...] and somehow, through that kind of avenue, the performer playing –you know– performing music the electronic sounds would come more part of the culture, more acceptable” (5’53”-7’13”). Mario Davidovsky en conversación con Frank J. Oteri, el 15 de febrero de 2006. Consultado el 16 de mayo de 2021, en <https://nmbx.newmusicusa.org/mario-davidovsky-a-long-way-from-home>.

¹¹¹ Obsérvese que el concepto de “paisaje de los sonidos” [“landscape of the sounds”] difiere claramente de la noción schaeferiana de “paisaje sonoro” [“soundscape”]. La propia escritura de Wishart ayuda aquí a diferenciar ambas expresiones.

¹¹² Como se defendió anteriormente, el carácter icónico de la grabación se invisibiliza en la percepción a favor de la identificación entre fuente y reproducción: no “suena como un oboe” ni “se parece a un oboe”, sino “es un oboe”, aunque no exista físicamente ningún oboe en la habitación en la que escucho la grabación.

del uso temprano de los materiales sonoros electrónicos para las producciones de ciencia ficción (Wishart 1996: 139).¹¹³

En este sentido, añade Wishart, el planteamiento acusmático schaefferiano podría verse como una forma de solución al problema del paisaje en la música electroacústica: la pérdida del paisaje se asume en términos positivos de cara a la consecución de una escucha reducida. No obstante, según Michael Chion (1993: 32-33), acusmática y escucha reducida mantienen entre sí una relación más ambivalente de lo que creía Schaeffer, para quien la acusmática posibilitaría por sí sola la reducción pseudo-husserliana a la “cosa misma” que representaba en su planteamiento el objeto sonoro. Para Chion, en cambio, la sustracción de un indicio claro sobre la fuente podría incitar todavía más al oyente a preguntarse sobre su naturaleza. De ello el autor encuentra múltiples ejemplos en la creación audiovisual: así, en la imagen de la superficie de un lago perturbada por el impacto de un objeto cuyo ruido al sumergirse escuchamos –sin ver de él nada salvo sus consecuencias–, en *Je vous salue Marie* de Godard (Chion 1993: 54); o en la voz y el silbido obsesivo del asesino en *M, el vampiro de Düsseldorf* de Fritz Lang, quien demora, al mismo tiempo, la exposición de su aspecto físico (Chion 1993: 62-63).¹¹⁴

Denis Smalley, en su artículo “Spectro-morphology and structuring processes” (1986), introduce el concepto de subrogación [*surrogacy*] a propósito de la relación percibida entre el gesto musical y su fuente. Smalley distingue varias clases de subrogación: la primera de ellas, que el autor denomina “de primer orden” [“first order surrogacy”], se corresponde aproximadamente con el paisaje orquestal de Wishart, bien en vivo o en forma de grabación. Una subrogación de segundo orden, por su parte, se vincularía a la síntesis electrónica, en la que el gesto productivo se “deduce” [*surmise*] del perfil energético, pero en la que deja de existir una causa instrumental real o cognoscible. Además, el autor menciona también una “subrogación remota”, en la que los indicios causales se diluyen, de modo que la causalidad física queda relegada a la mera interpretación psicológica (1986: 82-83). Por esta vía, Smalley aspira a establecer una

¹¹³ “This is usually attributed to the lack of any visual focus at the concert. However, it seems clear that this reaction is prompted by an inability to define an imaginable source, in the sense of a landscape, for the sounds perceived. This sense of disorientation produced in some listeners by the impact of electronic sounds was the basis of the early use of electronic sound-materials for science fiction productions”.

¹¹⁴ Sobre esta clase de ejemplos, merece tener en cuenta la advertencia de François Delalande de que los límites entre música electroacústica y creación audiovisual son difusos y de carácter principalmente social. El autor subraya la similitud de procedimientos técnicos, así como la existencia de afinidades estéticas significativas, incluyendo el potencial “realista” de la música acusmática (Delalande 2003: 546-547).

noción de causalidad más amplia que la pura gestualidad física del instrumento convencional (1996: 85, 88).¹¹⁵ En este sentido, comenta Bachratá:

La causalidad, entonces, no se relacionará en exclusiva con la intervención física humana [...], que es el caso de la música instrumental, sino también con eventos naturales o contruados, analogías visuales, experiencias psicológicas u otros sucesos cualesquiera con la capacidad de desencadenar una consecuencia o viceversa (Bachratá 2010: 126).¹¹⁶

En cualquier caso, como muestra Chion, la escucha causal es fácilmente manipulable.¹¹⁷ No se trata tanto, a este respecto, de los auténticos orígenes de los sonidos, sino “de las causas en las que se nos hace creer” (1993: 28, 30). Podemos recordar a este respecto el papel jugado por la ilusión en diversos casos atendidos en los apartados anteriores, como *Clases de música en la granja*, *Virtual Choir* o *I am sitting in a room*: el *patchwork* con muestras de maullidos de gatos nos persuade por momentos de que estamos escuchando un coro felino, la perfecta sincronización audiovisual produce la impresión de estar escuchando una auténtica agrupación vocal, la interpelación directa de Lucier engendra el espejismo de una presencia. En cuanto a *Compressed music*, la identificación de la fuente adquiere el carácter de una documentación, en la que –suponemos– el compositor no nos está engañando, aunque desde un punto de vista auditivo las fuentes sean irreconocibles por completo.¹¹⁸

Chion cita, asimismo, el caso de sonidos idénticos desde un punto de vista físico, pero susceptibles de atribuciones causales completamente distintas: así, el “ruido espantoso” que un tanque americano produce al aplastar a un muchacho italiano en *La piel* de Liliana

¹¹⁵ Entre 1986 y 1997, no obstante, el planteamiento de Smalley parece haberse modificado ligeramente. Así, en “Spectromorphology: explaining sound-shapes”, el primer orden se relaciona más o menos con el objeto sonoro schaefferiano, “previo a cualquier «instrumentalización» o incorporación en una actividad o estructura musical” [“prior to any «instrumentalisation» or incorporation into a musical activity or structure”]; el segundo orden tendría que ver con el gesto instrumental tradicional; un tercer orden aparecería cuando el gesto es inferido o imaginado en la música; y la subrogación remota –en principio inalterada–, aparece vinculada a vestigios gestuales (Smalley 1997: 112).

¹¹⁶ “Causality then will not be related only with physical human intervention [...], which is the case of instrumental music, but also with natural or constructed events, visual analogies, felt psychological experiences or any other occurrences that have capacity to trigger a consequence or vice versa”.

¹¹⁷ En especial cuando, en la producción audiovisual, median procesos de lo que Chion llama “síncresis”: neologismo acuñado a partir de “sincronismo” y “síntesis”, que el autor define como “soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” [“La síncresis es la que hace, en el prólogo de *Persona* [de Ingmar Bergman], que no dudemos ni un instante de que los sonidos escuchados sobre las manos clavadas sean los sonidos del martillo que las clava”] (Chion 1993: 56).

¹¹⁸ Jean Molino hace también hincapié en las posibilidades de la electrónica en relación con una dramaturgia sonora, que puede llegar a sustituir parcialmente la lógica del discurso musical en un sentido tradicional. Según Molino, las ilusiones acústicas nos son además menos familiares que las visuales, lo que constituye un punto de apoyo en esta clase de propuestas (Molino 2003: 74-75).

Cavani evoca –y quizás “fuera” en realidad– el sonido de una sandía aplastándose (Chion 1993: 26), acaso el mismo sonido que Ken Friedman (Fluxus) consigue jugando al béisbol con una fruta en *Fruit Sonata* (Schneider 2016: 52). Por su parte, Wishart estudia las posibilidades expresivas de la manipulación de la percepción causal por medio de la transformación electrónica del sonido: en *From Frogs*, Larry Wendt presenta un paisaje sonoro constituido por cantos de sapos amplificadas y ralentizadas como si nos encontráramos en “un paisaje de sapos gigantes”; en *Red Bird* del propio Wishart, la articulación fonemática “liss” (de “listen”) de una voz se transforma en el canto de un pájaro, mientras que el golpe de un libro contra una superficie se convierte en un portazo; etc. (Wishart 1996: 155-159).

Este énfasis en las posibilidades que la electrónica ofrece a la manipulación de la escucha causal constituye, en cierto modo, la antítesis del planteamiento schaefferiano. Bachratá señala con acierto que, para Wishart, el objeto sonoro no existe al margen de su origen y su significado (aura), sino que se trata de una entidad gestáltica inseparable de ambos: el sonido de un crujido o una rotura se asocian a la tensión de un objeto sólido, un burbujeo se relaciona con determinados procesos físicos, el flujo de aire puede vincularse con la respiración o movimientos de gases, etc. (Bachratá 2010: 130). En este contexto, que Wishart vincula en cierto modo con un “efecto surrealista”,¹¹⁹ gesto y transformación aparecen como conceptos gemelos aplicados a un sonido-imagen (Wishart 1996: 155, 163-164).¹²⁰ De este modo, las fronteras entre fuente y montaje se disuelven: el montaje se apropia de la naturalidad de la fuente, pero en este proceso dicha naturalidad acaba por destruirse.

En el mundo real, físico, podemos afirmar con claridad que el sonido de una barra de metal que cae al suelo no es una expresión articulada [*utterance*], mientras que el sonido producido por un ser viviente sí. En el espacio virtual de los altavoces, [...] un objeto sonoro creado artificialmente puede ser articulado en una manera tal que quepa interpretarlo como una expresión articulada o

¹¹⁹ “Surrealismo” que, no obstante, Wishart diferencia del movimiento artístico del mismo nombre desarrollado en la primera mitad del siglo XX.

¹²⁰ En su distanciamiento crítico de Schaeffer, Wishart parece más próximo al planteamiento acusmático de François Bayle, que insistía en el hecho de que, ante la invisibilidad de la fuente, nuestro cerebro la reconstruye de forma natural. Así surgiría la idea de una “imagen del sonido” [“image de son”] como concepto básico de una estética acusmática (Bricout 2011: punto 8), más próxima a la intervención mínima y el realismo del paisaje sonoro, y de la cual serían ejemplos *L’Oiseau-chanteur* (1963) y *Jeïta ou le Murmure des eaux* (1970) del propio Bayle, *Drôles d’oiseaux* (1985) y *Signé Dionysos* (1991) de Francis Dhomont o *Presque rien n.º.1* (1970) y *Presque rien n.º.2* (1977) de Luc Ferrari (Boivin 2003: 502-503). A este respecto Wishart, según Leandro Pedrotti y Edson Zampronha, percibiría en la realidad de los paisajes sonoros una fuente de recursos que permitirían establecer puntos de referencia para la escucha y, así, propiciar la creación de sentido musical (Pedrotti Coradini & Zampronha 2009: 71).

no. [...]. Este aspecto del medio electroacústico es otro rasgo que contribuye a su potencial cualidad onírica, la creación de un universo artificial en el que nuestras presuposiciones convencionales son cuestionadas, y en las que somos movidos a contemplar el mundo desde una perspectiva completamente diferente (Wishart 1996: 262).¹²¹

La aludida mención al surrealismo puede recordar al lector la crítica de Lachenmann, comentada en el capítulo anterior, hacia esta clase de planteamientos, que el autor alemán calificaba (negativamente) de “idilio”.¹²² ¿Sería aplicable en este caso? Recordemos que la valoración lachenmanniana se sostenía en el reconocimiento del potencial aparentemente ilimitado de la electrónica, lo que dificultaba la labor crítica del compositor respecto del hábito solidificado, o, dicho de otro modo, las dificultades para desarrollar un auténtico movimiento de desterritorialización al nivel de la cualidad.

Veamos así cómo, en efecto, la propuesta de Wishart, lejos de confrontar de forma directa los hábitos perceptivos, se desplaza hacia lo que cabría denominar una alquimia de fuentes sonoras. Ahora bien, ¿no acarrearía esto el riesgo de caer en una alienación de la producción instrumental similar, aunque de signo contrario, a la que pretendía construir la escucha reducida schaefferiana? En un caso, el sonido se descarnaba, se abstraía como realidad situada al margen de su producción. Ahora, la relación entre fuente y sonido parece hipertrofiarse, pero el estatus mismo de la fuente se torna ambiguo: la fuente aparecería tan solo como una imagen recreada en la percepción, mientras que la (re)producción vinculada al dispositivo instrumental electrónico terminaría por limitarse a la consecución de este espejismo. La electrónica se convertiría de este modo en fábrica de fantasmagorías.

Así, toda causalidad sería en realidad –en términos de Smalley– una causalidad remota que pretende no serlo. La desorientación se resolvería entonces mediante la evocación de un mundo paralelo, y esto conduce al “idilio” lachenmanniano, donde los hábitos de escucha no se confrontan, sino que se responde a ellos con una evasión. Ello consagraría,

¹²¹ “In the real physical world we are able to say quite clearly that the sound of a metal bar falling to the ground is not an utterance whereas a sound produced by a being is. In the virtual space of loudspeakers [...] an artificially created sound-object may be articulated in such a way that we pick up cues of an utterance or not. [...]. This aspect of the electroacoustic medium is another feature contributing to its potentially dreamlike quality, the creation of an artificial universe in which our conventional presuppositions are called into question, and where we may be brought to see the world from an entirely different perspective”.

¹²² “A causa de su vasta riqueza, el sonido electrónico es demasiado «seguro» –rápidamente se oxida para convertirse en un idilio exótico, surreal y expresionista–” [“For all of its vast wealth, electronic sound is too ‘safe’ –it quickly oxidizes to become an exotic, surreal, expressionistic idyll–”] (Ryan & Lachenmann 1999: 21).

siguiendo a Lachenmann, el fracaso de la electrónica “al enfrentarse directamente a la tradición y la convención, la historicidad del material musical y sus asociaciones expresivas” (Headlicote 2003: 65).¹²³

Este diagnóstico es, empero, simplificador. La relación entre fuente y sonido no solamente se hipertrofia, sino que la distinción entre uno y otro prácticamente desaparece. No se trata de que Wishart invente nuevas fuentes sonoras, del mismo modo que, en la *musique concrète instrumentale*, no se trataba simplemente de encontrar sonidos nuevos. De hecho, al igual que Lachenmann, si bien a través de una vía paralela, Wishart lleva al extremo la idea deleuziana del “devenir-insecto”: la fuente (y el instrumento) como producción de sonido, su actualización como haecceidad, diferencia. Que una voz se haga canto de pájaro, que un piano se hibride progresivamente con el sonido de una ametralladora, acarrea sin duda un gran potencial expresivo y simbólico debido al aura de cada una de las cuatro realidades citadas (y, asimismo, a las posibles connotaciones de que un instrumento académico occidental se torne en un arma de fuego).

Sin embargo, lo que el proceso revela también es que el devenir-pájaro, o el devenir-voz, piano o ametralladora, son momentos, singularidades. Se problematiza, por consiguiente, la solidez y el carácter objetual de la fuente, su condición de organismo acabado y estable, dado *a priori*. En este sentido, el carácter fantasmagórico de las presuntas “causas objetivas” de los sonidos no juega sino favorablemente a la destrucción de la misma fuente-identidad. De esta forma, el devenir-fuente se hace casi indistinguible del devenir-producción.

No obstante, es cierto que lo que Wishart somete a cuestión es en todo caso la configuración de la fuente, y no la de la electrónica misma como instrumento, la cual siempre permanece relativamente intacta detrás, como si se tratase de un medio no problemático. De este modo, como una maldición, la crítica lachenmanniana acaba alcanzando también a Wishart. ¿Es posible acaso evitarla? No deja de ser irónico que la “vasta riqueza” de la electrónica se dé al mismo tiempo que el intenso condicionamiento al que, como sostiene Gallet, le someten las características de su tecnología.¹²⁴ El propio

¹²³ “Electroacoustic devices may provide a wealth of possibilities for ‘progressive’ music, but [...] they fail to engage directly with tradition and convention, with the historicity of musical material and its expressive associations”.

¹²⁴ “[...] el sonido electrónico sólo tiene la plasticidad que su instrumento permite. La elección de una máquina –una marca y un modelo– responde a una demanda musical específica, la de un timbre o textura, una calidad de envolvente o ataque. Una pieza de música electrónica siempre ha sido ante todo una cierta composición de instrumentos” [“le son électronique n’a que la plasticité que lui permet son instrument. Le

análisis lachenmanniano refleja esta paradoja: por un lado, la idea de un sonido electrónico en términos de identidad, sería indeterminada y vaga.¹²⁵ Por otro lado, el sonido electrónico se “oxidaría” con dramática rapidez, se establecería con facilidad como un espacio territorializado e incluso cliché: una realidad familiar en cuyas características llegan a adquirir un peso considerable la evolución y el diseño de los dispositivos tecnológicos, incluyendo la suerte de rostro técnico que constituyen las interfaces.

Todo esto, por lo tanto, puede conducir a la impresión de que la desterritorialización de la producción electrónica y el desarrollo tecnológico son mutuamente dependientes. Según esto, la única solución a la amenaza permanente de la “oxidación” –al margen de la opción por el viraje, bien hacia el realismo del paisaje sonoro o bien hacia el surrealismo de la alquimia de fuentes– pasaría por la constante huida hacia adelante de la revolución tecnológica. Sin embargo, tal veredicto es pesimista en exceso: así, tiene razón Gallet cuando defiende que “la historia de la música electrónica en el siglo XX es la historia, no tanto de los instrumentos, como de las diferentes estrategias que los músicos inventaron para domesticar técnicas siempre nuevas” (Gallet 2002: punto 1).¹²⁶ Por otra parte, como se adelantó en el comentario al cuarteto de cuerda de Kagel, la crítica lachenmanniana se despliega principalmente al nivel de la cualidad productiva, pero no parece tener excesiva aplicación al nivel de la relación.

Desembocamos así en la cuestión de la electrónica mixta, como agrupación y, por tanto, interrelación, entre medios acústicos y electrónicos. ¿Qué puede aportar la electrónica al medio acústico (y viceversa) desde el punto de vista de la desterritorialización del instrumento, sabiendo que la electrónica no es, de ningún modo, un instrumento al uso? ¿Por qué, en definitiva, la electrónica mixta habría de suponer una solución al problema de las “feas cajas negras” de Davidovsky?

choix d'une machine – d'une marque et d'un modèle – vient répondre à une demande musicale précise, celle d'un timbre ou d'une texture, d'une qualité d'enveloppe ou d'attaque. Un morceau de musique électronique a toujours été d'abord un certaine composition d'instruments”] (Gallet 2002: punto 4).

¹²⁵ Resulta complicado hablar de “identidad instrumental” a propósito de los medios electrónicos de una manera específica, exceptuando a aquellos electrófonos como la guitarra eléctrica o el theremín, que, bien por su mayor cercanía a los instrumentos convencionales o bien por la utilización recibida en determinados contextos, son portadores de una memoria definida en cuanto aura y *Tonalität*. Nótese que el planteamiento del complejo cibernético se orienta precisamente hacia esta realidad que se aleja del productor-objeto y que, por lo tanto, se hace también menos específica (aunque no, en cambio, menos individual).

¹²⁶ “L’histoire de la musique électronique au XXe siècle est l’histoire des différentes stratégies que les musiciens ont inventé afin de domestiquer des techniques sans cesse nouvelles”.

Ya se ha señalado que no se trataba exclusivamente de un conflicto frente a la desaparición del elemento humano en la ejecución, sino que, de acuerdo con lo expuesto, la cuestión tiene que ver también con la carencia de una identidad instrumental específica por parte del dispositivo instrumental electrónico, anonimato con el que la composición acusmática siempre debe lidiar.¹²⁷ En este sentido, aunque todo constructo identitario –como realidad territorial– constituya una resistencia frente a la diferencia, esa resistencia posibilita al mismo tiempo el flujo entre lo virtual y lo actual. En cierto modo, ocurre como en la bella metáfora de Kant, según el cual el rozamiento del aire dificulta el vuelo de la paloma, que piensa que sin él volaría más rápido, sin darse cuenta de que sin su presencia le sería imposible.¹²⁸

Si, entonces, la relación con un instrumento acústico puede ofrecer algo a esta situación, ello ha de ser precisamente la posibilidad, para la electrónica, de perfilarse y definirse, esto es, de individuarse. No obstante, esto no se obtiene de forma automática por la mera reunión de un medio acústico y otro electrónico, sino que depende de la relación que, en todos los sentidos de este término, se establezca efectivamente entre ellos. ¿Cómo pueden interactuar, pues, los sonidos instrumentales y los sonidos electrónicos? Ante este problema, crucial en toda creación de electrónica mixta, el compositor portugués João Pedro Oliveira ha ofrecido a lo largo de su trayectoria diversas soluciones, a las que nos acercaremos a continuación.

João Pedro Oliveira (Lisboa, 1959) comenzó su carrera como organista, cursando sus estudios en el Instituto Gregoriano de Lisboa. A este respecto, la influencia que su faceta como intérprete, desde un punto de vista técnico y creativo, habría ejercido sobre su lenguaje compositivo, ha sido analizada por Ana Telles en un artículo reciente (Telles 2019). Allí figura como un aspecto especialmente notorio en sus trabajos con orquesta o electrónica mixta y, en particular, en sus piezas para piano y electrónica (2019: 3). No

¹²⁷ Esta falta de identidad que convive al mismo tiempo con una suerte de exceso de identidad, por lo general motivado por el condicionamiento radical que supone la tecnología en uso. Además, algunos autores, como Joan Bagés y Rubi, hacen referencia a un fenómeno radicalmente diferente: la fascinación casi hipnótica que la tecnología llega a causar por sí misma en muchos oyentes, hasta el punto de perder la atención al hecho sonoro y musical en el que aquella se encuentra implicada (Bagés i Rubi 2011: 2). No cabe duda de que captar el productor al margen del producto no equivale tampoco, realmente, a captarlo como productor, sino como fetiche tecnológico, y, en este sentido, tales situaciones no han de condicionar en exceso nuestro análisis.

¹²⁸ “La ligera paloma, que surca el aire en libre vuelo, sintiendo su resistencia, podría representarse que en un espacio vacío lo haría mucho mejor” [“Die leichte Taube, indem sie im freien Fluge die Luft teilt, deren Widerstand sie fühlt, Könnte die Vorstellung fassen, leeren Raum noch viel besser gelingen werde“] (Kant 1998: 53-54 [introducción a la primera edición, vv. 36-38]).

obstante, a ello habría que añadir otra clase de influencias artísticas e intelectuales relacionadas con el mundo que rodea al órgano, esto es, las de la liturgia, la música religiosa, las Escrituras o el misticismo, cuyo impacto en su obra ha sido estudiado por, entre otros, Ana Cláudia De Assis (De Assis 2014) y Virgílio Melo (en Maia 2003: 23-50). Todo esto ha llevado a algunos autores a ver en Oliveira a un heredero de Olivier Messiaen (Delgado, en Maia 2003: 11).¹²⁹

El propio trabajo de Oliveira con los medios electrónicos no deja de tener también relación con el órgano, en la medida que, como expresaba el propio compositor, se trata de un instrumento cuya estructura “sigue los mismos principios que la síntesis aditiva, y en algunos casos la modulación de amplitud y de frecuencia”.¹³⁰ Motivo por el cual, asimismo, la combinación de órgano y electrónica –que en su obra es desplazada por la combinación de piano con electrónica– se le figura poco estimulante (cit. en Telles 2019: 3). Además, Oliveira, en una entrevista con Álvaro Salazar, exponía que la sonoridad del órgano ha repercutido en su obra directamente en su planteamiento de la relación entre el sonido acústico y el electroacústico (Salazar & Oliveira, en Maia 2003: 91).

En cuanto al interés que, para él, posee la electrónica, Oliveira hace referencia a dos aspectos (en Martingo 2011: 72-73): por un lado, los medios electrónicos ofrecen la posibilidad de crear la obra musical desde su elemento más pequeño –la “célula de sonido” [“a célula de som”]–, con el que se mantiene una relación más inmediata e incluso “visceral” que en el medio acústico (recordemos que el compositor siempre asume una posición de “tercero” en el modelo de la máquina binaria). Relación que, al mismo tiempo, conserva de la escritura musical tradicional la misma clase de heterocronía que sitúa al compositor en un momento separado y previo al tiempo musical, permitiéndole

¹²⁹ Más adelante, Oliveira se desplazaría a Estados Unidos como beneficiario de una beca Fulbright y miembro de la Fundación Gulbenkian, institución a la que permanecería vinculado posteriormente. Esto le permitiría profundizar en sus estudios de Teoría musical y Composición en la Universidad de Nueva York-Stony Brook, mientras proseguía con su actividad como intérprete, específicamente como organista y maestro de coro en la Iglesia Presbiteriana de East Hampton (Telles 2019: 2). En la actualidad es profesor en la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) y la Universidad de Aveiro (Portugal), y es autor de diversas publicaciones académicas, incluyendo un libro sobre teoría analítica orientada a la música del siglo XX. En cuanto a su labor como compositor, la producción de Oliveira incluye numerosas obras en los ámbitos de la música instrumental (para instrumentos a solo, agrupaciones de cámara y orquesta), vocal, acusmática y mixta. Consultado en http://www.jpoliveira.com/Joao_Pedro_Oliveira/Home.html el 1 de junio de 2021.

¹³⁰ “[...] uma vez que su estrutura segue os mesmos princípios que a síntese aditiva, e em alguns casos a modulação de amplitude e de frequência”.

modificar, registrar, abandonar o retomar un proyecto que, en cada una de sus fases, se encuentra ya listo para ser (re)producido.

Por otro lado, a propósito de la combinación de instrumentos tradicionales con medios electrónicos, Oliveira destaca –como es habitual– la capacidad de la electrónica para ampliar el potencial sonoro de aquéllos, pero incide en especial en la posibilidad de crear “zonas de oposición, mixtura o complementación entre los dos mundos” (Martingo, 2011: 73),¹³¹ trabajando precisamente con los límites de los instrumentos para construir espacios de ambigüedad sonora que posibiliten una nueva forma de escucha de ambos medios productivos. De este modo, en su planteamiento de la composición mixta, Oliveira coloca el foco en aquellos procedimientos que le permitan crear conexiones y acercar los instrumentos a la electrónica: “por un lado, el instrumento (real, físico, presente, humano, sujeto a variaciones y vacilaciones) y, por otro, el sonido electroacústico (virtual, frío, pre-compuesto, siempre idéntico)” (Salazar & Oliveira, en Maia 2003: 95).¹³²

Durante una conferencia dictada en el Festival *Mixtur* de Barcelona en 2018, Oliveira resumía la diversidad de sus estrategias de acuerdo con tres tipos de modelos de interrelación: morfológicos [*morphological*], sintácticos [*syntactical*] y semánticos [*semantical*].¹³³ Los modelos se entendían en este contexto en tanto que simplificaciones de una realidad más compleja, orientadas en este caso a lograr –una vez más– una clase de ilusión, vinculada al despliegue de una determinada *poiesis* del conjunto de instrumento y electrónica como realidad unitaria, y en la línea de lo que sugieren los propios títulos de obras como *Liquid bars* (2002) para marimba and electrónica, *Magma*

¹³¹ “Assim, permite a criação de zonas de oposição, mistura ou complementação entre os dois mundos”.

¹³² “[...] por um lado, o instrumento (real, físico, presente, humano, sujeito a variações e hesitações) e, por outro, o som electroacústico (virtual, frio, pré-composto, sempre idêntico)”.

¹³³ Puede ser interesante entrecruzar esta tripartición sugerida por Oliveira con la exhaustiva tipología de formas de interrelación entre instrumento y electrónica que Bachratá plantea en su tesis (2010: 142-202). Aunque muchos de los procedimientos atendidos en ambos casos son comunes, Bachratá sigue un planteamiento distinto al de Oliveira en su clasificación, distinguiendo las siguientes categorías: 1) tipos de interrelación vinculados al trabajo con “características musicales elementales” (las cuatro cualidades del sonido: altura, duración, intensidad y timbre); 2) tipos de interrelación basados en la estructura temporal del gesto, con sus tres fases de comienzo, continuación y terminación; 3) formas de interrelación relacionadas con el contrapunto de los gestos: repetición o imitación; y 4) interrelación a partir de las características “espectromorfológico-semánticas” [“spectromorphologic-semantic”] de los gestos. El uso del término “spectromorphologic” constituye, desde luego, una alusión a Smalley. Bachratá atiende en este punto a la dirección de la evolución de los gestos (en un mismo sentido, hacia un centro o alejándose de él, en un campo armónico; o, desde una perspectiva temporal, ya con velocidad constante o irregular, ya como aceleración, ralentización, etc.) y de los procesos energéticos (conservación, incremento, disminución, transformación o combinación de las anteriores). Más adelante se verá la relación que puede establecerse entre las concepciones de lo “semántico” que desarrollan respectivamente Bachratá y Oliveira.

(2015) para violín y electrónica o *L'Accordeon du Diable* (2006) para acordeón y electrónica.

En primer lugar, con el término “morfológico”, el compositor se refería a aquellas formas de interrelación que se basan en las características físicas, anatómicas, de los materiales musicales. Es decir, se trata de crear conexiones entre instrumento acústico y electrónica en virtud de determinadas formas de sonancia vinculadas a las cualidades de los respectivos sonidos-producción. Oliveira enumeraba a este respecto una serie de posibilidades, desde la pura similitud de los materiales a la concepción de la electrónica como expansión de límites del instrumento acústico —es decir, la electrónica mixta como superinstrumento—, pasando por el planteamiento de la dualidad instrumento acústico-electrónica como partes independientes que aspiran a fundirse en un solo instrumento, la lógica de objeto sonoro y resonancia,¹³⁴ la búsqueda de zonas limítrofes entre ambos medios, la modificación del sonido a través de la textura (véase la “agrupación textural”) y la hibridación o complementación tímbricas.

Ejemplo 3.4: Oliveira, João Pedro. *Labirinto* (2002), compases 66-69.

Véase por ejemplo el siguiente pasaje extraído de *Labirinto* (2002) para cuarteto de cuerda y electrónica. Aún sin considerar las cualidades tímbricas de la electrónica en este pasaje, se hace evidente su afinidad con la parte del primer violín, con la que establece

¹³⁴ Bachratá (2010: 172) se refiere a este procedimiento como “resonance interaction”, que ejemplifica en *Désintégrations* (1982-1983) de Tristan Murail y *Cassiopeia* (2009) del propio Oliveira. Desde nuestro punto de vista, aunque Oliveira la incluía en la categoría de los modelos morfológicos, no deja de poseer al mismo tiempo un cierto carácter “sintáctico”. Bachratá menciona también en su tipología la versión invertida del proceso ataque-resonancia, la cual tendría que ver con la reversión temporal de un gesto o sonido, un procedimiento usual en la composición electrónica desde sus inicios.

un diálogo e incluso parece llegar a fundirse en una sola línea. Esta afinidad tiene que ver con la homogeneidad de registro, la similitud en la dirección de los gestos, la homogeneidad rítmica y la complementación textural. Mientras tanto, el tratamiento del resto de los instrumentos parece aproximarse a aquello que el propio Oliveira denominaba un “sonido electrónico sin electrónica”,¹³⁵ explotando en este sentido la ambigua identidad instrumental de esta última, cuyo influjo en la escritura para instrumentos convencionales no ha cesado de producirse desde los años 50. En este sentido, la electrónica parece imitar en *Labirinto* el timbre y el gesto del cuarteto, al mismo tiempo que éste parece imitar a la electrónica. Es, pues, en ese irse-mutuamente-hacia-el-otro donde parece dibujarse un único territorio instrumental.

Ejemplo 3.5: Oliveira, João Pedro. *A Escada Estreita* (1999), compases 15-16 (detalle)

En el ejemplo 3.5, procedente de *A Escada Estreita* (1999) para flauta alto, flauta bajo y electrónica, la interrelación entre instrumento y electrónica no deriva tanto de la similitud de los materiales cuanto de las conexiones que se establecen entre ellos. La figuración rápida de la electrónica se incrusta en la textura de trémolos con armónicos de la flauta y prepara, de hecho, los movimientos melódicos subsiguientes, en forma de gestos más breves en los cuales las acciones de la flauta generan una serie de resonancias acumulativas en la electrónica. El vínculo entre ambas, así, se sostiene sobre la duración y la textura al comienzo del pasaje, y, seguidamente, en una *resonance interaction*.

Otro tipo de planteamiento lo encontramos en el siguiente fragmento, perteneciente a la pieza para ensemble y electrónica *...there are those who say life is an illusion...* (1999) para flauta, oboe, trompeta, percusión, violín, violonchelo y electrónica. En esta pieza, como es habitual en Oliveira, la electrónica adopta como materiales de partida sonidos que proceden de los diversos instrumentos acústicos que componen la agrupación (esto se correspondería con lo que Bachratá denomina “reproducción” o “derivación

¹³⁵ Oliveira empleaba esta expresión a propósito de otra de sus obras, *Spirit of Light* (2005).

tímbica”), aunque también elementos puramente electrónicos, como ondas sinusoidales, pulsaciones o ruidos.

Ejemplo 3.6: Oliveira, João Pedro. *...there are those who say life is an illusion...* (1999), compases 34-38

En este pasaje, las ondas sinusoidales de la electrónica se encuentran con los *whistle-tones* de la flauta y los armónicos de la cuerda: tres formas de sonido que, más que similares en el mismo sentido en el que lo eran en *Labirinto*, contribuyen a dibujar límites fronterizos entre los instrumentos, desde una perspectiva no tan alejada de la idea, vista en José Luis Torá, de una “traducción de sonido” entre medios instrumentales. El resultado tiene que ver, entonces, con la creación de un espacio

en el que la frontera entre los dos mundos [acústico y electrónico] se disuelve y el oyente que escuche una obra con los dos componentes pueda ser envuelto por una especie de ilusión, y eventualmente, por momentos, llegar a no saber bien si el sonido que escucha es instrumental o electroacústico (Salazar & Oliveira, en Maia 2003: 95).¹³⁶

Ejemplo 3.7: Oliveira, João Pedro. *Abyssus ascendens ad aeternum splendorem* (2005), compases 82-86

(detalle)

¹³⁶ “Ao fim de contas, um dos meus objectivos é tentar criar um espaço em que a fronteira entre os dois mundos se dissolva e o ouvinte que escute uma obra com as duas componentes possa ser envuelto por uma especie de ilusão, e eventualmente por vezes não saber bem se o som que está a ouvir é instrumental ou electroacústico”.

También en el ejemplo 3.7, perteneciente a *Abyssus ascendens* (2005) para piano, orquesta y banda magnética, encontramos la duplicación acústico-electrónica de un sonido acústico –en este caso, de flautín–. Si bien, de forma más clara que en los ejemplos anteriores, la hibridación que se logra entre ambas producciones se debe propiamente a la textura, a través de figuraciones rápidas, agudas, con movimientos oscilatorios y/o en trémolo, carentes de una linealidad clara (a excepción del ascenso del tercer compás), etc.

En el siguiente ejemplo, tomado de *Litania* (2003) –una pieza para saxofón tenor, guitarra y electrónica–, la parte electrónica se desliza de manera continuada entre los dos polos del dúo acústico. De este modo, el sonido electrónico emerge como una suerte de tercera figura que se disuelve sucesivamente en uno u otro instrumento, posibilitando diferentes formas de interrelación y transición entre sonidos y medios instrumentales que son *a priori* muy diferentes. Así, entre los compases 5 y 7, la electrónica actúa como una pseudo-resonancia –incluso como un “bordón” – del saxofón, rol que se modifica en el fortepiano del compás 7 al aparecer sonidos electrónicos de carácter percusivo que preparan la entrada de la guitarra en la última parte del compás 8. En el compás 9, la figuración rápida con sonidos de saxofón amplía y comenta el gesto ascendente del propio saxofón, quien adopta por momentos el rol de resonancia asumido por la electrónica en los primeros compases, antes de que dicha relación vuelva a invertirse. Asimismo, el movimiento descendente de la guitarra se configura como una especie de réplica al gesto del saxofón. Réplica cuyo carácter divergente reposará tanto en el aspecto melódico como en el tímbrico: el sonido de la guitarra se “escapa” del conjunto y desaparece.

The image displays a musical score for three instruments: TAPE, SAX, and GUITAR, spanning measures 5 through 11. The score is divided into two systems. The first system covers measures 5 to 8, and the second system covers measures 9 to 11. The TAPE part features a series of notes with dynamic markings ranging from *p* to *mf*. The SAX part shows a melodic line with dynamic markings from *p* to *ff*, including a section labeled '(saxophone sounds)'. The GUITAR part provides a rhythmic and melodic accompaniment with dynamic markings from *p* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

Ejemplo 3.8: Oliveira, João Pedro. *Litania* (2003), compases 5-11

En segundo lugar, los procedimientos que Oliveira definía como “sintácticos” tendrían que ver con fenómenos de concertación y sonancia mediante los cuales los materiales acústicos y electrónicos se articulan en un mismo gesto de acuerdo con una cierta funcionalidad (en un sentido más amplio, desde luego, que aquél que se aplica usualmente en la armonía tradicional). Oliveira aducía a este respecto dos posibilidades: la “activación” [*triggering*]¹³⁷ y la “creación de patrones rítmicos” en tanto que instrumento y electrónica se entremezclan y complementan para generar un perfil rítmico determinado. A ello pueden añadirse otras posibilidades, como la práctica para la que proponemos el nombre de “glosa”, en cuanto forma de comentario musical que complementa –o suplementa– el gesto de uno de los dos medios.

Un ejemplo de esto último lo encontramos en el ejemplo 3.9, un breve pasaje extraído de *Le voyage des sons* (1998-1999) para soprano, mezzosoprano, sexteto de cuerdas y electrónica. De acuerdo con la terminología de Oliveira, podríamos relacionar esta estrategia con la idea de activación, pero quizás la noción de “glosa” sería más adecuada: la parte de la electrónica consiste en pequeñas anotaciones o comentarios que, introducidos en el discurso del dúo de cuerdas, contribuyen a enriquecerlo.

The image shows a musical score for three parts: TAPE, VIOLIN SOLO, and VIOLA SOLO. The TAPE part is at the top, followed by the VIOLIN SOLO and VIOLA SOLO parts. The score includes various performance instructions such as 'ord harm gliss', 'legno batt IV', 'pizz', 'arco ord', 'gliss', 'sul pont', and 'ord'. Dynamics markings like 'p < fp', 'mf', 'f', 'p', 'sf', and 'sfz' are used throughout. The score is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

Ejemplo 3.9: Oliveira, João Pedro. *Le voyage des sons* (1998-1999), compases 22-24

Por su parte, los compases iniciales de *In tempore* (2000) para piano y electrónica (véase el ejemplo 3.10) reflejan el trabajo del ritmo como vía sintáctica de interrelación entre los dos ámbitos productivos: las diferencias rítmicas entre las fusas, el quintillo de fusas y el tremolo se utilizan como medio para la sincronización o asincronización relativas del piano y la cinta magnética, como si el dúo transitara entre una imagen nítida y otra levemente desenfocada.

¹³⁷ Bachratá habla también, dentro de su tercera categoría, de una “triggering relationship”, en la que un gesto inicia, detiene o provoca un cambio en otro.

The image shows a musical score for Example 3.10. It consists of two staves: 'TAPE' and 'PIANO'. The tempo is marked as quarter note = 60 (exactly). The Piano part includes dynamics like *mf* and *pp*. The score shows complex rhythmic patterns and articulation marks.

Ejemplo 3.10: Oliveira, João Pedro. *In tempore* (2000), compases 1-3

En cuanto al ejemplo 3.11 –un fragmento de *Maëlstrom* (2006) para cimbalón y electrónica – observamos que ambos medios instrumentales tienden a la construcción de un gesto global en base a la constante sustitución mutua en una carrera de relevos que podría relacionarse con el contrapunto tradicional. O también, parafraseando a Oliveira, con la clase de “mudanzas” tímbricas que caracterizan en la práctica del órgano al desplazamiento de un pasaje de un teclado a otro que conlleva cambios de registro y, en ocasiones, mecanismos de pregunta y respuesta (Salazar, en Maia 2003: 91-92). En todos estos casos, pues, se percibe la diferencia entre esta clase de planteamientos y las diversas vías de corte morfológico atendidas con anterioridad: el foco ya no se sitúa sobre las cualidades de los materiales, sino sobre la relación que, en el tiempo y en el espacio, se establece entre los mismos.

The image shows a musical score for Example 3.11. It consists of two staves: 'PIANO' and 'TAPE'. The score includes performance instructions like 'piano', 'low sound', 'mf', 'ff', and 'p'. It also features dynamic markings like '95' and '105'. The score shows complex rhythmic patterns and articulation marks.

Ejemplo 3.11: Oliveira, João Pedro. *Maëlstrom* (2006), compases 94-99

Por el contrario, la frontera entre los modelos sintácticos y los que Oliveira considera “semánticos” parece, en este contexto, menos nítida. Por ejemplo, el autor incluía en el ámbito de lo semántico procedimientos de intercambio entre instrumento y electrónica como los que hemos visto en el ejemplo 3.10, en la medida que dicho intercambio permite crear articulaciones formales de tipo cadencial. Asimismo, Oliveira se refería al juego entre tensión y relajación que, a través de la interrelación entre el acordeón y la electrónica, se reconstruye en *L’Accordeon du Diable* (2006). Desde este punto de vista,

también el rastro del contrapunto tradicional en *Maëlstrom* o de la glosa en el pasaje de *Le voyage des sons*, así como el expresivo juego con la duplicidad entre voz y voz electrónica en *O Abismo e o Silenzo* (2001) para soprano, violín, viola, violonchelo, arpa, piano y electrónica –véase el ejemplo 3.12–, podrían tener una interpretación “semántica”. Sin embargo, en todos los casos, dicha dimensión se revela inseparable de otros elementos de tipo sintáctico y morfológico.¹³⁸

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'TAPE' and contains a series of notes and rests, with a bracket above it labeled '(voice sounds)'. The bottom staff is labeled 'VOICE' and contains a series of notes and rests, with a bracket above it labeled '3'. Below the voice staff, the lyrics 'cia, e a cons-ci-ên- cia dis- so!' are written. There are also some markings above the voice staff, including '8va' and '8va'.

Ejemplo 3.12: Oliveira, João Pedro. *O Abismo e o Silenzo* (2001), compases 92-93 (detalle)

En cualquier caso, lo que Oliveira denomina aquí “semanticidad” poco tiene que ver con el tipo de evocaciones o usos metafóricos del timbre que encontrábamos en los trabajos de Wishart. No obstante, también en este último, así como en Bachratá, lo semántico y lo morfológico (o, mejor dicho, lo “espectro-morfológico”), aparecen como realidades íntimamente vinculadas.¹³⁹

¹³⁸ Al igual que Oliveira, Bachratá se refiere también a una “interacción cadencial” [“«cadential» interaction”]. La autora argumenta que “entendemos la cadencia como un movimiento asociado convencionalmente con el final de una frase, sección, movimiento o composición, lo que tiene que ver con un sentido de enfatizar el final mediante la llegada de algo más o menos esperado (en la música tradicional se trata del intervalo o acorde más fundamental en la obra) o una resolución [...]. En cierto sentido, la cadencia es lo opuesto de un final abrupto y repentino” [“We understand cadence as motion conventionally associated with the ending of a phrase, section, movement or composition, which has to do with a sense of emphasizing the end by arrival of something more or less expected (in traditional music it has been the interval or chord most fundamental to the work) or resolution [...]. In a sense cadence is a opposite of abrupt sudden ending”] (Bachratá 2010: 174). Esta explicación puede ayudarnos a comprender por qué Oliveira considera la interacción cadencial como un fenómeno no sintáctico, sino semántico, aunque el propio sentido de “semántico” permanece aquí como un término un tanto ambiguo.

¹³⁹ Véase el análisis que Wishart realiza de su *Red Bird*, en el que la consecución de la metáfora se encuentra inextricablemente ligada a la transformación de la voz en el canto de un pájaro: “[...] los sonidos-imagen de la voz, o los sonidos de animales y pájaros, poseen un contenido gestual intrínseco. [...] La transformación se convierte ahora en el cambio gradual desde un sonido-imagen a otro junto con sus implicaciones metafóricas asociadas, y un paisaje puede ser contemplado como una clase particular de campo-timbre que se aplica al espacio de sonidos-imágenes” [“sound-images of the voice, or animal and bird cries, have an intrinsic gestural content. [...] Transformation now becomes the gradual changing of one sound-image into another with its associated metaphorical implications, and a landscape can be seen as a particular kind of timbre-field applying to the space of sound-images”] (Wishart 1996: 164). Poco más adelante, Wishart se refiere al uso de la imagen sonora como “metáfora concreta” [“concrete metaphor”]. En cuanto a la expresión “timbre-field”, Wishart aclara que este concepto es al paisaje como el “timbre-tipo” [“timbre-type”] es al sonido-imagen.

De todo lo expuesto se pueden extraer algunas conclusiones. Uno de los aspectos clave de la poética de Oliveira tiene que ver con la individuación de los medios instrumentales, y en esa individuación la relación con otros medios juega, con frecuencia, un papel fundamental. Esto se refleja nítidamente en el ámbito de la electrónica mixta, en el que instrumento acústico y electrónica se configuran siempre de manera mutua, de cara al otro, si bien esa relación puede adoptar una gran pluralidad de formas, desde la codependencia y la búsqueda de fusión a la complementariedad desde la mutua independencia.¹⁴⁰

No es nueva la práctica, usual en Oliveira, de recurrir como fuentes sonoras a los propios instrumentos acústicos con los que trabaja. Sin embargo, los conceptos de Bachratá de “reproducción” o “derivación tímbrica” no hacen justicia a sus planteamientos. Se ha hecho mención con anterioridad al carácter proteico del altavoz y, por extensión, de la electrónica: sin duda, la electrónica puede devenir oboe, trompeta, violín y toda clase de fuentes deseadas por el compositor. No obstante, lo importante no es, por ejemplo, que la electrónica suene como una marimba, sino cómo ese sonido de marimba interactúa con la marimba presente físicamente.

En Oliveira, de hecho, la electrónica no oculta su carácter polimórfico, sino que, desde el disfraz de marimba, se dirige luego al disfraz de campana, al de voz humana o, incluso, al de “dispositivo electrónico”: de esta manera, la identidad instrumental de la electrónica es fluida, susceptible de constantes metamorfosis y, así como ella toma de la realidad acústica diversos modelos sonoros, la realidad acústica, por medio de su interrelación con la electrónica, se aproxima asimismo a esta condición fluida.

El resultado de este trabajo puede describirse como una hibridación de los medios. En este sentido, tal y como deseaba Davidovsky, el sonido electrónico se relaciona con el instrumento que interviene en el escenario, perdiendo así su apariencia trascendente; al mismo tiempo, empero, también el medio acústico parece ser llevado más allá de sí mismo. Además, se trata también de una hibridación que se encuentra en constante redefinición. Ello permite a la electrónica individuarse como espacio productivo, es decir, diferenciarse y definirse, sin que esta definición se reduzca a la subrogación, y al tiempo que lo hacen también los instrumentos acústicos con los que se asocia.

¹⁴⁰ Véase en este sentido *Magma* (2015) para violín y electrónica. Una breve explicación del compositor sobre el planteamiento de esta obra puede consultarse en <https://youtu.be/ab4Jn0B4RdE>.

3.4.4. Trans-instrumentalidad y conciencia post-digital en Alexander Schubert

Como colofón de este capítulo, es pertinente dirigir una mirada a la obra del compositor alemán Alexander Schubert, propuesta que se caracteriza no solo por el virtuosismo técnico y el amplio dominio de los medios instrumentales, tanto acústicos como informáticos y multimedia, que incluye, sino también por la profunda reflexión estética sobre estos mismos medios que subyace a la misma, en el marco de una línea de pensamiento que cabe denominar “post-digital”.

La poética del instrumento de Schubert, con su carácter biónico, lleva al extremo algunos de los conceptos planteados hasta el momento en torno a la idea de complejo cibernético, aunque no quepa, no obstante, confinarla en este modelo. La transducción, como conversión de energías o informaciones, y, de este modo, la susceptibilidad, por parte de estímulos de naturalezas y orígenes muy diferentes, de entrar en relación y apelarse mutuamente como si todas las clases de información fueran en el fondo una sola, intercambiables – ¿no es ésta, ya cliché en determinados productos de la cultura popular, una de las ilusiones creadas por la binaridad digital?–, se yergue como elemento vertebral en sus trabajos con sensores de audio y de movimiento.

El potencial de los dispositivos instrumentales para reconfigurarse constantemente como espacios relacionales de producción, agudizado a través de las posibilidades que aportan las tecnologías digitales y audiovisuales, se revela aquí en su máxima e inquietante fluidez, aunque – ¿paradójicamente? – ello no está reñido con una sensible afirmación de la corporalidad y de los sentidos.

La distancia –no solo cronológica, sino también ontológica– entre el ya-sido y el siendo-ahora, entre lo físico y lo imaginado, antigua herida abierta por el montaje y la reproducción mecánica tradicional, se hace añicos en la inmediatez, en la sugestiva presencialidad virtual de lo *online*, en el secuestro de la sensorialidad al que, trascendiendo con creces cualquier artificio tradicional de ilusiones perceptivas, abre la puerta la realidad virtual.

Por último, el concepto mismo de instrumentalidad musical se vuelve definitivamente problemático cuando ya no se trata tan solo de replantear el concepto de gesto instrumental, de disolver la sólida estabilidad de lo individual en el flujo de procesos microtransductivos, de visitar los fenómenos tradicionales de concertación y sonancia desde un modelo relacional cibernético, sino de disolver toda frontera clara entre musical

y extramusical, biología y tecnología, “realidad” y “virtualidad” (en el sentido usual, y no deleuziano, de los términos).

3.4.4.1. A través del espejo: retrato(s) de Alexander Schubert

Nacido en Bremen en 1979, Schubert estudió Bioinformática en Leipzig y Composición Multimedia en Hamburgo, con Georg Hajdu y Manfred Stahnke. Desde su etapa como estudiante, ha trabajado como músico y compositor en diversos campos. En la actualidad, es profesor en la Musikhochschule Hamburg, y director artístico del estudio electrónico del conservatorio en Lübeck, al tiempo que prosigue su carrera como compositor *freelance*.¹⁴¹

En la producción de Schubert, la tecnología desempeña un papel central, pero no se trata de música electroacústica en un sentido que cabría denominar tradicional. Como destaca Matthew Shlomowitz, la mayor parte de obras de Schubert no son solo piezas musicales, susceptibles de ser escuchadas en un equipo de música (2015: 1), sino que, en muchos casos, son espectáculos que incluyen desde aspectos musicales y coreográficos para los ejecutantes y creaciones multimedia al trabajo con focos, vídeo, coreografía, luces estroboscópicas, láseres y humo (Nonnenmann 2017: 34), todo lo cual es realizado y/o programado por el propio compositor (Shlomowitz 2015: 1). A ello se añaden instalaciones multimedia, piezas planteadas y creadas por la comunidad de usuarios de internet (de ello son ejemplos *Wiki-Piano.Net* para piano e internet o *Black Out Software*) y producciones de larga duración entre las que encontramos la ambiciosa instalación participativa *Black Mirror* (2016), una “sesión de terapia” –*A Perfect Circle* (2019) y el videojuego online de realidad virtual *GENESIS* (2020).

Esto vincula a Schubert, de acuerdo con Nonnenmann, con otros artistas de las generaciones más jóvenes, cuyos trabajos poseen una orientación audiovisual, y sobre los que han planeado etiquetas como “Nuevo Conceptualismo”, “Diesseitigkeit” [“Mundaneidad”], “Social Composing” o “New Discipline”. Aunque herederos a su modo, continúa Nonnenmann, de diversas prácticas de los años 60 –compositores-intérpretes, grupos de improvisación, colaboraciones interdisciplinarias como la de Merce Cunningham y John Cage, etc.–, las transformaciones que conlleva la presencia de la tecnología digital contribuyen a establecer diferencias importantes entre ambos mundos.

¹⁴¹ Consultado el 6 de agosto de 2021 en <http://www.alexanderschubert.net/bio.php>

La incorporación del ordenador hace posibles engranajes mucho más estrechos de los medios, que están enlazados de una forma menos aditiva que sintética, llegando a la generación de todos los medios a través de un mismo algoritmo. Como resultado, el receptor a menudo ya no puede distinguir entre el evento en vivo y la reproducción. Las diferencias entre causa y efecto, entre original y copia, se tornan borrosas, del mismo modo que sucede en la era actual con internet y las *fake news* (2017: 38).¹⁴²

También Jennifer Walshe, creadora del término “New Discipline”, menciona a Schubert al referirse a compositores que cabría asociar con esta clase de prácticas, junto a otros nombres como François Sarhan, Natacha Diels, James Saunders, Michael Beil o Matthew Shlomowitz (Walshe 2016a: 1; 2016b: 1). No obstante, la noción de *New Discipline*, según la propia Walshe, no designaría un estilo o estética, sino una forma de trabajar, aunque las diferentes propuestas englobadas en el concepto puedan presentar algunas preocupaciones estéticas comunes (Walshe 2016a: 2). Por ejemplo, siguiendo la explicación de la compositora, sería común a esta clase de piezas

que a menudo invocan lo extra-musical, que activan lo no-coclear [...] en las que el oído, el ojo y el cerebro están llamados a ser activos e implicarse. Obras en las que entendemos que hay personas en el escenario, y que esas personas son/poseen cuerpos (Walshe 2016a: 1).¹⁴³

Este énfasis en la individualidad y la corporalidad de los ejecutantes, junto a la centralidad del hacer, es señalado también por Andy Ingamels como una característica importante de esta tendencia creativa: “la obra está realizada por individuos, para sí mismos y para otros individuos, no para un actor o instrumentista sin nombre. Esta vez es personal” (Ingamels 2016: 1).¹⁴⁴ Además, añade Walshe, las categorizaciones genéricas de las creaciones abarcadas por la *New Discipline* son confusas y discutidas: ¿se trata de música, teatro musical, *performance*, música con elementos visuales, ópera, musical, teatro instrumental, etc.? No obstante, Walshe afirma que prefiere considerarlas música, debido al perfil y comunidad de referencia de los autores (en relación con su

¹⁴² “Denn der Einsatz des Computers erlaubt ungleich engere Verzahnungen der Mittel, die weniger additiv als synthetisch verknüpft werden, bis hin zur Generierung sämtlicher Medien aus ein und demselben Algorithmus. Der Rezipient kann daher oftmals nicht mehr zwischen Live-Ereignis und Reproduktion unterscheiden. Die Differenzen von Ursache und Wirkung, Original und Kopie verschwimmen – ganz so wie im gegenwärtigen Zeitalter von Internet und Fake News”.

¹⁴³ “Pieces which often invoke the extra-musical, which activate the non-cochlear [...] in which the ear, the eye and the brain are expected to be active and engaged. Works in which we understand that there are people on the stage, and that these people are/have bodies”.

¹⁴⁴ “Work is made by individuals, for themselves and for other individuals, rather than for any nameless actor or instrumentalist. This time it’s personal”.

formación y la naturaleza de los encargos que reciben), predominantemente musical (Walshe 2016b: 2).

Por su parte, en su breve presentación de Schubert, Shlomowitz lo vincula nuevamente a compositores como Walshe o Beil, y menciona además a otros como Johannes Kreidler, asociado por lo general a etiquetas como las de “Nuevo Conceptualismo” o “Paneclecticismo” (este último vocablo ha sido propuesto por el propio Kreidler). Según Shlomowitz, las creaciones de estos autores tienen en común algunos rasgos: se relacionan con la cultura popular y cotidiana, desarrollan ideas históricas desde las artes visuales, utilizan la tecnología para crear nuevos instrumentos, combinan grabaciones de campo con música para establecer nuevas relaciones entre música y mundo y establecen una práctica interdisciplinar orientada a la música, obras multimedia y teatralizadas (Shlomowitz 2015: 1). Todos estos elementos se encuentran presentes, asimismo, en la producción de Schubert.

En su tesis doctoral, de reciente publicación (Schubert 2021), el autor explica sus principales intereses, motivaciones y pensamientos sobre la composición. Desde su misma adolescencia el diálogo entre el contenido analógico y el digital habría sido un aspecto central tanto de su vida privada como de su obra artística. Por un lado, durante aquella etapa de su vida Schubert ya producía música electrónica con el ordenador, realizaba collages sonoros y manejaba *software* sofisticado como *Max/MSP*. Así, desde un comienzo, “hacer música ha significado cortar, pegar y editar muestras y pistas de audio” (Schubert 2021: 14).¹⁴⁵ Es decir, aunque la práctica de instrumentos tradicionales haya estado también presente en su vida, el instrumento principal de Schubert no es el piano o la guitarra, sino el ordenador (Schubert 2021: 193; Hurt 2015: 31): el *sampling* habría desempeñado en el “nativo digital” que es Schubert un lugar análogo al de las escalas en el pianista, como lo expresa Ilya Stephan (2017: 18).

Por otro lado, añade Schubert, “mi socialización se caracteriza por un entorno de producción electrónica”, ello a pesar de que “lo analógico, salvaje, espontáneo, gestual, directo, siempre ha jugado un rol importante en mi vida” (2021: 14).¹⁴⁶ Debe tenerse en cuenta, como aclara Leopold Hurt, que el entorno electrónico del Schubert adolescente

¹⁴⁵ “Since the beginnings of my compositional work, making music has meant cutting, collaging and editing samples and audio tracks”.

¹⁴⁶ “My socialization is characterized by an electronic production environment. Nevertheless, the analogue, wild, spontaneous, gestural, direct has always played an important role in my life”.

no correspondía al mundo conservador o clásico, sino al del *underground* musical: el ambiente del joven compositor era en aquel momento el sector progresista y alternativo de la cultura pop (Hurt 2015: 31). No debe sorprendernos en este sentido el largo recorrido del interés de Schubert por la improvisación, la cual ha dejado huellas profundas en su escritura musical, y que cabe asociar precisamente con el mencionado “analógico salvaje y espontáneo” que contrapone a lo digital. “Estos polos opuestos me han conducido siempre a producir arte”,¹⁴⁷ aunque, a juicio del compositor, a lo largo de los últimos veinte años su actividad habría evolucionado desde un enfoque más bien intuitivo a una investigación crítica y reflexiva sobre el medio, el mundo y el arte desde su posición como artista (Schubert 2021: 14).

Por consiguiente, y sin olvidar la naturaleza híbrida de su formación, se comprende que, para Schubert, los medios electrónicos no son –no podrían serlo– una suerte de recurso instrumental alternativo: informática, interfaces, digitalidad, internet, etc. Por el contrario, se trata de realidades que forman parte esencial de su mundo, como músico, pero también como individuo. Schubert llega a preguntarse por qué acaso debería escribir una pieza musical sin electrónica (2021: 96), puesto que la música no constituye una burbuja separada de la realidad, y la realidad es la de que, de hecho, vivimos en un mundo saturado de tecnología.

Ello se relaciona con su concepto de “imperativo postdigital”, que no significa que debamos hacer necesariamente uso de las tecnologías a nuestro alcance para crear música, sino, más bien, que hemos de ser conscientes en todo momento de que vivimos en un mundo intensamente tecnológico; que la digitalización de la sociedad, en un sentido próximo al que caracterizaba a la “aldea global” anunciada por Marshall McLuhan,¹⁴⁸ es ya un hecho –“Homo digitalis”, anota Rainer Nonnenmann en su retrato de Schubert (Nonnenmann 2017) –, y que la resistencia o el rechazo a esta realidad adquiere, cada día más, el carácter de un “proceso activo”. Como lo expresa Schubert:

¹⁴⁷ “These opposite poles have always driven me to produce art”.

¹⁴⁸ “Hoy en día, la electrónica y la automatización obligan a que todo el mundo se adapte al vasto medio ambiente global como si fuese su pequeña ciudad natal” (McLuhan 1985: 9).

Realizar una película en Super8, escribir una novela en una máquina de escribir, visionar películas en VHS o no tener un teléfono móvil es siempre una afirmación: es un rechazo consciente de una cierta forma de tecnología o un escapismo nostálgico deliberado (Schubert 2021: 96).¹⁴⁹

Ya en su día McLuhan subrayaba la importancia de la revolución informática en cuanto que el ordenador, en cierta manera una prolongación del sistema nervioso (en el sentido de que la rueda lo sería del pie), poseería un gran poder de transformación respecto de la percepción, la sensorialidad, y también la perspectiva y la organización humanas (McLuhan 1985: 33). Asimismo, para este autor, la huida de los nuevos medios tendría que ver en cierto modo con el dolor –“como las molestias cutáneas que produce el apéndice o el corazón” (1985: 11) – que el ambiente de estímulos y percepción creado por la tecnología provoca en los individuos, los cuales se ven forzados a adaptarse al nuevo medio. Del mismo modo, añade McLuhan, “todas las nuevas tecnologías provocan la tristeza cultural, lo mismo que las antiguas evocan el dolor fantasma después de haber desaparecido” (1985: 11). Ello conectaría con las palabras de Simondon cuando afirma que “la cultura se ha constituido en sistema de defensa contra las técnicas”, y que “esta defensa se presenta como una defensa del hombre” (Simondon 2008: 31).

Sin embargo, como McLuhan comenta a propósito del artista, el “dolor” y el desafío de adaptación caminan de la mano de innovaciones perceptivas, así como de “la emoción de descubrir nuevos confines y territorios para el humano espíritu” (McLuhan 1985: 9). Recoger este guante y hacer frente a dicho desafío es, desde luego, uno de los supuestos básicos del quehacer de Schubert. La contraparte de todo ello es que la pregunta por el lugar y el uso de los medios electrónicos en la composición ha de volverse entonces central en la poética del artista, puesto que la mera presencia de los medios no puede ser –y menos hoy en día– un fin en sí mismo. Esto es, el “imperativo postdigital” schubertiano conformaría en última instancia una apelación a la actitud crítica del artista en su trabajo –sea cual sea la orientación o ámbito de interés de éste– respecto a unas circunstancias que aquél simplemente no puede (o no debe) ignorar.

La multiplicidad de registros e influencias en la obra de Schubert, que incluye –como comentaba Shlomowitz– una presencia constante de la cultura popular, es otro aspecto

¹⁴⁹ “Making a film on Super8, writing a novel on a typewriter, watching feature films on VHS or not having a mobile phone is always a statement: it is a conscious rejection of a certain form of technology or deliberately nostalgic escapism”.

notable de su obra. En “Binary composition”,¹⁵⁰ Schubert describe su planteamiento de la composición como “multipolar”, y considera que este rasgo también le define en términos personales. De este modo, en cada una de sus obras se encontrarían presentes diversas dicotomías que afectan a sus métodos, motivaciones, intereses, etc. Algunas de las dicotomías que cita son: seriedad-humor, cuerpo-virtualidad, música pop-música contemporánea, intelección-intuición, expresividad-introversión y tecnología-romance (Schubert 2021: 192), aunque la lista podría ampliarse. Entre ellas, la dualidad popular-académica es posiblemente una de las más evidentes en su música, como parece señalar la crítica –y el propio Schubert– de forma unánime. El autor destaca a este respecto la referencia que ha supuesto y supone a día de hoy el *free jazz* en toda su producción (2021: 201). En palabras de Nonnenmann:

Siguiendo la tendencia de muchos compositores nacidos en torno a 1980 y más adelante, el manejo de Schubert del sonido y la imagen presenta una fuerte afinidad por la cultura pop. Son fácilmente reconocibles influencias como las del ruido, el techno, el minimal dub-step, el ambiente, el lounge y las estéticas trash y gore. [...]. [Schubert] Cruza conscientemente tradiciones estilísticas e interpretativas del pop y de la nueva música (Nonnenmann 2017: 35).¹⁵¹

No obstante, de acuerdo con Martin von Frantzius, la inclusión de elementos de esta clase –que no se limitan a la música, sino que se extienden a todas las dimensiones del espectáculo–, no tiene nada que ver con un “sentido irónico y postmoderno”, sino con su “impacto emocional inherente”. Por este motivo, aunque Schubert explota ciertamente la “magia” de la realidad industrial del *techno*, “no hace de esta magia su objetivo, sino la herramienta de su proyecto artístico”: el valor estético de su obra no reside en “la reproducción superficial de una visita a un club nocturno” (Frantzius 2017: 26).¹⁵²

Los cruces y tensiones entre lo serio y lo humorístico, que Schubert asocia con el contraste entre intuición y planificación (2021: 197), se vinculan también con los juegos ambivalentes entre lo intelectual, lo alternativo, lo provocador, lo siniestro, lo vulgar o lo juvenil, y constituyen un rasgo estético muy llamativo de las obras de Schubert. Así como,

¹⁵⁰ Artículo publicado originalmente en la revista *Tempo* 74, 2020, pp. 14-18. Actualmente, el texto está incluido en su citado trabajo doctoral (Schubert 2021: 192-200), del que proceden las citas aquí realizadas.

¹⁵¹ “Gemäß dem Trend vieler um und nach 1980 geborener Komponisten zeigt Schuberts Umgang mit Klang und Bild eine starke Affinität zur Popkultur. Unschwer erkennbar sind Einflüsse aus Noise, Techno, Minimal Dub-step, Ambiente, Lounge, Trash- und Splatter-Ästhetik. [...] Bewusst kreuzt er Stilistiken und Aufführungstraditionen von Pop und neuer Musik”.

¹⁵² “[...] nicht im postmodern-ironischen Sinn, sondern ganz direkt mit der ihnen innewohnenden emotionalen Wirkung [...] Schubert macht diese Magie nicht zum Ziel, sondern vielmehr zum Werkzeug seines künstlerischen Vorhabens; dieses liegt nicht in der oberflächlichen Reproduktion eines Clubbesuchs.”

en la interpenetración de lo privado-personal y lo público-artístico que él mismo fomenta, también de su propia imagen como artista. Nonnenmann recuerda a este respecto los posados fotográficos de Schubert en disfraz de conejito, de oso *zombie* con una motosierra o sosteniendo despreocupadamente un violín en llamas mientras fuma un cigarrillo con gafas oscuras (Nonnenmann 2017: 35), y a ello cabría añadir las diversas formas de autopoiesis que, trascendiendo toda noción convencional de “cameo”,¹⁵³ tendrían que ver no tanto con una preocupación por la identidad como con la idea de Schubert –a la que volveremos más adelante– de tratarse a sí mismo como material (2021: 199). Este planteamiento alcanza su máxima expresión en *Hello* (2014):

Hello es una pieza audiovisual en la que la proyección sirve como una partitura para ser interpretada por el ensemble. El video consiste en gestos ejecutados por el compositor en su salón. La pieza consta de ocho movimientos y es una invitación al mundo personal de Alexander Schubert. Por favor, disfruta.¹⁵⁴

En cuanto al papel de la corporalidad y la sensorialidad en el marco de su poética, éste sin duda uno de los aspectos más complejos y fundamentales. En consonancia con las palabras de Walshe, Stephan llega a afirmar que “la música de Schubert es eminentemente física; subrayar lo físico es lo que el compositor llama su «tema principal»” (Stephan 2017: 1).¹⁵⁵ Solo de un modo superficial podría verse en ello una contradicción con la intensa dimensión tecnológica, digital, que posee la obra de Schubert. En realidad, muchas de sus obras incluyen elementos gestuales y escénicos a través de los cuales –por lo general, con la ayuda de sensores y procesamientos electrónicos–, según el compositor, la corporalidad del músico entra en relación directa con la música, la electrónica, el ordenador o el vídeo (Schubert 2021: 198).¹⁵⁶

¹⁵³ Shlomowitz (2015: 1) emplea de hecho este término para referirse a la ruptura de la cuarta pared que implica la ocasional aparición de Schubert en sus obras como “el compositor”. Pero la práctica no se reduce a esta idea, como se explica a continuación.

¹⁵⁴ “Hello is a audio-visual piece in which the projection serves as a score to be interpreted by the ensemble. The video consists of gestures performed by the composer in his living room. The piece comes in eight movements and is an invitation into the personal world of Alexander Schubert. Please enjoy”. Consultado el 7 de agosto de 2021 en <http://www.alexanderschubert.net/works/Hello.php>

¹⁵⁵ “Schuberts Musik ist eminent körperlich; Körperlichkeit zu unterstreichen, nennt der Komponist sein «Hauptthema»”.

¹⁵⁶ “La experiencia física en una pieza siempre ha desempeñado un rol dominante para mí: ya sea en un contexto en el que ejecutantes equipados con sensores manipulen la música o en una disposición inmersiva donde la presencia, percepción y posición de los oyentes o espectadores sean de gran importancia” [“Physical experience within a piece has always played a dominant rol for me: whether in a context in which sensor-equipped performers manipulate the music or in an immersive setting where the presence, perception and position of the listeners or spectators are of great importance”] (Schubert 2021: 201).

En el fondo, para Stefan Drees, lo que subyace en el trabajo de Schubert con la gestualidad sería “el placer en el movimiento y en una energía que está inscrita en el cuerpo como potencial y utilizable para la interpretación” (Drees 2014: 49).¹⁵⁷ De aquí el concepto, esencial en buena parte de la producción de Schubert –especialmente desde finales de los 2000–, de “intérprete extendido” [*extended performer*], que adquiere un marcado carácter colaborativo, y en el que se reflejarían también las influencias que en su obra ha ejercido el *Musiktheater* (Drees 2018: 153-154).¹⁵⁸

Junto a esto, no podemos dejar de observar que el mismo grado de individuación que Schubert desarrolla en su trabajo con los intérpretes se alcanza asimismo en el resto de elementos. Lejos de conformarse con el uso de los dispositivos y el *software* existentes de acuerdo con su diseño y su orientación estándar, el autor explica que una parte esencial de su trabajo artístico es el desarrollo de soluciones informáticas personales para la realización de cada proyecto (Schubert 2021: 72-73). Asimismo, es recurrente en sus piezas la exposición de las entrañas de esta clase de trabajo en el sentido de lo que denomina “interface view”: la representación, dentro de la propia obra, de las herramientas y técnicas empleadas en su creación (2021: 86).

Respecto a la dicotomía intuición-planificación, el compositor percibe el fondo de muchas de sus obras como “románticas”, en el sentido de que, aunque los aspectos técnicos juegan sin duda un papel esencial, y su escritura se basa en el contenido y las condiciones técnicas planteadas, dichos elementos técnicos se implementan siempre de acuerdo con un enfoque intuitivo, humano y emocional. También es destacable su noción de “escenario” [*scenario*], en un sentido parecido al que suele aplicarse a un videojuego, como punto de partida para la creación: se trata de un entorno que implica aspectos visuales y escénicos, así como una dimensión interactiva. A partir de estas condiciones dadas, explica el compositor, Schubert acota y define los elementos con los que trabajará, aplica esas ideas de una forma concreta para evaluarlas y, una vez hecho esto, se somete

¹⁵⁷ “Es ist die Lust an der Bewegung und an einer dem Körper als Potenzial eingeschriebenen, für die Aufführung nutzbaren Energie, [die dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Agieren des Musikers zugrunde liegt]”.

¹⁵⁸ En su artículo “«... kreativ mit den Vorgaben umgehen»: Entstehung und Aufführung von Alexander Schuberts «interactive sensor pieces»”, Drees parte de la colaboración entre Schubert y la violinista Barbara Lüneburg en *Weapon of Choice* (2009) para mostrar cómo este trabajo se centra ante todo en la exploración y uso creativo de los elementos corporales e interpretativos que dominarán el aspecto visual de las obras (Drees 2018: 153).

a un proceso de escritura automática, con frecuencia trabajando paralelamente en los diferentes elementos mediales que incluya la obra (2021: 196-197).

Además de esto, en la música de Schubert cabe hablar de una cierta hipersensorialidad, una sobrecarga de estímulos visuales y auditivos (incluyendo elementos como las luces, el humo o el *atrezzo*). No obstante, diferenciándose quizás de la clase de intensidad o hiperactividad que podemos encontrar en la música de autores como Brian Ferneyhough, Franck Bedrossian o Louis Aguirre, en este aspecto Schubert se manifiesta plenamente como el reflejo inquietante del *homo digitalis*: un ser cada vez más biónico y cibernético, saturado de estímulos y sollicitaciones, que desarrolla su existencia en ese mundo líquido, cambiante y lleno de contradicciones –narcisista e hiperconectado, hiperestimulado e insensible, burlesco e irascible, descreído y militante, apático e hiperactivo–, tal como describía Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (1987).

Desde un punto de vista técnico, la influencia de la música popular es palpable en este sentido: tempo elevado, ritmos agresivos, bajos potentes, ruido, dinámicas extremas. Como describe Nonnenmann:

La música es inmersiva hasta el límite del dolor y la violencia acústica [...]. Las piezas de Schubert asaltan al oyente. Como si se encontraran en alta tensión, son explosivas, hiperactivas, sensuales, ruidosas, estridentes, estrambóticas, agresivas, iracundas, salvajes y caóticas hasta la cacofonía (Nonnenmann 2017: 36).¹⁵⁹

El propio Schubert habla a este respecto de una “estética abrumadora” [*overwhelming aesthetic*], cuyo principal objetivo sería el de involucrar al público, posibilitar una forma de experiencia en la que el espectador viva lo que está sucediendo de una forma interna, “emocionalmente palpable” [*emotionally palpable*] (2021: 86). Es precisamente inmersión lo que busca Schubert: “no es confrontación lo que me interesa, sino penetración [...], y ello funciona también en un sentido maquínico, como alienación” (2021: 194-195).¹⁶⁰ Estas descripciones recuerdan a la llamada “realidad virtual”, en tanto que experiencia personal, inmersiva y emocionalmente intensa.

Para mí, en su núcleo, la obra de Schubert tiene que ver con la evocación de una experiencia sensorial. Es en primer término una obra para el cuerpo, después para el cerebro. Su trabajo es

¹⁵⁹ “Die Musik ist immersiv bis an die Grenze von Schmerz und akustischer Gewalt. [...] Schuberts Stücke überfallen den Hörer. Wie unter Hochspannung wirken sie explosiv, hyperaktiv, sinnlich, lärmend, schrill, schräg, aggressiv, wütend, wild und chaotisch bis zur Kakophonie sowie polarisierend”.

¹⁶⁰ “It is not confrontation that interests me, but penetration [...] it also functions in a machine-like sense as alienation”.

inteligente, pero no es académico [...] es arte que ofrece una experiencia. Invocando una distinción enmarcada en el teatro del siglo veinte, vinculo su obra con Artaud (shock sensorial), más que con Brecht (shock cerebral) (Shlomowitz 2015: 1).¹⁶¹

La comparación con Antonin Artaud resulta sumamente interesante. No hay en Schubert, cuyas referencias a la cultura actual y a sus estilos de vida son constantes y evidentes en su obra, moraleja ni intención aleccionadora alguna. Sí, en efecto, pueden tomarse como puntos de partida para la reflexión, y pueden entenderse, asimismo, como fruto de una conciencia reflexiva (la cual, desde luego, no excluye la intuición y la espontaneidad). Empero, de acuerdo con las citadas palabras de Shlomowitz, este contenido se dirigiría en primer lugar a los sentidos, cuyo colapso, quizás, replica en cierto modo la propia saturación a la que el modo contemporáneo de vida y su particular relación con la tecnología someten al individuo –podemos entender en este sentido la “alienación” mentada por Schubert–. Esto, por supuesto, no es la *Verfremdung* [“extrañamiento”] brechtiana, que sí encontramos, por ejemplo, y con temáticas afines a las de Schubert, en la célebre serie televisiva *Black Mirror*.¹⁶²

A propósito de Artaud, Jacques Derrida vinculaba en su día la gramática del teatro de la crueldad con el “límite inaccesible de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena”, si bien no puede comenzar en la presencia simple y pura, sino en la representación, en el conflicto de fuerzas (Derrida 1989: 340). Cabe preguntarse entonces qué se pone en escena en la obra de Schubert, qué ideas motivan sus planteamientos, y de qué manera ello se lleva a cabo. Una vez visto esto, nos encontraremos en condiciones de abordar su trabajo y estudiar el carácter que, dentro de su producción, adquiere su poética del instrumento.

3.4.4.2. Post-digitalidad, post-internet, *New Aesthetic*

El discurso estético de Schubert se apoya en conceptos clave como “post-digitalidad”, “post-internet” y “post-screen”.¹⁶³ Son éstos, sin duda, términos relacionados, aunque no idénticos. El vocablo “post-digital” fue empleado por primera vez por el compositor Kim

¹⁶¹ “For me, at its core, Schubert’s work is about evoking a sensory feeling. This is a work first for the body, then for the brain. His work is smart, but it is not academic [...] it’s art offering an experience. Calling upon a distinction within twentieth-century theatre, I connect his work to Artaud (sensory shock), rather than Brecht (brain shock)”.

¹⁶² Como se ha apuntado antes, el propio Schubert ha titulado de este modo una obra reciente.

¹⁶³ Literalmente, “post-pantalla”, en referencia a las pantallas que protagonizan el desarrollo de las interfaces de múltiples dispositivos electrónicos (como el ordenador, la *tablet* y el móvil).

Cascone en su artículo “The aesthetics of failure: «post-digital» tendencies in contemporary computer music” (Cascone 2000), centrado en el papel del “error” o *glitch* en la música electrónica de nueva creación, y poco después Ian Andrews le otorgaría un alcance más amplio en “Post-digital aesthetics and the return to Modernism” (Andrews 2000). Para Cascone, los orígenes de la valorización estética del fallo tecnológico se remontarían a dos precursores importantes: el movimiento futurista y John Cage. Pues, mientras que el futurismo constituía “un intento de reinventar la vida tal y como ésta iba siendo reformada por las nuevas tecnologías”,¹⁶⁴ Cage había dedicado sus esfuerzos a retirar toda restricción sobre lo que cabía ser experimentado como música. Esta estética del fallo habría recibido con posterioridad nuevos impulsos por parte de autores como Christian Marclay Laszlo Mohony-Nagy y Oskar Fischinger (Cascone 2000: 13-14). No obstante, defiende Cascone (2000: 13):

[...] es a partir del “fallo” de las tecnologías digitales que ha emergido este nuevo [tipo de] trabajo: *glitches*, *bugs*, errores de aplicaciones, colapsos del sistema, cortes, solapamiento, distorsión, ruidos del muestreo, e incluso el ruido base de las tarjetas de sonido del ordenador son los materiales brutos que los compositores buscan para incorporarlos a su música.¹⁶⁵

Cascone engloba esta clase de tendencias bajo la noción de lo “post-digital” en el sentido de que, al igual que señala Schubert en su trabajo, la revolución digital ya habría concluido, nuestro entorno se encuentra saturado de tecnología digital, y no cabe decir aún, con McLuhan, que el medio sea el mensaje –la realidad digital en sí misma ya no sería tan fascinante –, sino que son “herramientas específicas” [*specific tools*] las que, más bien, se habrían convertido en el mensaje.

De hecho, no se trata tanto de que la estética post-digital se desarrollase a continuación de la revolución tecnológica sino también de que, en parte, haya sido resultado de la experiencia inmersiva que ha conllevado su normalización en nuestros entornos laborales y vitales (Cascone 2000: 12). En este sentido, si el fallo tecnológico –en principio una deficiencia a eliminar– adquiriría interés como material artístico, ello no se debe apenas a sus cualidades acústicas en sentido físico, sino a todo aquello que su puesta en juego artística puede contribuir a hacer visible: el carácter ilusorio de una tecnología infalible y bajo control (2000: 13), la realidad económico-política (humana, demasiado humana) que

¹⁶⁴ “Futurism was an attempt to reinvent life as it was being reshaped by new technologies”.

¹⁶⁵ “[...] it is from the «failure» of digital technology that this new work has emerged: glitches, bugs, application errors, system crashes, clipping, aliasing, distortion, quantization noise, and even the noise floor of computer sound cards are the raw materials composers seek to incorporate into their music”.

subyace a la realidad tecnológica, el propio condicionamiento sensorial y perceptivo que conlleva esta última o, no menos importante, los peligros no tanto de la tecnología sino de lo que –por boca de “Heidegger 2.0” en un diálogo ficticio de filósofos digitalizados–, Ben Springett y Luiz Adriano Borges denominan “estilo tecnológico de vida” [“technological way of life”] (Johnson 2019: 439).

En este diálogo el personaje de “Heidegger” –no exento de caricatura en todas sus iteraciones– adopta hacia la nueva tecnología una postura pesimista, justificada a través de la negación directa de la principal ventaja señalada por McLuhan, la apertura de posibilidades. En efecto, “Heidegger 2.0” caracteriza el estilo tecnológico de vida moderno como una vía única de hacer las cosas, y frente a la alienación y la robotización que conllevaría este estilo de vida –y cuyas consecuencias encuentra ampliamente exploradas en la serie que es objeto de estudio del libro– el filósofo digitalizado apunta como solución apreciar que, frente a los riesgos de la tecnología, “hay otros modos de existir –una multiplicidad de modos de ser–”, apertura que sería propiciada de manera privilegiada por el arte, que el personaje entiende en un sentido tradicional (Johnson 2019: 437-439).¹⁶⁶

Lo post-digital, empero, no constituye una mera forma de tecnofilia (como la que el entusiasmo un tanto ingenuo del personaje de “Francis Bacon” opone a “Heidegger” en el mismo diálogo), y vuelven a ser oportunas las palabras de Simondon cuando éste sostiene que la oposición entre cultura y técnica, hombre y máquina, no solo es falsa sino que se basa en la ignorancia –la alienación no es causada por la máquina, sino por el conocimiento deficiente y las relaciones enfermizas que el individuo desarrolla hacia la misma– o el resentimiento: “el misonéismo orientado contra las máquinas no es tanto odio a lo nuevo como negación de la realidad ajena” (Simondon 2018: 31). En esta dirección, el viraje post-digital, lejos de exaltar la máquina como lo haría un (neo)futurista, intenta, más bien como desea Simondon, adquirir una mayor conciencia de la realidad técnica como parte integrante de nuestro mundo, de nosotros mismos, con la perspectiva de que, ciertamente, “una verdadera toma de conciencia de las

¹⁶⁶ La ambivalente postura del Heidegger “histórico” hacia la tecnología ya ha sido mencionada en el primer capítulo. En efecto, según Aden Evens, la tecnología posee para Heidegger una dimensión positiva, en la medida que es esencialmente invención, poiesis. Sin embargo, el filósofo no veía con tan buenos ojos el papel adquirido la tecnología durante la modernidad, orientado al dominio e instrumentalización del mundo (y del propio ser humano) de acuerdo con una perspectiva estrecha e unilateral. La cual sería, empero, explicación parcial de su misma eficacia (Evens 2005: 63-64).

realidades técnicas apprehendidas en su significación corresponde a una pluralidad abierta de técnicas” (2018: 35), y no a un estilo de vida domesticado.

Andrews señala expresamente que las tendencias que cabe considerar post-digitales rechazan el entusiasmo de la revolución digital: al fin y al cabo, ¿cómo entender si no el cambio de enfoque desde la pureza de la máquina a la exposición estética del error, del ruido que mina la “limpieza” del funcionamiento de la tecnología digital? Es justo esta pureza la que está puesta en cuestión, pero no exclusivamente desde el punto de vista del técnico, del ingeniero, sino también en un sentido sociocultural. El arte post-digital, indica Andrews, puede entenderse como una reacción a la crisis de la cultura posmoderna: “una cultura problematizada por interminables redes de alusión mediática, saturación de medios y una clase de abismal ironía” (Andrews 2000: 1).¹⁶⁷

En concreto, Andrews alude al rechazo de las clásicas estrategias del arte posmoderno: reutilización, reapropiación, recombinación, representación, collage, deconstrucción. El autor cita aquí el manifiesto *Generation Flash* de Lev Manovich, quien declaraba que “estamos cansados de tomar los medios existentes como punto de partida [...]; siempre reaccionando a lo que ya existe” (2000: 2).¹⁶⁸ Esto conduciría, escribe Andrews, a un impulso que denomina neo-modernista, como un retorno a la pureza del arte, y cuyas huellas se hallarían presentes en la estética post-digital: “neo-minimalismo, auto-reflexión acerca del sustrato de los medios, reducción de contenido, etc.” (2000: 3).¹⁶⁹

¿Pero qué es entonces lo post-digital (y qué no)? Como apunta Florian Cramer, en apariencia el término de Cascone resultaría algo confuso, en la medida en que las tendencias musicales estudiadas por éste eran, de hecho, técnicamente digitales, “e incluso basadas en artefactos de procesamiento de sonido específicamente digitales” (Cramer 2015: 14).¹⁷⁰ No obstante, al igual que sucede con conceptos como “posmoderno”, “postfeminismo” o “postcolonial”, “postdigital” no designa un periodo histórico en sentido cronológico, sino una determinada forma de pensamiento o actitud, así como las consecuencias intelectuales, culturales y sociales de dicha actitud. Según expone Cramer, lo “post-digital”, al enmarcarse en un contexto en el que la disrupción

¹⁶⁷ “[...] a culture problematised by endless webs of mediatic allusion, media saturation, and a kind of abyssal irony”.

¹⁶⁸ “We are tired of taking existing media as a starting point [...]; always reacting to what already exists”.

¹⁶⁹ “To some extent we see the same tendencies in post-digital sound/music: neo-minimalism, self-reflection on the media substrate, reduction of content, etc.”.

¹⁷⁰ “[...] and even based on specifically digital sound-processing artefacts”.

producida por la tecnología digital ya se ha producido, ya no percibe esta tecnología como disruptiva –la misma noción de “new media” se torna obsoleta–, pero al mismo tiempo le permitiría contribuir a revelar su oculta teleología (2015: 17). Asimismo, para Schubert:

La perspectiva post-digital se basa en un mundo analógico que se está completamente penetrado por la digitalidad. [...]. “Post” al principio describe no una situación posterior a la digitalización, en la que no hubiera ya digitalidad, sino, más bien, su completa distribución (Schubert 2021: 12).¹⁷¹

En este marco, lo post-digital conforma un cambio de conciencia [*awareness*], sensible a los cambios en “nuestros modos de ver, interactuar, comunicar y recibir, tal y como éstos son resultado de la amplia digitalización”, pero también la adopción “de una postura diferenciada hacia la digitalidad” (Schubert 2021: 12).¹⁷² Para la conciencia postdigital, las tecnologías digitales habrían perdido su “magia” en su integración sociopolítica y económica, y, de este modo, el medio digital no aparecería ya como una mera herramienta sino como una realidad profundamente cultural, cuyas connotaciones sociales no cabe obviar.

Uno de los principales procedimientos es en este sentido el de la “visibilización”: “centrar el foco de atención en aquellas consecuencias de la digitalización que son invisibles o pasan desapercibidas o inadvertidas” (2021: 14-15).¹⁷³ Desapercibidas, desde luego, en tanto que, en su omnipresencia, han llegado a ser parte integral de nuestra cotidianeidad (2021: 17), haciendo realidad la afirmación de Mark Weiser de que “una buena herramienta es una herramienta invisible [...] te concentras en la tarea, no en la herramienta” (1993: 1).¹⁷⁴ Así:

¹⁷¹ “The postdigital perspective is based on an analogue world which is completely permeated by digitality. [...]. «Post» initially describes not a state after digitalization, in which there is no longer any digitality, but rather, its complete distribution”.

¹⁷² “[...] [the extent to which] our modes of seeing, interaction, communication and reception have changed as a result of widespread digitalization” “[...] this shift describes a differentiated position towards digitality”

¹⁷³ “[...] bring to focus those consequences of digitalization which are invisible, unnoticed or disregarded”. En el texto en inglés, el término es “visualization”, pero el propio Schubert lo presenta como traducción del alemán “Sichtbarmachung”, que expresa literalmente el acto de hacer visible algo (2021: 14).

¹⁷⁴ “A good tool is an invisible tool [...] you focus on the task, not the tool”.

Schubert no utiliza simplemente vídeo, electrónica, ordenadores, *smartphones*, *webcams*, internet y redes sociales para festejar los excesos desordenados de los medios de comunicación. En su lugar, refleja su uso y funcionamiento (Nonnenmann 2017: 36).¹⁷⁵

En este contexto, si la introducción del *glitch* abordada por Cascone –una constante en el arte postdigital– se revela como una estrategia eficaz, ello tiene que ver con su capacidad de interrupción: la digitalidad establece, cada vez más, el fondo sobre el que se desarrollan nuestras vidas. El error desplaza a primer plano ese fondo, revelando su fragilidad –como señala Schubert (2021: 35), los errores no son solo un recurso artístico, también se producen “naturalmente”–, además de quebrar su carácter ilusorio, de un modo relativamente análogo a como, en la película *El show de Truman* (1998), los sucesivos “errores” técnicos que va encontrando el protagonista acaban por hacerle descubrir la artificialidad de su mundo.¹⁷⁶ De este modo, explica Schubert, el uso artístico del *glitch*, en un sentido postdigital, permitiría afrontar “la penetración del mundo analógico por el digital y preguntarnos cómo nuestra percepción al completo ha sido ya moldeada por este contenido” (Schubert 2021: 17).

Dentro de lo postdigital encontramos asimismo el concepto –ya mencionado– de “post-screen”, que tiene que ver con el impacto del elemento pantalla sobre la vida: televisores, móviles, tablets, ordenadores... En un primer momento –pensemos en la televisión como medio de comunicación de masas–, la pantalla era un dispositivo, una superficie en la que se reproducían contenidos fijos (Schubert 2021: 29), pero su transformación en una interfaz cada vez más sofisticada la ha convertido en una auténtica ventana –propia y figuradamente– al mundo. Ventana a la vez virtual y no virtual, porque la diferencia entre ambas se ha tornado también más problemática: “la perspectiva se encuentra ya tan impresa que podemos sentir la estimulación de la interfaz incluso cuando

¹⁷⁵ “Video, Elektronik, Computer, Smartphone, Webcam, Internet und soziale Medien werden von Schubert nicht einfach benutzt, um ausschweifende Medienexzesse zu feiern. Stattdessen reflektiert er deren Gebrauch und Funktionsweise”.

¹⁷⁶ En esta popular comedia de Peter Weir, Truman es el protagonista de un *reality show* centrado en su vida, filmada ininterrumpidamente desde su nacimiento –30 años atrás– sin que él posea conocimiento de ello. Todas las personas presentes en su vida, desde sus amigos y vecinos hasta su esposa y sus padres, son en realidad actores que siguen un guion y atienden a las instrucciones de Christof, el creador y director del programa. Truman vive en una pequeña isla aislada del resto del mundo, en rigor un gigantesco decorado. Desde el comienzo de la película, el joven asiste a extraños sucesos que chocan con la apariencia de realidad que posee su mundo: se desploma desde el cielo un foco con el nombre de la estrella Sirio, capta con su radio conversaciones del equipo de producción que informa de sus movimientos, percibe que determinados viandantes (en realidad, “extras”) se dedican a reproducir las mismas trayectorias una y otra vez, de forma mecánica, etc. La acción culmina cuando, al escapar de la isla en un barco tras eludir hábilmente la vigilancia de las cámaras, el mástil de proa atraviesa las paredes de hormigón que, con la apariencia del azul horizonte marino, constituyen los límites físicos de su mundo-plató.

no hay ninguna pantalla” (2021: 31).¹⁷⁷ “Post-screen”, por lo tanto, designaría una actitud crítica frente a la realidad de un mundo con el que interaccionamos crecientemente a través de pantallas: considérese, por ejemplo, el crecimiento de las reuniones tanto laborales como sociales en formato *online* a raíz de la pandemia del COVID-19, pero también la práctica de relacionarse con el mundo a través de los ojos (en realidad, de las pantallas) de otros, como ha acarreado el éxito social de plataformas como *Instagram*.

Muy relacionado con el concepto de postdigital encontramos el de “postinternet”, difundido a partir de una entrevista de Régine Debatty a la artista y comisaria de arte Marisa Olson, en 2008. En dicha entrevista, Olson pone en relación la idea de un arte post-internet con la noción de Guthrie Lonergan de “internet aware art”, para referirse a una serie de prácticas artísticas que, al margen de la naturaleza de los medios tecnológicos utilizados –“después de todo, todo es tecnología, y todo el mundo utiliza tecnología para hacer cualquier cosa” (Debatty 2008)–, se caracterizan por su toma de conciencia de un mundo en el que la omnipresencia de internet en la vida de la sociedad es una realidad patente, y por su reflexión acerca del impacto que dicha realidad ha tenido y tiene en la cultura actual. En un escrito posterior, Olson explicaría que, como comisaria y editora de *Rhizome* (2005), su primer movimiento había sido incluir en el proyecto, además del arte basado en los medios técnicos ofrecidos por internet, todo arte que abordase propiamente el tema de internet, aunque no hiciera uso alguno de la red (Olson 2014: 60).



Ejemplo 3.13: Imagen de una de las piezas pertenecientes a la serie *Sign of the time* (2017) de S. Kelly y B. Ponkinghorne

¹⁷⁷ “[...] the perspective is already so imprinted that we can sense the affordance of an interface, even when there is no screen”.

De esto último sería ejemplo la obra de arte conceptual *Dead pixel in Google Earth* de Helmut Smits (2008), en la que el artista quemaba un cuadrado de 82 x 82 cm en un campo de hierba, de modo que, a un kilómetro de altitud y visto mediante Google Earth, se hacía indistinguible de un pixel y, por lo tanto, de un error digital.¹⁷⁸ Smits hace referencia directa a la realidad digital, si bien su intervención se desarrolla físicamente en el ámbito “analógico”. Del mismo modo, en el proyecto *Sign of the time* (2017) de Scott Kelly y Ben Polkinghorne (ejemplo 3.13), los artistas presentaban una serie de fotografías de hermosos paisajes (montañas, playas, jardines), ante los que interponían grandes carteles con el familiar rótulo “People who liked this also liked...”, sucedido por tres fotografías de otros paisajes. Con este proyecto, los autores querían arrojar luz en los ubicuos algoritmos con los que los buscadores de internet filtran y emiten recomendaciones personalizadas, condicionando e incluso dirigiendo lo que vemos y lo que apreciamos.¹⁷⁹

Ahora bien: desde una perspectiva crítica, en su breve artículo “Why I hate post-internet art”, Brian Droitcour cuestionaba el concepto y algunas de sus prácticas. Las reservas de Droitcour se relacionaban ante todo con el prefijo “post-”, el cual presupone de algún modo cierre, finitud, retrospección, y, en ese sentido, sería inadecuado: “internet está siempre cambiando. [...] ¿Por qué insistir en que los cambios [o al menos, los más esenciales] se han terminado?”.¹⁸⁰ Lo mismo podría aplicarse al concepto de post-digital. A cambio, Droitcour llama la atención sobre el prefijo “proto-” reivindicado por Mikhail Epstein, con el que éste describe la época presente como un prefacio a algo que no podemos determinar de antemano. “Proto- es no-coercitivo, impredecible, inexplicable: una forma de quizás” (Droitcour 2014).¹⁸¹

En cualquier caso, en definitiva, lo postinternet aparece –una vez más– como una forma de conciencia crítica que surge en un momento en que, parafraseando a Gene McHugh, internet se ha tornado más una banalidad que una novedad (cit. en Doulas 2011:

¹⁷⁸ Brucker-Cohen, Jonah. “Dead pixel in Google Earth, hacking satellite maps one pixel at a time”. *Neural* [online], 1 de abril de 2009. Consultado el 4 de agosto de 2021 en <http://neural.it/2009/04/dead-pixel-in-google-earth-hacking-satellite-maps-one-pixel-at-a-time/>

¹⁷⁹ “Artists bring internet suggestions into the real world in the most interesting way”. *The Hits* [online], 28 de agosto de 2017. Consultado el 4 de agosto de 2021 en <https://www.thehits.co.nz/the-latest/artists-bring-internet-suggestions-into-the-real-world-in-the-most-interesting-way/>

¹⁸⁰ “The internet is always changing. The internet of five years ago was so unlike what it is now, to say nothing of the internet before social media, or the internet of twenty years ago, or the internet before the World Wide Web. Why insist that the changes are over?”

¹⁸¹ “Proto- is noncoercive, nonpredictive, and unaccountable: a mode of maybe”.

2). Asimismo, para Artie Vierkant (2010: 3), esta actitud se sitúa en algún lugar entre los polos opuestos del arte *new media* y el conceptualismo, en la medida en que el primero tendería a centrarse en el trabajo con las nuevas tecnologías, pero sin realizar un diagnóstico profundo de los cambios culturales derivados del uso de esas tecnologías, mientras que el segundo adolecería de una escasa atención a la materialidad de los medios a favor de aspectos artísticos como la idea, la imagen, el contexto o la instrucción.

Sin duda, como comenta Schubert, los efectos de la integración de internet en nuestra sociedad tienen mucho que ver con lo que abordaba la conciencia postdigital (2021: 39). Podemos mencionar a este respecto, por ejemplo, el carácter problemático que ha llegado a adquirir la distinción entre “estar *online*” y “estar *offline*”, de acuerdo con David Berry (cit. en Schubert 2021: 26). No obstante, internet porta consigo una especificidad particularmente relevante: el carácter de red [*network*], que traería como consecuencia no solo la aparición de nuevas formas de comunicación, prácticas sociales, hábitos de trabajo o de ocio, sino, ya al nivel de la infraestructura, una intensa descentralización.

Sin embargo, prosigue Schubert, dicha descentralización posee aspectos tanto positivos como negativos: por un lado, proporciona posibilidades inéditas para el intercambio y la democratización de conocimiento, herramientas, etc., fomentando la cooperación y la creación de lazos y comunidades. Por otro lado —y a menudo aprovechándose de las ventajas de la descentralización—, diversas instancias políticas y económicas no han perdido la oportunidad de transformar “grandes partes de la red en un sistema supervisado con una orientación capitalista” (2021: 39).¹⁸²

El arte postinternet, entonces, procede principalmente en dos direcciones: la primera de ellas consistiría precisamente en hacer visible y mover a la reflexión crítica acerca de este lado negativo de internet (como en *Sign of the time*). La segunda vía, más relacionada con las ventajas de internet y, probablemente, más relevante dentro de la producción de Schubert, tiene que ver, como escribe este último, con el uso creativo y democratizador de los recursos que ofrece la red, orientado a la emergencia de nuevas prácticas y estéticas mediante la cooperación, la apropiación artística, la difusión de recursos y conocimientos, etc. (Schubert 2021: 40).

El último término clave es el de *New Aesthetic*, íntimamente vinculado con los anteriores. La expresión se debe al artista James Bridle, quien en 2011 abrió una cuenta

¹⁸² “[...] have now transformed large parts of the net into a supervised system with a capitalist orientation”.

así titulada en la plataforma de microblogs *Tumblr*, en la cual empezó a recoger materiales “que apuntaban a nuevas formas de ver el mundo, un eco de la Sociedad, la tecnología, la política y la gente que los co-produce”.¹⁸³ Bridle negaba, asimismo, que la *New Aesthetic* fuera un movimiento, considerándola más bien un conjunto de artefactos heterogéneos o, también, una práctica.

Tiempo después, en su escrito “The New Aesthetic and its politics”, Bridle describiría la *New Aesthetic* como un intento de expresión crítica sobre la red en su propio territorio (en blogs, en vídeos de *Youtube*, en redes sociales, etc.), y que se interesa por todo aquello que es invisible en estos medios (por ejemplo, todos los aspectos técnicos subyacentes, ilegibles para el público general), pero sin lo cual no podrían existir (Bridle 2013):

Cada imagen es un enlace, codificado o imaginativo, a otros aspectos de un sistema mucho más amplio, al igual que cualquier página web y ensayo, y cada línea de texto escrita o citada allí es un enlace a otras palabras, pensamientos e ideas. Una vez más, en esto la *New Aesthetic* reproduce la estructura y disposición de la propia red, como una forma de crítica (Bridle 2013).¹⁸⁴

No obstante, como en los casos anteriores, el trabajo sobre plataformas digitales no descarta otras posibilidades. Así, en el proyecto *The Iraq War: a historiography of Wikipedia changelogs* (2010), Bridle emprendió la publicación de doce volúmenes impresos en los que recopiló todos los cambios sufridos por la página de Wikipedia referente a la Guerra de Irak de 2004. En esta obra, según explica Brendan McCallum, se trataba no solo de mostrar el volumen de información que se genera de forma colaborativa en páginas como *Wikipedia*, sino ante todo de comprender cómo se produce y regula el conocimiento (incluyendo aquello que se puede sostener y lo que no, y cómo ello evoluciona con el tiempo), y, en relación con ello, de poner en cuestión la aparente atemporalidad o “planitud” de la cultura digital, desvelando el fluido y complejo desarrollo de una historia creada colectivamente (McCallum s.f.: 4).

Por su parte, Bruce Sterling (2012) define la *New Aesthetic* como una realidad rizomática, difusa, colectiva y fragmentaria, nacida en la red e interesada ante todo en

¹⁸³ “Which points towards new ways of seeing the world, an echo of the society, technology, politics and people that co-produce them”. Consultado en <https://new-aesthetic.tumblr.com/about> el 5 de agosto de 2021.

¹⁸⁴ “Each image is a link, hardcoded or imaginative, to other aspects of a far greater system, just as every web page and every essay, and every line of text written or quoted therein, is a link to other words, thoughts and ideas. Again, in this the New Aesthetic reproduces the structure and disposition of the network itself, as a form of critique”.

“una erupción de lo digital en lo físico”,¹⁸⁵ mientras que Hodgson destaca su emergencia como una “ecología retórica” [*rhetorical ecology*], compuesta tanto por sus artefactos como por las discusiones desarrolladas a su alrededor. Así, a pesar de que la *New Aesthetic* se halla desprovista de una cosmovisión cohesiva, sus diversas “granularidades” iluminarían “cualidades significativas para las prácticas retóricas en una cultura post-digital” (Hodgson 2019: 15-16).¹⁸⁶ Finalmente, según Christiane Paul y Malcolm Levy, este movimiento artístico

captura la incorporación de lo digital en los objetos, imágenes y estructuras que encontramos en nuestro día a día, y la manera que nos comprendemos a nosotros mismos en relación con ellos. Captura el proceso de ver como dispositivos digitales, y ser visto a través de ellos (Paul & Levy 2015).¹⁸⁷

Resulta, pues, imposible escindir totalmente los tres conceptos atendidos, a pesar de los matices diferenciales entre ellos. A este propósito escribe Schubert (2021: 49) que la *New Aesthetic* no puede, por ejemplo, ser acotada a las consecuencias de internet, si bien se encuentra conectada inevitablemente con ellas y con la sensibilización que representa lo post-internet. Del mismo modo, a la *New Aesthetic* le es central la desaparición de fronteras claras entre lo digital y lo analógico, entre lo *online* y lo *offline*, pero ello, como hemos visto, no es menos esencial para la conciencia post-internet y post-digital.

3.4.4.3. Transducción e hibridación biónica en *Serious Smile* (2014)

En la obra compositiva de Schubert, el cambio de conciencia que conlleva el encuentro con el pensamiento estético post-digital, post-internet y *New Aesthetic* se presenta como un presupuesto o punto de partida para la escritura musical (Schubert 2021: 12-14). Debemos atender ahora al modo en que el autor alemán los lleva a sus obras y, particularmente, las consecuencias que ello tiene en el trabajo con el instrumento. Con este objetivo, comentaremos a continuación dos de sus obras: *Serious Smile* y *Star Me Kitten*.

¹⁸⁵ “An eruption of the digital into the physical”.

¹⁸⁶ “[...] whose granularities illuminate significant qualities for rhetorical practices in a post-digital culture”.

¹⁸⁷ “The New Aesthetic captures the embeddedness of the digital in the objects, images and structures we encounter on a daily basis and the way we understand ourselves in relation to them. It captures the process of seeing like, and being seen through, digital devices”.

Serious Smile (2014)¹⁸⁸ –escrita para el ensemble *L'Instant Donné* en base a un encargo del IRCAM– pertenece al conjunto de trabajos que Schubert califica como “piezas interactivas con sensores” [“interactive sensor pieces”], e incluye un ensemble equipado con sensores (piano, percusión, violonchelo y director), además de electrónica en vivo. *Serious Smile*, centrada en la interacción entre diversos “músicos aumentados”,¹⁸⁹ sucede a una serie de piezas anteriores en las que Schubert había explorado las posibilidades, a nivel individual, de estos dispositivos biónico-cibernéticos: *Weapon of Choice* (2009) para violín, sensor, electrónica en vivo y vídeo en vivo,¹⁹⁰ *Laplace Tiger* (2009) para batería, sensor de brazo, electrónica en vivo y vídeo en vivo, *Bureau del Sol* (2011) para saxofón, batería, vinilo con codificación de tiempo y *kinect*, *Your Fox's A Dirty Gold* (2011) para intérprete-voz, sensores de movimiento, guitarra eléctrica y electrónica en vivo, *Bifurcation Fury* (2012) para bajo eléctrico, electrónica en vivo e iluminación en vivo, y *Point Ones* (2012) para director aumentado y pequeño ensemble.¹⁹¹

En esta clase de obras, Schubert emplea sensores de movimiento con los que capta la gestualidad corporal de los músicos (incluido el director en este caso), convirtiendo esa información en sonido y/o utilizándola para gestionar determinados parámetros musicales en la parte de la electrónica. En este sentido, según Drees, los movimientos de los músicos, habitualmente una herramienta para la concertación y la expresión individual, adquieren un valor independiente no solo como material compositivo, musicalizable, sino asimismo desde una perspectiva visual (Drees 2014: 51).

Asimismo, según lo que se señaló con anterioridad, esta clase de trabajo se desarrolla siempre en base a la individualidad de cada intérprete (su presencia física, su personalidad) y, en el caso de Schubert, ello redundaba en la creación de un “espacio de libertad” [*Freiräume*] para el instrumentista,

que no solo influye en la escritura de las partituras durante la gestación de la obra, sino que en general es significativo de cara al propio diseño de la situación en vivo [es decir, del “escenario”],

¹⁸⁸ Algunas interpretaciones de la pieza se encuentran disponible en *Youtube*. Véase por ejemplo <https://youtu.be/JKd-ILVvizA> (consultado el 12 de agosto de 2021).

¹⁸⁹ Consultado el 12 de agosto de 2021 en <http://www.alexanderschubert.net/works/Smile.php>

¹⁹⁰ Stefan Drees ha dedicado a esta pieza un extenso estudio (en Drees 2018). Asimismo, al margen del trabajo de Schubert, una breve pero interesante introducción a las posibilidades del violín aumentado puede encontrarse en Kimura, Rasamimanana & Bevilacqua (2020).

¹⁹¹ Thomas R. Moore ha publicado recientemente un análisis de esta pieza por (Moore, 2020).

puesto que respeta las concepciones personales de los y las intérpretes, y de ahí, idealmente, surgen nuevos impulsos para la interpretación (Drees 2018: 163).¹⁹²

No obstante, de acuerdo con Schubert, la principal diferencia entre *Serious Smile* y las obras precedentes estriba en que, si en éstas el foco de atención se situaba sobre la fusión y la extensión acústica del instrumento tradicional, en aquella, en cambio, el interés se dirige a las “cualidades artificiales e inhumanas de la electrónica y la interacción técnica”, de una forma tal que “tanto los códigos interpretativos como el material musical se construyen como realidades altamente digitales”.¹⁹³

Tomaremos como muestra el principio de la obra. El gesto que, repetido, abre los primeros compases consiste en la activación sucesiva de los cuatro intérpretes, pero solo el percusionista toca efectivamente su instrumento en un sentido tradicional, mientras que los otros tres realizan gestos con los brazos, provocando la aparición de un sonido electrónico cuyas cualidades tímbricas tienen, asimismo, mucho de “electrónicas” –a ello se suman los flashes de luces estroboscópicas que se vinculan también a esta clase de gestos–. El redoble de la batería se mantiene al tiempo que el director controla un tenso y prolongado *crescendo* de la electrónica. Ello conduce a un “trío” de los instrumentistas, en los que éstos repiten frenéticamente gestos mecánicos con las manos y el cuerpo –los gestos recuerdan los que se hacen habitualmente con el instrumento, pero en este caso sin contacto alguno con el mismo–, lo que redundará en un caótico *fortissimo* de la electrónica.

A continuación, el director toma el testigo con un “solo”, mientras los instrumentistas permanecen inmóviles, como congelados. Sucede a esto un nuevo trío instrumental en el que, esta vez, la electrónica desaparece y los instrumentistas tocan efectivamente sus instrumentos (el tipo de materiales y gestos recuerda, al menos en intensidad y nivel de actividad, a los del trío anterior). Más adelante, otro solo del director y un tercer trío (como la primera vez, gestual-electrónico); después, un tercer solo de director en el que el tipo de gestos cambia, tornándose más amplios, lentos y contundentes, hasta que un sonido electrónico mantenido es interrumpido por un violento ataque del pianista en el

¹⁹² “[...] das sich nicht allein auf die Niederschrift der Partituren während der Werkenstehung auswirkt, sondern generell bei der Ausgestaltung in der Live-Situation bedeutsam ist, weil es die persönlichen Auffassungen der Interpreten und Interpretinnen respektiert und daraus im Idealfall neue Impulse für die Wiedergabe gewinnt”.

¹⁹³ “*Serious Smile* draws the attention to the artificial and inhuman qualities of electronics and technical interaction. It also plays with mechanical and digital forms of representations. Both performance codes and used musical material can be considered as highly digital”. Consultado el 12 de agosto de 2021 en <http://www.alexanderschubert.net/works/Smile.php>

registro agudo. Evento que, a su vez, desencadena un ruido electrónico. Éste, finalmente, es detenido por otro violento gesto del violoncellista, que agita en el aire su arco.

Sigue una rueda de solos (sin sonido acústico), que incluyen al director. Cuando la serie llega por segunda vez al violonchelista, empero, éste pasa del gesto sin sonido acústico al modo ordinario mientras se incorporan el resto de intérpretes de la misma manera y continúa la electrónica. Encontramos, pues, un primer *tutti*, con el mismo carácter frenético que ha predominado hasta el momento, que culmina en un cambio radical de material sonoro electrónico (y también de iluminación).

Como puede verse, a lo largo de este largo pasaje desempeñan un papel central las relaciones de transducción: la información gestual de los intérpretes, escindida del sonido de los instrumentos (que puede estar presente o no),¹⁹⁴ se transforma en datos procesados por un ordenador que, seguidamente, los transforma en información acústica. Desde luego, como se ha explicado en apartados anteriores, el control que los instrumentistas tienen del resultado sonoro no es el mismo que cuando tocan sus instrumentos: así, entre el intérprete y el resultado sonoro (o el altavoz) median los sensores, el técnico de sonido y el equipo informático, incluyendo en éste los *patches* (el montaje) y las posibles fuentes sonoras o sus registros (archivos de audio, samplers, osciladores).

En este caso, por consiguiente, el gesto productivo global tendría el aspecto de una cadena, o, puesto que se trata de un conjunto, el de cuatro cadenas independientes pero engranadas a partir de un mismo punto (el equipo informático), y vinculadas entre sí por relaciones de concertación. Pero, al igual que –de acuerdo con Nonnenmann (2017: 35) – sucede en *Bureau del Sol*, las relaciones de causalidad en el seno de estas cadenas se oscurecen junto con la relación entre lo visual y lo auditivo.

A este respecto, resulta evidente para el espectador que existe en la pieza correspondencia y proporcionalidad entre los gestos de los músicos y el sonido de la electrónica, la cual, de este modo, se despliega hasta cierto punto como un instrumento controlado en vivo por los cuatro intérpretes. Sin embargo, para los músicos, el resultado

¹⁹⁴ Para Thomas R. Moore, esta separación, en los intérpretes, entre producción de sonido y acción en (o con) los instrumentos es precisamente el núcleo de interés de la pieza (Moore 2020: 95). Ello reduce, además, las diferencias entre los instrumentistas y el director como cuarto intérprete aumentado, figura principal en la obra precedente *Point Ones*.

no es nunca totalmente predecible, por lo que la experimentación y la improvisación no dejan de ser nunca elementos importantes del proceso. Además, puesto que

cada gesto va de la mano con el sonido, la cadena causal también se puede invertir para el oyente. Esto da la impresión de que no es el director [o el instrumentista] quien controla la electrónica, sino que él mismo se mueve como activado bajo alta tensión como una marioneta (Nonnenmann 2017: 36).¹⁹⁵

En este aspecto, no puede desdeñarse el papel de las luces, que, intensificando el aspecto robótico de los intérpretes, de sus movimientos (los cuales, al mismo tiempo, parecen actuar sobre instrumentos acústicos invisibles) y asimismo de los sonidos, potencia todavía más esta ambigüedad.

El resultado de todo ello es una hibridación trans-medial entre el cuerpo humano y los medios acústicos y electrónicos. No se trata únicamente, como ya antes señalaba Schubert, de ampliar las posibilidades de un instrumento acústico por medio de la electrónica, sino de crear realidades biónicas a partir de la máquina binaria instrumento-intérprete y los medios tecnológicos con los que se conecta.

En este punto, la propuesta de Schubert muestra cierta afinidad con la de Oliveira, atendida en el apartado anterior, aunque a ambas las separan aspectos muy importantes. Así, por ejemplo, el papel muy diferente que los respectivos autores asignan al cuerpo del intérprete, que en Schubert adquiere una atención en sí mismo, separado de la producción de sonido en el instrumento acústico. Pero también la orientación de la propia hibridación, que en Oliveira se construye principalmente como una vía de apertura, de nuevas posibilidades de actualización e individuación para el instrumento tradicional y para la electrónica, mientras que en Schubert se convierte más bien en la creación de identidades complejas y multimediales. En ellas, el instrumento tradicional, el cuerpo, el sonido electrónico, las luces, etc., confluyen en un espacio multipolar: no solo el instrumento acústico, el intérprete o la electrónica son despojados de su autonomía y convertidos esencialmente en realidades conectadas, sino que también el propio sonido –en cierto modo, como reflejo de la cultura audio-visual en la que vivimos–, pierde su independencia.

¹⁹⁵ “Da jedes Zucken mit Klang einhergeht, vermag sich die Kausalkette für den Hörbetrachter auch umzukehren. So entsteht der Eindruck, nicht der Dirigent steuere die Elektronik, sondern er selbst zapple unter Hochspannung wie eine Marionette”. Nonnenmann escribe estas líneas a propósito de *Point Ones*.

Más aun: en relación directa con el marco teórico de la post-digitalidad, la propuesta del compositor alemán constituiría en el fondo un ejemplo de esa reacción que, según Jin Hyun Kim, se enfrenta “al hecho de que el cuerpo del músico ha perdido su significado exclusivo como *conditio sine qua non* de la producción de sonido” ante el ascenso de la música producida con medios digitales, en la que el propio concepto de instrumento acaba identificándose con “un algoritmo que realiza un evento musical” (Kim 2006: 40).¹⁹⁶ En este sentido:

La práctica de la música digital incorporea, que se maneja sin la materialidad física de un instrumento y sin la energía física de los músicos en funciones, es contrarrestada por la propia puesta en escena del cuerpo de Schubert con la ayuda de sistemas de medios musicales interactivos. La fisicidad de la música perdida en el curso de la síntesis de sonido digital no solo se restaura, sino que, gracias a una “cartografía de gestos”, se convierte en el eje de una nueva fisicidad y performatividad (Nonnenmann 2017: 34).¹⁹⁷

3.4.4.4. Identidad, digitalidad e instrumentalidad en *Star Me Kitten* (2015)

El segundo caso propuesto para el análisis, y que procederemos a comentar a continuación, es *Star Me Kitten*, estrenada por Fabienne Séveillac y Sound Initiative en el Klang Festival de Copenhage el 6 de abril de 2015.¹⁹⁸

Schubert concibe la obra como una “conferencia sobre la relación entre sonido y contenido”.¹⁹⁹ Este tipo de planteamiento no es un caso aislado en su producción, como muestra su definición de *fl* (2016) como “documentary piece” [“pieza-documental”], concepto que define la obra en términos de “la documentación de los eventos que se producen” (Schubert 2021: 82). Aquí, más que de “documentary piece” –no cabe hablar de documentación como tal–, tenemos un ejemplo de “moderation concert piece” [“pieza de concierto con moderador”], género que, siguiendo a Nonnenmann, habrían iniciado artistas recientes como Patrick Frank, Johannes Kreidler, Trond Reinholdtsen o Simon

¹⁹⁶ “Der Terminus «Instrument» verweist in diesem Kontext auf einen Algorithmus, der ein musikalisches Ereignis realisiert [...] auf den Umstand, dass der Körper des Musikers [...] exklusive Bedeutung als *Conditio sine qua non* der Klangerzeugung verloren hat”.

¹⁹⁷ “Der entkörperlichten digitalen Musikpraxis, die ohne physikalische Materialität eines Instruments und ohne physische Energie handelnder Musiker auskommt, stellt Schubert mit Hilfe interaktiver Musik-Medien-Systeme eigene Inszenierungen des Körpers entgegen. Die im Zuge digitaler Klangsynthese verlorene Körperlichkeit von Musik wird dabei nicht nur restituert, sondern dank „gesture mapping“ zum Dreh- und Angelpunkt einer neuen Körperlichkeit und Performativität”.

¹⁹⁸ Disponible en Youtube: <https://youtu.be/CcorGw1h688> (consultado el 5 de agosto de 2021).

¹⁹⁹ “*Star Me Kitten* is a lecture on the relationship between sound and content”. Consultado el 10 de agosto de 2021 en <http://www.alexanderschubert.net/works/Star.php>

Steen-Andersen. En esta clase de obras, el compositor o un intérprete asume el papel de moderador o conferenciante, comentando la pieza en directo –a menudo con ironía–, y provisto generalmente de recursos de apoyo visual, tales como presentaciones de *Power Point*, textos, diagramas o imágenes (Nonnenmann 2017: 38).

Al inicio de la obra se presenta un ensemble situado en la penumbra junto con una intérprete-conferenciante provista de un equipo informático mediante el que proyecta una presentación, aparentemente un comentario a la obra. Además, a lo largo de la primera parte (o “capítulo”), el sonido electrónico se va incorporando progresivamente. El resultado perceptivo, empero, no consiste a nuestro juicio en la integración de la electrónica en el ensemble instrumental o la configuración de ambos como dúo, sino más bien en la asimilación del ensemble como una dimensión particular del dispositivo instrumental multimedial. A esta impresión contribuyen varios factores, como el carácter mecánico e icónico de los gestos instrumentales, la apariencia de *patches* de sonido que adquieren en su relación con el discurso de la ponente, la capacidad dinámica de la electrónica, su condición espacial –puesto que los instrumentos parecen convertirse en una especie de “canal” en el interior de una hiperestimulación que asalta al oyente desde todos los frentes –, así como la estética surrealista del conjunto de elementos de la pieza (incluidos los aspectos visuales y textuales). El dispositivo instrumental, de este modo, ya desde el inicio comienza a desplegarse como una realidad biónica.

Todavía en esta sección, la presentación en la pantalla empieza a ser interrumpida por pequeños clips de vídeo en los que la conferenciante presenta sus “vacaciones en Roma”, a sí misma durmiendo, ensayando la pieza con el ensemble, “aguardando en la oscuridad” (la pantalla aparece en negro), dos veces “teniendo relaciones sexuales en los lavabos de Soho” (tampoco se muestra nada) y también a un profesor de tenis o tenista profesional, personaje enigmático que será recurrente a lo largo del resto de la obra.

En el así llamado “segundo capítulo”, que arranca con el breve reposo y relativo reinicio que conlleva la vuelta a la presentación de la conferenciante, despojada de otros estímulos, comienza muy pronto una auténtica fantasía *glitch*. A la pregunta de la ponente (con gran amplificación y *reverb*) “¿conoces a mis padres?” le responde un “sí” de similares características, anejo a un vídeo en el que se observa a una pareja enmascarada (con lo que parecen máscaras de soldador) posando estáticamente. Ello desemboca repentinamente en un aparente error del programa informático. “Joder” [“Fuck”], se escucha decir a través del altavoz, en voz baja, a una voz masculina (Schubert).

A continuación, todo el sistema colapsa y se apaga, incluyendo la pantalla y el micrófono de la ponente. Instantes después se enciende, pero emergen nuevas notificaciones de error, seguidas de un *glitch* silencioso que afecta al *patch* de *Max/MSP* que supuestamente contiene la programación de la obra, tras lo cual se vuelve a producir un apagón. Durante este tiempo, los sonidos instrumentales del ensemble se hibridan con los sonidos de error digital. Los supuestos problemas técnicos continúan, y una de las notificaciones de error porta la etiqueta: “estas notificaciones parecen ridículas”. La presentación se abre brevemente de nuevo, pero en modo edición. El proceso prosigue, integrando *glitches* y sonidos instrumentales en lo que ahora parece una suerte de diálogo, hasta que es interrumpido por una intervención (pretendidamente online –por *Skype*–, aunque en realidad sea un vídeo pregrabado) de Schubert en la que el compositor reprende a los responsables de la actuación por el caos en el que ésta se ha sumido, y exigiéndoles seriedad.

La siguiente sección comienza incorporando a la intervención de la intérprete-ponente elementos gestuales al tiempo que se reanuda la dinámica de texto con ilustraciones musicales de tipo icónico-surrealista. El texto, no menos surrealista, se desarrolla a continuación como una obsesiva y perturbadora historia (por momentos parece una película o un videojuego de terror de realidad virtual) que tiene su reflejo en el vídeo que se va mostrando en la pantalla (y que se abre desde la presentación en modo edición). junto con un sonido ambiente electrónico al que se suman los instrumentos, sonidos y efectos visuales de tipo *glitch*. La protagonista se encuentra a cada paso con el profesor de tenis, del que en un determinado momento se afirma que está “obviamente” viendo pornografía con su teléfono móvil, mientras que en otra escena se expone su página de *Facebook*. En realidad, el “profesor” no es otro que Schubert, y se trata de su auténtico perfil de *Facebook*.



Figura 3.3: Momento del estreno de *Star Me Kitten* (2015) de A. Schubert (11'23"). Fotograma extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=CcorGw1h688> el 5 de agosto de 2021

En la siguiente parte, todos los elementos de la pieza acaban por confundirse en una verdadera orgía sensorial, con un ritmo frenético a nivel tanto auditivo como visual. En la pantalla se observa a su vez otra pantalla de ordenador que muestra los materiales visuales de la obra, el citado vídeo de los “padres” enmascarados reaparece dentro de una página web, de nuevo al profesor de tenis, la partitura de *Star Me Kitten*, etc. En este momento, la intérprete-conferenciante se revela también como cantante. Tras esta parte climática, la ponente vuelve a presentar imágenes: el escenario vacío, el patio de butacas vacío, ella “aguardando en la oscuridad” detrás del patio de butacas (“no os giréis ahora”, añade). Un sonido ambiente electrónico (como el del vídeo de la tercera parte) conduce entonces al término de la obra.

El análisis de una pieza como ésta plantea diversas dificultades, y la principal de ellas es sin duda su particular condición, tanto multimedial como intermedial. Pues, ¿hasta qué punto es razonable hablar aquí de aspectos puramente musicales en un sentido tradicional, esto es, tomándolos al margen de los que –supuestamente– no lo son? Así como los instrumentos, en ciertos momentos de la pieza, parecen ser asimilados por la electrónica, todos los elementos implicados –vídeo, pantalla, ponente, instrumentos, electrónica, iluminación, etc.– se integran en un único producto analógico-digital. En cierta medida, pues, como en *Serious Smile*; si bien allí, a diferencia de lo que sucede en *Star Me Kitten*, la relación que los materiales mantenían con el mundo no producía un verdadero conflicto entre los medios.

Aquí, por ejemplo, el sonido del *glitch* es inseparable del *glitch*, pero, para el oyente, no se trata solo de una cuestión de “aura”, de connotaciones simbólicas asociadas a un material o a un instrumento (como el trasfondo religioso de la campana o la evocación de trompas en la sonata *Los adioses* de Beethoven), sino de la misma clase de *logos* que une a un sonido con su producción. En rigor, esto es ilusorio: el sonido de error, al igual que las notificaciones “ridículas”, no es sino el índice de un error interno del ordenador, que se reproduce automáticamente cada vez que acontece un problema de este tipo. Sin embargo, este error en sí es invisible, se sustrae al marco de la interfaz y permanece ignoto para el profano, cuya experiencia del error informático es esencialmente interrupción, disrupción, alerta, calamidad. En un mundo *post-screen* (o *proto-screen*), donde la interfaz ha marcado irremediamente nuestra percepción del mundo, el error tecnológico es antes la “pantalla azul de la muerte” que el problema de código que nunca experimentamos, como si el humo fuese para nosotros más significativo que el fuego, porque todo se nos ofrece como humo y a través de humo.

Del mismo modo, la música, en la ambigua aventura virtual que vive la conferenciante en la parte central de la pieza, aunque por momentos reproduce clichés de sonido ambiente como los que podemos encontrar en productos audiovisuales de suspense o terror como películas o videojuegos, no por ello se manifiesta como la simple ambientación de una historia presentada a través de texto e imágenes. Por un lado, el texto, despojado de una clara linealidad narrativa, se aproxima por momentos a un tratamiento casi musical, como en el siguiente fragmento:

It's the tennis professional again – Shit! (x5) / It's / the / the / tennis tennis / tennis tennis / tennis tennis / professional / professional / again / professional / stair/ step / darkness / fall / trip / down / stair / down / stairs / door / close close close close / close close close close / close / close door / further further further further / now an open door [...].²⁰⁰

También juega en esta dirección la constante presencia del *glitch* –de acuerdo con lo que se acaba de comentar–, así como el continuo juego de ventanas, *reloads* y permutaciones de elementos y perspectivas (vídeo en primera persona, interfaz de usuario del ordenador, notificaciones de error, pantallas de carga, contrapunto de imágenes) a los que el tratamiento del vídeo somete a la historia.

²⁰⁰ Consultado el 11 de agosto de 2021 en <http://alexanderschubert.net/works/Star-Text.php>. La parte correspondiente del vídeo se extiende entre 8'42'' y 10'21''.

Por otro lado, la propia música se acerca, de forma recíproca, al trabajo de vídeo y el texto, gracias a las relaciones entre sonido y contenido audiovisual que Schubert trata de establecer a lo largo de la pieza. A este respecto, en el primer capítulo, después de presentar individualmente los instrumentos del ensemble (a, b, c, d, e, f) y tres “grupos instrumentales” designados como “dog”, “hate” y “sex” (en su disposición visual, las tres palabras forman una curiosa frase), la conferenciante ofrece un pequeño vocabulario que sienta una equivalencia entre diversas palabras (cortar, borrar, ascender, trabajar, amar, martillo, motosierra, etc.) y determinados gestos musicales acústico-electrónicos.

La aplicación de este vocabulario (de fuerte carácter icónico, como se ha mencionado) de cara a las relaciones entre la música y los contenidos visuales y textuales es fundamental a lo largo de la obra. Los músicos del ensemble, como explica Nonnenmann, deben ejecutar estos sonidos-iconos con energía y gestos claros. A ello se superpone el material producido previamente, que incluye sonidos electrónicos y concretos. Asimismo, prosigue Nonnenmann, el diseño de los iconos incluye referencias a estilos musicales, como “Soho Techno Club Music”, “puntillista, bouleziano, sobrio” [“Pointillistic, Boulez-Style, Spare”] o “sonido eólico y ligero (p-mp, ruidoso, lachenmanniano)” [“Light airy sound (p-mp, ruidoso, Lachenmann-Stile)”], e incluso el sonido de encendido de un ordenador Mac-Intosh (Nonnenmann 2017: 39).

Asimismo, es quizás el trabajo casi “motívico” con estos elementos en los tres medios uno de los que más contribuye a fortalecer, a largo plazo, estas relaciones intermediales. En este sentido, a pesar de la apariencia caótica y de asociación libre que en un primer vistazo puede mostrar la historia, puede decirse que cada uno de los elementos introducidos en ella adquiere un desarrollo posterior, por lo general autónomo, como si de átomos o moléculas semánticas se tratasen.

Veamos algunos ejemplos. En primer lugar, se menciona al principio una “motosierra” [*chainsaw*], un elemento cliché del *gore* y el terror, que supuestamente “recogemos” (¿“nosotros”, y no solo la ponente, como los protagonistas de la historia?) de los lavabos, pero en la última versión del profesor de tenis en la que éste se acerca a nosotros, la motosierra se encuentra en sus manos. En este proceso, la motosierra aparece en el texto, en el ensemble y en el vídeo, aunque nunca en los tres medios simultáneamente.

En segundo lugar, poco después de la presentación del “dog-hate-sex”, se presenta “una chica desnuda y un perro” (cuya contraparte musical, no obstante, no guarda ninguna

relación perceptible con lo anterior: se trata – ¿por alguna perturbadora razón? –, de una cita estilística de Boulez). Esta “naked lady” tendrá su contraparte posteriormente en la pornografía vista por el profesor de tenis en su teléfono, y una tercera versión, en forma de maniquí digital, se muestra fugazmente durante el frenesí audiovisual que lleva al clímax de la obra. Pero a la “naked lady” inicial le suceden también las alusiones a encuentros sexuales en los lavabos de Soho (¿son los mismos de la motosierra?), naturalmente con el estilo-Soho, y comentados a continuación por las palabras-sonido “loving loving loving loving” (sin vídeo).

En tercer lugar, se sugiere que el profesor de tenis conoció a “tu [nuestra] madre” en la piscina: el mismo individuo que parece perseguirnos, y que acaba esgrimiendo la motosierra que supuestamente fuimos a buscar a esos baños. La referencia a la madre tiene su consecución en la cuestión de los padres, que aparecen siempre enmascarados, si bien de cuatro formas y/o puntos de vista diferentes: en un vídeo que se nos muestra de un modo directo, en ese mismo vídeo enmarcado dentro de una página web, en esa misma página web, pero situada de un modo recursivo en una pantalla dentro de la pantalla, y, por último, como figuras de plástico ubicadas junto al ordenador en el que se muestra dicha página web. Son ellos, además, los padres a los que “alguien” (¿el profesor de tenis?) afirma conocer, y cuyo vídeo (¿eco de la pornografía?) porta el descarado rótulo “this is me fucking your parents” [“éste soy yo jodiendo a/con tus padres”], el cual la voz de la ponente anuncia previamente con una gran amplificación.

En definitiva, puede decirse que el aspecto surrealista de la pieza tiene que ver, en buena medida, con el hecho de que el estatus de los distintos elementos mediales e intermediales –así como la relación entre ellos–, es inestable y líquido. La tensión no se establece aquí entre polaridades simples del tipo realidad-delirio, visual-sonoro, analógico-digital o palabra-sonido. Más bien, hallamos realidades-delirio, palabras-sonido, eventos audiovisuales, realidades ambigüamente biónicas que, lejos de presentarse como no problemáticas, establecen en todo momento relaciones múltiples en perpetua reconfiguración.

La pregunta que nunca es formulada en la obra, y, que, empero, parece desprenderse de manera casi automática de esta descripción en frío, es: ¿quién soy “yo”? ¿Quiénes somos “nosotros” (y “ellos”, y “vosotros”)? ¿Quién es la ponente? ¿A quién corresponde el “me” del título? ¿Tiene lugar, quizás, en esta obra, alguna clase de conflicto de fuerzas relacionado con la identidad?

La figura de la intérprete-conferenciante, más que ningún otro elemento del conjunto, se sitúa en el centro de esta pregunta. Solo en un sentido superficial puede definirse *Star Me Kitten* como una obra para voz, ensemble, electrónica y vídeo, aunque sin duda la pieza incluye todo eso. En el análisis de Nonnenmann (2017: 38-39), la cantante “aparece al mismo tiempo como presentadora y como un personaje de la cruda trama”, fenómeno que sería construido progresivamente al hacer que su tono inicialmente neutro, formal, llegue a ser histérico, como si estuviera experimentando íntimamente cuanto se va presenciando. Por medio de esta inmersión, desde la que se trata de involucrarnos también como oyentes, se consigue que, al tiempo que un espectáculo, *Star Me Kitten* constituya en cierto modo una ambigua experiencia de realidad virtual.²⁰¹ Además, para Nonnenmann, ello permitiría la incómoda identificación de la cantante con el interlocutor del título (“Conviérteme en una estrella, gatito/a”), que al tiempo que la “denigra de un modo sexista” establece su radical ambigüedad: pues “ya ronronee, ya saque las garras”, se trata de un “gatito” del que no acaba de quedar claro lo que cabe esperar de él (2017: 39).²⁰²

Siguiendo la lógica de esta interpretación, bajo el “me” del título cabría descubrir al propio Schubert. Sería la conferenciante-persona privada-narradora-directora-protagonista de la historia-cantante (su identidad, en realidad, no es meramente dual) la que, primero presentando su obra (aunque algunos datos, como la duración, son en efecto falsos) y luego como figura inmersa en la trama que se nos ofrece la que contribuiría a llevar al compositor al estrellato. No obstante, invertir los términos de hablante e interlocutor en el título tampoco sería totalmente irrazonable: ¿y si es Schubert el “gatito” que convierte a la intérprete en una estrella?

Ahora bien: ¿solo a ella? Al fin y al cabo, la ambivalente metamorfosis de la intérprete da pie a otro fenómeno: nuestra propia inmersión en la historia (el “we” del texto). El hechizo tan solo se rompe cuando, tras el clímax final, la ponente vuelve a mostrarse a sí misma (“yo”) en una sala vacía, donde “estaréis vosotros” (el público). Pero también el

²⁰¹ Señala Olivier Grau que cuanto más intensamente involucrado se encuentra el participante, en un sentido emocional e interactivo, menor es el grado en que percibirá el mundo creado artificialmente como una construcción (Grau 2003: 200). Quien parece deslizar en ese mundo a través de un plano inclinado es, en principio, la ponente. En el fondo, empero, somos nosotros quienes, a través de su apelación dramática, somos atraídos hacia el mismo – ¿hay algo, pues, de sirena en la individuación escénica de la cantante? –.

²⁰² “Die Sängerin erscheint dabei sowohl als Vortragende wie als Figur der kruden Handlung, mithin sexistisch verniedlicht als «Kitten», als wahlweise entweder schnurrendes oder Krallen zeigendes «Kätzchen», von dem unklar bleibt, was von ihm zu erwarten ist”.

Schubert-gatito ostenta la misma diversificación identitaria que su *prima donna*, puede decirse que tampoco queda claro lo que cabe esperar de él: Schubert como compositor de *Star Me Kitten*, Schubert como personaje del compositor de/en *Star Me Kitten*, Schubert como el profesor de tenis, Schubert-profesor de tenis como el usuario detrás del perfil de *Facebook* de Alexander Schubert.

En este tenor, es complicado señalar dónde terminan las realidades instrumentales y el propio discurso sobre “poética del instrumento”. En cualquier caso, la pieza de Schubert va más allá de la reconfiguración desterritorializadora de las relaciones productivas, aunque no tanto en lo que se refiere al trabajo del ensemble, el vídeo o la electrónica, cuanto a las realidades biónico-cibernéticas de Schubert y la principal intérprete, en cuya individuación desempeña un papel importante la mediación de signos (entendida aquí como producción de significación). En este sentido, el carácter sólido de lo individual, la cotidianidad de la tecnología como otro extraño que es tan solo usado, la relación pretendidamente no-problemática entre la identidad “real” y la “virtual”, entre lo *online* y lo *offline*, entre lo analógico y lo digital, etc., todo ello se revela como un conjunto de ilusiones rasgadas por una conciencia que tiene mucho de post-digital.²⁰³ ¿No es chocante para nosotros el momento en el que la cantante “canta” por primera (y última) vez? ¿Y no es, a su vez, extraño, el propio hecho de que lo sea? La voz lírica, en el contexto dramático en el que se le hace aparecer, emerge casi como una disonancia que tiene mucho de identitario: el canto irrumpe de pronto con toda la intensidad de su aura, colisionando con toda la construcción esquizoide del cuerpo y la identidad de la intérprete desarrollada hasta el momento.

Sin embargo, aun en este punto, la individuación de los medios al nivel de las relaciones productivas conserva su papel esencial. Pues semejante fulgor aurático, que contribuye a mostrar la construcción de la artista como tal construcción, solo tiene efecto en el hueco creado por un vaciamiento que se debe por entero a la interrelación entre los medios, cuerpos, dispositivos y producciones. Que el propio Schubert, según sus palabras, se convierta en “material” de su obra —no solo sus palabras o sus gestos, sino “él mismo”—

²⁰³ Otro detalle curioso de la obra lo encontramos en los dos breves momentos “publicitarios”. Pese a lo que pudiese pensarse, se trata de auténtica publicidad, que patrocinadores reales han encargado a Schubert (<http://alexanderschubert.net/ads.php>, consultado el 11 de agosto de 2021). En el primer caso, la publicidad se dispone en el interior de la imagen de una valla publicitaria; en el segundo caso, se ve en la pantalla de un ordenador (dentro de la pantalla de proyección). De cualquier modo, no se trata únicamente de una estrategia comercial, sino que contribuye a potenciar todavía más la ambigüedad entre realidad y virtualidad.

contribuye a hacer realidad esa idea-cliché, ya mencionada, de que todo, materia, energía, información, personalidad, etc., es en el fondo lo mismo, intercambiable.²⁰⁴ La misma diferencia entre la cantante y Schubert, que no participa en vivo en el desarrollo de la pieza, se difumina, al tornarse problemática la diferencia entre *online* y *offline*. ¿Es más “auténtica” la intérprete presente físicamente que su grabación durmiendo o acechando desde el fondo del patio de butacas? ¿Son más o menos ficticias las imágenes de sus supuestas vacaciones en Roma que las del perfil de *Facebook* del falso profesor de tenis? ¿Cuál es, en fin, la diferencia, dentro de la propia interpretación, de las figuras de Schubert y de ella misma? En el momento en que ella canta, sin embargo, esta situación se altera súbitamente: es la única presencialidad “pura” de un medio instrumental tradicional, de un cuerpo marcado, aunque ahogada en un magma audiovisual delirante.

El ensemble, en cambio, no abandona en ningún momento la condición biónica adquirida desde la primera sección. En la ejecución de las palabras-sonido es difícil para el oyente distinguir la producción sonora de los instrumentos acústicos de lo que les aporta la electrónica, y está sin duda pensado de este modo. Salvo en momentos muy específicos, no parece haber un verdadero diálogo entre instrumentos y electrónica. Excepto con su fugaz aparición en la pantalla como personas humanas ordinarias ensayando, excepto en pequeños destellos en los que brilla la individualidad de algún instrumento, el ensemble no presenta apenas conflictos: son *cyborgs*, y como tales permanecen a lo largo del proceso.²⁰⁵

²⁰⁴ La clave aquí se encuentra en la propia realidad digital, en la medida en que la digitalización de los objetos del mundo ejerce sobre ellos una nivelación: todo es reducido a dígitos 1 y 0, es procesado como tales. A este respecto, escribe Evens: “Lo digital no es sino forma, y la forma puede ser siempre reproducida perfectamente con la *fórmula* correcta, en cualquier tiempo y lugar. Un mundo digital no es único o inmediato, sino inherentemente genérico, y trata todo lugar como un espacio abstracto representado por números reproducibles, todo objeto como un tipo definido por valores precisos” [“The digital is nothing but form, and form can always be perfectly reproduced with the right *formula*, anytime, anywhere. A digital world has no uniqueness or immediacy, for it is inherently generic, treating every place as an abstract space represented by reproducible numbers, every object as a type defined by precise values”] (Evens 2005: 66-67). Ello incluye la digitalización de la propia personalidad, que en Schubert, en lugar de realizarse en su sentido substancial (en cuanto hipotética digitalización y/o copia de la conciencia) aparece en el sentido más originario como *prósōpon* (“máscara”): la multiplicidad de identidades de Schubert y de la ponente en la obra se lleva a cabo a través de la construcción de máscaras, de lo que internet ofrece hoy posibilidades casi ilimitadas.

²⁰⁵ En su comentario a *Supramodal Parser*, Frantzius explica que el enmascaramiento del sonido de los instrumentos acústicos por la electrónica (que también sucede en esta pieza) es “un fenómeno que puede molestar de algunas piezas de Schubert, en la medida que pareciera que el timbre de los instrumentos empleados reviste escasa importancia. Aquí, sin embargo, encaja bien con la escena del ambiente de *nightclub*, en el que todos los sonidos humanos quedan ahogados por la música” [“Ein Phänomen, an dem man sich in manchen Stücken Schuberts stören mag, da es den Eindruck nahe legt, es käme auf die Klangfarbe der eingesetzten Instrumente bisweilen wenig an. Hier passt es indessen gut zur Inszenierung der Clubatmosphäre, in der jegliche menschlichen Laute von der Musik übertönt werden“] (Frantzius

3.4.4.5. Conclusión: del hiper-instrumento al trans-instrumento

En la producción de Schubert, la hibridación intermedial entre el ser humano, el instrumento acústico y los diversos recursos tecnológicos empleados, adquiere un rol fundamental. Trascendiendo siempre el esquema productivo de la máquina binaria tradicional, en las obras del compositor alemán se plantean diversas estrategias de interconexión entre elementos auditivos y visuales, acústicos y electroacústicos, corporales y virtuales. De este modo, la individuación del dispositivo instrumental como conjunto se orienta hacia la construcción de complejos biónico-cibernéticos gobernados por una multiplicidad de formas de relación. Biónicos, en la medida en que las fronteras entre ser humano y máquina se tornan problemáticas. Cibernéticos, en la medida en que las relaciones productivas se diversifican y reconfiguran continuamente, desapareciendo en el proceso toda noción de un centro único de producción.

En la senda que conduce desde *Weapon of Choice* a *Serious Smile*, Schubert retoma la tradición de los “hiperinstrumentos” iniciada en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) en los años 80 (Nonnenmann 2017: 34). Asimismo, en este aspecto, el trabajo de Schubert se insertaría en un contexto en el que, de acuerdo con Bevilacqua *et al.* (2013: 2907), la investigación con interfaces musicales ha recibido un importante impulso gracias a los progresos desarrollados en los campos de la electrónica y de los dispositivos de detección de movimiento.

No obstante, como se ha mostrado, el complejo cibernético schubertiano ya no cabe ser considerado un hiperinstrumento. Por un lado, según hemos visto en *Serious Smile*, la idea ya clásica de ampliar las posibilidades del instrumento tradicional queda desplazada por un redescubrimiento de la corporalidad del intérprete como máquina gestual. Esta máquina puede entonces acoplarse a distintos medios técnicos (incluyendo los instrumentos acústicos), donde, a través de procesos de transducción, el movimiento se transforma en sonido.

Por otro lado, en una obra como *Star Me Kitten*, todos los elementos productivos implicados, tanto auditivos como visuales, parecen fundirse en un único gran dispositivo instrumental transmedial. Donde, en el caso anterior, subrayábamos la función ejercida por la transducción, aquí cabría hablar más bien de superposición e integración

2017: 27). En este caso, en lugar de *nightclub*, esta condición sumergida de los instrumentos acústicos tiene otro sentido, según lo que se acaba de exponer.

multimedial: vídeo, sonido electrónico, gestualidad, sonido acústico y luces convergen en la constitución de un único gesto productivo global. Ello es posibilitado por, entre otros factores, la construcción de hibridaciones que redundan en una aproximación de los medios (por ejemplo, en el tratamiento acústico, electrónico, verbal y visual de las palabras-sonido); el trabajo con materiales, identidades, perspectivas y contextos líquidos y en continua redistribución; y, finalmente, la explotación –con una óptica reconocible como post-digital– de los espacios ya propiamente intermediales vinculados a la vida tecnológica actual, incluyendo sus fallas y ambigüedades.

Es en este sentido que en Schubert el instrumento se convierte en cierto modo en un “trans-instrumento”: no es ya un cuerpo sonoro, pero tampoco puede definirse únicamente en base a la producción de sonido, como en la música electroacústica convencional. Es, en fin, un espacio productivo y multiforme, abierto a –y desde– el sonido, a –y desde– el cuerpo: un espacio mediante el que Schubert refleja, pero también hace problemáticas; explota, pero también visibiliza, las contradicciones de una era marcada por la digitalidad.

CAPÍTULO 4. LA BOCA MUDA

I tell you that which you yourselves do know,
Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,
And bid them speak for me [...]

William Shakespeare, *Julius Caesar* [acto 3, escena 2, vv. 236-239]¹

“Desde el momento en que hay sociedad”, escribía Barthes en *Elementos de semiología* (en Barthes 1993: 41), “todo uso es convertido en signo de ese uso”. El propósito del impermeable o del paraguas es el de proteger al usuario de la lluvia, pero ese uso “es indisociable del signo mismo de cierta situación atmosférica”. Ello, según Barthes, sería inevitable, en la medida en que todo objeto con el que nos relacionamos con el mundo se conforma en cierto modo como un *token* de un *type*, o, en palabras de Umberto Eco, como una “realización singular de un modelo abstracto reconocido como tal, codificado, si no a nivel social, al menos a nivel del individuo singular que se lo propone a sí mismo y se lo comunica y transmite” (Eco 1986: 255).

El propio Eco proponía el ejemplo de una caverna utilizada por un hipotético hombre prehistórico con el fin de resguardarse de los elementos. A partir de su uso, la caverna se convertía en una posibilidad de refugio: un modelo o estructura que la distinguía de otros fenómenos que el individuo podía encontrar en su entorno, pero al mismo tiempo extensible a otras formaciones similares y susceptibles de cumplir el mismo cometido. Así, de acuerdo con Eco, este proceso comprendería tres importantes aspectos: en primer lugar, el ser pensante concibe el uso del objeto como una función; en segundo lugar, asigna al objeto una identidad en base a su función; en tercer lugar, se torna capaz de distinguir ese objeto de otros, pero también de reconocer las cualidades análogas de otro objeto asimilable a la función del primero. Desde el momento en que esto se lleva a cabo, se ha establecido una relación semiótica: la caverna se ha tornado en “signo concreto de su uso virtual” (Eco 2000: 45-47).

Los instrumentos musicales no permanecen ajenos a este fenómeno. Su uso los convierte en signos de sí mismos: de su función, de su condición de instrumentos, de su particular estatus como objeto cultural... e incluso, parafraseando a Sève, su uso definiría

¹ “Os hago partícipes de lo que vosotros mismos ya conocéis,
Os muestro las dulces heridas de César, pobres, pobres bocas mudas,
Y les ruego que hablen por mí [...]”.

a la propia esfera musical como actividad social y creativa (2018: 117).² Según veíamos en el segundo capítulo, por un lado, además de constituir una realidad física, el instrumento existe en el “hábito”, en los dedos y labios de los instrumentistas, cuyas relaciones con los instrumentos se hallan mediadas por su historia e inscritas en los propios instrumentos (Wilson 2013: 426). Por otro lado, asimismo, atribuíamos al instrumento una serie de resonancias y connotaciones extramusicales que relacionábamos con el “aspecto existencial” lachenmanniano, y que el compositor alemán vinculaba a su vez con el “aura” de Benjamin y Adorno.

No obstante, esto, que veíamos a propósito del instrumento acústico, no desaparece cuando se trata de complejos instrumentales con electrónica o multimedia, como demostraban de forma evidente los análisis realizados en el tercer capítulo. A este respecto, desde el punto de vista de la *Tonalität* lachenmanniana, los instrumentos electrónicos se encontraban también hollados por hábitos productivos, desde aquéllos que eran propiciados por el propio diseño (por ejemplo, en base a las características de la interfaz) a los que tenían que ver (también) con un componente de tradición (como la misma idea de un “sonido electrónico”). Igualmente, por lo que toca a la dimensión aurática, en la obra de Schubert no solo se hacía visible la *Weltbezug* de los diversos dispositivos tecnológicos, sino que, además, como una suerte de espejo agrietado, permitía entrever la propia realidad post-digital, post-screen y post-internet en la que éstos se integraban como elementos con-formadores de nuestro propio mundo.

De esta forma, al igual que la cuchara, para Eco, “promueve cierta manera de comer y significa esta manera de comer” (1986: 256), los instrumentos musicales proyectan delante de sí todo su mundo como realidades técnicas, corpóreas y cibernéticas, así como pobladores de nuestro entorno social y cultural. Dicha proyección se constituye entonces como una suerte de imagen –terceridad–, que media entre nosotros y el instrumento, condicionando nuestro acceso al mismo. Ésta era, en efecto, la idea de la huella (o “memoria”), que en el modelo del cuerpo marcado se concebía esencialmente como una resistencia que debía asumirse de manera crítica.

² Recuérdese, en cualquier caso, que en nuestra aplicación del concepto de Sève de “condición organológica” entendemos el término “instrumento” en un sentido bastante más amplio que el que plantea el autor francés, por lo que desaparece necesariamente el privilegio concedido por éste al modelo acústico y no vocal.

Empero, como hemos podido observar en diversos ejemplos del capítulo precedente, no siempre es esta noción de resistencia la que prima en el trabajo con la dimensión de memoria que todo instrumento porta consigo, aun cuando este trabajo revista una atención especial: sí, quizás, en Oliveira, pero no necesariamente en Wishart o (Alexander) Schubert.

En Wishart –tomemos el caso de *Red Bird* (1973-77) –,³ el foco de interés se sitúa sobre la propia dimensión aurática de las fuentes sonoras, mientras que el resto de los elementos productivos permanecen relegados a un segundo plano. No obstante, la aspiración de Wishart no es, como en el ejemplo de la campana de *in der bruchlosen Ferne...* de Torá, la de bloquear la reproducción de la imagen aurática a través de su recontextualización y del trabajo de la cualidad productiva, abriendo de este modo la posibilidad de una escucha nueva de las fuentes. Por el contrario, en el “arte sónico” se trata de explotar toda la expresividad de esas imágenes por medio de procesos de combinación, transmutación, etc., de acuerdo con lo que en su momento se calificó de “alquimia de fuentes”.

Por esta vía, sin embargo, Wishart no bloquea el aura del pájaro ni el de la voz. En cambio, el acercamiento que realiza Wishart hacia el aura se desarrolla en dos direcciones. Por un lado, los códigos comunicativos se asumen y permiten el despliegue de una lingüicidad similar a la de la pintura figurativa. Pues Wishart no confronta las imágenes que proyectan los fenómenos, sino que trabaja directamente con ellas como imágenes, utilizándolas y combinándolas. Desde un punto de vista elemental, su manejo de las imágenes podría parecer reproductivo: Wishart se limitaría a dejar que la imagen-pájaro o la imagen-voz exhiban sus diversos matices expresivos, sin interferir en su despliegue. Sin embargo, esto no es del todo cierto, en la medida en que tal despliegue no sucede de forma aislada, sino en el seno de procesos que propician la intersección de las imágenes o su metamorfosis. Es decir, el esfuerzo de Wishart se orienta en este sentido a la producción de nuevas imágenes a partir de las existentes.

Por otro lado, su trabajo alquímico vuelve problemático el carácter sustancial de la propia fuente, implícito en toda grabación –recuérdese el “esto-ha-sido” de Barthes–. Así, la individualidad del pájaro, la voz o la puerta aparecen como momentos del devenir de

³ Una grabación de la pieza se encuentra disponible en Youtube. Véase <https://youtu.be/lekLl7o8yrc> (último acceso el 9 de mayo de 2022).

un flujo perpetuo, como en el célebre río de Heráclito, y, de este modo, se subraya la artificialidad de la imagen-identidad. Pues, como Platón hacía decir a Sócrates en el *Crátilo*: “¿no te percatas de lo mucho que les falta a las imágenes para tener lo mismo que aquello de lo que son imágenes?” (Platón, *Crátilo* 432d).

Además, puede añadirse a esto que la relación misma entre la materialidad del sonido y la identidad de una supuesta fuente sonora existente entra en crisis en este proceso. Puesto que, si el sonido de la voz puede transmutarse en pájaro –o viceversa– a través de la manipulación electrónica, la propia fuente se revela en cierto modo como una entidad creada en el montaje, tornándose así doblemente irreal y viendo dinamitado, en consecuencia, su valor constatativo.

Por lo que respecta a Schubert, tampoco en su obra el aura de los instrumentos era objeto de un alejamiento consciente –ni aun siquiera de cierto disimulo–, sino que se la hacía brillar con ostentación como marco en el que aquéllos se manifiestan. Así, por ejemplo, en *Your Fox's a Dirty Gold* (2011) refulgía todo el *background* de la música popular urbana –comenzando ya con la puesta en escena– y en *Serious Smile* no se escatimaban esfuerzos para intensificar la apariencia robótica de los intérpretes aumentados, mientras que múltiples aspectos de los hábitos de consumo tecnológico crecientemente imperantes en nuestras sociedades emergían a primer plano, según veíamos, en *Star Me Kitten*.

Esta aproximación al aura es, no obstante, diferente de la de Wishart. Como ya se ha comentado, el trabajo poético de Schubert –así como el del arte post-digital que el compositor adopta como uno de sus referentes– tiene que ver, en parte, con la tentativa de arrojar luz sobre el aura, haciéndola visible, en un gesto similar al de Marco Antonio en *Julio César* de Shakespeare descubriendo a su auditorio el cuerpo inerte del dictador para que sus heridas “hablen por él”. Ahora bien: esta visibilización en Schubert no se desarrolla precisamente por medio de un acto contemplativo, sino más bien a través de una experiencia inmersiva que, en buena medida, emula la hiperactividad, multimedialidad y multipolaridad del entorno post-digital, y en la que se integran como materiales, asimismo, elementos culturales máximamente cargados desde un punto de vista aurático. Podemos sugerir, entonces, que Schubert apunta su índice hacia nuestro mundo haciéndose uno con él.

Tanto Wishart como Schubert fueron abordados anteriormente desde la perspectiva del complejo cibernético y, por lo tanto, centrando nuestro interés en el nivel de las relaciones productivas. Ya al final del tercer capítulo se sugería que determinados aspectos de *Star Me Kitten* desbordaban el marco de dicho estudio, al internarse indefectiblemente en el ámbito de la mediación. Del mismo modo, un análisis más detallado del trabajo de Wishart con las imágenes como imágenes, aunque sin duda se sostiene sobre una determinada configuración de las relaciones productivas (tal y como fue atendido en su momento), requeriría el uso de herramientas metodológicas más allá de las que el complejo cibernético puede proporcionar.

Es así como se plantea la necesidad de introducir un tercer modelo, capaz de dar cuenta de los procesos de desterritorialización y territorialización del instrumento al nivel de la mediación. Denominaremos a este modelo “la boca muda”, en la medida que, como las heridas de César en el discurso de Marco Antonio, el instrumento musical se revela capaz de implicarse en procesos de significación y comunicación, más allá de la mera reproducción de códigos heredados, pero despojado a cambio de la posibilidad de “hablar”; es decir, de emitir mensajes unívocos con un valor referencial, como los que puede transmitir propiamente el lenguaje verbal.

La exposición del presente capítulo se desarrollará del siguiente modo: comenzaremos con un estudio de caso sobre *Piano Burning* (1966-1968), una singular pieza de la compositora neozelandesa Annea Lockwood, como punto de partida para la reflexión sobre el sentido estético de ciertas prácticas artísticas que involucran la violencia contra los instrumentos; y, más allá de esto, sobre la capacidad de éstos para tornarse en productores activos de significación.

A continuación, abordaremos desde un punto de vista teórico la concepción del instrumento como fábrica de signos, según plantea el concepto de “boca muda”. A este respecto, será precisa una discusión sobre la propia noción de signo y, en particular, sobre sus vínculos con la música y la poética del instrumento. Ello nos permitirá ofrecer una conceptualización detallada de este tercer modelo y plantear las herramientas analíticas pertinentes.

Finalmente, al igual que en los capítulos precedentes, reservaremos un espacio para el estudio de ejemplos específicos desde la perspectiva del presente modelo.

4.1. CUANDO ARDEN LOS PIANOS: DESTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS Y POÉTICA MUSICAL. UN ESTUDIO DE *PIANO BURNING* DE ANNEA LOCKWOOD

Sitúese un piano vertical (no de cola) en un espacio abierto con la tapa cerrada.

Viértase un poco de líquido combustible en un cucurucho de papel y colóquese en su interior, cerca de los pedales.

Préndase fuego al cucurucho.

Pueden graparse globos al piano.

Tóquese cuanto se quiera mientras sea posible.

(Lockwood s. f. [Instrucciones para *Piano Burning*])⁴

Entre 1966 y 1982, Annea Lockwood produjo *Piano Transplants*, un grupo de piezas que involucran de formas diversas la exposición de un piano para su degradación y destrucción por los elementos. La serie se compone de los títulos *Piano Burning* (1966-1968), *Piano Garden* (1969-1970), *Piano Drowning 1* (1972) y *Southern Exposure* (1982). De todos ellos, ninguno ha recibido tanta atención como el primero, quizás la creación más célebre de Lockwood, según apunta Michael Lee (1999: 59).

Annea Lockwood (Christchurch, 1939) inició sus estudios de piano en la Canterbury University (Nueva Zelanda). Más tarde se trasladó a Europa para ampliar su formación, lo que llevaría a cabo en el Royal College of Music de Londres, la Musikhochschule de Colonia –donde estudió composición con Gottfried-Michael Koenig–, el estudio de música electrónica de Bilthoven (Holanda) y la Universidad de Southampton –institución en la cual siguió cursos de psicoacústica entre 1969 y 1972– (Montague 1991: 147). Asimismo, durante este periodo participó como asistente en los *Internationale Ferienkurse* de Darmstadt (Katschthaler 2014: 66). A continuación, explica Montague, se desplazó a Nueva York, donde desempeñaría las labores de compositora *free-lance*, profesora en el Vassar College y constructora de instrumentos (1991: 147).

La producción de Lockwood es muy heterogénea: según Karl Katschthaler, su trabajo redefine continuamente las fronteras entre el arte sonoro, la grabación de campo y la composición (2014: 66). Ella misma se definía hace unos años como una “creadora «low tech», interesada en componer música a partir de fuentes sonoras inusuales” (Montague

⁴ “Set upright piano (not a grand) in an open space with the lid closed.
Spill a little lighter fluid on a twist of paper and place inside, near the pedals.
Light it.
Balloons may be stapled to the piano.
Play whatever pleases you for as long as you can”.

1991: 147). Así, a lo largo de su producción, encontramos desde obras electroacústicas –en una línea más o menos cercana a la *musique concrète*– hasta la composición con instrumentos tradicionales –como en *Ear Walking Woman* (1995) o *RCSC* (2001), ambas para piano–, pasando por la propia serie de *Piano Transplants* –vinculada a la performance y la instalación sonora–, su *Glass Concert* (1967) –que Katschthaler sitúa próximo al “arte sonoro”– y, finalmente, una importante producción orientada hacia el ámbito del paisaje sonoro, en el que habría sido una de sus pioneros con *World Rhythms* (1975), según Montague (1991: 147). En esta misma dirección se sitúa *A Sound Map of the Danube River* (2005), ya mencionada en el capítulo anterior: se trata de una pieza electroacústica e instalación sonora en la que Lockwood recoge los sonidos del Danubio, de sus habitantes y del entorno tanto natural como social de sus proximidades (Richardson 2012: 46-47).

En su origen, *Piano Burning* surgió como parte de un proceso de recogida de material para una colaboración musical con el coreógrafo Richard Alston para *Heat*, un espectáculo de danza de la Strider Dance Company en el que el espacio de interpretación iba a ser calentado hasta el límite tolerable (Lockwood 2006: 20). De ahí, pues, la razón del fuego. Según Lee, debido a cuestiones tanto estéticas como de presupuesto, Alston habría solicitado a Lockwood la composición de una pieza para cinta [*tape*], que la autora comenzó a planear como un *collage* sonoro más o menos próximo a las creaciones de la *musique concrète* (Lee 1999: 59).

Lockwood, explica Lee, inició sus tentativas grabando hogueras, pero su pobreza acústica le movió a buscar un objeto “que produjera sonidos más variados e interesantes al arder” (Lee 1999: 59).⁵ Su elección recayó sobre un piano. No obstante, tanto para esta pieza como para el resto de la serie, la compositora insistiría en emplear instrumentos en un estado “más allá de toda reparación posible”.⁶ Así, el primer piano inmolado provenía de un vertedero: el “cementerio de pianos” del Condado de Wandsworth, como lo denomina Lockwood (Montague 1991: 148).

El siguiente paso consistiría en afinar el piano al límite de tensión,⁷ introducir en su interior unos micrófonos envueltos en amianto (un material ignífugo bastante tóxico),

⁵ “[...] an object which made more interesting and varied sounds as it burned”.

⁶ “All pianos used should already be beyond repair” (Lockwood s. f.).

⁷ Entendemos de este modo el término *overture* (Lockwood 2006: 20), a la vista de la reseña de Stephen Davies (2003: 109), quien añade que Lockwood colocó también fuegos artificiales en el interior del piano. Sin embargo, dicha información no figura en otras fuentes.

conectar los cables a un mezclador y unos altavoces situados a cierta distancia (Montague 1991: 148) y prender fuego al instrumento después de derramar en su base solo un poco de combustible, en la medida en que era esencial la lentitud del proceso. El proceso de grabación, al que asistió una pequeña multitud, se llevó a cabo con motivo de un festival al aire libre celebrado en el terraplén de Chelsea, junto al Támesis (Lockwood 2006: 20). La autora señala que el proceso de quema duró sobre una hora y media, hasta que el esqueleto de hierro del piano se desplomó entre las cenizas (Montague 1991: 148).

Sin embargo, lo que iba a ser una sesión de recogida de grabación para *Heat* acabó transformándose, según refiere Lee, en un fenómeno de naturaleza bien distinta, debido a la impresión que a los asistentes produjo el espectáculo visual y sonoro del piano consumiéndose entre las llamas: algo ritual y, en última instancia, “una pieza musical de pleno derecho” (Lee 1999: 60).⁸ Como lo explica la compositora (Lockwood 2006: 20):

No había esperado que fuera algo tan bello. Al principio, el rumor procedente de la multitud de espectadores ahogaba completamente la grabación, pero más adelante éstos enmudecieron, absortos. Es un proceso largo, de más de tres horas. La estructura interior de un piano es hermosa y el fuego la revela poco a poco. Las diversas clases de barniz emiten destellos azules y verdes, y los chasquidos de las cuerdas al romperse son con frecuencia muy sonoros. Para el público de aquella primera quema, se convirtió en una experiencia absorbente y meditativa.⁹

De este modo, aquella sesión devino inesperadamente en el nacimiento de *Piano Burning*. A su éxito contribuiría, sin duda, su imagen como obra iconoclasta, surgida dentro de un contexto artístico en el que la idea de destrucción dentro de los procesos artísticos estaba en auge,¹⁰ así como en los entornos de una fecha tan significativa como

⁸ “[...] a piece of music in its own right”.

⁹ “I had not expected that it would be so beautiful. At first a large crowd of onlookers talked their heads off, utterly defeating the taping, but then they fell silent, absorbed. It is a long process, over three hours. A piano’s interior structure is beautiful and the fire reveals it gradually. The various kinds of varnish produce brilliant blues and greens, and snapping strings often sound very resonant. For the crowd at that first burning, this became an absorbing, meditative experience”.

¹⁰ En septiembre de 1966 tuvo lugar en el propio Londres un simposio titulado *Destruction in Art Symposium* (DIAS), organizado por Gustav Metzger con el apoyo de John Sharkey, y en el que participarían también autores como John Latham, Robert Mitchum, Ivor Davies y Juan Hidalgo. En palabras de Metzger (cit. en Stiles 1987: 24), “el objetivo principal del DIAS era el de dirigir la atención hacia el elemento de destrucción en *happenings*, arte auto-destructivo y otras formas de arte nuevo, [así como] el de relacionar esto con la destrucción en la sociedad” [“the main objective of DIAS is to focus attention on the element of destruction in *Happenings* [sic.] auto-destructive art, and other new art forms, to relate this to destruction in society”]. El propio Metzger había publicado entre 1959 y 1964 una serie de manifiestos sobre lo que él denominaba “arte auto-destructivo” (Stiles 1987: 23), en el cual, según Neal White, el artista estudiaba el potencial político de la violencia en el arte, generalmente a través del trabajo con procesos químicos y con la mirada puesta en diversas realidades sociales como la guerra, la revolución, la catástrofe y las estructuras sociopolíticas (White 2017: 219).

1968. Dicho éxito se manifestaría a través de sucesivas ejecuciones de la pieza en Inglaterra, Estados Unidos, Nueva Zelanda y Australia.¹¹

4.1.1. La exaltación del aura en *Piano Burning*. Diferencias entre las quemadas de piano de Lockwood, Yōsuke Yamashita, Diego Stocco y Michael Hannan

Lockwood no sería la única artista en incendiar un piano en el contexto de una interpretación o creación musical. Poco tiempo después, en 1973, el músico de jazz Yōsuke Yamashita ofreció un recital en un piano ardiendo –la actuación se repetiría en 2008–.¹² Asimismo, Diego Stocco realizaría en 2008 su proyecto *Burning Piano*: un proceso de exploración y grabación de sonidos (“cuerdas explotando, notas individuales y otros ruidos variados”) que posteriormente registraría en distintas librerías de instrumentos virtuales.¹³ Finalmente, Michael Hannan ha recurrido en varias ocasiones a pianos ardiendo durante su proceso de creación: bien como fuente sonora, en *Firescape for Burning Piano* (1997)¹⁴ y *Burning Questions* (2003), o bien como parte activa del espectáculo. Esto último se llevó a cabo en un evento musical que tuvo lugar con motivo de la celebración del 50 cumpleaños de Hannan, en 1999.¹⁵

Pese a las obvias similitudes, la propuesta de Lockwood, además de ser la pionera, es distinta de cualquiera de las otras tres. Por un lado, para Yamashita, el incendio se convierte –al margen del impacto emocional aparejado a su componente visual, así como al peligro que supone para el pianista–, en un artificio mediador que transforma en vivo

¹¹ La serie continuaría con *Piano Garden*, realizada por primera vez –según Lockwood– en el jardín de una casa decimonónica de Ingatestone, en Essex. En este caso, la autora empleó un pequeño piano de cola y dos verticales (2006: 21). Según las instrucciones de la pieza, se debe “cavar una zanja inclinada y por su pendiente deslizar un piano vertical, de modo que quede medio enterrado” [“Dig a sloping trench and slip an upright piano in sideways so that it is half interred”], mientras que el piano de cola puede ser cubierto de arbustos. Asimismo, Lockwood prescribe el cultivo de “árboles de rápido crecimiento y enredaderas alrededor de los pianos” [“fast growing trees and creepers around the pianos”]; los cuales deben abandonarse indefinidamente, sin protección contra las inclemencias meteorológicas (Lockwood s. f.). Por su parte, tanto *Piano Drowning* como *Southern Exposure* involucran el hundimiento de un piano en el agua: en el primer caso, ha de fijarse el instrumento en la orilla de un estanque; se trata también de un proceso muy lento, como señala la autora (Lockwood 2006: 21). En el segundo caso, el piano debe exponerse con la tapa levantada –y un ancla atada a una de sus patas– en la línea de marea alta, para su desaparición en el mar (Lockwood s. f.).

¹² En https://dangerousminds.net/comments/jazz_great_yosuke_yamashita_plays_a_burning_piano, consultado el 16 de agosto de 2021.

¹³ “[...] exploding strings, single notes and various other noises”. Consultado el 16 de agosto de 2021 en <https://www.behance.net/gallery/131439/Diego-Stocco-The-Burning-Piano>.

¹⁴ Pieza en la que, según recoge Stephen Davies, Hannan emplea sonidos procedentes de la grabación de la quemada de un piano en Holanda, en 1975 (Davies 2003: 110).

¹⁵ En <http://www.abc.net.au/rn/legacy/features/earclips/07.htm>, consultado el 16 de agosto de 2021. Las grabaciones de dicho espectáculo serían utilizadas para la elaboración de *Burning Questions*, una obra radiofónica para la ABC Radio National.

las posibilidades acústicas del instrumento y las condiciones físicas de la interpretación. Por otro lado, en Stocco, el piano llameante aparece como un cuerpo sonoro explorado físicamente y cuyas posibilidades diseccionadas –grabadas– se emplean *a posteriori* en la construcción de un *sampler*: de este modo, el piano se convierte en una “fuente sonora”.¹⁶ En cuanto a Hannan, su caso es algo más complejo. En sus propias palabras:

Burning Questions es un collage sonoro construido a partir de [...] los sonidos del piano en llamas (incluyendo sonidos de cuerdas rompiéndose), los sonidos de la reacción del público y partes de mi interpretación de la Sonata *Claro de Luna* de Beethoven, realizada justo antes de la ignición del piano. La degeneración del sonido hi-fi en lo-fi, causado por el derretimiento del micrófono, subyace en la construcción de la obra.¹⁷

Se encuentran aquí distintos elementos implicados: en primer lugar, el piano (interpretado por Hannan) se presenta al mismo tiempo como cuerpo sonoro y fuente sonora; en segundo lugar, el micrófono, habitualmente la contraparte del altavoz como transductor (transforma energía mecánica en impulsos electromagnéticos, información que más adelante el altavoz volverá a convertir en vibraciones mecánicas), se hace presente también como un cuerpo físico cuyo funcionamiento es afectado por el fuego;¹⁸ en tercer lugar, el collage requiere de un procesamiento técnico del material y su reproducción por medio del altavoz. Este circuito o red de interacciones y transducciones, como configuración de las relaciones productivas en el ensamblaje instrumental de *Burning Questions*, excede a todas luces el modelo del instrumento tradicional, basado en la interacción directa entre instrumento e intérprete. En dicho circuito-red, en cambio, el núcleo de la producción sonora se encuentra deslocalizado: el altavoz, el piano grabado, el micrófono, el ordenador y el propio Hannan interactúan entre sí formando una extraña

¹⁶ Recuérdese que, tal según se defendió en el capítulo anterior, los sonidos grabados del piano no suenan del propio piano al ser reproducidos. El único cuerpo sonoro que entra en actividad al accionar el reproductor es el altavoz. En este sentido hablamos del piano como “fuente sonora”: su identidad acústica se preserva por la capacidad (émula de Proteo) del altavoz para replicar su sonido, pero aquella producción sonora original pertenece a otro tiempo y otro lugar.

¹⁷ “*Burning Questions* is a sound collage piece made from [...] the sounds of the piano burning (including sounds of strings breaking), the sounds of the crowd reaction, and parts of my performance of Beethoven's *Moonlight Sonata* played just before the piano was set alight. The degeneration of hi-fi sound into lo-fi caused by microphone meltdown underlies the construction of the work”. En <http://www.abc.net.au/rn/legacy/features/earclips/07.htm>; consultado el 16 de agosto de 2021.

¹⁸ Del mismo modo que el altavoz, el micrófono tendía a ser invisibilizado en la percepción, llegando a ser escuchado –falsamente– como algo “neutral”. Pues, al igual que el altavoz parece poder devenir cualquier otro cuerpo sonoro, el micrófono registra la realidad acústica como la cámara fotográfica la realidad óptica, y sobre ambos flota una idea más o menos definida de “objetividad”. La degeneración por el fuego que acontece en la pieza de Hannan rompe esta ilusión y, así, contribuye a visibilizar e individualizar el micrófono como elemento productivo.

cadena, dentro de la cual solo el piano tocado “en vivo” podría asimilarse al modelo productivo tradicional.

Ahora bien, ¿de qué forma condiciona el fuego el trabajo poético del instrumento? Al margen de lo ya expuesto respecto a Yamashita y Stocco, podría decirse que es solo la acción del micrófono la que se ve afectada. Sin embargo, ¿es eso todo? El instrumento tradicional, de acuerdo con el modelo teórico presentado en el primer capítulo de la presente investigación, era un cuerpo “marcado” por su propia historia, por los hábitos tanto interpretativos como perceptivos inscritos en él, por su particular estatus como objeto cultural poseedor de un “aura”. ¿Qué supone entonces, no ya en relación con las posibilidades acústicas del piano, sino con la memoria viva en su interior, con su aura, ofrecerlo al fuego dentro de un determinado contexto musical?

La elección de la pieza de Lockwood es particularmente adecuada para atender esta cuestión. Más que en ninguna otra –gracias, quizás, a su condición de performance– el centro poético de la obra se inscribe en la propia quema del piano; en este sentido, es la más radical. En efecto, aunque Lockwood deja abierta la posibilidad de tocar el piano mientras este arde (como ella misma llevó a cabo durante su estreno), el hecho de no hacerlo (como ha ocurrido en otras presentaciones de la obra) no altera esencialmente la pieza. Aquí no se trata tanto, como en el *Burning Piano* de Stocco, de actualizar y registrar posibilidades sonoras del instrumento nunca recibidas. Este registro, como se ha visto, parece haber sido *de facto* la intención original de Lockwood. No obstante, lo que surgió fue, cualitativamente, otra cosa: cuanto hizo la autora neozelandesa fue, en realidad, someter al piano a un auténtico “auto de fe” musical. Pero esto no conforma una simple referencia extramusical, sino que radica en la condición aurática del instrumento. Ver y escuchar arder un piano no es presenciar la quema de un leño o un contenedor, ni es comparable a una composición de Cage para piano preparado.¹⁹

Esto es, si algo diferencia la propuesta de Lockwood tanto de la toma de sonido como del acto vandálico, es la manera en que la obra interacciona con el aura. Por muy hermosos que parecieran a la autora los sonidos del piano quemándose, estos no dejan de ser nunca

¹⁹ Recordemos que Sève empleaba la expresión “desvíos instrumentales” para referirse a aquellos casos en los que la “estructura y disposición” convencional de un instrumento se ve alterada de forma provisional o definitiva”. Ejemplos de ello serían el piano preparado y la guitarra invertida (2018: 229). Dicho concepto fue sometido a crítica en el primer capítulo. Ahora bien, desde el punto de vista de Sève puede considerarse el piano en llamas un desvío instrumental. Pero ello nos informa poco de las implicaciones poéticas de este trabajo instrumental, es decir, de lo que se pone en juego al quemar un piano en una obra.

sonidos de un piano y, más aun, de un piano al que se ha prendido fuego. Si su *Piano Burning* resulta tan radical es porque no hay nada que desplace o encubra un hecho fundamental: nunca antes el aura del piano se había manifestado de una forma tan desnuda, ninguna otra pieza la revela con tanta crudeza como este auténtico sacrilegio.

Se abre aquí una amplia distancia entre la pieza de Lockwood y una confrontación crítica del aura del instrumento como la que perseguía la poética lachenmanniana. Y es que en la pieza de Lockwood el aura no es confrontada, sino que, por el contrario, se hace plenamente visible: el castigo de su corporalidad despierta en el oyente la conciencia de su condición aurática, de su valor y de la memoria que lleva inscrita bajo su piel de madera. El sacrificio público del piano a la furia de la hoguera convierte a Lockwood, en cierto modo, en un Cauchon, en un Bellarmino;²⁰ los espectadores mismos aparecen como turba judía contemplando el Gólgota. Esto diferencia a *Piano Burning* de las otras quemaduras de pianos, en las que el aura se oculta o se disfraza parcialmente a través de una mediación “anestésica”:²¹ en Stocco, la reproducción técnica a través de la grabación, la quema del piano para su fría experimentación en la mesa de operaciones; en Yamashita, el protagonismo que, por su autoexposición al peligro, adquiere el intérprete humano; en cuanto a Hannan, más cercano a Lockwood, en él lo espectacular ensombrece lo ritual –hay en él un cierto gesto “despótico”, como en Nerón o Calígula–.

La pregunta es, entonces: si Lockwood no está desterritorializando el aura, ¿significa esto que su *Piano Burning* resulta conservador respecto de los hábitos inscritos en el instrumento? En ese caso, empero, ¿cómo explicar, ya no la trascendencia de la obra, sino su impacto emocional en los oyentes, su capacidad para generar un espacio ritual situado a medio camino entre lo artístico y lo cultural, extrañamente catártico? Debe insistirse en el hecho de que la pieza no se contenta con reproducir lo hollado, lo desvela. Además, la comparación con el ortodoxo Bellarmino es en el fondo inexacta: Lockwood tiene aquí algo de Robespierre haciendo rodar la cabeza del rey de los instrumentos. La artista desaparece de la escena junto con su poder demiúrgico, reducido a un simple gesto; el protagonista es el piano crucificado, su *ecce homo*; el centro de la obra es su crucifixión.

²⁰ Pierre Cauchon, arzobispo de Beauvais, fue el acusador de Juana de Arco durante su juicio en Rouen, en 1431. El cardenal San Roberto Bellarmino (conocido sobre todo por su participación en el caso Galileo) dirigió el proceso del Santo Oficio contra Giordano Bruno, que acabaría con su muerte en la hoguera en la plaza Campo de' Fiori de Roma en 1600.

²¹ Etimológicamente, “an-estésica” [*an-aesthetics*] apunta hacia una “falta de percepción de los sentidos”. Esto constituye la base para el uso estético-clínico-político que de este término lleva a cabo Susan Buck-Mors (véase Buck-Mors 1993: 55).

La obra engendra así nuevos signos, anuda al piano sentidos que trascienden su historia heredada. Pero este proceso ya no se desenvuelve al nivel de la cualidad, ni tampoco al de las relaciones productivas, sino que tiene lugar al nivel de la mediación que implican los signos. El instrumento se presenta, así, como una “boca muda” capaz de producir sentido sin sentenciar, de expresar sin representar y, sobre todo, de desterritorializar y desterritorializarse a través de procesos de significación.

¿Qué contienen, pues, esos signos emitidos en *Piano Burning*? Nos equivocaremos si pensamos en ellos como portadores de un significado unívoco: en este sentido, el músico de la célebre anécdota tenía razón cuando, al ser interrogado sobre el significado de una pieza que acababa de ejecutar, respondió tocándola una vez más. No se trata, como diría Roland Barthes, de “descifrar” signos como si se tratara de mensajes ocultos en una botella (el signo artístico no es una galleta de la fortuna), sino de una madeja de hilos en cuyo desenredo cabe más de una perspectiva: es esta la concepción de la obra de arte como *texto* (Barthes 1968: 70). Del mismo modo, según expone Deleuze en *Proust y los signos*, “buscar la verdad es interpretar, descifrar, explicar. Pero esta ‘explicación’ se confunde con el desarrollo del signo en sí mismo” (Deleuze 1995: 26).²²

4.1.2. La violencia contra el instrumento como gesto político: una discusión de las teorías de Stephen Davies y Matteo Ravasio

La discusión que estamos emprendiendo puede enmarcarse, más allá de la especificidad de la “quema”, en el tema de la destrucción de instrumentos en un contexto musical, fenómeno sorprendentemente abundante en la segunda mitad del siglo XX. A este respecto, desde una perspectiva teórico-filosófica, cabe mencionar dos análisis recientes de la cuestión: uno del filósofo de la música Stephen Davies (2003) y otro del investigador Matteo Ravasio (2016). Ambos parten de la inquietud hacia la reacción negativa que tiende a producir en el espectador la contemplación de destrucción, maltrato

²² En el fondo de esto subyace la tesis gadameriana de que “la comprensión no es nunca un comportamiento solo reproductivo, sino que es a su vez siempre productivo” (Gadamer 2012: 366). Por consiguiente, “significación” debe entenderse a la luz de los procesos de individualización analizados con anterioridad: la *significación* no es aquí el significado saussureano, sino un proceso de adquisición de sentido. Por supuesto, el fracaso de una aproximación “objetivista” –la pregunta “¿qué significa?” del oyente en la anécdota del músico– no ha de conducirnos a lo que Deleuze denomina una “compensación subjetiva”: no hay más verdad en la evocación particular que en el intento de incrustar la razón del sentido en el objeto. La solución que ofrece Deleuze es la de la “esencia”, entendida como *différance*, “la Diferencia última y absoluta” (1995: 50). Esta constituye, según este autor, la verdadera unidad de signo –irreductible al objeto que lo emite– y sentido –irreductible al sujeto que lo toma– (Deleuze 1995: 48).

o uso indebido de los instrumentos.²³ A partir de ello, se preguntan por los fundamentos de dicha reacción y tratan de comprender las razones de los artistas para incluir estas formas de violencia en su trabajo.

Además de los casos de Lockwood y Hannan, Davies y Ravasio mencionan otros muchos, que cabe alinear en dos grupos. Por un lado, creaciones de artistas experimentales: George Maciunas, La Monte Young, Ay-O, Al Hansen, Nam June Paik y Charlotte Moorman (todos ellos vinculados al movimiento Fluxus),²⁴ además de otros como Robert Watts y Christian Marclay. Por otro lado, el destrozo de guitarras, baterías, bajos y teclados llevada a cabo en el escenario por artistas del ámbito de la música popular urbana, como Jerry Lee Lewis, Jimi Hendrix, Pete Townshend y Keith Moon (The Who), Paul Simonon (The Clash), Ritchie Blackmore (Deep Purple), Yngwie Malmsteen, Christian Lorenz “Flake” (Rammstein) y Matthew Bellamy (Muse).²⁵ Aunque la orientación de cada uno de ellos es diferente, todos compartirían –al igual que su público–, según Davies, la conciencia de que hay algo que “está mal” en esa acción: la transgresión de alguna clase de respeto que se debe a los instrumentos musicales. Por este motivo, estos actos de violencia nunca son completamente gratuitos, sino que su gesto está cargado necesariamente de significación:

Estos ejemplos no ponen en tela de juicio la afirmación de que tenemos un respeto especial por los instrumentos musicales. Al contrario. Estos actos no podrían incomodarnos o escandalizarnos a

²³ ¿No se han orientado acaso en esta dirección algunas de las críticas recibidas por diversas propuestas de música experimental, en relación con su utilización de técnicas “extendidas”? Así se explica que el propio Lachenmann fuera asociado con el carácter provocador de ese “grotesco surrealista” del que trataba de distanciarse (1996, 29-34). En todo caso, los márgenes del “uso indebido” del que habla Davies quedan abiertos: si, aunque no exista daño ni riesgo para la integridad física del instrumento, puede hablarse de “uso indebido” siempre que uno se aparte de cómo *se* trata (como equivalente a “debe tratarse”) el instrumento, ¿cómo separar lo ético de lo ideológico? Al enfocar esto desde el punto de vista de una psicología de la percepción, a Davies no le falta razón: las reacciones a *Pression* pueden llegar a ser cualitativamente similares a las de *Piano Burning*. Davies menciona aquí su propia impresión ante *A Little Water Music for Gamelan* (1998), de Adrian Sherriff: “Se retiraron de los instrumentos musicales javaneses varias vasijas de bronce, volteadas boca abajo, y se llenaron de agua. Se agitaba el agua, empleando para ello los elementos con los que normalmente se golpean las vasijas, y se derramaba de una vasija a otra siguiendo una estructura palindrómica. Mientras miraba, me encogí. Me alegré de que estuvieran presentes relativamente pocos javaneses. Tratan sus instrumentos musicales con gran respeto” [“Various brass pots were removed from Javanese musical instruments, turned upside down, and filled with water. The water was stirred, using the beaters with which the pots are normally struck, and poured from pot to pot according to a palindromic structure. As I watched, I cringed. I was glad that comparatively few Javanese were present. They treat their musical instruments with great respect”] (Davies 2003: 108). Sensible ante las diferencias culturales, una vez más, a Davies no le faltaban motivos para sentirse incómodo.

²⁴ Una exposición detallada de este tipo de trabajos puede consultarse en Nyman (1999, 82-88). Asimismo, para un estudio más amplio sobre el movimiento Fluxus, véase la tesis doctoral de Henar Rivière Ríos (Rivière 2015).

²⁵ Quien, según Ravasio (2016: 2), ostenta el récord Guinness con 140 guitarras destruidas en escena a lo largo de su carrera.

menos que pensásemos que hay algo malo en dañar o destruir instrumentos musicales. Los artistas citados se proponían, de forma deliberada, explotar esa actitud de cuidado hacia los instrumentos, ya fuera para espantar al público en aras de la provocación, o bien para impulsarlos a percibir una cuestión de carácter artístico-político (Davies 2003: 110).²⁶

Ante esto surgen dos interrogantes: por una parte, ¿en qué consiste ese “respeto”? Y, por otra parte, ¿a qué se refiere Davies con lo “político”? Respecto a la primera cuestión, el filósofo discute a lo largo del texto una serie de hipótesis, todas ellas aparentemente plausibles, aunque también –como él mismo reconoce– insuficientes. Ravasio las resume en tres, que denomina la “teoría del valor” [*value theory*], la “teoría de la herramienta” [*tool theory*] y la “teoría de la tradición” [*tradition theory*], además de una suerte de cuarta teoría, que veremos más adelante; finalmente, Ravasio acuña su propia propuesta, que llama la “teoría del valor artístico” [*artistic value theory*].

La teoría del valor se relaciona con el hecho de que los instrumentos poseen, además de un valor de uso, un valor de cambio, en ocasiones bastante elevado. Por este motivo, nos resulta vergonzoso infligirles daño sin un motivo aparente; más aun cuando muchos de ellos poseen una factura artesanal y, en ese sentido, son únicos.²⁷ No obstante, nada de esto explica por qué la destrucción de un violín de plástico no dejaría de tener un impacto significativo en el espectador, o por qué un “uso inadecuado” pero inofensivo para el instrumento resulta asimismo provocador (Davies 2003: 111-112).

La segunda vía tiene que ver con el uso para el que se ha concebido el instrumento como herramienta: su maltrato o uso indebido producirían rechazo precisamente por apartarse de dicha finalidad. Esta teoría es sin duda la más endeble de todas, puesto que la naturaleza del instrumento musical –como se vio ya en el primer capítulo– supera con creces la condición de herramienta. Davies señala que, por este camino, tampoco se explica por qué deberíamos sentirnos incómodos ante un piano inservible –como los utilizados por Lockwood– siendo quemado, considerando que este ya no es capaz de satisfacer su utilidad (Ravasio 2016: 3).

²⁶ “These examples do not undermine the earlier claim that we have a special regard for musical instruments. The reverse. We could not be made uneasy or shocked by such behaviour unless we were disposed to think there is something wrong about damaging or destroying musical instruments. The artists concerned deliberately set out to exploit that attitude of concern, either to horrify the audience members for the sake of appearing outrageous or to jolt them into noticing an art-political point”.

²⁷ Obsérvese que los propios instrumentos, como artefactos, son también más o menos auráticos en función de su sistema de producción. Un violín producido en una cadena de montaje no tiene la misma aura que un Guarneri, al margen de su calidad relativa; por ese motivo, no es de extrañar que su valor de cambio tienda a ser considerablemente menor.

La tercera hipótesis, mucho más certera, apunta al valor del instrumento como objeto cultural situado dentro de una tradición, lo que lo dota de un estatus honorífico. Davies llega a emplear aquí el término “aura”, aunque no parezca seguir la estela de Benjamin:

El violín, por tomar un caso destacado, es heredero no solo de siglos de artesanía en su fabricación y de habilidad en su uso, sino también de un vasto repertorio de obras escritas siguiendo sus características específicas. [...] Como resultado, incluso un violín estropeado merece respeto, a causa del aura de la tradición que lo ennoblece. Es más, las piezas juveniles y pretenciosas que tratan el instrumento de forma inadecuada están condenadas a ser desagradables, en la medida en que traicionan y menosprecian a los compositores e intérpretes que han invertido sus esfuerzos en desarrollar y perfeccionar esa herencia musical, la cual conforma el suelo que pisan todos los compositores del presente (Davies 2003: 112-113).²⁸

En este caso, al margen de que de lo primero no parece seguirse necesariamente lo segundo, Davies comenta que no todos los instrumentos poseen una historia tan rica y extensa como la del violín, aduciendo como ejemplo el theremín. Y, sin embargo, ejercer la violencia contra este no dejaría de provocar rechazo. Debe, por tanto, haber algo más (Ravasio 2016: 3).

Tomemos ahora la vía planteada por el propio Ravasio, la “teoría del valor artístico”. Según esta, el instrumento recibe su peculiar estatus de su implicación como parte constitutiva y central de un proceso musical, siendo incomparable en este sentido al pincel del pintor (2016: 4). Ravasio cita a Alperson con el objeto de subrayar la “instrumentalidad” de la música, o sea, el protagonismo de la interacción intérprete-instrumento en la realización musical. Davies, de forma análoga, hace hincapié en la intimidad física que conlleva esta interacción, y encuentra aquí una fuente de respeto adicional (2003: 114-15).

Ravasio añade otras apreciaciones. En primer lugar, los instrumentos son objetos dotados de un posible valor sentimental (“alguien debe de haber amado ese piano”).²⁹ En segundo lugar, algunos de ellos pueden alcanzar una larga vida (como pianos y violines),

²⁸ “The violin, to take an outstanding case, is heir not only to centuries of craftsmanship in its making and of skill in its use but also to an extensive repertoire of works written to suit its specific characteristics. [...] As a result, even a broken-down violin merits respect, because of the aura of tradition that ennoble it. Moreover, pretentious, juvenile pieces that call for the mistreatment of the instrument are bound to be distasteful since they betray and belittle all the composers and performers who have strived to develop and perfect the musical heritage that is the platform on which all present composers stand”.

²⁹ “Somebody must have loved that piano”. Ravasio reproduce también esta elocuente cita, recogida por Davies (2003, 109-110) y pronunciada en su origen por la compositora Gillian Whitehead durante una ejecución de *Piano Burning* de Lockwood.

lo que les concede también un valor como antigüedades. En tercer lugar, en cambio, podrían ser restaurados o transformados en otros instrumentos (Ravasio pone el ejemplo de obtener artesanalmente un instrumento “medieval” a partir de uno más moderno) sin que ello se viera como un abuso, siempre y cuando la operación torne al instrumento más valioso desde el punto de vista de la praxis musical (2016: 5-6).

De este modo, en realidad, la teoría de Ravasio puede verse como un refinamiento de las hipótesis anteriores, las cuales corresponden perfectamente con tres dimensiones tradicionales del valor: de cambio, de uso y simbólico. La idea del valor artístico no haría sino considerar una cierta plusvalía de la que gozan los instrumentos en cada una de esas dimensiones, en virtud de su condición de objetos de arte. En última instancia, sin embargo, todo esto se halla incluido en el aura lachenmanniana. Así, podría decirse simplemente: los instrumentos musicales merecen un respeto en función de su aura.³⁰

Nos resta, no obstante, un último planteamiento, que no deja de constituir la tesis central de Davies. Dicha tentativa, a diferencia de las ya atendidas, no puede absorberse en el aura, aunque se sostenga sobre ella. Su punto central es que “reaccionamos al abuso sobre el instrumento de forma similar a como lo hacemos ante ciertas maneras de herir a cuerpos humanos” (Davies 2003: 115).³¹ O, como lo expresa Ravasio:

Parece que estamos dispuestos [...] a concederle la misma vida que reconocemos en el músico y, en consecuencia, nos obligamos a asignarle el mismo respeto. [...] Si el instrumento debe ser tratado como un ser vivo, entonces está claro por qué lo valoramos de forma intrínseca, al margen de su valor de uso, su ascendencia o su valor monetario (Ravasio 2016: 3).³²

Desde esta perspectiva, tal estatus simbólico adquiere implicaciones éticas: un trato rudo hacia el instrumento despertaría en nosotros sentimientos análogos a los del maltrato de un cuerpo humano. Dañar un instrumento, destruirlo, generaría en nosotros un rechazo comparable al que sentimos hacia la mutilación y el asesinato. Es en este sentido que las citadas actividades de Fluxus, Lockwood, Townshend y Lorenz adquieren un carácter “político”. Por supuesto, Davies no está sugiriendo que pensemos que el instrumento es, de *facto*, un ser vivo. Cuando sostiene que los japoneses tratan sus instrumentos con la

³⁰ Por eso resulta menos “sacrílego” –en general– destruir un altavoz que un piano de cola, y menos también una guitarra eléctrica que un violoncello del siglo XIX.

³¹ “We react to instrument abuse much as we do to certain forms of human injury”.

³² “It seems that we are willing [...] to endow it with the same life we recognize in the musician, and consequently, we are bound to treat it with the same respect we treat him. [...] If the instrument is to be treated like a living being, then it is clear why we value it intrinsically, not because of its instrumental value, its lineage, or monetary value”.

clase de respeto debida a “personas honorables”, no significa que los crean tales, sino que el elevado valor que los instrumentos, como objetos culturales, adquieren socialmente para ellos, se expresa a través de dicho tratamiento especial.

¿Podemos aceptar esta teoría? No sin reticencias. Pero no son estas las mismas que expresan los propios autores. Pues, por un lado, Davies (2003: 117-118) se pregunta hasta qué punto es precisa la analogía entre el daño infligido al instrumento y a un cuerpo humano. Por otro lado, Ravasio (2016: 7) cuestiona la universalidad del modelo. En realidad, ninguna de las dos objeciones resulta determinante: Davies parece buscar una objetividad mayor de la que hay, que es justamente lo que demuestra la ausencia de transhistoricidad y transculturalidad. Pero esto no bastaría para refutar el planteamiento. Lo importante aquí es el reconocimiento de alguna clase de mediación simbólica entre el trato ejercido hacia el cuerpo sonoro del instrumento musical y el trato dirigido a los cuerpos humanos: un “como si...” que no cabría llamar objetivo (los signos no pertenecen al objeto), pero tampoco subjetivo, en la medida que se manifiesta a través de códigos compartidos desarrollados en el seno de una tradición.³³

El acto de violencia contra el instrumento contiene, pues, un potencial de significación ética y política. Ahora bien: como es obvio, ni el destrozo de guitarras eléctricas de Bellamy ha de verse como una invitación al asesinato en serie, ni los estudios de *Exercitium 1-6* (1997) para guitarra de Peter Ablinger (en los que han de tensarse lentamente, hasta su rotura, cada una de las seis cuerdas de la guitarra) constituyen una apología de la tortura.³⁴ Si nuestra impresión estética ante *Piano Burning* no es tan solo la del rechazo moral a un piano pseudo-humano siendo tratado de una forma “cruel”, no

³³ Davies entiende que esta analogía se fundamenta en que “percibimos el instrumento musical como una extensión del cuerpo del músico y de su vida interior” [we view the musical instrument as extending the musician’s body and inner life] (Davies 2003: 117). Esto se relaciona nuevamente con el modelo del cuerpo marcado, en la medida que, según decíamos, en la producción sonora el instrumento se “humaniza” en cierto modo (al tiempo que el intérprete se “instrumentaliza”), participando así de lo humano y adquiriendo voz e identidad en el proceso.

³⁴ Desde nuestra perspectiva, la pieza juega con un grado de impredecibilidad respecto del momento exacto en que la cuerda va a estallar, lo que genera en el espectador una tensión increíblemente agónica. El oyente, cuando observa que el intérprete continúa girando la clavija, impertérrito, más allá de lo razonable, se coloca en alerta: sabe que, si continúa por ese camino, la cuerda se romperá; pero, ¿cuándo? El *shock* que provoca la (in)esperada llegada de ese acontecimiento –menos, en apariencia, al impassible músico, que se limita a reiniciar el proceso con la siguiente cuerda–, tiene algo de monstruoso y patético. En este contexto de la hipotética analogía entre el instrumento y el cuerpo humano, no podemos evitar recordar cierta escena de la popular serie televisiva *House*: (DR. WILSON) “¿Alguna vez has tensado una cuerda de una guitarra muy, muy lentamente? ¿Más allá del límite de tensión que pueda soportar? Produce un sonido tan... raro. Casi diríase un grito” [You ever tighten a guitar string really, really slowly? Past the point it can handle the strain? It makes this weird... sound. Almost like a scream] (*Alone*, T4, E1, 2007; guion recuperado el 13 de diciembre de 2019, de <https://clinic-duty.livejournal.com/21422.html>).

es necesariamente porque seamos unos sádicos, ni tampoco –como aventura Davies– porque lo veamos como una suerte de operación con anestesia (Davies 2003: 117-118).

En primer lugar, debemos tener en cuenta que el contexto y la manera en que la violencia se presenta –como Davies y Ravasio no dejan de reconocer– condicionan nuestra percepción: no es lo mismo ver a alguien maltratar un instrumento como fruto de un ataque de ira, por ostentación de poder económico, por diversión o como parte de una realización artística (musical o no). Ocurre algo similar con la violencia hacia el cuerpo humano: Davies acierta al señalar que “no es coincidencia que las obras que involucraban la destrucción de instrumentos musicales aparecieran al mismo tiempo que la corriente artística orientada a la mutilación corporal” (Davies 2003: 116).³⁵ Cuando, como parte de una obra, Dennis Oppenheim fue apedreado en escena por sus compañeros en 1971, ¿se trata de un crimen, de una “verdadera” lapidación? En todo caso, no se trataba de una “representación”. ¿Estaban acaso promoviendo el apedreamiento? ¿O más bien rechazándolo, desde la perspectiva de alguna clase de *catarsis* o *Verfremdung* (“extrañamiento”)?

En segundo lugar, la visión antropomórfica de los instrumentos no es algo que venga dado y de una pieza por el marco cultural, sino que se construye también a través del proceso creativo. Exhibir la guitarra como si fuera un falo, como hacía Jimi Hendrix (Ravasio 2016: 7), no es algo que estuviera entonces en el aura de la guitarra, salvo virtualmente. Por mucho que el cuerpo del violonchelo pueda recordar a formas femeninas (Davies 2003: 116), no es sino a través de acciones como las del dúo Moorman-Paik (Nyman 1999: 88) que el violonchelo devino propiamente sexualizado en la praxis musical.³⁶ Hay también, claro está, cierto antropomorfismo en algunos términos referidos a la anatomía de los instrumentos, como “cuello”, “voz” y “alma” (Ravasio 2016: 7). Pero también las botellas tienen “cuello”, y es poco probable que alguien sienta dolor en sus entrañas al arrojar una botella usada al contenedor de reciclaje. Asimismo,

³⁵ “It is not coincidental that works involving the destruction of musical instruments came to the fore in the artworld at much the same time as the movement toward bodily mutilation”. Davies está pensando en un movimiento de los años 60 y 70, *Wiener Aktionismus*, al que pertenecieron autores como Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Dennis Oppenheim y Chris Burden. En diferentes propuestas sobre el escenario, según recoge el filósofo, los artistas se laceraban, se mutilaban, defecaban y comían sus excrementos, se arrastraban sobre cristales rotos, etc.

³⁶ La carga política de algunas creaciones de estos autores, como *Ópera Sextronique* (1967), tenía que ver en buena medida con la emancipación sexual: en esas obras, también la poética instrumental trabajaba en esa dirección por medio de la producción de signos en el instrumento. Nada de esto deja de estar presente, en realidad, en otra propuesta contemporánea de Fluxus, pero situada en sus antípodas: la obra de Helmut Lachenmann.

Ravasio muestra casos en los que la imaginaria del instrumento no se orienta poéticamente hacia lo humano, sino hacia la máquina. Por ejemplo, en la visión del instrumento como “arma”: la guitarra-ametralladora, la agresión sonora en la amplificación exacerbada, etc. (Ravasio 2016: 7).

En tercer lugar, aceptar la tesis de la analogía con el cuerpo humano no significa descartar las teorías del valor, ligadas al aura. Al fin y al cabo, como se ha dicho, la propia aura se halla en buena medida en la base de aquella analogía. Recordemos que el signo es un nudo de sentido. A este respecto, puede ser útil recordar la afirmación de Gilles Deleuze de que “lo que está involucrado en el signo vale más que todos los significados explícitos” (Deleuze 1995: 41). De este modo, la significación no se reduce a la univocidad, aunque tampoco a la mera suma de teorías complementarias o a la recolección estadística de las respuestas psicológicas de un conjunto empírico de individuos. La analogía con el cuerpo humano, en tanto mediada por lo simbólico, se hace inseparable de una plurivocidad irreductible: los gestos artísticos de violencia, como todo signo, requieren –cada vez– de interpretación, y tienen siempre más de un lado.

Por consiguiente, esta clase de propuestas creativas –como tantas otras– no deben comprenderse desde el punto de vista de la proclama o el manifiesto. En unos casos, como el de Oppenheim, su ambigüedad estética y ética llega a ser tan acusada que no cabe elegir entre el crimen y el extrañamiento, sino que son los dos al mismo tiempo.³⁷ En otros, como *Piano Transplants*, el centro poético no parece ser la violencia como tal, aunque el proceso la acarree: entender *Piano Burning* tan solo como maneras variadas e ingeniosas de destruir pianos no sería sino reducir considerablemente sus dimensiones de sentido. Asimismo, expresándolo de forma general, el potencial del instrumento –y de la obra de arte– para relacionarse con el mundo exterior de una manera significativa no se reduce a su eficacia para vehicular consignas, sino que se desprende de su capacidad para producir signos, frutos del posicionamiento que establece consigo mismo, su pasado y su aura. Como defiende el filósofo Albrecht Wellmer (2004: 126-127):

El arte revela el mundo en la medida que abre nuevas posibilidades perceptivas y experienciales [...] y así articula y evoca un impulso que trasciende la negatividad social. Esto no equivale a emitir mensajes críticos sobre un mundo malvado, pues la obra de arte no es un mensaje. El arte

³⁷ Hay, sin duda, algo perverso en jugar al mismo juego que implícitamente se está denunciando, pero, ¿no es ello en cierto modo inevitable? “Preferiría no hacerlo”, que diría el Bartleby de Herman Melville y, tras él, Slavoj Žižek –véase, por ejemplo, el vídeo *Don't Act. Just Think* (en <https://youtu.be/IgR6uaVqWsQ>, consultado el 16 de agosto de 2021) –.

no lleva a cabo su crítica diciéndonos cómo son las cosas en realidad, sino [...] abriéndonos los ojos y los oídos, y [...] permitiéndonos percibir [...] las osificaciones ideológicas de los discursos dominantes [...] la apertura al mundo es inseparable de la innovación lingüística, artística o práctica [...] Es en esta coyuntura donde entra en juego la verdad del arte.³⁸

4.1.3. Lockwood y los signos: hacia una interpretación de *Piano Burning*

Procedamos, pues, a tratar de desenredar la red filamentosa que se cierne alrededor de *Piano Burning*. Lo dicho hasta ahora basta para comprender por qué no todas las obras en las que se dañan o destruyen instrumentos pueden considerarse equivalentes: en verdad, como se ha adelantado, la violencia está lejos de situarse en el centro poético de *Piano Burning*, aunque –como se afirmaba más arriba– dicho centro se encuentre vinculado al proceso de quema. Por un lado, la pieza de Lockwood anticipa su trabajo con el paisaje sonoro [*soundscape*], una especie de respuesta ecológico-musical a la acusmática schaefferiana y a la abstracción paramétrica del serialismo: hay alguna clase de inocencia compasiva en prestar atención al piano ya moribundo en su lento desvanecerse, hay un cierto naturalismo en permitir que el sofisticado artefacto retorne a los elementos de los que una vez surgió –frente, por ejemplo, al sadismo glacial de los *Exercitium 1-6* de Ablinger–. Por otro lado, como es evidente, no falta en la obra un cariz profundamente contestatario: es duro, desde luego, presenciar cómo un músico prende fuego a un instrumento y lo contempla –al igual que nosotros– mientras se consume, sin prestarle auxilio.

Las fuentes consultadas no nos permiten asegurar con claridad la fecha exacta de composición, que oscila entre 1966 y 1968. En cualquier caso, es innegable la cercanía estética de esta pieza respecto a las líneas de trabajo del *Destruction in Art Symposium* de 1966 en general, y del “arte autodestructivo” de Metzger en particular. Véase a este respecto un fragmento del manifiesto de Metzger en su versión de 1959 (cit. en Stiles 1987: 23):

El arte autodestructivo puede ser creado con fuerzas naturales, técnicas del arte tradicional y procedimientos tecnológicos.

³⁸ “Art can be described as world-disclosing in so far as it opens new perceptual and experiential possibilities [...] and thus at the same time articulates or evokes an impulse transcending this social negativity. This is not tantamount to broadcasting critical messages about an evil world, for a work of art is not a message. Art does not practise critique by telling us how things really are, but rather by [...] opening our eyes and ears, and [...] allowing us to perceive [...] the ideological ossifications of the dominant discourses [...] world-opening cannot be separated from linguistic, artistic, or practical innovation [...]. It is at this juncture that truth in art comes into play”.

El sonido amplificado del proceso autodestructivo puede ser un elemento de la concepción total.
[...]

Las pinturas, esculturas y construcciones autodestructivas poseen un periodo de vida que varía entre unos pocos momentos y veinte años.

Cuando el proceso de desintegración se completa, la obra debe ser retirada de su ubicación y desechada.³⁹

Además de esto, se trataba de un momento histórico muy significativo desde un punto de vista social, y la propia autora no deja de resaltarlo: “Era 1968 y estábamos quemando banderas americanas, efigies políticas, el *statu quo*, así que cuando [...] estaba buscando algo sonoro para quemar y grabarlo, no fue difícil decidirse por un piano” (Lockwood 2006: 20).⁴⁰ Incendiar un piano se torna, pues, un gesto político. Pero, ¿de qué manera? En la visión de Hannan (cit. en Davies 2003: 110), “el piano es un símbolo de las glorias de la música romántica europea, por lo que quemar un piano es un acto sacrílego frente a los devotos de dicha tradición”.⁴¹ En esta misma dirección, Davies apunta hacia un rechazo de la hegemonía del piano como instrumento, si bien se plantea también si hay aquí una pretensión de poner en crisis “nuestras actitudes hacia la música y su ejecución” como “sentimentales o románticas en exceso” (2003: 110).⁴²

Todo esto se relaciona, desde luego, con el aura, que aquí se manifiesta dramáticamente. El aura nunca había sido tan presente para nosotros como en una pieza así, en la que a su portador se le niega todo el respeto que su valor y su estatus reclamarían. De este modo, la quema del piano es en realidad un “martirio”, en el que la destrucción constituye al mismo tiempo una exaltación: en lugar de suspender o confrontar el aura, Lockwood provoca que el aura se desoculte, mostrándose en sí misma. Pero si el aura, como sedimentación de sentido, poseía inevitablemente un carácter ideológico, este desocultamiento permite su transformación en signo vivo, en producción de diferencia, a través del establecimiento de nuevas relaciones significativas más allá de lo dado.

³⁹ “Auto-destructive art can be created with natural forces, traditional art techniques and technological techniques.

The amplified sound of the auto-destructive process can be an element of the total conception. [...].

Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a lifetime varying from a few moments to twenty years.

When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped”.

⁴⁰ It was 1968 and we were burning American flags, political effigies, the *statu quo*, so when [...] I was casting around for something sonorous to burn and record, it was no leap at all to decide on a piano”.

⁴¹ “The piano is symbolic of the glories of European romantic music, so the burning of a piano is sacrilegious to many devotees of this tradition”.

⁴² “[...] how attitudes to music and its performance are overly sentimental or romantic”.

No obstante, *Burning Piano* no solo nació en los años 60. También lo hizo en el Reino Unido. En la Real Fuerza Aérea Británica (*Royal Air Force*, RAF) existe una singular tradición, procedente de la Segunda Guerra Mundial, que consiste precisamente en quemar, de forma pública, un piano. Según explicaba el teniente Leigh Johnson, estos actos se remontan casi a los inicios de la RAF, y constituyen “un homenaje a aquéllos que hicieron los máximos sacrificios en defensa de su nación” (Bell 2018: párr. 4).⁴³ Su origen histórico, sin embargo, no está claro. A este respecto, el teniente coronel James Radley ofrecía dos versiones diferentes de los hechos (Culbert 2015: párr. 5-6): en la primera, la RAF trató de compensar el escaso nivel educativo de los nuevos reclutas durante la Segunda Guerra Mundial con clases semanales de piano; sin embargo, una noche se incendió el edificio que contenía el instrumento, lo que acabó con las clases. En la segunda, el primer piano pertenecía a un joven piloto, pianista del escuadrón, que falleció durante una misión aérea; en su honor, se quemó su instrumento.

Independientemente de que Lockwood tuviera noticia de ello o no, este rito militar estaba allí, en su propio suelo. Entonces, si, para la RAF, la quema de pianos conformaba un memorial a los héroes caídos, ¿por qué no entender la pieza de Lockwood *también* de este modo? Así contemplado, en el gesto de Lockwood sigue resonando una carga política, aunque un tanto distinta. Ahora bien: ¿quiénes serían los “héroes” a los que homenajea *Piano Burning*? ¿Los músicos del pasado? ¿Los jóvenes protagonistas del 68? ¿Las víctimas de ejecuciones en la hoguera? Nos decantamos quizás por la primera de las opciones, que además de parecer menos forzada, constituye la contraparte del gesto de rebeldía. Lo que se “quema” de forma provocativa no es el piano como objeto artístico, sino el piano como símbolo de un canon.

Otra posibilidad de acceso tiene que ver con el contexto material y social del que provenía el instrumento desvencijado que adoptó Lockwood para lo que acabaría siendo el estreno de la pieza. A este respecto, comenta Lee (1999: 60):

En aquel momento, la clase media londinense estaba apartándose del ideal burgués de la música de salón. Fruto de ello, Lockwood no tuvo dificultades para encontrar un piano vertical adecuado para la quema, ya que los pianos en mal estado llenaban los vertederos de la ciudad.⁴⁴

⁴³ “[...] a homage to those who made the ultimate sacrifice in defence of their nation”.

⁴⁴ “At that time, London's middle class was in the midst of deserting the bourgeois ideal of salon music. As a result, Lockwood had no difficulty securing an upright piano suitable for burning as pianos in disrepair littered the city's dumps”.

Desde este punto de vista, ¿dónde está la verdadera violencia contra el instrumento? ¿En el escenario, en el que Lockwood lo hace devenir –una última vez– parte de un proceso artístico? ¿O en el vertedero, olvidado para siempre, con indiferencia, como un desperdicio más? ¿No habría cierta hipocresía en reprochar a Lockwood la brutalidad de quemar el piano, cuando los instrumentos se acumulaban, como “insepultos”? Quizás, ciertamente, “alguien amó alguna vez ese piano”, como dijo Whitehead a propósito de la pieza. Sin embargo, no fue de la serena comodidad de la vida burguesa de donde lo raptó Lockwood. Una vez más, el gesto político: honrar la muerte de los pianos. Pero también reflejar su decadencia, su exclusión de los hogares. Quemar el piano, decir adiós a un viejo elefante que ha sido apartado del lugar que ocupó una vez: *Piano Burning* como funeral vikingo; aunque no deje de ser, también, guillotina.⁴⁵

Por último, resta la relación con la escucha ecológica.⁴⁶ En *Piano Burning* estaría ya el germen de trabajos posteriores en torno al paisaje sonoro. En este sentido, como recuerdan Cat Hope y Jonathan Marshall, Lockwood siempre vio clara la diferencia cualitativa entre sus *Piano Transplants* y las propuestas de Fluxus (Hope y Marshall 2006: 3). Para Lockwood, el elemento provocativo se sitúa en un segundo plano: lo importante, desde su perspectiva, es el proceso de degradación, incontrolable, del piano y sus propiedades sonoras sometidas a la fuerza de los elementos; la lenta devolución de la máquina sonora a la naturaleza.

En aquel tiempo se produjeron muchas destrucciones de pianos; un piano vertical fue demolido en 4 minutos y 51 segundos en la Wayne State University de Detroit; diecisiete pianos fueron machacados en un solo día por un grupo de bomberos en Christchurch, Inglaterra [...]. El destrozo de pianos se convirtió en una locura. Estudiantes universitarios arrojaban pianos desde tejados, reduciéndolos a astillas suficientemente pequeñas como para atravesar cerraduras, y más. Nada de aquello me resultaba interesante, demasiado directo y rápido en la ejecución. No era la destrucción en sí lo que me fascinaba. Estoy interesada en algo menos predecible, surgiendo desde la acción

⁴⁵ Un motivo de naturaleza ligeramente similar aparecerá más adelante en *Soundscape for Burning Piano* de Hannan: “Muchos pianos se han [...] deteriorado más allá de cualquier reparación, pero sus propietarios (a menudo escuelas de música) intentan a menudo vendérselos a compradores confiados. Mi opinión es que estos instrumentos inútiles deberían ser destruidos para detener esta práctica antiética. El fuego es la forma más dramática de conseguirlo” [Many pianos have [...] deteriorated beyond repair, but their owners (often music schools) are often prepared to sell them to some unsuspecting buyer. My view is that these useless instruments should be destroyed in order to put a stop to this unethical practice. Fire is the most dramatic way to achieve this] (Hannan 1997; cit. en Davies 2003: 110).

⁴⁶ Caracterizada, entre otras cosas, por una “sensibilidad hacia la palpabilidad del sonido” [sensitivity to the physicality of sound] (Lockwood 2009: 1) que no deja de compartir, una vez más, con Lachenmann.

gradual de las fuerzas naturales –fuego, agua, viento, plantas, tierra– sobre un instrumento diseñado para el máximo control. Me interesa el proceso (Lockwood 2006: 21).⁴⁷

Sería ilegítimo decir que el conjunto de interpretaciones posibles de la pieza se cierra aquí. En nuestro acercamiento hemos tratado tan solo de definir los aspectos que se situarían, en principio, en el centro de su poética. Sin embargo, *Piano Burning* posee más de una lectura, como demuestra ya la pluralidad de enfoques que se ha presentado. No obstante, lo esencial aquí parece ser la convergencia de una escucha peculiar del cuerpo sonoro, que hemos denominado “ecológica” (receptividad a la percepción de los procesos acústicos naturales, no controlados por el artista), así como de una dimensión *performativa* que caracteriza la obra como arte político, aunque exenta de una significación unívoca o explícita.

En cualquier caso, y a pesar de las posibles afinidades, su contenido se nos revela muy alejado de otras propuestas contemporáneas que involucran el daño o la destrucción de instrumentos. A este respecto, las teorías de Davies y Ravasio, enfocadas en nuestra repugnancia moral ante el destrozo de instrumentos, son ciertamente valiosas. No obstante, si se esgrimiesen de forma unilateral, podrían llegar a bloquear nuestra sensibilización a la pluralidad de matices de la pieza.

En definitiva, del análisis de *Piano Burning* emerge una conexión entre la poética del instrumento y la noción de signo, mediante la cual es posible llevar a cabo un proceso de desterritorialización del instrumento al nivel de la mediación. En este marco, la huella o memoria inscrita en el instrumento, incluyendo su condición aurática, juega un rol crucial al favorecer el establecimiento de relaciones significativas con el mundo. En efecto, la individuación del piano no acontece en la pieza de Lockwood tan solo a través de una desterritorialización de la práctica ejecutante que permitiría acceder a posibilidades acústicas latentes en el instrumento como objeto sonoro, ni tampoco de la reconfiguración del proceso de producción a través de una red descentralizada de relaciones. La

⁴⁷ “Many piano destruction corridas [sic.] were happening around that time; an upright was demolished in 4:51 minutes at Wayne State University, Detroit; seventeen pianos were smashed in one day by a group of firemen in Christchurch, England [...]. Piano destruction became a craze. University students were dropping pianos from roofs, smashing them into pieces small enough to force through keyholes, and more. All of that seemed uninteresting to me, blunt, too fast in execution. It was not the destruction which fascinated me. I am interested in something less predictable, arising from the gradual action of natural forces –fire, water, wind, plants, earth– on an instrument designed for maximum control. I am interested in process”.

individuación parte allí, ciertamente, de la memoria viva del instrumento como punto de partida.

Sin embargo, la compositora no se limita a explotar los hábitos sedimentados en el instrumento como un espacio semántico predefinido, esto es, un código comunicativo. En lugar de eso, su propuesta creativa problematiza esos hábitos, al introducir el instrumento en un contexto poético que impide la serena reproducción de lo aurático. De ese modo, el instrumento deviene diferencia consigo mismo. Es, pues, en ese choque donde el instrumento adquiere la posibilidad de relacionarse con su propia identidad y con el mundo de forma significativa, sin que esta clase de relaciones adquieran una marca referencial inequívoca. Por el contrario, su potencial expresivo y comunicativo se encuentra, a este respecto, vinculado a la producción de signos como nudos de sentido, siempre abiertos y requeridos de interpretación.

En este tercer modelo teórico, así, ya no es la estructura relacional de la producción sonora la que resulta descentralizada, sino que esa misma producción resulta desplazada a favor de la mediación que implican los signos. Dicho de otro modo, la individuación se juega aquí en el vínculo que aspira a establecerse entre el binomio acción-contexto y el instrumento, independientemente de la estructura de las relaciones productivas que rija en este último. Todo esto no implica necesariamente un movimiento hacia la abstracción del sonido y del instrumento, si bien esto solo podrá evitarse en la estricta medida en que la producción de signos logre trascender la lingüicidad del hábito.

En este sentido, como se defenderá en el siguiente apartado, el potencial denotativo de la música es un hecho cierto, en tanto que la obra transite sobre códigos compartidos, conocidos por el oyente. Sin embargo, dicha capacidad constituye un arma de doble filo: en la medida en que el signo adquiera un sentido unívoco, explícito, se estará dando necesariamente alguna clase de tratamiento reproductivo en los procesos de significación. Por el contrario, si el devenir-signo de la producción sonora no se consuma, permaneciendo en una vaga evocación, la significación se verá relegada a la impotencia. De ese modo, la boca muda, como vía de desterritorialización del instrumento a través de la producción sígnica, se erige sobre un espacio relativamente angosto: hablar, sin poder articular palabra; callar, sin poder resignarse a enmudecer, rindiéndose al silencio.

4.2. EL INSTRUMENTO COMO ESPACIO DE SIGNIFICACIÓN

Hemos visto anteriormente que, para Deleuze, los signos se ubican en el centro del aprendizaje, el cual ha de entenderse como un proceso temporal y no como un saber abstracto. “Aprender es [...] considerar una materia [...] como si emitiera signos por descifrar” (Deleuze 1995: 12-13). También se ha señalado que lo que se encuentra implicado en el signo supera lo que cualquier significado explícito puede consignar. En este sentido, desplegar la verdad del signo implica interpretarlo, actualizar una virtualidad que le es propia. Por este motivo, escribe Deleuze que la verdad es “el resultado de una violencia del pensamiento”: no el producto del método, sino de la “coacción” y el “azar” (1995: 25).

4.2.1. *Aliquid stat pro aliquo*. La semiosis como producción de sentido

Ahora bien, ¿qué es un signo? Como recuerda Barthes, este término figura en diversos vocabularios a lo largo de la historia (“de la teología a la medicina”, “del Evangelio a la cibernética”), adquiriendo en su camino orientaciones notablemente distintas (Barthes 1993: 36). No hace falta más que pensar en la polisemia casi babélica que afecta a términos como signo y símbolo, además de otros como señal, representación o alegoría.

Así, las concepciones del signo oscilan entre su identificación con su materialidad sensible (el “significante” de Saussure) y un sentido general; el signo posee una estructura diádica (significante-significado) para Saussure y triádica (representamen-objeto-interpretante) para Peirce; Luis Prieto denomina “signo” a lo que en la tradición semiológica cabría vincular con el concepto de “monema” –elemento de primera articulación de un sistema semiológico– (Eco 1986: 202); Saussure entiende por “símbolo” una clase de signos diferentes a los que Peirce asocia con este término, mientras que el “símbolo” de Victor Turner corresponde más bien a la noción de “signo” de Peirce; Kant considera el término “símbolo” como un medio intuitivo de conocimiento, pero también lo acepta como denotativo del simple “carácter” [*Charakter*], como en los casos de “a”, “5”, “%” (Leserre 2008); etc.

En cualquier caso, como señala Jean Molino (en González & Camacho 2011: 127-128), el punto de partida para todas las concepciones existentes del signo se encuentra en la definición clásica de Agustín de Hipona: “*aliquid stat pro aliquo*”, lo que puede traducirse como “algo se presenta en lugar de otra cosa”. Esto es, en la concepción

agustiniana el signo se entiende como referencia o remisión a algo diferente (Nattiez, en González & Camacho 2011: 18). En este sentido, explica Barthes, todo signo implica una cierta “relación entre dos *relata*” (Barthes 1993: 36), que corresponden respectivamente al propio signo y a aquello a lo que éste remite. Así también, para Umberto Eco, el signo –que define como el objeto de estudio de la semiótica– es “cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa” (Eco 2000: 22).

No obstante, ¿cómo habría de tomarse exactamente esa condición de sustituto? ¿Se trata de un simple reemplazo mecánico, cuyo sentido queda subsumido en el objeto al que sustituye, o, por el contrario, existe en todo fenómeno semiótico –al menos, de un modo latente– una indómita dimensión de apertura, una virtualidad propia e irreductible que lo impulsaría en todo momento más allá de sí mismo? Ya hemos visto, a este respecto, cómo Deleuze identificaba en *Proust y los signos* el desciframiento del signo con su desarrollo, es decir, con su despliegue como multiplicidad. Asimismo, en dicho texto, Deleuze atribuye a las “esencias” –es decir, las “Ideas” de *Diferencia y repetición*, que se correspondían precisamente con el concepto de multiplicidad– el constituir una auténtica unidad de signo y sentido: del signo, en cuanto que es “irreductible al objeto que lo emite”; y del sentido, “en tanto que irreductible al sujeto que lo toma” (Deleuze 1995: 48). De ahí que, si todo fenómeno semiótico pueda comprenderse, como postula Eco (1986, 2000), como un fenómeno comunicativo, la idea misma de comunicación ha de trascender, en este sentido, cualquier concepción meramente transmisiva.

Pongamos por ejemplo un caso comentado ya en el segundo capítulo: la cuarta “situación” [*Situation*] de la ópera *Wunderzaichen* (2008-2014) de Mark André. Como se explicó en su momento, todo el material vocal de esta sección, así como parte del material instrumental, procede del análisis de una serie de ecografías realizadas en el interior de la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Esto, desde la óptica modelo del cuerpo marcado, se interpretó como una cartografía del espacio en tanto que una suerte de cuerpo sonoro de la que las grabaciones eran huellas, las cuales serían a su vez interpretadas por el compositor para producir, a partir de ellas, nuevas huellas –la partitura–.

Este mismo proceso, aplicando las herramientas relacionales del complejo cibernético, podría abordarse a través del concepto de transducción: en primer término, el espacio del Santo Sepulcro ocupa hasta cierto momento una posición análoga a la de Lucier (se trata de un espacio resonante que es llevado a mostrarse en sí mismo, en una epifanía que constituye ya una transducción), aunque, al contrario que en *I'm sitting in a room*, la

estimulación acústica del espacio se limita al mínimo marcado por la medición y carece del carácter de una fuente sonora como tal. A continuación, los datos brutos son procesados por el compositor y, de este modo, transducidos en un modelo acústico manejable desde la perspectiva de la escritura tradicional. Finalmente, la transducción se llevará a cabo desde el modelo a la partitura y de ésta a la ejecución.

Ahora, desde el punto de vista de la mediación, André sostiene que su fe protestante no lo mueve a experimentar el espacio resonante como un “símbolo”, sino solo como un cuerpo de sonido. No obstante, ello no significa que el hecho de tratarse precisamente del Santo Sepulcro sea irrelevante para André o su acercamiento artístico: más bien, según el compositor, este cuerpo de sonido contiene rastros o huellas [*Spuren*] que son susceptibles de ser exploradas de un modo especulativo e intuitivo.⁴⁸ Ahora bien, ¿huellas de qué? Es aquí donde la orientación religiosa de André se torna fundamental: “creo que Jesús de Nazaret dejó huellas en este lugar [...]. Estas huellas son indetectables físicamente, si bien de algún modo están contenidas en nuestras grabaciones y, de este modo, forman parte de la ópera”.⁴⁹

¿Cómo podemos interpretar tales palabras en este contexto? Cabe sostener que, cuando el autor niega la consideración del espacio como un símbolo, está rechazando su reducción a un valor representativo o sustitutorio.⁵⁰ Por el contrario, se trata para él del rastro imborrable dejado por una presencia real, física, que habría tenido lugar en otro tiempo: el “esto-ha-sido” de Barthes se ha tornado en un “Él-estuvo-aquí” muy distinto – el tema de la ópera es precisamente la desaparición de Jesús de Nazaret, “una historia que había fascinado al compositor desde que era un niño pequeño”.⁵¹ Empero, a diferencia de la fotografía, la grabación de André carece de todo valor (o intención) documental: no hay nada absolutamente en la grabación que confirme o refute su convicción de que “Él-estuvo-aquí”. No obstante, este hecho tampoco es aquí la cuestión. Lo que importa es,

⁴⁸ Véase el trailer de la ópera, en <https://youtu.be/37mlJTEedRM>, de 1'30'' en adelante. Última consulta el 6 de septiembre de 2021.

⁴⁹ “Ich gehe davon aus dass Jesus von Nazareth an der Ort [...] Spuren hinterlassen hat. Diese Spuren sind physikalisch nicht nachweisbar aber doch irgendwie in unseren Aufnahmen enthalten und dadurch auch Teil unserer Oper”.

⁵⁰ Y, por lo tanto, está rechazando además su confinamiento en lo que Deleuze denominaba “régimen significante del signo”, en el que el signo remite al signo, y así hasta el infinito (Deleuze 2015: 118). Más adelante se verá cómo, aunque esta idea pueda recordar al planteamiento de Peirce, es más propiamente derridiana: en Peirce, la cadena semiótica será asíntota, nunca circular.

⁵¹ “The subject was to be a tale that had fascinated the composer since he was a little child: the disappearance of Jesus of Nazareth”. Véase la descripción del video ya citado: <https://youtu.be/37mlJTEedRM>

más bien, el sentido que asume esa convicción, el cual no se agota en la esfera religiosa ni carece de paralelo fuera de ella.

En efecto, este caso recuerda en cierto modo a la emotiva experiencia de volver a visitar, en soledad, cierto rincón tantas veces frecuentado en compañía de una persona amada; o de abrir cierto armario y sostener en las manos un objeto personal fuertemente vinculado a un familiar fallecido; o, también, de descubrirse en un lugar cuya impactante historia nos abrumba. Así, el tópico romántico del “todo me habla de ti”, el reloj de pared del abuelo que –según una canción infantil– se detuvo al mismo tiempo que su corazón; la conmoción inenarrable que, hoy en día, muchos visitantes sienten en su paso por Auschwitz.

En estos casos, el lugar (o el objeto), como signo, no se limita a representar el pasado o referirse a él, sino que se manifiesta ante nosotros como ese mismo lugar que fue, ese mismo objeto que era suyo. Ésta es el aura del objeto como destello de una lejanía que, además de hacerlo único, lo consagra como mudo testimonio de una pérdida: pérdida de un vínculo amoroso, roto y encerrado en el pasado, pero con el cual el lugar o el objeto nos reúnen violentamente –en uno de sus poemas, Anna Ajmátova califica de “regalo temible” al “pañuelo fragante” que una mujer abandonada envía a su infiel amante–. Pérdida de una persona muy querida, la cual otorga a ese reloj todo su valor y significado para nosotros, que no consiste solo en “ser el reloj de esa persona”, sino también en “ser el reloj de esa persona que ya no está”. Pérdida, en fin, como el silencio terrible e insoportable de miles de voces pisoteadas que, como afirmaba Benjamin, extienden hacia nosotros sus derechos.

En este momento, del Hermes-niño constructor de instrumentos, que introdujimos en la sección sobre el cuerpo marcado, hemos pasado al Hermes *psicopompos*, guía de almas hacia el Hades: el arte, como productor de signos, recorre la senda de los muertos, abre al pasado la posibilidad de lo virtual. En este sentido, la experiencia actual de estos signos-memoria en el contexto de la obra de arte haría posible la vivencia de la ausencia como re-vivencia de una presencia: el arte se convierte en memorial, como un intento benjaminiano de prestar la propia voz a quien se le ha arrebatado. Dicha re-vivencia, como toda (re)producción, constituye en sí misma una diferencia en la repetición, la experiencia de un “tiempo original, enrollado, complicado en la misma esencia, abrazando a su vez todas sus series y dimensiones”: una “eternidad” que se encuentra “en

el seno del tiempo perdido”. Es decir –con permiso de Proust–, una forma de tiempo recobrado (Deleuze 1995: 26, 57).

En el caso de *Wunderzaichen*, el sentido de la pérdida se funde con una cierta esperanza de orientación religiosa, si bien dicha esperanza no parece reposar sino en rastros y huellas que son seguidos por una inquietud personal. “Soy el Alfa y la Omega, el Primero y el Último, el Principio y el Fin”,⁵² se oculta en el discurso sonoro de la máquina binaria clarinetista-clarinete bajo en una pieza anterior de André, *...in...* (2003) para clarinete bajo amplificado. A este respecto, sin duda, es posible trazar alguna analogía entre el trabajo compositivo de André en *...in...* y el contenido del texto citado. No obstante, lo que más nos interesa aquí es que, de forma similar a como ocurre en la ópera, existe en el interior (“in”) de la pieza un elemento que adopta un papel de huella: en este caso, la huella consistiría en pequeños átomos de la Biblia –la cual es, al fin y al cabo, ese rastro privilegiado que conecta a nivel individual a la conciencia protestante con lo divino–, como si se tratase de pequeñas migas de pan.⁵³

Ejemplo 4.7: André, Mark. *...in...* (2003), compases 54-59

Una vez más, pues –como anteriormente en Lockwood–, esta clase de signos en André no conforman “moralejas”, como tampoco dogmas o mensajes subliminales. Al contrario, la ópera de André es abierta e intensamente religiosa, si bien no al modo en que pueden serlo *San Francisco de Asís* de Messiaen o *La Pasión según San Mateo* de Bach. No por casualidad, los dos personajes principales de *Wunderzaichen* –construidos,

⁵² La cita procede del *Libro del Apocalipsis* (22:13). La traducción empleada por André reza: “Ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende”.

⁵³ Además de la cita ya expuesta, André incorpora un segundo pasaje del *Apocalipsis* (1:6): “und uns zu einem Königreich gemacht hat, zu Priestern vor Gott und seinem Vater, dem sei Ehre und Gewalt von Ewigkeit zu Ewigkeit! Amen”. Al margen de la “A” y la “O” (alfa y omega), justo con el “das”, puede observarse la presencia del segundo pasaje en el último compás de la figura 1: la “w” y “eit” pueden proceder de “Ewigkeit”, aunque la “z” (¿de “zu”?) parece combinar al mismo tiempo con “eit” para formar “Zeit” [“tiempo”].

respectivamente, como un rol hablado y otro cantado—, reciben los nombres de Johannes y Marie, al tiempo que la trama se desarrolla en Tel Aviv (Israel).⁵⁴

Según explica Stephanie Jones (2018: 87-88), en la primera de las cuatro “situaciones” en las que se divide la ópera, Johannes es un receptor de trasplante de corazón que duda sobre su propia identidad, hasta el punto de ser incapaz de dar cuenta de quién es en el control de pasaportes y, por ello, acaba por ser arrestado. En la comisaría (segunda situación), conoce a Marie, quien al igual que él no parece “encajar” en el contexto en el que se encuentran. Ambos coincidirán más adelante en un restaurante de comida rápida (tercera situación), donde conversan hasta que Johannes fallece de un ataque al corazón. Finalmente, en la cuarta situación, una sala de espera reúne a una Marie “sola, distante y vulnerable” con un Johannes incorpóreo: un dúo que llega a establecer entre sí cierta conexión, aunque desde una inevitable lejanía.

Esta última escena coincide, como se ha expuesto, con el trabajo con las ecografías realizadas en el Santo Sepulcro. ¿Cabe establecer alguna relación entre ambas cosas? Al igual que Johannes para Marie, Jesucristo está para André ausente en un sentido físico, lejos de él; del mismo modo que ella, el compositor se encuentra solo y vulnerable, abandonado por un Dios al que no puede ver, oír ni tocar. A este respecto, según revela Jones, la escena se inspira en un pasaje del *Evangelio de Juan* (20:17), en el que Jesucristo resucitado dice precisamente a María Magdalena: “no me toques” [“noli me tangere”]. Esta frase constituye asimismo el título de un ensayo de Jean-Luc Nancy (Nancy 2008), al cual el propio André se habría referido en diversas ocasiones (Jones 2018: 88).

Según Nancy (2008: 45-48), el pasaje evangélico del “noli me tangere” constituye “un instante de relación y revelación entre dos cuerpos”:⁵⁵ dos cuerpos, glorioso y carnal, que en esta misma separación se pertenecen de forma mutua, aunque parcial. Esta revelación de Cristo a María mostraría, entonces, que “no hay nada que mostrar, [...] ninguna aparición, ninguna teofanía o epifanía de una gloria celestial”.⁵⁶ Ello hasta el punto de que, continúa Nancy, ni siquiera ambos cruzan unas últimas palabras, no hay despedida ni saludo; incluso aceptando las múltiples tradiciones que los perfilan como amantes

⁵⁴ El personaje de Johannes estaría basado en la figura de Johannes Reuchlin (1455-1522), un pensador humanista, de gran erudición en las tradiciones culturales griega y judía, así como estudioso de la Cábala. Véase la descripción del vídeo-trailer de la ópera: <https://youtu.be/37mJTEedRM>, última consulta el 24 de septiembre de 2021.

⁵⁵ “*Noli me tangere* is the word and the instant of relation and of revelation between two bodies [...]”.

⁵⁶ “[...] there is nothing to show, [...] no apparition, and no theophany or epiphany of a celestial glory”.

místicos, habría que decir que es en el mutuo abandono en el que este amor adquiere satisfacción.

No me toques, no me detengas, no busques sostener o retener, renuncia a toda adhesión, no pienses en familiaridad o seguridad. No creas que existe una garantía de la clase que deseaba Tomás. No creas, de ningún modo. Más bien consérvate firme en esta no-creencia. Mantente auténtica solo aquello que permanece en mi partida: tu nombre, que yo pronuncio. En tu nombre, no hay nada que asir, nada de lo que apropiarte, sino que hay esto: que te ha sido conferido a ti, desde lo inmemorial y hasta lo imposible de lograr, desde el suelo sin suelo que es siempre el proceso de irse (Nancy 2008: 47).⁵⁷

Estas palabras de Nancy remiten, como es evidente, al concepto de “vocación”: un llamado necesariamente individual; un nombre recibido, pero también inapropiable. De este modo, lo que queda en la cuarta situación de la ópera, al igual que en la grabación de campo del Santo Sepulcro, es la agri dulce esperanza de una conexión en la separación. La cual, empero, implica al mismo tiempo un llamado –a la autenticidad–. No es, pues, en el “sabad que yo estoy con vosotros todos los días, hasta el fin del mundo” (Mateo 28:19-20), como tampoco en el “donde dos o tres se reúnen en mi nombre, allí estoy yo, en medio de ellos” (Mateo 18:20), donde sitúa el foco André, sino más bien en el abandono, la ausencia, el vacío de lo divino, pero al mismo tiempo en el fino hilo que, para el creyente, atraviesa ese vacío. No hay, en efecto, “nada que mostrar” en la ecografía del Santo Sepulcro (no es la Sábana Santa del culto católico), como tampoco hay “nada que mostrar” en la reunión de Joseph y Marie. Solo rastros o huellas, “signos milagrosos” de una vocación personal, que serán confiados a los instrumentos, y, de este modo, acabarán deviniendo rastros de rastros.

Por lo tanto, el signo no es solo el simple sustituto de un lugar preexistente que ha resultado vacante,⁵⁸ sino que conlleva además la apertura y producción de un lugar: el estatus mismo del referente es construido, al menos en parte, en el proceso de significación. Todo proceso semiótico posee entonces una dimensión creativa, en tanto que los signos no se limitan a reflejar el mundo de forma pasiva, sino que contribuyen a

⁵⁷ “Do not touch me, do not detain me, seek not to hold or retain, renounce all adhesion, think not of a familiarity or a security. Don’t believe that there is an assurance of the kind Thomas wanted. Don’t believe, in any manner. But remain firm in this nonbelief. Remain true to that alone which remains in my departure: your name, which I utter. In your name, there is nothing to grasp and nothing for you to appropriate, but there is this: that it has been addressed to you, from the immemorial and up to the unachievable, from the ground without ground that is always in the process of leaving.”

⁵⁸ En este sentido, según Eco, “el concepto de signo no sirve cuando se lo identifica con el de «unidad» de signo y de correlación «fija»” (Eco 2000: 317).

in-formarlo. Esto se asociaría con lo que hemos señalado antes acerca de la idea de Eco de todo proceso semiótico como comunicación: comunicar, no necesariamente en el sentido restringido de trasladar un enunciado de la mente A a la mente B, sino en el de producir un sentido.

Eco, asimismo, distinguirá en el análisis semiótico del arte –a un nivel tanto formal como ideológico– entre un trabajo “redundante” (es decir, “reproductivo”) de la significación y otro, por el contrario, “informativo” (productivo, desterritorializador); teniendo en cuenta que, para el autor italiano, no puede producirse in-formación sin un mínimo de redundancia:

De la misma manera que una obra de arte es nueva e informativa porque ofrece unas articulaciones de elementos que corresponden a un idiolecto propio y no corresponden a códigos precedentes, evocados o negados, así un objeto que pretenda promover una función nueva podrá contener en sí mismo, en su forma, las indicaciones para descodificar la función inédita, con tal de que se apoye en elementos de los códigos precedentes, es decir, con tal de que deforme progresivamente las funciones ya conocidas y las formas que se pueden referir convencionalmente a funciones ya conocidas (Eco 1986: 266).

Considérese por ejemplo el “signo” [*Zeichen*] con el que el Parsifal wagneriano destruye la magia de Klingsor y el “falso esplendor” [*trügende Pracht*] de su castillo, al final del segundo acto. Se trata, de forma inequívoca, del signo de la Cruz y, en este sentido, tomaría como referente la Cruz cristiana. Al mismo tiempo, la propia Cruz actúa como un signo, no solo de la Crucifixión como acontecimiento sino, también, de todo lo que dicho acontecimiento significa en un contexto cristiano. Hasta aquí, todo el proceso semiótico es redundante.

Sin embargo, el gesto de Parsifal no se limita a significar “la Cruz”, sino que es informativo, actúa sobre el mundo. La eficacia del signo se halla ligada a la circunstancia de que es él quien lo realiza, aunque esto solo es posible después de que el encuentro con Kundry y las doncellas-flor haya tenido lugar. Es decir, la magia de Klingsor solo llega a ser desbaratada en la medida en que se satisfacen las condiciones enunciadas en la profecía recibida por Amfortas: es un “necio sin mancha” [*der reine Tor*] quien, “iluminado por la compasión” [*durch Mitleid wissend*] –y, por lo tanto, habiendo superado su situación previa de ignorancia– se acerca solemne a Klingsor y le interpela con su gesto. Solo el aprendizaje y las pruebas del héroe llevan al signo a adquirir un sentido nuevo, único: la redención de sí y los otros a través de la renuncia promovida por

la compasión hacia el dolor ajeno. A este respecto, el gesto de Parsifal lo consagra como un caballero-sacerdote a través del cual el poder divino destruye la obra del Mal:⁵⁹ su signo es, pues, en última instancia, término de un complejo de actualización, una haecceidad y no un arquetipo, que actúa y comunica al tiempo que se inscribe en una cadena de significaciones.

Este carácter productivo de la semiosis se refuerza con la idea, presentada con anterioridad, de que los signos poseen por lo general más de un lado: recordemos que se trata siempre de nudos, de madejas, y no de simples hilos. En este sentido, defenderemos que en cualquier proceso semiótico se da también, por fuerza, aquello de lo que hablaba Barthes al referirse a la imagen como una entidad “polisémica”:

toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido; ahora bien, esta interrogación aparece siempre como una disfunción, incluso en los casos en que la sociedad recupera dicha disfunción bajo la forma del juego trágico [...] o poético (Barthes 2002: 35).

4.2.2. La significación como proceso: del significado al interpretante

“A menudo”, escribía Rubén López Cano en 2002, “parece que la semiótica musical no es sino la historia de las increpaciones que se ha hecho a sí misma, no hay paso ni propuesta que no sea inmediatamente criticado por el colectivo de colegas” (2002a: 4). El autor mentaba a este respecto la dificultad de unir entre sí perspectivas tan variadas como la filosofía de Peirce, las ciencias cognitivas, la hermenéutica y la inteligencia artificial. Asimismo, cabe señalar que, en cuanto teoría de la significación musical, la semiótica musical guarda relación con fenómenos tan diversos como las aportaciones de la Escuela de Frankfurt y la filosofía analítica, la problemática de las relaciones entre música y lenguaje o la retórica musical. A todo ello, por último, habría que añadir el peso no siempre positivo de los orígenes saussureano-estructuralistas de la propia disciplina, un marco epistemológico y metodológico que, como apunta López Cano, ha sido

⁵⁹ En contraste con la concepción –vista en André– del signo como un rastro mudo que habrá de ser seguido en una búsqueda individual, la clase de efectividad pública que caracteriza al signo de Parsifal parece más propia del catolicismo. Piénsese, por ejemplo, en cómo el Sacramento católico es definido como un “signo sensible”, que no solo representa o conmemora algo, sino que lleva aparejado un determinado efecto: los contrayentes se casan, el laico es investido como ministro divino, el pan y el vino eucarístico se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo, etc. Además, al igual que en *Parsifal*, la eficacia de tales signos requiere la presencia de un determinado ministro-mediador. Es ésta la cuestión del “oficio” como acción que obra *ex opere operato* [“en virtud de la obra realizada”], tema del célebre *Opus Dei* de Agamben, y a la que el autor italiano atribuye una profunda influencia sobre la cultura moderna (Agamben 2013: 14-15).

cuestionado desde hace mucho tiempo, si bien no por ello abandonado por completo en la práctica (2002a: 1).⁶⁰

Dada esta situación, antes de poder profundizar en los procesos semióticos asociados al instrumento, se hace necesario revisar con detenimiento las principales concepciones de la semiosis, y, por supuesto, de la significación musical. Ello se llevará a cabo con el objeto de ofrecer una lectura inequívoca de los diferentes términos utilizados, además de una postura definida en relación con este marco teórico. De este modo, nuestro camino nos conducirá en primer término de la semiología saussureana a la semiótica peirceana, para, a continuación, moverse hacia la diversidad de planteamientos que, desde una u otra perspectiva, acometen el estudio de la semiosis musical.

En su *Curso de lingüística general* (1916), el lingüista suizo Ferdinand de Saussure atribuía al signo una estructura dual, conformada por significante y significado. Este último denota aquello que el signo designa o contiene. El significante, por su parte, corresponde al componente material, sensible del signo, por lo que equivale más o menos al *Character* kantiano, es decir, a “la inscripción gráfica o sonora como tal” (Leserre 2008). En palabras de Saussure:

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de los dos sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla “material” es solamente en ese sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto (Saussure, 1945: 91-92).

Ambos elementos, significado y significante, se encuentran “íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente” (1945: 92). No obstante, su mutua vinculación es en sí, según Saussure, arbitraria. Esto no significa que su relación dependa de un modo directo de la elección de un hablante individual, sino, más bien, que es “inmotivada”, en cuanto que se

⁶⁰ Por su parte, hace una década, Óscar Hernández Salgar denunciaba que la semiótica musical tiende a funcionar “más como un fin en sí mismo que como una herramienta para la comprensión de la música y de sus relaciones con el mundo” (Hernández Salgar 2012: 43). Además, se trataría de un campo caracterizado por su “enorme dispersión” y, con frecuencia, por la “falta de diálogo entre sus diferentes aproximaciones”. A este respecto, el autor clasificaba la amplia variedad de propuestas en tres grandes líneas de trabajo: en primer lugar, una semiótico-hermenéutica (Monelle, Hatten, Agawu, Nattiez), centrada en el texto musical y en las relaciones signícas que se establecen en su interior. En segundo lugar, un enfoque cognitivo-corporal (Deutsch, Sloboda, Johnson, López Cano), que colocaría su foco de atención en el sujeto oyente, en su cognición y corporalidad. Y, en tercer lugar, un enfoque social-político (Adorno, Tagg, Frith), que primaría el estudio de las relaciones entre la música, la cultura y la sociedad, abordando el problema de la música “como un elemento relevante en la construcción de identidades individuales y colectivas”. Para Hernández Salgar, sería deseable tender a una articulación mutua de estos tres enfoques “con el fin de ampliar la perspectiva de lo que se entiende por significación musical”. (2012: 67-68).

halla despojada de cualquier tipo de necesidad natural. En este sentido, apunta Eco, los signos son “fuerzas sociales” (Eco 1986: 60). Así, por ejemplo, no existiría ninguna conexión *a priori* entre la sucesión de fonemas con la que se articula la palabra castellana “mesa” y el significado que este vocablo posee en dicha lengua, al igual que sucede con el término inglés “table” y el alemán “Tisch”.⁶¹

No obstante, no se trata solo de que los términos utilizados para denominar los objetos del mundo varíen de una lengua a otra, sino de que la propia lengua [*langue*] se conforma como un sistema de diferencias [*différences*] cuyos elementos –explica Eco–, no quedan definidos por su contenido, sino por la forma en que se oponen a otros elementos del sistema y su posición dentro de éste, al igual que sucede con las piezas en el juego del ajedrez (Eco 1986: 72). Barthes recuerda a este propósito la imagen saussureana del signo como un folio de papel, cuyas caras no son separables. Con este ejemplo, según Barthes, Saussure “induce a concebir la producción del sentido en forma original, no ya como la simple correlación de un significante y significado, sino, quizá, más esencialmente, como un acto de recorte simultáneo de dos masas amorfas” (1993: 52).⁶²

Todo esto conlleva el rechazo de cualquier significado trascendente y de toda noción de una semántica “natural”, puesto que el signo se define en exclusiva por su diferencia respecto a otros y, por lo tanto, por la función que desempeña en el sistema. Este último sería, por su parte, ideal e independiente de cada una de sus manifestaciones particulares –esto es, aquello que Saussure designa con el término “habla” [*parole*] – y que serían incapaces por sí mismas de producir una alteración del sistema.⁶³ Solo aquello que Saussure denomina “símbolo” parece escapar a la completa arbitrariedad, en la medida en que implica un “rudimento” de naturalidad en el vínculo significante-significado (Saussure 1945: 94). A este respecto, Saussure propone el ejemplo de la balanza como

⁶¹ Es decir, como defendía ya el personaje de Hermógenes en el *Crátilo* platónico: “Yo, desde luego, Sócrates, no conozco para el nombre otra exactitud que ésta: el que yo pueda dar a cada cosa un nombre, el que yo haya dispuesto, y que tú puedas darle otro, el que, a tu vez, dispongas. De esta forma veo que también en cada una de las ciudades hay nombres distintos para los mismos objetos: tanto para unos griegos a diferencia de otros, como para los griegos a diferencia de los bárbaros” (Platón, *Crátilo*: 385d-385e).

⁶² Lévi-Strauss matizará la idea saussureana de la arbitrariedad al considerar que la adopción de un término concreto, en el contexto de una lengua, constituye una elección “entre posibles preexistentes” propiciados por diversos condicionantes, de modo que el resultado de dicha adopción no se impone como exigencia, pero tampoco es meramente arbitrario. En otras palabras: “el signo lingüístico es arbitrario *a priori*, pero deja de serlo *a posteriori*” (Lévi-Strauss 1994: 129-130).

⁶³ Es decir, con el término *parole* Saussure se refiere al uso concreto del lenguaje que realizan los individuos humanos. La *langue*, en cambio, constituye un fenómeno social, y, como señala McNabb, es lo que hace posible que pueda haber habla: “sin individuos que hablen no hay lenguaje; sin embargo, sin el sistema de diferencias que es el lenguaje no se puede decir nada” (2018: 96).

símbolo de la justicia. Según él, el vínculo entre la balanza y la justicia no es completamente arbitrario, en la medida en que la balanza no podría ser sustituida fácilmente por otro significante cualquiera, como un carro, una piña o una trompeta –frente a éstos, la balanza expresa de forma privilegiada la actitud de equidad y proporcionalidad que se supone a la justicia–.⁶⁴

La obra de Saussure constituye una de las principales fuentes del pensamiento estructuralista. Al igual que la *langue* saussureana, una “estructura” es un sistema cuyos elementos se definen por la diferencia que constituyen y por la posición que ocupan en el mismo, de modo que no pueden modificarse sin que resulten afectados todos los demás (Lévi-Strauss 1994: 300).⁶⁵ Además, los elementos que integran las estructuras se disponen en base a oposiciones binarias, del tipo lengua/habla, significante/significado, denotación/connotación.⁶⁶ La propia estructura solo sería accesible a través de la comparación de fenómenos diversos, que permitiría descubrir en ellos propiedades similares y, de este modo, reducirlos a un sistema de relaciones (Eco 1986: 50). Esta idea de estructura se aplicaría a diversas áreas, desde la lingüística (Jakobson) a la psicología (Piaget) o la etnología (Lévi-Strauss). Además, dentro del marco estructuralista, las teorías saussureanas sobre el signo tuvieron su continuación en una línea de pensamiento

⁶⁴ Esta concepción del símbolo recuerda aquí a la de Kant: “Un conocimiento del entendimiento, el cual es indirectamente intelectual y es conocido por medio del entendimiento, pero es producido por medio de una analogía del conocimiento sensible, es un conocimiento simbólico” (Leserre 2008).

⁶⁵ ¿Existe relación entre los conceptos de estructura e inconsciente? En el estructuralismo, la individuación se desarrolla en el interior de sistemas o estructuras respecto de los que las actuaciones individuales carecen de un poder efectivo de transformación. Décadas antes, el psicoanálisis introducía el valor del inconsciente en los procesos de significación. Esto iba más allá de la dicotomía tradicional de denotación y connotación, en la medida en que conllevaba la existencia de significados implícitos, pero no reconocidos inmediatamente por los individuos. Así, el signo se tornaba una entidad ambivalente, una representación en apariencia inocente en la que se ocultaban, disfrazadas, realidades psíquicas de la vida inconsciente. Esta idea no dejaría de tener impacto en el estructuralismo. El propio Lévi-Strauss emplea con frecuencia el término “inconsciente”, que aplica a su noción de estructura. Recíprocamente, la huella del estructuralismo se deja ver en la obra psicoanalítica de Jacques Lacan –véase Lacan (1970)–. Por su parte, el antropólogo Victor Turner, al darse cuenta de que detrás de las interpretaciones ofrecidas de buena fe por sus informantes se ocultaban sentidos implícitos de los que los mismos protagonistas no eran conscientes, señalaba la necesidad de incluir en el significado del “símbolo” todos aquellos aspectos que escapaban a la conciencia nativa. A este respecto, argumentaba, los miembros de la tribu interpretan sus rituales desde el punto de vista de la armonía social. Pero esos mismos símbolos contenían “aspectos de diferenciación e incluso de oposición social” (2010: 428). En este punto, nuestro autor reconoce la huella freudiana, en la medida en que su interpretación del símbolo ritual comparte con el símbolo onírico freudiano la presencia de un “compromiso entre dos tendencias básicamente opuestas” (2010: 445). Turner hace de este modo un uso del término “símbolo” que no se identifica propiamente con la noción que este término adquiere en Saussure o en Peirce. En su planteamiento, en cambio, el símbolo se convertirá en algo que “tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento” (Turner 2010: 425). O sea, *mutatis mutandis*, el “signo” peirceano.

⁶⁶ Esta predilección hacia las oposiciones binarias no ha estado exenta de debate en el marco del estructuralismo. El mismo Barthes niega la universalidad del binarismo, señalando que ni siquiera Saussure había concebido el campo de asociaciones de una lengua en términos binarios (Barthes 1993: 70-71).

que recibió el nombre de “semiología”, de la que algunos de los principales representantes fueron Roland Barthes y Jan Mukařovský. Saussure era, ante todo, un lingüista. No obstante, en su planteamiento, el lenguaje verbal conformaba solo uno de los posibles sistemas de signos susceptibles de ser estudiados por la semiología.⁶⁷ Ello abriría la puerta a investigaciones en otros ámbitos, como el arte y la música.

Ahora bien, a pesar de la evidente desustancialización del lenguaje que planteaba Saussure en su obra, el autor suizo –al igual que Lévi-Strauss– no se librará de la crítica deconstructivista de Jacques Derrida (en *De la Gramatología*). Derrida considera que Saussure se encuentra aquejado todavía de una cierta “metafísica de la presencia”, cuya “restauración más radical y más crítica” se encontraría, no obstante, en Husserl (Derrida 1986: 64). Así, si en Husserl, según Darin McNabb, “el signo manifiesta la cosa misma”, para Derrida no habría nada fuera del propio texto: “la referencia de signo en signo que constituye el sistema genético de los símbolos no se vincula de forma jerárquica con un exterior no-textual” (McNabb 2012: 97).

En cuanto a Saussure –según Derrida–, éste habría caído en el error de negar a la escritura lo que había reclamado previamente para el habla, situando así a esta última en una posición ilegítima de dominio.⁶⁸ Del mismo modo, Saussure estaría defendiendo que el grafema (el significante gráfico) es una representación natural del fonema (el significante oral). Sin embargo, arguye Derrida, el mismo principio de arbitrariedad del signo debería impedir a Saussure establecer una distinción drástica entre fonema y grafema, al rechazar que éste pueda tomarse como simple “imagen” de aquél – ¿y cómo podría acaso el grafema entenderse como símbolo, en el sentido ya expuesto? –. Derrida concluye, entonces, que Saussure se contradice (Derrida 1968: 57).⁶⁹

Derrida excluye de su crítica a Peirce, quien recibe sus elogios. Sin embargo, la parcialidad de su lectura de Peirce –a quien hace aparecer como una figura mucho más afín a él mismo de lo que justificaría el conjunto de los escritos del estadounidense– no

⁶⁷ Barthes invertirá esta relación, incluyendo todos los posibles sistemas de signos dentro de la Lingüística. No obstante, la actitud del estructuralismo hacia la relación entre los diferentes sistemas de signos y el lenguaje dista de ser uniforme, como se verá más adelante.

⁶⁸ Justamente, Saussure había denunciado en su obra el abuso contrario: el privilegio excesivo concedido a la escritura sobre el habla en la investigación lingüística.

⁶⁹ En realidad, defiende McNabb, lo que Derrida hace en su obra es apropiarse de la estructura saussureana y llevarla a su conclusión lógica: el significado no es “sino el producto del sistema de diferencias que lo crea”. Esto llevaría al postestructuralismo a otorgar a la significación un carácter “diferido”, y, por consiguiente, a sostener que “lo que se confiere no es la presencia del significado sino la huella” (McNabb 2018: 95).

deja de llamar la atención de Eco (1992: 363-365) y McNabb (2012). Según este último, en Peirce, aunque “lo que se manifiesta mediante el signo no es una presencia, sino otro signo” –abriendo de este modo el proceso de significación a una cadena indefinida de interpretaciones– este proceso se orienta siempre hacia un final (o “interpretante lógico último”), de carácter asintótico. De este modo, Peirce “sí cree en la verdad, pero de una forma pragmática y falibilista” (McNabb 2012: 95, 107-109).

Peirce es, pues, realista, aunque no al modo platónico o tomista. Por una parte, en su teoría de los signos (que, a diferencia de la de Saussure, recibe el nombre de “semiótica”),⁷⁰ el elemento convencional es clave en el desarrollo de los procesos de semiosis, al igual que en Saussure. Peirce tampoco cree, como hace Derrida, que la realidad comience y acabe en el texto: en este sentido, los signos tienen la capacidad de referirse al mundo real –y no solo a ellos mismos–, aunque la culminación de dicha referencia sea problemática.

Por otra parte, como señala Leserre (2008), Peirce niega la posibilidad de que un conocimiento se justifique a sí mismo de forma intuitiva, en la medida en que el conocimiento es necesariamente un conocimiento mediado a través de signos.⁷¹ Ello no descartaría, empero, la posibilidad de un conocimiento verdadero del objeto, que constituiría más bien una forma de “límite” –en el sentido del límite matemático– vinculada a la adecuación metodológica de una comunidad de investigadores. En este sentido, explica McNabb (2012: 105), la concepción peirceana del objeto “suena a la

⁷⁰ Ésta es la razón de la dualidad entre “semiología” y “semiótica”: la primera de corte lingüístico y procedente de Saussure, la segunda de orientación filosófica y vinculada a Peirce y Morris. Con relativa frecuencia, empero, ambos términos se presentan hoy en día como equivalentes. González Martínez, por ejemplo, refiere que son “intercambiables en general, aunque algunas veces se usa el término «semiótica» para situarse en el nivel sistemático, de la lengua, y se reserva el de «semiología» para permanecer en el nivel de los procesos, en el del habla” (2015: 388). Un planteamiento netamente saussureano que nada tiene que ver, desde luego, con la diferencia originaria entre el autor suizo y el estadounidense. Esta confusión se debería, a juicio de López Cano (2007: 7-8), a que diversos gurús de la semiología de mediados del siglo XX –como quizás el propio Eco (2000: 17 [nota al pie])– consideraron tanto a Saussure como Peirce como fundamentos de una moderna ciencia de los signos que, según las tradiciones, denominarían semiología o semiótica, sin prestar quizás suficiente atención a las mencionadas diferencias de base entre ambos posicionamientos. Desde luego, como se ha mostrado, las diferencias entre Peirce y Saussure son considerables: “[Peirce] pretendía reorganizar [...] los modos en que concebimos el concierto de las ciencias y todas las actividades de producción y generación de conocimiento. La de Peirce no es una teoría del lenguaje, sino una metateoría del conocimiento [...]. Más allá de coincidencias lógicas, ambos autores no estaban trabajando sobre lo mismo (López Cano, 2007: 7).

⁷¹ “Peirce rompe con el dualismo cartesiano donde la intuición media entre las esferas herméticas de sujeto y objeto, y pone en su lugar un proceso inferencial, triádico, en el que la relación entre un signo y el objeto que representa produce un interpretante, lo cual, a su vez, [...] [produce] otro interpretante más y así sucesivamente. [...] La capacidad significativa del signo no se deriva, cartesianamente, de la relación que guarda con su objeto sino de la creación de otro signo que lo interprete” (McNabb, 2012: 99-100).

cosa-en-sí kantiana [...], pero, a diferencia de Kant, el objeto [...] es representable y conocible. Es independiente de cualquier representación dada, pero no de toda representación posible”. Veamos ahora cuál es la concepción peirceana del signo:

Un Signo, o *Representamen*, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado su *Objeto*, que es capaz de determinar a un Tercero, llamado su *Interpretante*, para que asuma la misma relación triádica con su objeto en la que él mismo está respecto a ese mismo objeto. La relación triádica es genuina, es decir, sus tres miembros están unidos por ella de una forma que no consiste en ningún complejo de relaciones diádicas (Peirce 2012: II.346).

Para Peirce, pues, todo signo implica la existencia de una mediación entre una cualidad sensible y una entidad con la que esa cualidad se relaciona. Dicha mediación conforma el sentido del signo al traer “el interpretante en relación con el objeto, lo que corresponde a la propia relación del *representamen* con el mismo objeto” (CP: 8.322).

¿Qué denota, empero, el término “interpretante”? Según el análisis de Eco, no cabe identificarlo con el intérprete: más bien se trataría de aquello que garantiza la validez del signo, aun encontrándose ausente el intérprete. ¿Podría ser equivalente, acaso, al significado, en la medida en que “se define como lo que produce el signo en el cuasi-sentido que es el intérprete”? (1986: 63-65). En parte sí, aunque no se trata propiamente del significado saussureano: el interpretante sería más bien otra representación referida al mismo objeto – “otro signo” (Sans 2015: 2) – de modo que el signo “remite a su objeto por el intermediario de una cadena infinita de interpretantes” (Nattiez 2011: 18-19):⁷² recuérdese aquí el ejemplo de Parsifal, donde el signo de la Cruz remitía a su vez a otro signo. Esta clase de encadenamiento convierte al lenguaje, según Eco, en “un sistema que se aclara por sí mismo, por series sucesivas de sistemas de convenciones que se van explicando” (1986: 64). Así pues, en Peirce, según Merrell:

no hay ni representación ni referencia en el sentido clásico; es decir, los signos no son sustitutos de algo que en realidad no son. Al contrario, todos los componentes del signo dependen de, y colaboran con, los otros componentes del mismo signo y con todos los componentes de todos los signos (Merrell 1998: 260).

En resumen, en la tríada conceptual que constituye la estructura del signo peirceano el *representamen* puede equivaler más o menos al significante de Saussure, pero el significado no posee propiamente un equivalente en el objeto o el interpretante (Tagg

⁷² Como recuerda McNabb (2012: 107), los interpretantes suelen ser pensamientos (“interpretantes lógicos”), aunque también pueden tratarse de sentimientos (“interpretantes emocionales”) o incluso acciones (“interpretantes energéticos”).

2012: 164). La grieta que se abre entre ambas posiciones no es, por consiguiente, una mera cuestión de nomenclatura.

Veamos ahora la relación de los tres componentes del signo con las tres categorías peirceanas, ya introducidas en el primer capítulo al definir los tres niveles de la producción instrumental. En el planteamiento de Peirce, el representamen se corresponde con el nivel de la primeridad, el objeto con la segundidad y el interpretante con la terceridad, si bien al mismo tiempo cada uno de los términos contiene su propia forma de primeridad, segundidad y terceridad (Merrell 1998: 256-257). Emergen así nueve posibilidades de signos, las cuales se recogen en la siguiente tabla:

	Primeridad	Segundidad	Terceridad
Representamen	Cualisigno	Sinsigno	Legisigno
Objeto	Icono	Índice	Símbolo
Interpretante	Término [rema]	Proposición [dicente]	Argumento

Tabla 4.1: Clasificación de los signos en la teoría semiótica peirceana

Aquí nos interesa ante todo la triple distinción que contiene la fila del objeto, y que consiste en la conocida clasificación del signo en icono, índice y símbolo. Según este modelo, el signo mantiene una determinada relación con su objeto, que puede analizarse bien en función de la semejanza, bien de la contigüidad factual o de la asociación convencional.

En primer lugar, dice Peirce, “una cosa cualquiera [...] es icono de algo en la medida en que es semejante a esa cosa y es usada como signo de la misma” (CP: 2.247). Es decir, representamen y objeto comparten una determinada cualidad, de modo que el interpretante “es el efecto de una analogía producida por las calidades compartidas entre signo y objeto” (Aguiar & Queiroz, 2010). Un ejemplo típico de icono sería una señal de “peligro, animales sueltos”, en la que reconocemos la figura de un ciervo en movimiento, así como, en el marco de la actividad musical, las evocaciones de cantos de pájaros en *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, en *Sigfrido* de Wagner o en *Lohengrin* de Sciarrino.⁷³

⁷³ Dentro del propio icono, siguiendo a Sandra Visokolskis, pueden distinguirse tres tipos de semejanza entre representamen y objeto: una, ambos pueden en tener en común una determinada cualidad (ciertas cualidades acústicas de la grabación de una locomotora son compartidas con la fuente); dos, puede existir una correspondencia entre ciertas relaciones estructurales del objeto y las que se plasman en el icono (ejemplos de ello serían las representaciones gráficas de las digitaciones de un clarinete); y tres, puede haber coincidencias a nivel representativo, referencial, entre una cualidad del objeto y otra del icono (un ejemplo sería la cualidad, digamos, “masiva” pero “aérea” de las texturas de *Atmospheres* de Ligeti para

Ya en el capítulo anterior se hizo referencia al fenómeno icónico al hablar de la relación entre la fuente sonora y su reproducción. A este respecto, la semejanza entre el representamen del icono y su objeto es siempre y necesariamente parcial: de ahí la profunda crítica que Eco realiza de este concepto en *La estructura ausente*. En efecto, explica Eco, el icono constituye un “uso metonímico del referente”, donde “la parte se toma por el todo” (1986: 65). Es decir, la réplica que el icono realiza supuestamente del original se da tan solo en base a una selección de entre las cualidades perceptivas del objeto, mientras que su recreación transcurre además a través de convenciones gráficas –en el icono, la semiotización del referente depende de un contexto semiótico previo–. En otras palabras, “la representación icónica esquemática reproduce algunas propiedades de otra representación esquemática” (1986: 175-178).

Por lo tanto, el signo icónico construye un modelo de relaciones [...] homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto (Eco 1986: 182).

En segundo lugar, Peirce define el índice como “un pronombre demostrativo o relativo, que forzosamente dirige la atención hacia un objeto particular sin que se describa”; esto es, “en virtud de estar conectado con él como una cuestión de hecho” (cit. en McNabb, 2012: 102). Desde esta perspectiva, el índice recuerda al signo de Ockham, en la medida en que apunta hacia algo sin que en esa referencia pueda hablarse de un contenido icónico ni convencional. Un ejemplo típico de índice sería el humo como signo de la presencia cercana del fuego, así como, en el ámbito musical, la característica fórmula semicadencial sobre la dominante que precede a la *cadenza* solista en el primer movimiento de un concierto clásico. De este modo, al igual que el humo advierte de la presencia del fuego, la citada fórmula cadencial anuncia la llegada de la *cadenza*.

En tercer lugar, los símbolos son signos que dependen de hábitos y códigos instituidos, en la medida en que “guardan una relación meramente convencional con su objeto” (Peirce; cit. en McNabb, 2012: 102), y ya no “de alguna cualidad que se encuentre en el signo mismo o de una interrelación necesaria o física con el objeto” (Merrell 2001).⁷⁴ Peirce entiende también el símbolo como una “regularidad del futuro indefinido” (CP

adecuarse a dicha evocación de “atmósferas”). Estos tres tipos recibirían, respectivamente, las denominaciones de “imagen”, “diagrama” y “metáfora” (Visokolskis, 2006).

⁷⁴ No parece faltarle razón a Derrida cuando observa que en Peirce “la noción de símbolo desempeña un papel análogo al del signo que Saussure opone, precisamente, al símbolo” (Derrida, 1968: 62).

2.293), en el sentido de que es aplicable potencialmente “a un número indefinido de casos” (Merrell 2001). De esta forma, el símbolo muestra su condición de terceridad en cuanto que se halla vinculado a una mediación convencional entre la posibilidad-primeridad del representamen y la actualidad-segundidad del objeto. Ejemplos de símbolos serían las palabras de una lengua o las banderas de un estado, o también, en un contexto musical, el cromatismo descendente como expresión de lamento o dolor, así como la sucesión de notas sib-la-do-si como codificación del apellido “Bach”.

Ahora bien: como expone McNabb, la convencionalidad y generalidad de los símbolos los hace “imprescindibles para el pensamiento”, pero al mismo tiempo “incapaces de explicitar el tema”. Así, si los conceptos logran referirse a objetos concretos del mundo, ello es por medio de los índices: “los dos tipos de signos funcionan conjuntamente” (2012: 102). Esto se relaciona con la célebre distinción peirceana entre *type* [“clase, tipo”] y *token* [“muestra, individuo”]. En calidad de símbolo-tipo, la palabra “no tiene existencia, aunque sí tiene su modo de ser, que consiste en el hecho de que esta existencia estará más o menos conforme con el tipo” (CP 2.292).⁷⁵ El *type* implica entonces una serie indefinida de *tokens* posibles, como actualizaciones de una cierta virtualidad (Aguar & Queiroz 2008: 7). En este sentido, ningún *token* sería capaz de agotar las individuaciones posibles de un *type* y, así, “el sentido pleno de un signo es general, nunca particular”, si bien esta virtualidad debe siempre actualizarse en el proceso semiótico (McNabb 2012: 107).

Esta dependencia mutua de índice y símbolo se extiende también al icono. Dice Peirce: “la única manera de comunicar directamente una idea es mediante un icono; y todo método indirecto para comunicar una idea depende [...] del uso de un icono” (CP: 2.274-2.302). Es decir, la semiosis se sostiene, al fin y al cabo, sobre alguna clase de semejanza. La cual, empero, asumirá un carácter indicial “en tanto que contribuye a mostrar las propiedades emergentes, y, más aún, se convertirá en símbolo cuando ofrezca afirmaciones verdaderas respecto del objeto” (Visokolskis 2006). En definitiva, como

⁷⁵ Como señala Merrell (2001): “si borramos la palabra «hombre» de una página escrita, no estamos [...] destruyendo el símbolo, sino solamente un caso de él. Podemos luego volver a escribir la misma palabra en el mismo lugar, y será otra réplica del símbolo como tipo. Pero, conscientes de que había una palabra allí que fue tachada y luego re-escrita, la nueva palabra constituye una diferencia de la que somos por algún tiempo conscientes, y por eso la réplica no puede ser idéntica al signo –también una réplica– que la antecedió. Nunca hay identidad absoluta de un caso de un signo con otro, de un momento con otro”.

afirmaba Jakobson (cit. en Molino 2011: 129), para Peirce cada signo es simultáneamente –aunque en distinto distinto grado– icono, índice y símbolo.⁷⁶

En resumen, la semiosis peirceana presenta una naturaleza procesual: para este autor, la semiótica no consiste tanto en definir los significados de algo, cuanto en describir los procesos de significación (López-Cano 2007: 4). Esto constituye una nueva diferencia esencial entre Peirce y Saussure, cuya *langue* se desplegaba en una estabilidad sincrónica que había marcado el concepto de estructura. En este sentido, el signo peirceano “queda lejos del binarismo semiológico y estructuralista. El signo semiótico es no lineal, [...] [sino] sincopado en sentido rizomático” (Merrell 1998: 255).

Además, el pensamiento de Peirce se revela como un pansemiotismo, según el cual el universo está lleno de signos e, incluso, no contiene sino signos (Peirce 2012: 2.477). Ello nos devuelve a las palabras de Deleuze, para el que “todo aquello que nos enseña algo emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos” (1995: 13). Desde este punto de vista, el signo se define como una cierta clase de función más que como una esencia o sustancia, teniendo en cuenta que todo, en principio, puede actuar como un signo (González Martínez 2015: 385).

Ahora bien: ¿Saussure o Peirce? A propósito de la significación musical, no le falta razón a Nattiez (2011, 18-19) cuando, al contrastar a Saussure con Peirce, señala que este último “tiene el mérito de subrayar que la significación de una forma simbólica cualquiera es específica y no debe ser confundida con las significaciones del lenguaje verbal, como lo sugieren peligrosamente los conceptos de Saussure”. El significado musical, por el contrario, no posee un significado único ni inequívoco (Müller 2010: 5). Además, la perspectiva peirceana posee otras ventajas de cara a la concepción de la música como espacio de producción de signos. Todo esto llevaba a López Cano a expresar el deseo de establecer una nueva semiótica “con bases propiamente peirceanas”, una vez purgada de la influencia del estructuralismo (2007: 7).

¿Cuáles son, empero, estas ventajas? En primer lugar, el carácter procesual de la semiótica de Peirce nos permite redirigir la búsqueda de aquello que la música “significa” hacia el análisis de los procesos en los que el sentido es generado (López Cano 2007: 4).

⁷⁶ “Así, los fenómenos acústicos son al mismo tiempo iconos (pueden parecer y evocar los sonidos del mundo, ser imágenes de nuestros sentimientos), índices (pueden ser causa, consecuencia o concomitante de otros fenómenos que sirven para evocar) y símbolos (como entidades definidas en una tradición social)” (Molino 2011: 129).

En segundo lugar, la introducción del tercer término en la estructura sígnica pone en juego la idea de “mediación”, según la cual todo signo tercia entre el objeto y el interpretante cuya relación produce (McNabb 2012: 104). De este modo, los elementos musicales no son como monedas cuya cara sea el significante y su cruz el significado, sino que ellos mismos pueden siempre devenir representmenes (de otro objeto y con otro representante) a través de un proceso semiótico.

En tercer lugar, el problema de la dicotomía estructuralista *langue/parole* se neutraliza en cierto modo gracias al peso que adquiere la interpretación, así como por medio de la concepción peirceana de la creatividad como plasticidad del hábito. De este modo, la importancia concedida al hábito se equilibra con la necesidad del crecimiento intelectual (Visokolskis, 2008). En este sentido, para Peirce, “no tenemos un acceso inmediato a lo real, sino que constituimos una representación de la realidad” (Everaert-Desmedt 2008): los códigos compartidos nos permiten captar la realidad, pero una “filtrada, ya pensada, pre-interpretada”. No obstante, esto no significa que la conciencia individual deba ser prisionera de dicha representación:

toda tentativa de pensar “diferente”, de concebir de otra manera lo real, implica una actividad de deconstrucción y reconstrucción del lenguaje, de los códigos, para cambiar el filtro. Esta actividad caracteriza [...] toda creación artística, sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios... Toda experiencia artística necesita a la vez el dominio del simbolismo establecido y su subversión (su modificación) [...] La subversión del simbolismo se realiza bajo el impulso de lo posible (primeridad). [Pero] la primeridad no se puede asir [...] sino a través de la terceridad, del simbolismo (Everaert-Desmedt, 2008).

De esta manera, la semiosis artística se revela capaz de desterritorializar los mismos códigos de los que es deudora. Como señala Deleuze: “la diferencia y la repeticn sólo se oponen en apariencia. No existe ningún artista cuya obra no nos haga decir «la misma, y sin embargo otra»” (1995: 60-61).

Veamos cómo puede aplicarse todo esto a la poética del instrumento. En la ópera –o “anti-antipera” – *Le Grand Macabre* (1974-1977, revisada en 1996) de Gyrgy Ligeti, encontramos diversos procesos semióticos relacionados con el tratamiento de los instrumentos y las voces. Los casos más elementales, a este respecto, tienen que ver con un planteamiento análogo al de los efectos de sonido o incluso a la diégesis cinematográfica: por ejemplo, se hace sonar una sirena cuando en la escena se oyen sirenas junto al Palacio de Go-Go, un látigo cuando Mescalina azota a Astradamors, la

trompeta baja cuando Nekrotzar hace sonar su trompeta fatídica. Esto no es, sin duda, algo excepcional en la escena musical: podemos recordar a este respecto la trompa de Sigfrido, las campanas de Montsalvat, el látigo que representa los golpes de la guillotina en *Dialogues de Carmelites* de Poulenc, pero también la flauta de Tamino y el carillón de Papageno en *Die Zauberflöte*, así como la pequeña agrupación situada sobre el escenario en la escena de las bodas de *Don Giovanni*.

Prince Go - Go, a fat, intimidated boy,
appears in front of the curtain.
Fürst Go - Go - ein dicker,
eingeschüchterter Knabe -
erscheint vor dem Vorhang

mp semplice

Gen - tle - men, I beg you! You should put the in - te - rests of the na - tion...
A - ber mei - ne Her - ren, stellt doch das In - ter - es - se der Na - ti - on...

Clavicebalo
(*mf*)

Ejemplo 4.2: Ligeti, György. *Le Grand Macabre* (1974-1977, rev. 1996), primera aparición del Príncipe Go-Go, p. 146, marca de ensayo 290

En todos estos casos, la base del fenómeno semiótico se sitúa en lo icónico: el sonido del instrumento utilizado se parece o se identifica con el sonido del elemento literario o escénico correspondiente. Así pues, el sonido del instrumento sería en términos peirceanos el representamen y, aquello a lo que reemplaza, el objeto. ¿Qué decir del interpretante? El proceso de significación no se cierra, sin embargo, en la consumación de esta identidad: una vez establecida ésta a través de la relación icónica entre la trompeta baja de la orquesta y la trompeta de Nekrotzar, el uso de la trompeta baja puede adquirir la condición de índice, señalando al propio personaje aunque éste no se encuentre tocando la trompeta –es éste un aspecto básico del funcionamiento del *Leitmotiv* wagneriano—. Más aún, se abre una puerta a la dimensión simbólica: el sentido del signo no se reduce a indicar “trompeta”, sino que, además, arrastra consigo todo aquello que forma parte de su aura, en un sentido lachenmanniano: las connotaciones marciales del instrumento, el matiz sombrío y amenazante que aporta la variante más grave, su trasfondo apocalíptico, etc.⁷⁷

⁷⁷ Un caso parecido es el de los “trombones celestiales”. En algunos momentos de la ópera, Ligeti pide que dos trompetas y dos trombones se coloquen en uno de los palcos superiores, para dar la impresión de que su sonido desciende de lo alto. Como señala el investigador Yayoi Uno Everett (2006: 43-44): “Históricamente, el trombón simboliza lo sobrenatural o el inframundo, y conjura imágenes de terror y de reinos desconocidos de las tinieblas. La presencia de trombones juega con este simbolismo convencional, aunque Ligeti invierte el tópico glorioso y triunfante que acompaña su uso en [...] Mozart y Berlioz”

También el clave desarrolla una relación especial con el Príncipe Go-Go, aunque no exista en este caso, *a priori*, ningún elemento diegético. Si, pues, cabe hablar aquí de índice, no es solo porque el clave se vincule con Go-Go con cierta recurrencia en algunos pasajes, sino porque apunta hacia una realidad intertextual: al igual que el sonido del órgano señala a la iglesia, el sonido del clave apunta hacia el Barroco –máxime con la imitación del recitativo *secco* que puede verse en el ejemplo 1–, y, así, al Antiguo Régimen, al tiempo que la propia identidad vocal del personaje –bien un contratenor o bien un papel travestido– facilita esta asociación.

El sentido que adquieren estos procesos de significación es, sin duda, menos ambiguo que en, por ejemplo, *Lulu* de Alban Berg, donde se asocian también determinados instrumentos o conjuntos instrumentales con personajes: así, el Atleta se vincula con la combinación de piano, viento metal y percusión, el Estudiante con el viento madera y las trompas, el Marqués con el violín, el Criado con la viola, el Príncipe con el violonchelo y Schigolch con diferentes grupos de cámara (Jarman 1979: 215-216), mientras que flauta, vibráfono y saxofón se vinculan con Lulú “en su rol de coqueta y tentadora” (Perle 1980: 234). Esta clase de asociaciones revisten un carácter de índice similar al del *Leitmotiv*, técnica que Berg también incorpora en su ópera.

La diferencia en este punto entre *Lulu* y *Le Grand Macabre* estriba en que, pese a que cada instrumento porta consigo su propia carga aurática, la relación de la identidad de los personajes con el aura de los instrumentos es menos obvia: no existen *a priori* conexiones simbólicas ni icónicas reconocibles entre los instrumentos elegidos y otros elementos semánticos más allá de la música. El saxofón, por ejemplo, es inseparable de ciertas connotaciones jazzísticas, de su condición de instrumento marginal dentro del ámbito académico, de la tonalidad *blue* en tanto que estado de ánimo relacionado con su sonoridad, etc. No resultan evidentes, empero, las posibles relaciones del personaje de Lulú con estos atributos: solo su figura trágica podría armonizar con dicha cualidad anímica vinculada al instrumento, pero esto es cuanto menos sutil. No obstante, esto no quiere decir que las elecciones realizadas sean indiferentes desde un punto de vista

[“Historically, the trombone symbolizes the supernatural or the underworld and conjures up images of terror and unknown realms of darkness. The presence of trombones plays upon this conventional symbolism, although Ligeti reverses the glorious and triumphant topic that usually accompanies its use in [...] Mozart and Berlioz”].

semiótico: más bien, ello permite a Berg explorar posibilidades expresivas del instrumento más allá de su aura.

En el caso de Ligeti, por el contrario, la asociación tiene esencialmente un valor paródico.⁷⁸ En este sentido, el cariz reproductivo de la significación parece inevitable: lo creativo de su propuesta no reside, como en Berg, en las posibilidades expresivas que abren esta clase de interrelaciones entre personajes e instrumentos, sino más bien en la introducción de lazos semióticos heredados en un contexto dramático-musical alienante que permitiría la producción de nuevos interpretantes, de carácter irónico y provocativo. El precio sería, empero, la consagración del aura que implica este uso del instrumento, adoptándolo en última instancia como símbolo. Pues, ¿qué son, al fin y al cabo, ese “clave” que se asocia con Go-Go, o esa “trompeta baja” que se asocia con Nekrotzar, sino unas ciertas imágenes estereotipadas, convencionales, del clave y de la trompeta baja?

Tomemos ahora el caso de *Compressed Music* de Kreidler, una pieza que se abordó en el capítulo precedente desde la perspectiva del complejo cibernético. Cada uno de los clips que Kreidler reproduce constituyen un signo, que podemos analizar mediante los conceptos de Peirce: por una parte, hay un representamen, que por lo general consiste en una suerte de ruidos rápidos, breves, ininteligibles y con la típica sonoridad de un *patch* de *Pure Data* poco refinado. Por otra parte, hay un objeto, que corresponde a la realidad musical, cultural, etc., comprimida por Kreidler. Ahora bien: la relación entre ambos –esto es, el interpretante– depende necesariamente de la revelación de la identidad del propio objeto, según se muestra en la pantalla, puesto que, aunque dicha relación no sea arbitraria, sí es irreconocible. Por consiguiente, el mismo hecho de que un material sonoro

⁷⁸ Ligeti definía *Le Grand Macabre* como “anti-antiópera” en respuesta a la tradición antioperística y, en especial, a *Staatstheater* de Kagel, obra que Ligeti consideraba simultáneamente como una culminación y un final de trayecto. De este modo, en *Le Grand Macabre* Ligeti perseguía una subversión de los esquemas de la ópera tradicional, incorporando así elementos procedentes de la anti-ópera, de otras formas escénico-musicales (como el *music-hall*) e incluso, añade Sewell, de los cómics de Tintín, el arte pop, los hermanos Marx y los dibujos animados (Sewell 2006: 8). Al mismo tiempo, la concepción dramática ligetiana suponía asimismo una cierta restauración de elementos del pasado, si bien despojada del sentimentalismo y la familiaridad con los que se asocia habitualmente dicho término (Searby 2012: 31). El elemento paródico es, a este respecto, fundamental en *Le Grand Macabre*. Sobre este punto, a juicio de Everett: “el trabajo de parodia y collage en LGM [sic.] resiste la fácil categorización a causa del vasto conjunto de procedimientos mediante los que Ligeti transforma los modelos históricos, a menudo apropiándose de los estilos asociados con convenciones operísticas tan solo para subvertirlas. Etiquetar LGM como una obra-pastiche posmoderna que celebra la pluralidad en sí misma, sin embargo, trivializa la riqueza y complejidad de referencias que subyace en ella” [“Ligeti’s deployment of parody and collage in LGM resists easy categorization because of the vast array of procedures by which he transforms historical models, often appropriating styles associated with operatic conventions only to subvert them. To label LGM a work of postmodern pastiche, celebrating plurality for its own sake, however, trivializes the richness and complexity of references that underlie it”] (Everett 2009: 27).

tan aparentemente insignificante contenga el audiolibro completo de la *Recherche* de Proust forma ya parte de la construcción de sentido que tiene lugar en la pieza.

¿Hacia dónde apunta este proceso? La propia comprensión se convierte en signo de sí misma en la realidad cotidiana. Es decir, cada clip en particular, y todos ellos en conjunto, apuntan hacia las prácticas sociales relativas al almacenamiento, reproducción y transmisión de la información: Proust y Beethoven son reducidos a la insignificancia, desvaneciéndose en la colosal nube de *Big Data*. Además, como se sugirió en su momento, la elección, presentación y yuxtaposición de los diferentes materiales culturales juegan también un papel importante: recuérdese a este respecto la ironía del Kant ultrasónico, la provocación del discurso de Benedicto XVI reproducido a través de un preservativo y, en especial, la nivelación que acarrea la asociación aparentemente acrítica de canciones de Britney Spears con la Biblia, el *Zaratustra* de Nietzsche, datos bursátiles, *Rambo*, pornografía y Proust.

En este sentido, no se trata tan solo de una desmistificación, de la simple pérdida de carácter aurático como en la reproducción mecánica de Benjamin, ni siquiera de la reducción del legado cultural a *kitsch* (la Torre Eiffel convertida en *souvenir*) denunciada por Adorno. Tampoco se trata de una transvaloración, en cuanto a una afirmación nietzscheana de nuevos valores. Más bien se trataría, como en Lipovetsky, del vaciamiento de todo valor: el arte y el pensamiento son convertidos en una nueva forma de mercancía, el “dato”. Este fenómeno alcanza su culminación en el irónico *finale* donde Kreidler lleva a cabo al montaje de los diferentes materiales-*data* de forma que éstos den lugar a la melodía de *Noche de paz*.

Ya no se trata tan solo, entonces, de la desvalorización sufrida por diversos monumentos artísticos e intelectuales, almacenados con indiferencia junto a otra clase de productos culturales y rebajados a una condición de detritus. Asimismo, estos propios materiales-detritus son reciclados y reutilizados con el fin de engendrar nuevos productos de carácter reproductivo y cliché. Pero, ¿acaso esto no refleja una serie de prácticas sociales vinculadas a la industria de la cultura? De este modo, podría decirse que el propio proceso productivo de *Compressed Music*, tomado de forma global, se constituye como un signo cuyo objeto iría asociado a las prácticas imperantes de producción, difusión y consumo, sin que quepa reducir el horizonte de interpretantes a un “significado” unívoco en el sentido de los signos del lenguaje verbal. En éste un caso, pues, de cómo las

perspectivas del complejo cibernético y de la boca muda permiten lecturas complementarias de una misma pieza.

Nuestro análisis, empero, se encuentra todavía incompleto. Hasta el momento nos hemos centrado en la idea de signo y en el funcionamiento de los procesos de significación, y se ha visto también de qué modo el trabajo con el instrumento puede involucrarse en esta clase de procesos. Sin embargo, debe profundizarse aún en la realidad de la mediación semiótica en cuanto vía de desterritorialización del instrumento, esto es, en el tipo de relaciones que la individuación del instrumento puede establecer –a este nivel– con sus propios códigos heredados.

4.2.3. Más allá del tópico: signo y territorialidad

Entre las cuestiones más fundamentales de cualquier semiótica musical se encuentra, sin duda, la pregunta sobre el propio potencial significativo de la música. Así, en su libro *Linguistics and Semiotics in Music*, Raymond Monelle revisaba diversas concepciones de la significación musical, desde la teoría de la imitación del siglo XVIII –de claro corte aristotélico– hasta el intento de Deryck Cooke en *The Language of Music* [1959] de sintetizar un vocabulario a través de elementos recurrentes en el canon musical, pasando por el “simbolismo” de Susanne Langer en *Philosophy in a New Key* [1942], la atribución schopenhaueriana a la música de un significado trascendente, inaccesible a la experiencia ordinaria; o, también, la propuesta “formalista” de Eduard Hanslick en *Vom Musikalisch-Schönen* [*De lo bello en la música*] (Monelle 1992: 2-13).

Lo cierto es que, como escribía el profesor González Martínez, el reconocimiento de las posibilidades comunicativas de la música, e incluso su valoración como lenguaje, tiende a paralizarse al formular la pregunta por sus contenidos semánticos concretos (2015: 386). La negativa de Hanslick a conceder a la música una capacidad referencial se movía precisamente en este sentido. Asimismo, para Langer, la música sería una expresión de ideas en cuanto “símbolos”, o sea, en cuanto expresión de “ideas de cosas” y no de “cosas” (Monelle 1992: 8). Y, desde luego, si por “significado” debiera entenderse exclusivamente la clase de significación que atribuimos comúnmente el lenguaje verbal, Deliège tendría razón al afirmar que la noción de significado apenas tiene sentido en un contexto musical (1992: 13). Ni que decir tiene que la concepción schopenhaueriana, al

igual que el popular tónico de la música como “lenguaje (universal) de las emociones”,⁷⁹ resultan hoy en día difícilmente sostenibles.⁸⁰

De este modo, explica Hernández Salgar, la musicología habría estado largo tiempo “obsesionada [...] con la idea de que la música difícilmente puede referirse a algo que esté más allá de ella misma”, hasta el punto de negarle toda posibilidad de significar y, por consiguiente, identificando todo hipotético significado con un dominio “extramusical” (2012: 42).⁸¹ No obstante, esta postura no es patrimonio exclusivo de la musicología. Como escribe Sciarrino en *Le figure della Musica*:

Los músicos creen que la música es abstracta y no expresa conceptos precisos [...]. El músico busca la conceptualidad a nivel gramatical, y ésta es una empresa tan impropia como inútil. Solo se percibe que un concepto preciso no corresponde a la palabra musical, y se detiene en esta observación [...] de aquí a afirmar que la música no expresa nada, el paso es realmente corto. Por desgracia, las vanguardias artísticas han hecho suya la creencia de que el lenguaje musical es inexpresivo, con la grave responsabilidad de haberle otorgado el aval de la oficialidad (Sciarrino 1998: 121-122).⁸²

⁷⁹ Este planteamiento, según Sans, es hijo del enciclopedismo y llegará a convertirse en el sustrato ideológico de la música occidental del periodo clásico-romántico (2015: 2). En este sentido, escribía el músico y teórico alemán Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), la música “es un lenguaje, pero el lenguaje de las emociones y no de los conceptos... y comienza primero a ser propiamente un lenguaje de grados infinitos de emociones donde otros lenguajes no alcanzan y su poder expresivo alcanza su límite” [„Sie ist zwar eine Sprache, aber die Sprache der Empfindungen und nicht der Begriffe... un sie fängt erst da an, eigentliche Sprache der unendlichen Grade von Empfindungen zu werden, wo andere Sprachen nicht mehr hinreichen und wo ihr Vermögen sich auszudrücken ein Ende hat“] (cit. en Wellmer 2009: 16).

⁸⁰ No obstante, esta visión de la música reaparece en algunas posturas teóricas contemporáneas que apuestan por la universalidad del significado musical, generalmente desde posiciones más o menos conservadoras. Así, Peter Kivy (2002), tras revisar el clásico texto de Eduard Hanslick, presenta su propuesta de un “formalismo mejorado” [*enhanced formalism*], en la que Kivy recupera el intelectualismo de Hanslick al tiempo que trata de superar lo que el autor denomina la “teoría de la excitación” [*arousal theory*], esto es, la idea de que la música tiene el poder de inducir emociones al oyente sin que ello conlleve ningún contenido semántico. Asimismo, Kivy trata de distanciarse de cualquier forma de subjetivismo, pretendiendo en cambio trasladar la riqueza emocional de la música desde el ámbito subjetivo del oyente al interior de la propia música: las emociones, en este sentido, “no son sentidas, sino «cogitadas»” (Kivy 2002: 109). De este modo, lo que la música comunica sería, entonces, su propia cualidad emocional, inteligible, que se encuentra además ligada a su capacidad de emocionar. A nuestro juicio, el problema de Kivy es que no parece llegar a cuestionarse seriamente si esta encarnación objetiva, por parte de una pieza musical, de unas determinadas cualidades emocionales, reconocibles por el oyente, posee la validez universal que él reclama. Por un lado, a la luz de su texto, las fuentes de información que emplea para la interpretación de estos contenidos semánticos supuestamente objetivos se concentran en un contexto muy específico, en tanto que se reducen a él mismo (por introspección), su círculo social y diversos estudios realizados en tierras anglosajonas. Por otro lado, además, Kivy parece basar sus juicios exclusivamente en ciertos repertorios musicales, lo que constituye una seria limitación de cara a la validación de sus planteamientos.

⁸¹ Frente a este planteamiento, defenderá Philipp Tagg: “si el análisis musical pretende servir a la mayoría de las personas que viven en la misma cultura que yo, ciertamente debe tratar la música como si ella significara algo además de sí” (Tagg 2004: 1-2).

⁸² “I musicisti ritengono che la musica sia astratta e non esprima concetti precisi [...]. Il musicista ricerca la concettualità a livello grammaticale, ed è un’impresa impropria, oltre che vana. Egli non può che

Es esta misma clase de oposición a la idea de un significado musical lo que, según Scruton, llevaría a Diana Raffmann –apoyándose en la gramática generativa de Fred Lerdahl y Ray Jackendoff– a rechazar la posibilidad, para la música, de una semántica en sentido propio. Raffman sostendrá –alineándose así con la llamada *arousal theory*–, que el “significado” de la música se reduce a los “sentimientos que resultan [...] de la reconstrucción inconsciente de las estructuras constituyentes de la obra por un oyente experimentado” (Raffmann [1993]; cit. en Scruton 1997: 199).⁸³

No obstante, ¿qué ocurre entonces con la retórica musical barroca, o la que es en cierto modo su descendiente moderna, la teoría de los tópicos musicales? ¿No constituyó la *Figurenlehre*, precisamente, un intento de construir un repertorio semántico musical, en el que, en términos saussureanos, determinados gestos musicales se convierten en “significantes” que llevan aparejados ciertos “significados”? Desde este punto de vista, con la introducción de diversas clases de figuras retóricas en la composición, la expresión de un concepto quedaría asentado sobre la propia música, en lugar de en una expresividad subjetiva, como señala Wellmer (2009: 17), al tiempo que dicha objetividad no remitiría a un contenido trascendente, sino a una convención. Es decir, como en el signo saussureano.

Sobre esta visión de la retórica, empero, habría mucho que discutir. Como explica López Cano, el gran entusiasmo que produjo la retórica barroca a finales del siglo pasado tuvo mucho que ver con la ilusión de que el estudio de *Figurenlehre* revelaría “una especie de código secreto” que sería clave para “reconstruir los significados ocultos” de un amplio repertorio de la música antigua. Un sueño que, para López Cano, habría incurrido en algunas interpretaciones abusivas y que, además, se habría esfumado al comprobarse que la retórica musical nada tuvo ni tiene que ver con “un sistema de códigos cerrados y definitivos” (2008a: 12). En este sentido, como argüía Brian Vickers, las dimensiones semánticas de las figuras retóricas musicales no coinciden con las de la propia música (en McCreless 2008: 859). O, de otro modo, las figuras no contienen el supuesto significado correcto de la obra –en términos filológicos– sino que tendrían que

constatare che al vocabolo musicale non corrisponde un concetto preciso, e a tale constatazione s'arresta. [...] infatti da qui ad affermare che la musica non esprima nulla, il passo davvero è breve. Purtroppo le avanguardie artistiche hanno fatta propria la credenza che il linguaggio musicale sia inespresivo, con grave responsabilità nel darne avallo di ufficialità”.

⁸³ “If independent musical meaning exists at all, these feelings lie at the heart of it”.

ver más bien con “tipos estilísticos cognitivos” [*cognitive stylistic types*] (López Cano 2002b: 14-15).⁸⁴

En cuanto al concepto de tópico musical –cuyos orígenes se encuentran también en la retórica barroca–, éste fue introducido en la musicología moderna por Leonard Ratner en su libro *Classic music: form, expression and style* [1980]. Los tópicos, para Ratner, eran aquellos “lugares comunes” del clasicismo musical vienes que un oyente competente podía identificar en la escucha (López Cano 2002a: 13, 16), así como asociarlos con realidades más allá de la música. En otras palabras, se trataba de “estilos y géneros musicales extraídos de su contexto original y empleados en otro” (Mirka 2018: 15).⁸⁵ Todo lo cual conformaría una suerte de código estilístico compartido, dentro del cual Ratner diferenciaba entre “tipos” –como danzas o marchas– y “estilos” –tales como turco, militar o cinegético–, y que habría funcionado eficazmente como un medio de significación y comunicación en el siglo XVIII (2018: 14-15).

Más adelante, el concepto sería recogido con entusiasmo por otros autores, como Monelle, Agawu y Hatten, adquiriendo en el proceso desarrollos muy diversos. Así, por ejemplo, en *Musical meaning in Beethoven* [1994], Hatten introducía el tópico en el contexto de una teoría de correlaciones entre el material musical y determinadas connotaciones expresivas, dominadas por las oposiciones binarias (del tipo mayor-menor), y cuyo vínculo se habría desarrollado a través de su uso. Por su parte, el tópico de Monelle –en *The sense of music* [2000] sería más bien un símbolo peirceano, fruto de una convencionalización, y desarrollado bien a partir de una relación icónica –como el *pianto*– o bien de una relación indicial –danzas, obertura francesa– (Hernández Salgar: 2012: 52-54). Por último, en *Playing with signs* [1990] de Agawu, el tópico quedaría concebido básicamente como un signo saussureano, formado por un significante –esto es, una determinada configuración de los elementos musicales– y un significado –una “unidad estilística convencional” – (López Cano 2002a: 21).

⁸⁴ Téngase en cuenta que “retórica musical” y *Figurenlehre* no son expresiones sinónimas. La retórica musical barroca constituyó no solo una teoría compositiva, sino también una nueva forma de entender la música. A este respecto, explica McCreless, los teóricos alemanes del Barroco importaron el aparato de la retórica, convirtiéndola en un metalenguaje para la música y, asimismo, en un lenguaje-modelo para la composición musical. No se trataba, pues, de trazar simples analogías entre ciertos gestos musicales y determinados conceptos tomados de la retórica (McCreless 2008: 847). Más bien, explica López Cano, mientras que la retórica literaria “abole los significados literales, redimensionándolos”, la retórica musical sería en verdad una “transemiótica” que “acota los espacios semánticos musicales, los orienta y los organiza” (2008b: 17).

⁸⁵ “Musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one”.

De este modo, los tópicos consistirían básicamente en vínculos convencionales que conectan determinados elementos musicales (es decir, melódicos, gestuales, rítmicos, armónicos, tímbricos, instrumentales, etc.) con elementos semánticos de diversa clase, desde “fanfarria” a “dolor”, teniendo en cuenta que, como apunta Mirka, no todas las convenciones que definen un determinado estilo son propiamente tópicos, aunque algunos autores las hayan subsumido en ocasiones en este concepto (2018: 15). La interpretación realizada anteriormente del uso semiótico de los instrumentos en *Le Grand Macabre* se movía justo en esta dirección.⁸⁶

Volviendo ahora a Raffmann y Scruton, ambos autores serían, en efecto, conscientes de la existencia de estos fenómenos. El problema, empero, es el siguiente: ni la figura retórica ni el tópico, en cuanto tales, dejan de ser realidades básicamente reproductivas, “ideológicas” –recuérdese que el propio Ligeti no hacía sino explotar una imagen convencional de los instrumentos–. Es decir, formarían parte de esa magia o encantamiento que el arte, de acuerdo con Lachenmann, está llamado a quebrar. De este modo, si bien los tópicos, al igual que otros posibles elementos estilísticos o intertextuales, nos revelan información crucial sobre una pieza (¿acaso el ejemplo 4.3, extraído de *Gran torso* de Lachenmann, no recrea el clásico juego de roles de bajo, acompañamiento y dúo melódico en un cuarteto de cuerda clásico?), pretender explicar el potencial de significado de una obra –o de un trabajo instrumental– en base a tópicos es sencillamente un error.

Ejemplo 4.3: Lachenmann, Helmut. *Gran Torso* (1988), p. 3.I

⁸⁶ Marc Leman hablará en este sentido de “imitación de tópicos” (Leman 2008: 109).

En otras palabras, la presencia de un tópico no solo lleva aparejada una cierta repetición, sino que puede albergar al mismo tiempo una diferencia: la aparición del tópico se encuentra ligada a un proceso de individuación, emergiendo así en un determinado contexto; en consecuencia, posee la capacidad de ir más allá de él mismo. En este sentido, López Cano subraya que, más allá de “tipologías sónicas cerradas [...] la producción de sentido a partir de la música o mediante la música [...] no puede concebirse sin la definición de un[a] *performance* y un entorno de trabajo específicos” (2002a: 25). Del mismo modo que, para Nattiez, “el significado existe solo cuando se sitúa un objeto en relación con un determinado horizonte” (Nattiez 1990: 9).⁸⁷

De ahí que la tentativa de Cooke en *The Language of Music* carezca de todo sentido. Pues, como explica Scruton, componer una pieza tomando el libro de Cooke como diccionario no daría lugar, irónicamente, a un discurso musical significativo, sino más bien a un simple *patchwork* de clichés musicales. Así, no es tanto que la música sea o no sea un lenguaje, sino que lo es en un sentido similar a como lo es la poesía. Sin duda, existen clichés poéticos. Sin embargo, la misión del poeta consiste más bien en producir relaciones inéditas, no en reproducir lo trillado. Al igual que la poesía, la música contiene elementos semánticos decantados a través de la repetición, pero no es propiamente un lenguaje. O, mejor dicho: si queremos que sea arte creativo, la música no *debe* quedarse en ellos (Scruton 1997: 202-207).⁸⁸

El ejemplo de Scruton de la poesía es particularmente ilustrativo. Evidentemente, la poesía se vehicula en diferentes lenguas, pero, ¿de qué forma, en cuanto medio de expresión en sí mismo, se distingue de ellas? Wellmer señala que en literatura se crea una diferenciación entre un lenguaje cotidiano y un lenguaje artístico –fenómeno que, desde luego, no tiene paralelo en el caso de la música–, en la medida en que, aunque el lenguaje en que se escribe la literatura no es otro que el cotidiano, la literatura “hace” algo que el

⁸⁷ “Meaning exists when an object is situated in relation to a horizon”.

⁸⁸ El objeto último del rechazo de Scruton hacia la semiología parece ser el de negar la convencionalidad del significado musical, el cual sería percibido perfectamente por aquella persona que escucha la música de manera “correcta” (Scruton 1997: 210). Sin embargo, a diferencia de Cooke, que considera los significados de su diccionario inherentes a sus significantes (esto es, “naturales”), la postura de Scruton es más bien tradicionalista: las “reglas de significado” son en realidad hábitos de gusto, pero son estos mismos hábitos los que Scruton parece querer consagrar, tanto a nivel creativo como perceptivo. En oposición a esto último, escribirá Molino: “¿Por qué suponer que hay –o debe haber– una correspondencia precisa entre una partitura, su producción por el compositor y su recepción por el oyente? [...] La percepción de la música está basada en la selección” (Molino 2011: 136-137). Y, por tanto, de una interpretación irreductible al binomio correcto/incorrecto, como pretende el británico.

lenguaje comunicativo no (Wellmer 2004: 87).⁸⁹ Así, si queremos tan solo informar, comunicar un mensaje a un receptor, no necesitamos eso que a veces se nombra como “lenguaje poético”, y que no se identifica con la lengua de la que hacemos uso en nuestro día a día. Sin duda, como dice Scruton, existen clichés propios de ese lenguaje poético, pero no son solo clichés lo que nos interesa hallar en un buen poema. Esto mismo sería aplicable al discurso musical: el cliché es una metáfora muerta, gastada. Por un lado, tiene la ventaja de ser clara e inequívoca, de transmitir una información con eficacia. Por otro lado, al confinarse en lo territorial, en lo codificado, su alcance es inevitablemente pobre.

En este aspecto encontramos una cierta resonancia –aun desde las antípodas intelectuales– con la recepción de la teoría crítica llevada a cabo por Lachenmann. Éste, como se ha visto con anterioridad, afirmaba la capacidad de la música para relacionarse significativamente con el mundo a través de la transformación de la percepción. El aguijón adorniano, ligado a la demanda de autonomía artística, deja huella en la idea lachenmanniana de la belleza como negación del hábito. La ventaja de esta concepción es que parece purgar la noción de “alegoría”⁹⁰ de todo resto idealista, sin rechazar por ello el potencial significativo de la música.

⁸⁹ En la propia visión de Wellmer respecto de las relaciones entre música y lenguaje adquiere un papel fundamental el concepto de *Weltbezug* [“relación con el mundo”] de la música, en cuanto a su capacidad para dirigirse a algo externo. No obstante, para Wellmer, la *Weltbezug* no puede entenderse solo en base a referencias externas yuxtapuestas a la propia música, y, en este sentido, solo es posible asumiendo un vínculo previo con el lenguaje. Ahora bien, el “lenguaje” no es para Wellmer tan solo el lenguaje verbal, sino que comprendería también toda forma de expresión musical, visual o coreográfica. Su tesis, en este contexto, es la de que los diferentes medios están conectados en el lenguaje: aunque cada uno posee posibilidades expresivas propias, también incorpora al resto de forma latente, lo que cabe denominar una “intermedialidad latente”. Sería gracias a esta condición intermedial que la música posee un potencial para establecer relaciones recíprocas con otros medios –incluido el lenguaje verbal–, y, asimismo, para involucrarse a sí misma en complejos intermediales (2004: 76-79), como los que se han visto en el apartado dedicado a Alexander Schubert.

Wellmer subraya esta condición intermedial de la música para cuestionar la concepción de ésta como un sistema semiótico autosuficiente: su contenido semántico, su significación, solo pueden asirse en su relación compleja con el lenguaje verbal (2004: 82). El autor pasa entonces a estudiar la manera en que puede hablarse en la música de aspectos gramaticales, sintácticos y “formadores de contexto” [*context-forming*]. Hace referencia al devenir-lenguaje de la tonalidad tradicional en tanto que un trasfondo lingüístico más o menos común que le habría permitido, incluso, incorporar un potencial contenido semántico. Sin embargo, dicho contenido –con Scruton y contra Cooke– “solo puede satisfacerse con éxito a través de cada obra individual y de las expansiones del lenguaje tonal producidas por éstas” [“this potential can surely only be fulfilled successively through each individual work and through the expansions of the tonal language effected by them”]. No obstante, dicha lingüicidad no tiene, de hecho, nada que ver con la *Weltbezug*. A este respecto, el problema con la idea de la música como lenguaje se encontraría en el establecimiento de una analogía simplista entre la semánticidad verbal y la capacidad de “formación de contextos” de la música. En efecto, como la literatura, la música posee ciertas capacidades que exceden a las del lenguaje comunicativo, pero eso no significa –a la romántica– que la música exprese, en algo así como un idioma diferente y más profundo, lo que aquél es incapaz de decir (2004: 83-89).

⁹⁰ Para Benjamin, el arte era alegórico en la medida en que ejerce una cierta mimesis respecto de la realidad. Ahora bien: como veíamos anteriormente, el reconocimiento de esta realidad mimetizada se vincula a la

Además, y al margen de esta dimensión ético-política, Lachenmann no niega tampoco la posibilidad de diferentes fenómenos de semiosis en la producción sonora: títulos como *Schreiben*, *Air* y *Güero* ofrecen ya desde el primer momento un asidero de carácter icónico; en su música encontramos replanteamientos de elementos tradicionales como temas, acompañamientos o reposos cadenciales; su tipología sonora (*Kadenzklang*, *Fluktuationsklang*...) así como su noción de “familia” [*Familie*], establecen analogías entre materiales muy diversos; el “frío” que tortura a la pequeña cerillera tiene su reflejo en el “congelamiento” de la música, etc. Lo que, en cambio, no parece fácil descubrir en Lachenmann, es un uso convencional de símbolos o tópicos, o bien significaciones unívocas y explícitas. Todo ello permite a Müller detectar afinidades entre Lachenmann y Nattiez (Müller 2010: 9):

En ambos casos [Lachenmann y Nattiez], el rechazo de significados musicales inequívocos no implica la imposibilidad de que los hechos objetivos se manifiesten en los sonidos musicales [...]. Por el contrario, ambos autores tratan de exponer la multiplicidad de hechos existentes con el fin de hacer evidente la interpretación condicionada culturalmente de los mismos.⁹¹

Volveremos ahora a *Le Grand Macabre* para atender un ejemplo algo diferente respecto de lo estudiado con anterioridad. Se trata de la obertura al primer acto: una fanfarria de bocinas de automóvil compuesta como una especie de invención contrapuntística y parcialmente canónica (véase el arranque en el ejemplo 4.4). En esta pequeña pieza inicial, por un lado, Ligeti emplea doce bocinas de afinaciones diferentes,

posibilidad de producir un “extrañamiento” en la conciencia del oyente, y de ahí el potencial revolucionario que en Benjamin posee el arte. Por su parte, para Heidegger, la obra artística sería fruto de una lucha entre el “mundo” (en tanto que apertura y producción de sentido) y la “tierra” como materialidad (por ejemplo, el sonido). Es en el acto de apertura que constituye el mundo que, para aquél, la obra se haría alegoría (Wellmer 2004: 109). En palabras de Domínguez Caparrós, “Heidegger sitúa lo artístico en algo que se añade a la obra como cosa. La obra de arte es una cosa confeccionada, pero dice algo más, es una alegoría. Al juntarse (gr. *Simbállein*) ese algo distinto con la cosa de la obra, ésta se hace símbolo” (Domínguez Caparrós 2009: 32). Más adelante, Jean Molino cuestionará el concepto de alegoría en tanto que ésta reduciría el significado del signo a la referencia de una cosa real, ignorando el descubrimiento peirceano de que el proceso referencial es en realidad infinito (Molino 2011: 131). No obstante, como muestra Wellmer (2004: 110-111), el sentido que la alegoría adquiere en Adorno no pasa por alto el carácter procesual de las obras de arte, en un sentido tanto externo como interno. Adorno considera que la música es “semejante a un lenguaje” [*sprachähnlich*], si bien no propiamente un lenguaje: la lingüicidad es una propiedad esencial de la música, pero también una propiedad “vaga”. En este sentido, si el discurso musical careciese de todo significado, aquél se vería reducido a “mero caleidoscopio”; si, por el contrario, fuese cargado con un exceso de significado, ya no se trataría de música, sino de un falso lenguaje. La peculiaridad de las estructuras musicales permitiría, entonces, la producción de un contexto donde se manifiestan intenciones, pero sin que éstas lleguen a diluirse en un “mensaje” abstracto (Wellmer 2004: 85-86).

⁹¹ “In both cases, the rejection of unequivocal musical *meanings* does not imply the impossibility that objective facts are manifest in musical sounds [...]. On the contrary, both authors seek to expose the multiplicities of facts that exist, in order to render the culturally-conditioned interpretation of these facts evident”.

como un remedo de escala cromática). Por otro lado, descontando el agregado sonoro del último compás, la estructura de la obertura es completamente simétrica en un sentido horizontal, con su eje de simetría localizado entre las dos corcheas del tercer compás de la marca de ensayo “b”.

The image shows a musical score for the beginning of the overture to Act I of Ligeti's *Le Grand Macabre*. The score is for 4 car horns / Autohupen and is in 4/4 time with a tempo of 'Tempo giusto' (♩ = 80). It features three staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'sempre ff'. The score is marked with a box 'a' and a key signature of one flat.

Ejemplo 4.4: Ligeti, György. *Le Grand Macabre*, obertura al Acto I, inicio (1997: 1)

Una vez más, la obertura posee un sentido básicamente paródico: en este caso, al igual que en el pasaje análogo que abre el segundo acto –protagonizado en este caso por timbres de puerta–, puede entreverse una referencia a las fanfarrias de Claudio Monteverdi –por ejemplo, la que abre la ópera *Orfeo*–, como comenta Sewell (2006: 2). La pieza, pues, actúa como un índice respecto de una música anterior, aunque también mantiene con ella una relación de iconicidad, si bien distorsionada –los instrumentos de viento-metal son reemplazados por bocinas–. Finalmente, no se excluyen tampoco resonancias simbólicas: en Monteverdi, la fanfarria posee un carácter solemne, noble y triunfal, significando tanto el inicio de la obra como la entrada de los duques.

La sustitución de trompetas y sacabuches –ellos mismos asociados íntimamente con esta clase de evocaciones– por bocinas de automóvil, como hace Ligeti, no puede dejar indemne esta situación. Por un lado, el aura de las bocinas es sin duda muy distinto: el carácter noble y aristocrático se torna urbano y vulgar, la solemnidad y armonía del conjunto se vuelve desagradable –la pluralidad de bocinas apunta inevitablemente a la idea del tráfico–. El proceso se acentúa en la medida que Ligeti trata las bocinas como si fueran instrumentos temperados y, además, plantea la escritura de la obertura en los estrictos términos de una forma contrapuntística escolástica. De este modo, hay una pretensión objetiva, por parte de las bocinas, de devenir fanfarria. Sin embargo, el horizonte de sentido que las bocinas acarrear consigo choca con el de aquellos instrumentos a los que las propias bocinas tratan de emular. Así, como sostiene Everett, Ligeti crea una distancia estética al tomar prestada la estructura y la retórica de la fanfarria, y sustituir sus cuerpos sonoros por bocinas (Everett 2009: 38).

La pregunta sería ahora, entonces, hasta qué punto el efecto paródico se comporta de forma reproductiva respecto de los códigos instrumentales heredados. A este respecto, en su comentario a *Nouvelles Aventures* (1962-1965) del propio Ligeti, la postura de Lachenmann era ciertamente severa: la consecución de lo grotesco se sostendría sobre la reproducción de clichés, lo que les confiere a éstos una cierta ambivalencia. Pues, por un lado, el humor les permite mostrarse como reflejos de sí mismos, en el sentido de una *Verfremdung*: de este modo, el uso ligetiano del cliché conformaría una crítica al propio cliché, e incluso al código social que lo sustenta. Sin embargo, por otro lado, un trabajo tal no puede evitar alinearse humorísticamente con aquello que critica. En este sentido, como caricatura, como *shock*, y, más aun, en la medida en que el sentido de la parodia sea inequívoco, el proceso de significación preservará “el mecanismo al que tendría que debilitar, y al que, en realidad, sirve de forma obediente”: un humor tal, concluye Lachenmann, sería “reaccionario” [*reaktionär*] (1996: 32).⁹²

Desde esta perspectiva, el uso de bocinas constituiría una referencia burlesca, pero esto no conllevaría la transvaloración de los códigos –tanto de la fanfarria tradicional como de las bocinas– y, por ende, la desterritorialización del instrumento: se trataría tan solo de una suspensión momentánea, lúdica, como la del carnaval tradicional. En este sentido, pues, el proceso semiótico del instrumento estaría contribuyendo en el fondo a consagrar su propia territorialidad.

No obstante, en el ejemplo de las bocinas existe un matiz diferencial, según el cual el trabajo instrumental de la obertura no se limitaría a la simple befa. Como se ha mencionado, las resonancias auráticas de las bocinas incluyen connotaciones de paisaje urbano, de tráfico, etc., que no solo son inevitables, sino que resultan además pertinentes con relación al marco argumental de la ópera. La acción se desarrolla en la nación imaginaria de Breughelland en un tiempo histórico indefinido, disponiéndose de este modo como un espejo delante del oyente.⁹³ Las bocinas de la fanfarria pueden, así, identificarse en cierto modo con hipotéticas bocinas reales, como un elemento del supuesto paisaje sonoro de Breughelland, aunque nada confirmaría *a priori* esa lectura.

⁹² “[...] der Mechanismus, den sie ausser Kraft zu setzen hätte, und den sie in Wahrheit gehorsam benutzt”.

⁹³ Como señala Sewell: “*Le Grand Macabre* [...] integra elementos absurdos y clásicos en lo que [...] Shirley Apthorp ha llamado «una alegoría para cada época»” [*Le Grand Macabre* [...] integrates elements of the absurd and the classic into what [...] Shirley Apthorp, has called «an allegory for every age»] (Sewell 2006: 21).

Al mismo tiempo, sin embargo, los artificios compositivos a los que se somete la escritura musical de las bocinas –esto es, el contrapunto, la simetría formal y el cromatismo–, resultan suficientemente significativos como para evitar su reducción al “efecto de sonido”. En este sentido, pues, siquiera hasta cierto punto, Ligeti estaría confrontando el aura de las bocinas, permitiendo por consiguiente su manifestación como cuerpos marcados.

Así, desde el punto de vista de la poética del instrumento, la obertura ligetiana parece hallarse a medio camino entre dos polos opuestos de significación: de un lado, se constituiría como icono e índice del tráfico de Breughelland; de otro, conformaría una parodia grotesca de una fanfarria de Monteverdi a través de la imitación de trompetas. Entre ambas polaridades se sitúa, además, su tratamiento como cuerpo marcado. Y es justo en la ambivalencia que es fruto de esta tensión, sostenemos, donde se hace posible la desterritorialización de las bocinas como espacio productivo.

4.3. LA FÁBRICA DE SIGNOS

La exposición desarrollada en los apartados anteriores nos ha conducido a afirmar la capacidad del instrumento musical para implicarse en diversos tipos de procesos de significación. Ahora bien, como se ha mostrado, la mediación solo puede contribuir a la desterritorialización del instrumento alejándose de un uso reproductivo, redundante, de los códigos heredados. En efecto, toda descodificación requiere de una cierta labor de delingüización, con el objeto de acceder a la diferencia que, también al nivel de la mediación, acontece en el proceso de actualización e individuación del instrumento como espacio productivo. De ahí que el instrumento se haga “boca”, aunque también “muda”: por esta vía, se hace capaz de relacionarse significativamente con el mundo sin renunciar a la autonomía expresiva del medio musical y, por lo tanto, a otras potenciales dimensiones de significación.

Por una parte, desde la perspectiva del cuerpo marcado, veíamos que en el simple acto de presencia de un instrumento se oculta un amplio dominio de significación latente, susceptible de ser actualizada. El instrumento no es una entidad neutra, sino una realidad culturalmente significativa: muchos instrumentos poseen un valor estético en un sentido visual, como artefactos. También, en cuanto instrumentos musicales, son herramientas propias del quehacer artístico, aunque distintas de otras como los atriles, los pinceles o las cámaras fotográficas. Además, a lo largo de su historia los instrumentos han ido adquiriendo una determinada “memoria”, que relacionábamos con los conceptos lachenmannianos de tonalidad y aura.

Ahora bien: si todo esto, en el modelo del cuerpo marcado, era objeto de un bloqueo cuyo propósito era el de interrumpir la reproducción de ese marcaje del instrumento, en la boca muda, por el contrario, se interpela directamente el contenido de la memoria; si bien no para reproducirlo, sino para llevarlo más allá de sí mismo. Se apuntaba, así, que el concepto de tónico, aunque sin duda una herramienta útil en diversos contextos, podía resultar limitado en la medida en que parece prima la repetición sobre la diferencia. De este modo, como en *Piano Burning*, se trata de introducir el instrumento en un determinado contexto artístico de modo que, en la interacción entre dicho contexto y los códigos heredados, emerjan relaciones significativas más allá de lo dado.

Por otra parte, además, algunos casos atendidos en el tercer capítulo, como *Star Me Kitten* de Schubert o *Red Bird* de Wishart, parecen revelar que la configuración

productiva del complejo instrumental puede también ser utilizada como base para el desarrollo de procesos semióticos: en primer lugar, porque la propia estructura productiva puede adoptarse como signo; en segundo lugar, porque los diferentes elementos productivos implicados portan consigo su propia dimensión aurática; y, en tercer lugar, por el elemento ilusorio que, tal y como se vio en numerosos casos, constituye con frecuencia un aspecto relevante de la producción cibernética. De este modo, la boca muda no anula los dos modelos anteriores ni se revela incompatible con los mismos. Lo que hace, más bien, es introducir sobre ambos una nueva perspectiva.

En el presente apartado, abordaremos diversos casos susceptibles de ser analizados desde el punto de vista de la boca muda. Esta exposición se desarrollará a través de tres ejes conceptuales o ideas-guía: la imposibilidad de hablar, la imagen-máquina y la senda de los muertos.

4.3.1. La imposibilidad de hablar

“De lo que no se puede hablar, hay que callar”

(Wittgenstein 2007: 278)

“Toda mi tendencia [...] ir en contra de los muros de nuestra jaula”

(Wittgenstein 2002: 6)⁹⁴

En el año 1962, el compositor florentino Giuseppe Chiari (1926-2007) compuso *Per arco*, una pieza para “cinta magnética y reacciones de un violoncelista”. La pieza fue estrenada al año siguiente por Italo Gomez en el marco de la *IV Settimana internazionale nuova musica* de Palermo, donde, según Gabriele Bonomo, causaría una gran sensación. No obstante, el título de esta pieza acabaría siendo asociado particularmente con el nombre de Charlotte Moorman (Fluxus), quien la incluyó en su repertorio habitual.⁹⁵

Durante los primeros cinco minutos de la pieza, se reproducen únicamente “ruidos de guerra” [*rumori di guerra*] a través de los altavoces. Estas grabaciones, según Joan Rothfuss, habrían sido realizadas por el propio compositor en la II Guerra Mundial, en el transcurso de un enfrentamiento entre las tropas italianas y las alemanas (Rothfuss 2014: 93). Durante la reproducción, el intérprete debe permanecer inmóvil, habiendo de colocar, según explica el compositor en su partitura –más bien un guion–, “sus manos sobre el

⁹⁴ “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”. “My whole tendency [...] running against the walls of our cage”.

⁹⁵ Véase Bonomo, Gabriele. “Giuseppe Chiari”. *Galería il Ponte* [página web], abril 2016. Consultado el 20 de septiembre de 2021, en <https://www.galleriailponte.com/en/giuseppe-chiari-en/>

violonchelo como si estuviera sobre un simple objeto, como si hubiera olvidado cualquier posición o gesto para producir el sonido” (Chiari, en Schneider 2016: 25).⁹⁶

A continuación, los altavoces enmudecen, pero el intérprete debe continuar inmóvil: siguen un minuto y cuarenta segundos de silencio. Chiari indica al intérprete:

Los dedos y las muñecas relajados, como si la persona no estuviera pensando en usarlos y su mente estuviera preocupada por otras cosas. El intérprete debe sumergirse en un estado de inactividad. Pero no con resignación o indiferencia, sino como si en su interior radicara una fuerza nerviosa oculta (Chiari, en Schneider 2016: 25).⁹⁷

La siguiente –y última– sección se denomina “reacción a los ruidos con un violonchelo y un arco”.⁹⁸ Reacción en la que el intérprete lleva a cabo todo tipo de acciones no convencionales con el arco y el violonchelo, además de los dedos, codos, palmas o brazos (Rothfuss 2014: 93). Moorman, por ejemplo, comenzaba en una ocasión por acariciar el violonchelo con un gesto consolador que luego endurecería, hasta llegar a golpear el instrumento con violencia y, a continuación, romper a llorar.⁹⁹ El violoncelista aparece aquí, en este sentido, como una persona que “se encuentra sola con dos objetos tras la destrucción, con dos supervivientes como él, y los toca como alguien que se encuentra inconsciente” (Chiari, en Schneider 2016: 25).¹⁰⁰

Ante esta pieza, es difícil no acordarse de dos célebres citas que definen bien la actitud estética –y ética– de esta pieza. La primera es de Adorno: “después de Auschwitz, escribir un poema es un acto de barbarie”.¹⁰¹ La segunda, de Hölderlin: “[...] para qué poetas en tiempos de miseria”.¹⁰² Después de las atrocidades de la contienda bélica, que Chiari había vivido en primera persona, ¿cómo, por qué, para qué escribir una pieza musical?

⁹⁶ “Der Ausführende soll die Hände auf das Cello legen wie auf einen Gegenstand, als hätte er jegliche Position oder Geste zur Klangerzeugung vergessen”.

⁹⁷ “Finger und Handgelenke entspannt, wie wenn ein Mensch nicht daran dächte, sie zu gebrauchen und sein Geist mit andern Dingen befasst wäre. Der Ausführende soll in einen Zustand des Nichtstuns eintauchen. Nicht jedoch in Resignation oder Indifferenz, eher so, als gäbe es in seinem Innern eine verborgene, nervöse Kraft”.

⁹⁸ “Reazione ai rumori con un violoncelle ed un arco”.

⁹⁹ “After a brief silence, Ms. Moorman begins to respond to what she’s just heard, rubbing her cello consolingly, then harshly, then suddenly slamming it with her bow before dissolving in tears”. En Cotter, Holland. “Charlotte Moorman, tradition disrupter, is the focus of two shows”. *The New York Times*, 8 de septiembre de 2016. Consultado online el 20 de septiembre de 2021, en <https://www.nytimes.com/2016/09/09/arts/design/charlotte-moorman-tradition-disrupter-is-the-focus-of-two-shows.html>.

¹⁰⁰ “Er ist ein Mensch, der sich nach der Zerstörung allein mit zwei Gegenständen befindet, mit zwei Überlebenden wie er selbst, und er berührt sie wie ein Bewusstloser”.

¹⁰¹ “Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch”. La expresión aparece en *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* [1949-1951].

¹⁰² “[...] und wozu Dichter in dürftiger Zeit”. La cita procede de la elegía *Brot und Wein* [1801].

¿Cómo, siquiera, hablar sobre lo sucedido, expresarse sobre ello sin traicionarlo? Y, al mismo tiempo, ¿acaso la actitud de evasión, de actuar como si nada hubiese sucedido, parece una mejor alternativa? Véanse a este respecto los siguientes versos de Paul Celan:

[...] Si viniera,
si viniera un hombre,
si viniera un hombre al mundo, hoy, con
la barba de luz de los
patriarcas: él podría
hablar sobre este
tiempo, él
podría
solo balbucear y balbucear,
siempre-, siempre-para para.
“Pallaksch. Pallaksch.”
(Paul Celan, *Tübingen. Jänner*)¹⁰³

Balbucear, pues, como el propio Celan, judío y víctima superviviente del Holocausto. El término “Pallaksch” no tiene significado: constituye un hablar sin decir, porque no es posible transmitir lo que se ha visto. Andreas J. A. Michael hablaba a este respecto de la sensación de que el lenguaje se torna insuficiente, incapaz de dar cuenta de un mundo que se fragmenta y derrumba. Esta sensación conduciría a la doble utopía de un lenguaje capaz de, por un lado, reunificar ese mundo fragmentado, y, por otro lado, de replegarse en el silencio. Ambas posturas se encontrarían en tensión en la poesía de Celan, aunque al mismo tiempo presentarían una cierta tendencia a fundirse en un hipotético lenguaje utópico del silencio (Michael 1987: 17).

Del mismo modo, Chiari escribe que el intérprete y protagonista de su pieza “ya no cree en los sonidos”, hasta el punto de no recordar siquiera la postura y los gestos de un instrumentista. E, incluso, de haber dejado de considerarse a sí mismo como tal (Chiari,

¹⁰³ “[...] Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immerzuzu.
(«Pallaksch. Pallaksch.»)”

en Schneider 2016: 25).¹⁰⁴ Y, sin embargo, al igual que Celan, Chiari no se resigna al silencio, el violoncelista no se limita a abandonar el violonchelo. Ni uno ni otro se atreven a representar el horror, pero nos permiten contemplar sus huellas en los rostros de quienes fueron obligados a vivirlo.

“La muerte es un amo de Alemania”,¹⁰⁵ confiesan de forma explícita las palabras –terriblemente hermosas– de Celan en su sobrecogedora *Todesfuge* [“Fuga de muerte”]. No obstante, el profundo dolor que rezuma el poema no se debe tan solo a las diversas imágenes que destellan en él, sino también, por un lado, a aquello que se calla, y, por otro lado, a la propia estructura del poema, con su polifonía fragmentaria y obsesiva hasta la claustrofobia. También en Chiari encontramos a este respecto la renuncia a la representación, tanto de los hechos como de los propios sentimientos. La grabación que abre su pieza tiene el valor del documento: no es una representación de la guerra, sino su misma reproducción. Ante ello, el violoncelista, como Cage, no tiene “nada que decir”:¹⁰⁶ a la violencia de la guerra le sigue el silencio.

Sin embargo, parafraseando al artista norteamericano, si lo que requerimos es silencio, lo que el silencio, por su parte, requiere, es que se hable: “no tengo nada que decir... y lo estoy diciendo... y eso es poesía” (Cage 2010: 109).¹⁰⁷ Al igual que el “balbuceo” de Celan y su palabra imposible –“Pallaksch”–. Al igual que las “reacciones” del intérprete de Chiari con su violonchelo y su arco: desarraigadas y alienadas a la par que viscerales, desorientadas a la vez que profundamente conectadas con la experiencia –siquiera subrogada, empática– de lo traumático. *Loquor quia absurdum*. El propio Wittgenstein, después de llamar al silencio en su *Tractatus* sobre aquello “de lo que no cabe hablar”, afirmarí­a en su *Lecture on Ethics* que todo su afán se habría encaminado a confrontar los límites del lenguaje: un intento sin esperanza, absurdo sin duda, pero que él no podía sino respetar desde lo más hondo (Wittgenstein 2002: 6).

No obstante, todavía no hemos alcanzado el núcleo de lo que esta pieza tiene que decir en relación con la poética del instrumento. La clave de *Per arco* se encuentra, en este sentido, en una relación dramáticamente dañada: aquélla que existe entre el instrumentista

¹⁰⁴ “Er glaubt nicht mehr an Töne. An die Spielhaltungen des Instrumentalisten hat er keine Erinnerung, es ist keine Rede davon, er sei ein Instrumentalist”.

¹⁰⁵ “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”.

¹⁰⁶ “I am here... and there is nothing to say”. En el original, los puntos suspensivos corresponden a espacios en blanco, como representación de pausas en el discurso hablado.

¹⁰⁷ “I have nothing to say... and I am saying it... and that is poetry”.

y el instrumento. En efecto, la máquina binaria –que es en el fondo la auténtica protagonista de la pieza– se nos aparece en un inicio como algo que se ha roto y no puede seguir funcionando. Ante el choque con lo real, inexpresable e irrepresentable, la misma posibilidad de tocar música parece haber perdido su sentido: ya no es posible hacer lo que se solía en otro tiempo, y, así, toda reproducción de hábitos posturales, gestuales, musicales, queda bloqueada. ¿Qué resta entonces para ese silencio que, a pesar suyo, ha de quebrarse? La búsqueda de otras formas de gestualidad y de sentido, así como la creación de una relación genuina, renovada, con esos objetos que en otro tiempo fueran familiares y hoy han llegado a ser extraños.

He aquí, pues, cómo la mediación se convierte en protagonista en el proceso de desterritorialización del instrumento. La introducción de la grabación constituye una ventana abierta a la realidad, mediante la cual el mundo irrumpe en el espacio artificial, codificado, del escenario, horadando su pretendida asepsia y forzando al músico a adoptar una postura ante ello. Así, la primera afectada es el aura del propio “espacio para la música” [“*space for the music*”] –recurriendo a la expresión de Craenen (2014) –, en el que penetra no solo el sonido de la guerra en un sentido meramente acústico, reducido, sino la propia guerra como realidad, como suceso.

El otro, cuando habla con un discurso sonoro, se presenta a sí mismo como “más” que algo fijo, “más” que un cuerpo delineado, como una “presencia” [...]. Es en sus actos de habla que él llena el espacio entre nosotros y por esto me encuentro auditivamente inmerso y penetrado en la medida que el sonido invade “físicamente” mi propio cuerpo (Ihde 2007: 79).¹⁰⁸

Aunque Don Ihde se refiere aquí al “otro” que, frente a mí, me habla, su planteamiento puede aplicarse a la propia realidad espacial. El “aura” (o “halo auditivo”), dice el autor, no solo excede la presencia de esa corporalidad esquemática, delineada (en este caso, las horribles fuentes sonoras que Chiari invita a infiltrarse en la cómoda sala de conciertos), sino que, en la medida en que cubre el espacio que nos separa, constituye otro ejemplo de la experiencia de lo invisible (2007: 80).

En cuanto a la segunda afectada, cabe defender, no se trata tanto del aura del violonchelo como de la máquina binaria. Precisamente, porque en ésta radica el agenciamiento, el ensamblaje mutuo del intérprete y el instrumento como espacio

¹⁰⁸ “The other, when speaking in sonorous speech, presents himself as «more» than something fixed, «more» than a outline-body, as a «presence» [...]. It is in his speakings that he fills the space between us and by it I am auditorily immersed and penetrated as sound «physically» invades my own body”.

productivo. Lo que aquella ventana al exterior torna problemático no es, pues, el instrumento tradicional, sino más bien su realidad territorial.

A continuación, veremos un caso diferente, pero también relacionado con la idea de una comunicación imposible. *Grito mudo* es una videoinstalación interactiva del compositor madrileño Alberto Bernal (1978), presentada por primera vez en el Festival Internacional de Videoarte “Proyector” (Galería 6+1, Madrid), en julio de 2011 (Bernal 2015a). La obra en cuestión es la número 33 de la serie *Impossible Music*, un “work in progress” iniciado en 2006, en el que el compositor documentaría, según sus propias palabras,

diversas imposibilidades encontradas durante su trabajo como compositor y artista sonoro. Varias ideas de naturaleza sonora/musical, pero imposibles de llevar adelante a través del sonido, se hacen realidad a través de otros medios como la fotografía, la intervención, el lenguaje verbal, la instalación visual o la transformación plástica de partituras. [...] De este modo, el origen de la obra y su senda perceptiva continúan ligados al espacio de lo musical/acústico, pero su formato expresivo se halla alienado en otro medio. Música imposible de escribir, imposible de ejecutar e imposible de escuchar, pero hecha posible a través de la paradoja de una materialización implícita de esta imposibilidad (Bernal 2015b).¹⁰⁹

Así, por ejemplo, la pieza #3 consiste en una fotografía de la mesa de trabajo del compositor, donde, junto a los habituales útiles de escritura, las hojas pautadas, las hojas de anotaciones y una taza de lo que parece té, se dispone un periódico abierto por la sección de noticias internacionales, en el que puede leerse el titular: “El Congreso legaliza Guantánamo”. Asimismo, la pieza #9 es una partitura gráfica donde el amontonamiento exuberante de notas, plicas y corchetes –imposible de ejecutar– perfila a gran escala una especie de “hongo nuclear”. Finalmente, la pieza #12 (“Villaverde”) se presenta como una intervención-fotografía en la que un pueblo en ruinas se transparenta a través de una hoja pautada colocada en un atril.

¹⁰⁹ “[...] several impossibilities that I faced during my work as a composer and sound artist. Several ideas of sound/musical nature, but impossible to carry out through sound, are made reality through other media like photography, intervention, words, visual installation or plastic transformation of scores. [...] In this manner, the origin of the work and its perceptive way are still within the music/acoustic realm, but their expression format alienated in another medium. Music impossible to write, impossible to perform and impossible to hear, but made possible through the paradox of the implicit materialization of this impossibility”.

El planteamiento de estas tres piezas se relacionaría, como parece evidente, con la idea de un arte conceptual.¹¹⁰ No hay nada en ellas que “suenen” como tal, sino que lo que se manifiesta es, ante todo, el no-poder-llevarse-a-cabo de esta producción. El sentido de esta incapacidad, además, es relativamente claro en los tres casos citados. En la #3, en primer lugar, el periódico ocupa un lugar análogo al de la grabación de Chiari, pero, en lugar del escenario, la ventana al mundo invade el espacio de trabajo del compositor. ¿Cómo, por qué, para qué escribir música ante esta realidad? Para el autor, este choque hace imposible, en cuanto absurdo e impotente, su propio trabajo. Es de este modo como la pieza se identifica con su propia imposibilidad.

La pieza #9, en segundo lugar, es algo menos unívoca. El mundo se infiltra en el mismo acto de inscripción del compositor, que de alguna forma quiere dar cuenta de él. Y, sin embargo, este esfuerzo parece inútil: o la música se convierte en representación, perdiendo así su autonomía, o bien se repliega sobre sí misma y renuncia al mundo. Pero, ¿cómo renunciar, ya sea al mundo o a la música? Del mismo modo, en tercer lugar, “Villaverde” recoge la inevitable frustración que acompaña al deseo de transformar, expresar en música una experiencia del mundo. ¿Cómo plasmar en ella el sentimiento de lo ruinoso, de lo abandonado, de lo perdido, sin resignarse a una ingenua estetización del modelo o, alternativamente, a una referencia fantasmagórica?¹¹¹

Ahora bien, en ninguno de los tres ejemplos expuestos cabe hablar de alguna clase de instrumentalidad, de poética del instrumento. Es en este punto donde *Grito mudo* adquiere una condición diferente, situándose a este respecto en el límite de lo que cabe llegar a considerar “instrumento”, en cuanto a un espacio de producción sonora susceptible de ser percibida como música.

¹¹⁰ Puede ser difícil decir hasta qué punto las distintas piezas de esta serie pueden ser consideradas piezas musicales. Tampoco, por otra parte, el compositor parece manifestar una gran preocupación por esta clase de interrogantes. Como recoge Javier Vázquez, Bernal no se considera un compositor multidisciplinar o interdisciplinar, sino “antidisciplinar”. Así, explica el artista: no sé si es música, videoarte, arte sonoro o incluso performance cuando se trata de una acción; ni me interesa. Mi formación está clara [musical], [...] pero no me interesa encuadrarme. [...] lo que intento es no alejarme [de la aproximación a otras disciplinas], no decir “es que como soy músico yo hago música” (Vázquez 2015: 22-23).

¹¹¹ En todas estas piezas, y particularmente en la #3, parecen resonar las palabras de Adorno, ya citadas, sobre la “barbarie” de escribir poemas después de Auschwitz: es ésta, ciertamente, una “música imposible”, una imposibilidad de componer que no deja de identificarse con la negación ética a hacerse cómplice de la barbarie que el artista –Bernal– reconoce en la sociedad a la que pertenece.



Figura 4.1: Imagen de una videoinstalación de *Grito mudo* (2011) de Alberto Bernal. Recuperada de la página web del autor.

Desde un punto de vista técnico, la instalación se compone de un vídeo, un micrófono y un dispositivo informático que analiza y procesa el sonido captado por este último (Bernal 2015a). El primero se proyectará en una pantalla, debajo de la cual Bernal coloca un cartel con el texto “GRITA!”, dirigido al público. El vídeo contiene una breve grabación de Bernal, en la que éste transita progresivamente desde el estado de reposo hasta el grito a pleno pulmón.

No obstante, el visitante no se limita a visualizar el vídeo de principio a fin, tal y como éste fuera grabado en la preparación del dispositivo. En cambio, al acercarse a la pantalla, en ésta lucirá el rostro de Bernal con una expresión de neutralidad. Ahora, si el visitante, incitado por el cartel, emite un grito, contemplará al compositor gritar con intensidad pareja. Asimismo, si el espectador enmudece, también lo hará el Bernal de la imagen: es, pues, la voz del visitante la que regula la imagen que se muestra en cada momento. Sin embargo, el propio vídeo carece de sonido, es mudo. La instalación, en este sentido, mide la intensidad del sonido entrante y la utiliza para determinar el fotograma que se mostrará en la pantalla: así, cuanto mayor sea el volumen del estímulo recibido, la imagen mostrará la expresión facial de un grito más intenso.

¿Dónde se encuentra, empero, el “instrumento”? Si nos atenemos a la clase de análisis de las relaciones productivas desarrollada en el capítulo precedente, diríase que el único elemento verdaderamente productivo a nivel sonoro es la voz —el grito— del visitante. No obstante, como sugiere el título, el centro de interés de la pieza no reside —o, al menos, no lo hace solo— en la incitación al grito como tal, sino más bien en la relación que el

grito del espectador mantiene con un segundo fenómeno productivo que, indudablemente, existe y/o ha existido, pero que es imposible de percibir: es decir, una producción silenciada. En cierta manera, pues, la obra es un dúo, aunque malogrado: Bernal emplea dos gritos, ajenos entre sí, pero conectados a través del espacio y el tiempo mediante un dispositivo que, empero, permite únicamente el flujo de información acústica en una dirección y de información visual en otra dirección, haciendo imposible una auténtica comunicación.

En este sentido, la videoinstalación se orienta hacia una actualización imposible, si bien nada abstracta o etérea, sino absolutamente concreta: esto es, como esa “materialización implícita” sobre la que hablaba Bernal. En realidad, advertimos que el grito inaudible *ha sido*, que ha habido –en otro tiempo, otro lugar– una producción sonora semejante a la que realizamos como visitantes. Y que es en cierto modo su reproducción la que nos muestra, si bien mutilada de tal forma que solo se nos transmite su imagen, fragmentada y convertida en una serie de fotogramas.

Y, sin embargo, la producción original, como fuente, no deja de estar presente en la ejecución: en este sentido, la imagen visual apuntaría, prefigurándola, al grito enmudecido, como un índice. Los dos gritos conectan entre sí, se conciertan a través del proceso interactivo, la relación tiene que ver con esa empatía tan humana que impide que sean ajenos el uno al otro, compositor y visitante, unidos en el grito: la acción de uno retroalimenta al otro.¹¹² De este modo, la pantalla se transforma en un extraño espejo que devuelve a la mirada el rostro del extraño, estableciendo un vínculo a través del invencible aislamiento. A pesar de todo, la comunicación fracasa, la concertación alcanza su límite, escucharse es imposible, puesto que nuestro mundo perceptivo se encuentra separado del Otro por el muro infranqueable de una imagen digitalizada. Escribe Bernal:

Grito mudo es, al mismo tiempo, un reflejo en dos direcciones: de la rabia contenida de la persona que contemple la instalación hacia su equivalencia visual en la propia instalación; y de la rabia que surge de la instalación y se proyecta en el grito sonoro de quien la contempla (Bernal 2015a).

No obstante, éste es solo el momento positivo de la pieza: la armonización de los extraños, la doble proyección que permitiría concertar un dúo inalcanzable, equilibrando

¹¹² Además, como expone Don Ihde (2007: 111): “[...] cuando el otro está en silencio, hay también un «hablar»: vemos el rostro que «habla» en su silencio. Sentimos la carne que «habla» en su silencio. Existe una adherencia del discurso al silencio del otro” “[...] when the other is silent there is also a «speaking»: we see the face which «speaks» in its silence. We feel the flesh which “speaks” in its silence. There is an adherence of speech to the silence of the other”].

“las presiones a uno y otro lado de la membrana”.¹¹³ Su otro momento, negativo, es el fracaso de esta empresa, su imposibilidad de consumarse. En cualquier instante solo suena un grito: nosotros oímos el nuestro, tal como Bernal escuchó el suyo propio, pero es incapaz de acceder al nuestro. Por su parte, su presencia fantasmagórica reacciona a través del proceso transductivo que nuestra voz pone en marcha, pero éste carece de boca, así como de ojos. En cierto modo, pues, nosotros lo “vemos”, aunque él a nosotros no (el dispositivo carece de cámara). A cambio, a través del micrófono, el Bernal digitalizado logra “escucharnos”, mientras que nada de su grito llega a nuestros oídos.

Por consiguiente, la presencia se vive en cierto modo (también) como una pérdida. Al igual que en André, la poética de la pieza hace al dispositivo instrumental tornarse un signo de una realidad ausente. ¿Cuál es, empero, el sentido de este devenir-signo? Aquí, en rigor, cabe más de una interpretación. ¿Por qué habría de tratarse precisamente de un grito de rabia? Es cierto que esta pieza se sitúa en relación con la orientación política que, de forma más implícita o explícita, se encuentra presente en toda la producción artística de Bernal: protesta social, activismo, resistencia, crítica al sistema... No obstante, la rabia no agota el potencial expresivo de este grito: podemos pensar también en otras formas de dolor.

Aun así, parece obvio que arrojarse a gritar desafortadamente en un espacio público es una clase de acción que tiende a generar una cierta resistencia en el espectador, un reparo que tanto el cartel como la complicidad silenciosa del rostro de Bernal contribuyen a dinamitar. En este sentido, aunque el sentido del grito pueda diferir de una a otra experiencia, la dimensión política de esta acción es innegable: no callar, no disimular, no someterse a la corrección social, etc. La videoinstalación adquiere de este modo un sentido de escándalo cívico, de provocación. Gritar para hacerse oír, aunque esta misma transgresión se confronte con un penoso reflejo de muerte: la sensación de no poder oír, ni poder ser escuchado por el Otro que mira desde el otro lado del espejo. La presencia en la ausencia, la ausencia en la presencia, delatan así aquello que les separa, esa barrera “timpánica” que sería necesario rasgar para hacer posible la comunicación, pero, ¿cómo?

¹¹³ Alusión a “Tímpano”, un célebre artículo de Derrida (1994: 15-36), así como al título de otra obra de Bernal, *Cómo desequilibrar las presiones a uno y otro lado de la membrana* (2013) para ensemble, inspirado en dicho texto.

La respuesta de Bernal, su mismo propósito como artista, vendría a ser, parafraseando a Derrida, la de componer con un martillo.¹¹⁴ A este respecto, la imposibilidad del dúo, el fracaso comunicativo, la virtualidad expresiva del grito, la interacción asimétrica a través de la pantalla-espejo, etc., se condensan aquí en un cierto devenir-signo que interpelaría tanto a la realidad social como a la propia música como creación artística. Desde este punto de vista, el propio instrumento deviene en esta obra un “grito mudo”, o, en otras palabras, el grito de una boca muda: una llamada elocuente desde el otro lado de la membrana, como golpes –“martillazos” – a las compuertas de hierro que demarcan ambos territorios.

4.3.2. La imagen-máquina

En la sección anterior se han presentado dos casos en los que la mediación semiótica llevada a cabo a través de la dimensión instrumental del trabajo poético tenía su foco en la imposibilidad de la comunicación: el artista sufre ante la experiencia de la realidad que le rodea, pero se encuentra con los límites que su propio medio le interpone ante su afán de dar cuenta, por medio de su trabajo, de tales experiencias. Debido, entre otras cosas, a lo que Sève denominaba la condición instrumental de la música, el agenciamiento de los espacios productivos se torna potencialmente relevante en el desarrollo de estas cuestiones: así, el sentido que adquiere el proceso semiótico reside, de forma principal, en la iluminación de este conflicto.

Así, por un lado, en Chiari el trauma de la guerra acarrea un grave deterioro de la relación entre intérprete e instrumento, ante lo cual se hace necesario un nuevo reensamblaje. Por otro lado, en Bernal, la conexión transductiva entre los dos gritos, basada no solo en la recepción y procesamiento electrónicos de la información acústica aportada por el visitante, sino también en la empatía y la mimesis ante la experiencia del otro, nos enfrenta con el drama del aislamiento y la incomunicación en un mundo que, al mismo tiempo, paradójicamente, no cesa de gritar calladamente desde su miríada de pequeñas jaulas provistas de ventanas digitales.

El siguiente ejemplo mantiene también una relación con estas cuestiones: ¿cómo puede la música, o el instrumento musical, hablar sobre el mundo e intervenir en él, sin falsificar

¹¹⁴ “[...] ¿se puede hacer estallar el tímpano de un filósofo y continuar haciéndose oír por él? Filosofar con un martillo. Zaratustra comienza por preguntarse si será necesario estallarles, romperles los oídos [...], a golpes de címbalos o de tímpanos, instrumentos, siempre, de alguna dionisiada. Para enseñarles también a «oír con los ojos»” (Derrida 1994: 19).

su propio discurso? En este caso, sin embargo, la solución aportada por su autor, el compositor alemán Peter Ablinger –quien fue en otro tiempo profesor de Bernal– adquiere un carácter muy diferente, relacionado con el concepto de “fonorrealismo”. Ello nos conducirá a un nuevo marco temático: la idea de imagen-máquina, que consiste fundamentalmente en la desterritorialización del instrumento por medio de la creación de una imagen auto-alienante, ilusoria, de su propia realidad productiva.

En el año 2009, Ablinger presentó en el World Venice Forum su pieza *Deus cantando* (*God, singing*), para piano controlado por ordenador y proyección de texto. La obra pertenece a su ciclo *Quadraturen* (1997-*in progress*), el cual está compuesto por un amplio conjunto de instalaciones sonoras, obras electroacústicas e instrumentales; o bien, como plantea de manera alternativa el autor, por “una sola pieza que aparece en ocasiones como orquesta sinfónica, en otras como instalación, y en la siguiente como un piano controlado por ordenador” (Ablinger 2006).

El ciclo se divide en cinco grupos o “etapas” de obras, que no siguen, no obstante, el orden cronológico de su aparición histórica. En primer lugar, encontramos las tres piezas, estudios sobre grabaciones, que conforman *Quadraturen I*, aparecidas entre 1997 y 1999: las dos versiones de *Stadtportrait Graz* (Ia y Ib) y *Sprache ist* (Ic). En segundo lugar, *Quadraturen II*, subtitulada “*Raum der Erkenntnis/Vertreibung*” [“Espacio de conocimiento/expulsión”] y constituida por una única instalación sonora, de 2002. En tercer lugar, *Quadraturen III*, “*Wirklichkeit*” [“Realidad”], que reúne nueve estudios para piano controlado por ordenador: “Gegrüßet seist Du Maria” (IIIa, 2004), “Guten Abend bei der Zeit im Bild” (IIIb, 2002), “Fidelito/La Revolución y las Mujeres” (IIIc, 2004), “Portrait meiner Eltern” (IIId, 2006), “Schaufensterstück” (IIIe, 2004), “A Letter From Schoenberg” (IIIf, 2008), “Audioanalyse / Die Auflösung / Freud in England / Le grain de la voix” (IIIg, 2006), “Deus Cantando (God, Singing)” (IIIh, 2009) y “The Truth, or: How To Teach The Piano Chinese” (IIIi, 2014). A continuación, *Quadraturen IV* (“*Selbstportrait mit Berlin*”), que se compone de una única pieza para ensemble y reproductor de CD, estrenada en 1998. Y, finalmente, *Quadraturen V* (“*Musik*”), también una pieza, esta vez para orquesta sinfónica, del año 2000.

En *Quadraturen* encontramos numerosos ejemplos de lo que Ablinger (2006) denomina “fonorrealismo” [*phonorealism*], esto es: la reproducción de una grabación o “fonografía” [*phonograph*], bien de un discurso, de un paisaje urbano, o bien de música, con instrumentos acústicos. En *Deus cantando* (*God, singing*), la fuente es un texto

hablado: en concreto, se trata de la “Declaración de la Corte Penal Internacional de Medio Ambiente”, recompuesta por Ablinger a partir de palabras del activista Adolfo Pérez Esquivel y del decimocuarto Dalai Lama, y recitada por Miro Markus, quien en aquel momento era un niño.

Ablinger compara la reproducción instrumental de fonografías con la “pintura foto-realista” (Ablinger 2005), o, más precisamente, con técnicas de cuadrícula como las que se emplean en la fotografía digital. El proceso se desenvuelve del siguiente modo: la fonografía elegida se traduce en una matriz de datos de tiempo y de frecuencia, lo que se lleva a cabo gracias a una rejilla de pequeños cuadrados (“píxeles”). Dicha matriz, prosigue Ablinger, es la partitura de la obra, la cual puede ejecutarse con diversos medios instrumentales, incluidos los instrumentos tradicionales. El problema de la máquina binaria es, sin embargo, su capacidad de fidelidad restringida, esto es, sus limitaciones en cuanto a la densidad de información que puede procesar. En este sentido, se hace necesario en su caso el uso de rejillas de mayor calibre, lo que conlleva que las similitudes a nivel perceptivo con respecto a la fuente original sean menores.

Ello se manifiesta claramente en otro ciclo del mismo compositor, *Voices and Piano* (1998-*in progress*), constituido hasta ahora por 59 piezas para piano y reproductor de CD (Ablinger 2018). Allí, Ablinger recoge grabaciones de voces de diversos personajes, desde la Madre Teresa de Calcuta a Ernesto “Che” Guevara, pasando por Gertrude Stein, Bertolt Brecht y Marina Abramovic. La parte de piano, obtenida mediante la aplicación de la citada técnica de cuadrícula a la fonografía correspondiente, es ejecutada por un intérprete humano. La ejecución en vivo se superpone a la grabación del texto original, y la escucha de la pieza permite darse cuenta de lo irreconocible de la interpretación aislada. “Así, el resultado de la transformación no es tanto una reproducción del original cuanto un acercamiento [...] entre los sonidos instrumentales y la grabación original” (Ablinger 2004: 22).¹¹⁵

En *Deus cantando*, sin embargo, Ablinger (2006) emplea un piano controlado por ordenador, construido por Winfried Ritsch y con un software programado por Thomas Musil. Al reducir el calibre de la cuadrícula, se incrementa la definición de la imagen acústica, aproximándose, tal y como afirma Ablinger, a la frontera de lo reconocible. Nace

¹¹⁵ “[...] auf diese Weise ist das Ergebnis nicht so sehr eine Reproduktion als eine Annäherung an das Original, oder eine Situation des Vergleichs zwischen Instrumentalklang und ursprünglicher Klangaufzeichnung”.

así un auténtico “piano parlante”, hasta el punto de que con la ayuda de los subtítulos –e incluso, hasta cierto punto, sin ellos–, el oyente llega a poder entender el texto “tocado” por el piano, que aquí no se superpone a la grabación.

Comencemos, pues, por analizar la estructura productiva del dispositivo instrumental. La fuente sonora es, por supuesto, la voz de Markus, recogida por el micrófono y procesada por el ordenador. Ahora bien, el piano, en tanto que cuerpo sonoro activado de forma mecánica, funciona en este caso como un altavoz, convirtiéndose en un medio de reproducción de sonido: el piano renuncia parcialmente a su propia identidad a cambio de adquirir una capacidad polimórfica. Es decir, la ejecución del piano tiene un carácter icónico, pero esta iconicidad trasciende la de cualquier recreación creativa tradicional –como el “agua” de Debussy o Ravel– para convertirse en una reconstrucción técnica realista de sonidos grabados a partir de su información acústica. En este sentido, su producción se torna reproducción: ¿es una ilusión creer, entonces, que el piano está hablando? ¿O no lo es más que creer que lo hace un altavoz? Como lo expresaba Don Ihde, “para el oyente humano, hay una multiplicidad de sentidos en los que *existe palabra en el viento*” (Ihde 2007: 4).¹¹⁶ Y éste, sin duda, es uno de ellos.

El piano, empero, no puede llegar a ser completamente equivalente a un altavoz, tanto por su fidelidad limitada como por su inevitable condición aurática. Por un lado, al pixelado que conlleva la cuadrícula, cuya resolución no puede ser mecánicamente tan elevada –su límite, dice Ablinger (2006), se encuentra en torno a las 16 acciones por segundo–, se suma una segunda digitalización, que tiene que ver con la parcelación del *continuum* de frecuencias en saltos discretos (las teclas del piano). De este modo, el piano de Ablinger se sitúa perceptivamente en una zona limítrofe entre la semejanza y la reproducción respecto de la voz hablada. *Voices and Piano* no llega a este nivel, por una cuestión puramente cuantitativa: la fidelidad es demasiado baja (lo que es factible en un piano mecánico no lo es en el caso de un intérprete humano). Y, aun así, su iconicidad permite reconocer convergencias en las producciones simultáneas de voz y de piano, pudiendo escucharse la parte de este último como una suerte de filtrado de la grabación. No obstante, en *Voices and Piano* no diríamos, en ningún caso, que el piano parece estar hablando, al contrario de lo que sucede en *Deus, cantando*. Desde esta perspectiva, los

¹¹⁶ “For the human listener there is a multiplicity of senses in which *there is word in the wind*”.

condicionantes físicos, límites positivos en el cuerpo marcado, devienen aquí límites negativos en la medida en que construyen un techo a la fidelidad.

Por otro lado, a diferencia del altavoz, que pagaba su capacidad polimórfica, reproductiva, con una carencia de identidad casi completa, el piano porta consigo –como se comentó en el análisis de *Piano Burning*– una rica carga de significación. De ahí que, aunque ya no impresiona a nadie escuchar una voz humana a través de un altavoz, sí lo hace oír hablar a un piano, y ello no se reduce a la mera sorpresa ante la novedad. Pues no es solo la mayor o menor fidelidad del piano al reproducir la voz del niño, sino el hecho de que sean las teclas de un piano las que la reproducen, lo que resulta más sobrecogedor.

Una diferencia importante con el altavoz es, en este sentido, que aquí la iconicidad no oculta, no hace olvidar el cuerpo sonoro. Por el contrario, lo resalta de forma tal que el piano se muestra por momentos como poseedor de una interioridad, de un “alma”: no es solo que lo que se escucha “sea” (y no “suene como”) una voz recitando un texto, sino que es la “voz” de un piano. Según expone a este respecto Don Ihde, el lenguaje, en tanto que palabra, se encuentra de forma normativa encarnado en el sonido y en la voz: como en la concepción saussureana de la lengua y el habla, su actualización se encuentra ligada a la “palabra vocal” [*voiced word*] (Ihde 2007: 150). Ahora bien, como veíamos ya en el primer capítulo:

Así como hay palabras despojadas de voz, existen voces carentes de palabra, las voces de las cosas que hablan sin palabras. Estas voces se encuentran repletas de significado, pero todavía no de palabra. [...]. La voz de cada cosa revela algo de su *per-sona* (Ihde 2007: 154).

¿Qué es lo que revelaría de sí mismo, entonces, la voz de un piano parlante, que habla con palabras? Es aquí donde se manifiesta el carácter ilusorio de lo que hemos denominado previamente imagen-máquina: Ablinger, por medio del trabajo fonorrealista, introduce en el piano la ilusión de una palabra vocal y, a través de ello, de un lenguaje interno, de una interioridad. El piano ha adquirido una voz, pero no es ya la misma que experimentamos ante la ejecución de un preludio de Chopin, sino que es además la voz de un niño.

¿Por qué, empero, el título de *Deus cantando*? En cierto modo, el piano deviene algo análogo a la bíblica zarza ardiente: los pianos –al igual que las zarzas– no hablan, sino que tocan música, y, en este sentido, son *wordless*, sus voces son diferentes a las del

lenguaje verbal. Y, sin embargo, la música que el piano de Ablinger toca es al mismo tiempo lenguaje, las combinaciones de teclas que activa permiten reconocer su producción como palabras. De esta forma, desde la perspectiva de la imagen-máquina, el sofisticado aparato parece habitado por un espíritu-niño que, además, nos interpela sobre nuestras responsabilidades hacia el medio ambiente. En este punto, apelar al modelo del complejo cibernético no basta: si bien el piano deviene voz gracias a una determinada configuración de las relaciones de producción, es al nivel de la mediación que el aura de la voz “posee” al piano, como la voz de Yahvé se ocultaba en la zarza, y genera en nuestra percepción la fascinación del “milagro”.

En última instancia, pues, el piano habla sobre el mundo, transmitiéndonos un mensaje explícito y unívoco. Ablinger parece haber quebrado, en efecto, la barrera de esa comunicación imposible que iluminaban las piezas atendidas anteriormente, pero todo tiene un precio: en la medida en que el sonido musical deviene palabra, ha dejado de ser música. De ahí que, para Ablinger, el principal foco de interés de la pieza estribe en la zona fronteriza, ambivalente, que se sitúa en torno a este devenir:

mi principal preocupación no es la reproducción literal en sí misma, sino precisamente esta zona liminal entre la estructura musical abstracta y el súbito reconocimiento; la relación entre las cualidades musicales y el «fonorrealismo»: la observación de la «realidad» a través de la «música» (Ablinger 2004: 23).¹¹⁷

En este sentido, la ambigüedad perceptiva del resultado sonoro impide que el devenir-voz del piano sea completo. En consecuencia, la limitación negativa que la corporalidad del piano acarrea desde el punto de vista de la fidelidad en la reproducción vuelve a adquirir un sentido positivo: la pieza pone el acento en el punto crítico en el que una misma materialidad sonora puede ser interpretada por el oyente tanto en términos de sonido musical como de lenguaje verbal. La producción sonora adopta en esta pieza, pues, un sentido ambivalente, que coloca en situación de jaque la propia frontera entre música y lenguaje verbal, realidad y recreación artística, humano y no-humano, así como el estatus del piano como instrumento musical o, de otra manera, la concepción del instrumento como espacio de producción de sonidos musicales.

¹¹⁷ “Tatsächlich aber gehört mein Hauptinteresse gewiß nicht der wörtlichen Übersetzung selbst, sondern eben diesem Grenzbereich zwischen abstrakter musikalischer Struktur und dem plötzlichen Wechsel zum Erkennen hin – die Beziehung zwischen purer musikalischer Qualität und „Phonorealismus“: der Beobachtung der Wirklichkeit durch Musik”.

En efecto, cabría considerar que, en cuanto devenir-boca, el piano de Ablinger no es precisamente mudo. Pero esto no nos debe llevar a confusión: como sostenía Wellmer, el contenido verbal transmitido por una música que se ha tornado en lenguaje verbal no es equivalente a su *Weltbezug* como música. Esto es, al contemplarla como fábrica o producción de signos, la pluralidad de sentidos de *Deus cantando* no debe buscarse tanto en el significado de las palabras de Markus, transducidas por el piano, cuanto en el mismo fenómeno –no menos significativo– del devenir-voz del piano, con todo lo que este proceso conlleva, según acabamos de exponer.

Nuestro siguiente ejemplo será *Efebo con Radio* (1981) para soprano y orquesta, de Salvatore Sciarrino (1951). Se trata de una pieza dotada de un complejo entramado de relaciones intertextuales, a la que Sciarrino atribuía una cierta condición de diario, en cuanto a una serie de recuerdos de la infancia, al tiempo que un viaje personal en el tiempo al repertorio de las transmisiones radiofónicas italianas entre los años 1951 y 1954 (Sciarrino 1998: 118). Puesto que aquí nos centraremos en aquellas cuestiones relacionadas con el concepto de imagen-máquina, para un análisis exhaustivo de esta pieza recomendamos la consulta de la tesis doctoral que James Bunch ha dedicado recientemente al compositor italiano (Bunch 2016).

Al igual que sucedía con *Pacific 231* de Honegger, *Efebo con Radio* está construida en base a una relación icónica con un modelo externo: la imagen de un niño pequeño (identificado con el propio Sciarrino) que juega caprichosamente con el dial de un receptor de radio. De este modo, como describe Acácio Piedade, “el giro [del dial] se hace oír, y el chico pasa por varias estaciones, haciendo sonar fragmentos musicales, perturbados e interrumpidos por una gran cantidad de ruido estático” (2017: 145).¹¹⁸ Este planteamiento abiertamente realista es comentado en un momento determinado de la obra (compases 48-52): en esta parte de la composición, la soprano recita un fragmento de una entrevista del propio Sciarrino, en el que éste se refiere a la condición figurativa del título, “a pesar de quienes pretenden que la música no puede ser descriptiva” (Sciarrino 1988: 11-12).¹¹⁹ Como se ha visto con anterioridad, Sciarrino era crítico con la visión de la

¹¹⁸ “O giro se faz ouvir, e o menino vai passando por varias estações, fazendo soar fragmentos de músicas, perturbados e interrompidos por muito ruído estático”.

¹¹⁹ “De un título figurativo, pese a los que pretenden que la música no es descriptiva, o a quienes, por el contrario, quisieran describir en la música solo sus propias fantasías, precisamente aquellas que en apariencia hacen pacíficas las relaciones entre ellos mismos y el mundo. Un título siempre tiene un vínculo estre-” [“di un titolo figurativo, a dispetto di chi pretende che la musica non sia descrittiva, o di chi, al contrario, vorrebbe descritte in musica solo le proprie fantasticherie, proprio quelle che in apparenza rendono

música como un medio artístico ya no autónomo, sino aislado, asemántico, abstracto e incapaz, por lo tanto, de relacionarse con la realidad:

La fotografía, el cine, la grabación, reproducen el mundo. En cambio, la relación de la música con la realidad parece problemática, los músicos no la tienen en cuenta, se elude. Aunque hoy la música vive en una simbiosis muy cercana con la tecnología reproductiva (piénsese tan solo en la industria discográfica), esto no corresponde a ninguna modernización de la estética musical (Sciarrino 1998: 121).¹²⁰

No obstante, entre la tentativa de Honegger y la de Sciarrino existen diferencias profundas. La primera de ellas estriba, sin duda, en el trabajo intertextual, por medio de las distintas “estaciones” que atraviesa el supuesto movimiento del dial. Estos fragmentos, explica Bunch (2016: 362), constituyen diversas clases de citas y referencias intertextuales, tales como comunicados, anuncios publicitarios, seriales, entrevistas, canciones en italiano, francés e inglés,¹²¹ sintonías o fragmentos instrumentales. Algunas de estas citas son reales,¹²² otras son inventadas y otras, incluso, son citas de obras del propio Sciarrino; algunas son más reconocibles, mientras que otras lo son menos, siendo más o menos fugaces y encontrándose más o menos distorsionadas. De este modo, dice Sciarrino, “la partitura revisita la música pop y la instrumentación de las orquestinas de una época pasada de moda. Detrás del trabajo compositivo se encuentra, por lo tanto, una investigación histórica” (1998: 118).¹²³

No obstante, hay también otras diferencias importantes con Honegger. Ciertamente es que, en ambos casos, la “reproducción del mundo” adquiere más bien el carácter de un retrato, según lo que se expuso en el capítulo anterior. *Efebo con Radio* carece de toda propiedad documental, y no es posible tampoco confundir, como en el ejemplo de Ablinger, el

tranquilli i rapporti fra se stessi e il mondo. Un titolo ha sempre un legame strettissimo”. El discurso comienza y se interrumpe abruptamente, tal y como se transcribe aquí.

¹²⁰ “La fotografia, il cinema, la registrazione riproducono il mondo. Invece il rapporto della musica con la realtà appare problematico, non viene preso in considerazione da parte dei musicisti, viene eluso. Sebbene oggi la musica viva in simbiosi strettissima con la tecnologia riproduttiva (basti pensare all’industria discografica), a ciò non corrisponde alcun ammodernamento dell’estetica musicale”.

¹²¹ Todas ellas, según Sciarrino, “canciones al estilo americano, seducciones del exotismo que se revirtieron en los hogares italianos durante la segunda posguerra” [“Sono canzoni all’americana, seduzioni d’esotismo che si riversavano nelle case italiane, durante il secondo dopoguerra”] (Sciarrino 1998: 119).

¹²² Bunch refiere las siguientes: “It had to be you” (Isham Jones, 1924), “How high the moon” (Morgan Lewis, 1940), “Les Bijoux” (Louis Lynel, s.f.), “Mama” (Carlo Bun, 1941), “Speak low” (Kurt Weill, 1943) y “Second hand rose” (James Hanley, 1921), además de una entrevista concedida por el propio Sciarrino y la sintonía del programa radiofónico *Ballate con noi*. Piedade añade a la lista la canción “Delicado” (1952), de Percy Faith (Bunch 2016: 361-362; Piedade 2017: 145).

¹²³ “In ultimo la partitura rivisita la musica leggera e la strumentazione delle orchestre di un’epoca passata di moda. Dietro il lavoro compositivo c’è dunque una ricerca storica”.

material de la orquesta con los auténticos ruidos de una radio. Además, como hemos dicho ya, la obra tiene un notable fondo autobiográfico, conformándose expresamente como una suerte de autorretrato:

Un punto central de este trabajo es la cuestión de la descripción musical de la escena. Sciarrino estaba inmerso en la cuestión estética del realismo y el figurativismo en la pintura, la escultura y la música y en las implicaciones psicológicas involucradas en la creación. La idea de imitar una radio no es ajena a una revisión de las impresiones de infancia del compositor en sus tardes solitarias, cuando jugaba con la radio, pasando de estación en estación. Hay una melancolía implícita en este trabajo o, más precisamente, una nostalgia, pero no reconstituyente, pasiva, alienante, como quería Lachenmann, sino transformadora, anclada en el presente y en el aparato de la memoria (Piedade 2017: 145-146).¹²⁴

El mismo Sciarrino alude aquí a un carácter irónico de la carga intertextual en esta obra. Sin embargo, ¿dónde se encuentra el distanciamiento que haría posible esta ironía, que evitaría justamente la caída en la “nostalgia alienante” de la que habla Piedade? El compositor aludía aquí a una doble función en el trabajo instrumental: por una parte, dice Sciarrino, “escuchamos una orquesta que remite a otras orquestas”.¹²⁵ Por otra parte, la orquesta recrea las perturbaciones e interferencias de la radio por medio de la misma clase de sonidos instrumentales que incluye de manera habitual la música de Sciarrino (1998: 119). Así, explica Bunch, Sciarrino incorpora el uso de las “técnicas extendidas” que forman parte de su escritura usual como un medio de “distorsión” del sonido, hasta el punto de efectuar distorsiones semióticas de las propias citas:

El mensaje se encuentra en los márgenes. La radio hiperrealista de Sciarrino lleva la ausencia a primer plano, más que demarcarla. Este hecho preserva a la obra de degenerar en una nostalgia de restauración. [...] [Sciarrino] insiste en que las obras pueden ser descriptivas/figurativas –que pueden portar significados– incluso cuando él socava al mismo tiempo dichos significados, “des-recordándolos” y distorsionándolos (Bunch 2016: 398-399).¹²⁶

¹²⁴ “Um ponto central nesta obra é a questão da descrição musical da cena. Sciarrino estaba imerso na questão estética do realismo e figurativismo na pintura, na escultura e na música e inas implicações psicológicas envolvidas na criação. A ideia de imitar um rádio não é separada de uma revisita às impressões da infância do compositor em suas tardes solitárias, quando brincava com o rádio, passando de estação em estação. Há uma melancolia implícita nesta obra ou, mais precisamente, uma nostalgia, mas ela não é restaurativa, passiva, alienante, como quis Lachenmann, mas transformadora, ancorada no presente e no aparato da memória”.

¹²⁵ “[...] ascoltiamo un’orchestra che rinvia ad altre orchestre”.

¹²⁶ “The message is in the margins. Sciarrino’s hyperreal radio foregrounds, rather than marks the absence. This fact saves the work from degenerating into restorative nostalgia. [...] [...] he insists that works can be descriptive/figurative – that they can convey meanings – even as he simultaneously undermines those meanings, «misremembers» them, and distorts them”.

Pero esto no lo es todo: pues lo que en Honegger se acometía principalmente a un nivel cualitativo –la orquesta imitaba, recreándolo, el sonido de una locomotora en marcha–, en Sciarrino tiene que ver también con una dimensión relacional. Es decir, la recreación que llevan a cabo la orquesta y la soprano se centra en el propio funcionamiento de la radio, o, en otras palabras, en las variaciones productivas que conlleva la despreocupada intervención del “efebo”. Así, en la escena evocada por Sciarrino, el juego del chico permite al receptor de radio actualizarse productivamente como un instrumento musical, en un sentido no tan distante de lo que constituiría en su momento la actividad de un *disc-jockey*. Es decir, del mismo modo que veíamos al hablar del arte radiofónico, la radio es escuchada en sí misma como productor potencial de sonidos musicales, y no simplemente como un medio para la reproducción y difusión. Como apunta Sciarrino: “cuando era niño jugaba con la radio, era un generador de sonido electrónico, rudimentario, pero bastante rico” (1998: 118).¹²⁷

Al nivel de las relaciones productivas, la radio puede concebirse como un complejo cibernético: existe una serie de fuentes sonoras, retransmitidas a través de ondas de radio, que el receptor puede captar de manera sucesiva. Tenemos, por supuesto, un altavoz, que permite reproducir estas emisiones. Entre ambos, no obstante, se encuentra el dial, que no se limita a seleccionar entre las distintas emisiones al alcance, sino que más bien navega en un continuo de frecuencias de onda respecto del que las emisiones particulares conforman pequeñas “estaciones”. A su vez, el dial es manejado por el usuario, con un impacto directo sobre el resultado sonoro. En definitiva, los movimientos del dial permiten la permutación entre emisiones de diversa clase (programas musicales, informativos, publicidad, etc.), pero también conllevan interferencias y otra clase de ruidos asociados a las franjas de frecuencias en las que no se produce una sintonización. Esto último constituirá el fondo sonoro, netamente “sciarriniano”, en el que emergerán los diferentes fenómenos intertextuales.

Es justo esta estructura productiva la que Sciarrino trata de imitar con un medio instrumental exclusivamente acústico y, por lo tanto, asimilable al modelo de la máquina binaria. Téngase en cuenta en este tenor que, aunque lo que se recrea aquí es tanto la dimensión productiva de la radio que hemos denominado cualitativa como la relacional, la vía desde la que esto se lleva a cabo no excede el primer nivel, el de la escritura

¹²⁷ “[...] quando bambino giocavo con la radio, essa costituiva un generatore di suono elettronico, rudimentale ma abbastanza ricco”.

instrumental en un sentido convencional. Por consiguiente, la recreación de la estructura productiva que se lleva a cabo en *Efebo con Radio* no es sino una ilusión de profundidad: la pieza de Sciarrino es en rigor una pieza de concierto convencional, para voz y orquesta, y sin dotación electrónica de ninguna clase. “¿Dónde está la ironía? En la conciencia de que la imitación de la realidad es ilusoria. No escuchamos una auténtica radio”, escribe el compositor en este sentido (1998: 118).¹²⁸

¿Cómo, empero, se lleva a cabo esto? Tal y como sugiere Sciarrino, *Efebo con Radio* constituye un caso evidente de lo que él mismo definía como una “forma a finestre” [“forma-ventana” o “forma con ventanas”]: es decir, una concepción formal que, frente a la continuidad del tiempo en la estética tradicional, se caracterizaría por la discontinuidad espacio-temporal, llegando a asumir el aspecto del montaje cinematográfico (Sciarrino 1998: 97, 109).

Ejemplo 4.5: Sciarrino, Salvatore. *Efebo con Radio* (1981), compases 46-48 [detalle] (1988: 12)

Ya antes hemos introducido la metáfora de la ventana al comentar las piezas de Chiari y Bernal. Se trataba de la irrupción de otra realidad, ligada a otro espacio y/o tiempo, en la actualidad de nuestra propia vivencia presente: en Chiari, una batalla de la II Guerra Mundial; en Bernal, el acontecimiento de un grito que ya nunca llegaremos a escuchar. Sciarrino, asimismo, cita como ejemplo el caso de los videojuegos, y podemos recordar, por nuestra parte, el complejo juego de ventanas, perspectivas e identidades que se establecía a lo largo de *Star Me Kitten*. Para Sciarrino, esta clase de discontinuidades forman parte de la experiencia contemporánea del tiempo:

¹²⁸ “Dove sta l’ironia? Nella coscienza che l’imitazione della realtà è ilusoria. Non ascoltiamo una vera radio”.

Hoy el tiempo no fluye como antes: se ha vuelto discontinuo, relativo, variable.

Variable: pasando de una parte del mundo a otra comprimimos y ampliamos el tiempo.

Relativo: podemos comunicarnos con los países más lejanos, donde, en el mismo instante, los relojes marcan otra hora.

Discontinuo: podemos detener el tiempo, interrumpirlo. Solo toma una foto. Luego, cuando miramos la foto, insertamos en el presente que estamos viviendo un rectángulo del pasado (Sciarrino 1998: 97).¹²⁹

Desde un punto de vista musical, Sciarrino aduce como ejemplos el inicio del cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, donde una serie de pasajes de tipo recitativo se alternan con materiales procedentes de los tres movimientos precedentes, e *Hymnen* (1966) de Stockhausen, donde –explica Bunch– el autor alemán lleva a cabo una especie de collage a partir de diversos himnos nacionales del mundo junto con el sonido distorsionado de una radio de onda corta, distorsionándolos, electrificándolos y superponiéndolos. De este modo, “un medio de comunicación nostálgicamente obsoleto era utilizado en servicio de un gesto político bienintencionado” (Bunch 2016: 356).¹³⁰

Otros casos paradigmáticos de *forma a finestra* serían *Fourth of July* (1912) o *The unanswered question* (1908) de Charles Ives. Mientras que la primera incluye –al igual que el *Efebo*– citas de canciones vernáculas al tiempo que elementos (como el choque politonal de supuestas bandas en movimiento) que Bunch califica de “proto-hiperrealistas” [*proto-hyperrealist*] (2016: 358), en la segunda, el apacible y continuo fluir del discurso de la cuerda –que Ives identifica en el prólogo de la partitura con “los silencios de los druidas, quienes no saben, ven ni oyen nada” –¹³¹ es alterado por la superposición de las intervenciones sucesivas de la trompeta –“la pregunta perpetua sobre la existencia” –¹³² y las distintas “respuestas” a cargo del viento madera (Ives 1953: 2), todas ellas en planos rítmicos y armónicos extraños entre sí. Finalmente, parece obligada la referencia al tercer movimiento de la *Sinfonía* de Berio, donde diversas citas extraídas

¹²⁹ “Oggi il tempo non scorre come una volta: è divenuto discontinuo, relativo, variable.

Variabile: spostandoci da una parte all’altra del mondo comprimiamo e dilatiamo il tempo.

Relativo: possiamo comunicare con i paesi più lontani, Dove, nello stesso istante, gli orologi segnano un’altra ora.

Discontinuo: possiamo fermare il tempo, interromperlo. Basta scattare una foto. Quando poi guardiamo la foto, inseriamo nel presente che stiamo vivendo un rettangolo di passato”.

¹³⁰ “A nostalgically outdated means of communication was utilized in the service of a well-intended [...] political gesture”.

¹³¹ “The silences of the druids – who know, see and hear nothing”.

¹³² “The perennial question of existence”.

del canon musical y diferentes autores de la posguerra se superponen, junto con un collage realizado a partir de textos de Samuel Beckett, sobre la música del tercer movimiento de la *Sinfonía n.º 2* de Mahler (Bunch 2016: 357).

No es difícil, pues, ver en esta idea el modelo para *Efebo con Radio*, en relación con el fenómeno del desplazamiento continuo del dial: un fondo continuo de ruidos que será perturbado paulatinamente por momentos de sintonización de diversa índole. Así, en el ejemplo 6, el material lírico de la voz, acompañado por sutiles movimientos de armónicos en la cuerda, es sucedido por un discurso hablado a través de un breve gesto explosivo y ruidoso en la cuerda. En este contexto, la condición tonal o no-tonal de los elementos queda relegada a un segundo plano, en la medida que todos ellos se subsumen en la ilusión de que el dispositivo instrumental, soprano incluida, está funcionando en verdad como un aparato de radio. De este modo, la heterogeneidad de materiales logra integrarse en la consecución de un único proceso semiótico: la recreación icónica de una determinada estructura productiva por medio del trabajo cualitativo del medio acústico.

En *Efebo con Radio*, por lo tanto, descubrimos una cierta intersección de las tres perspectivas propuestas en este trabajo (cualidad, relación y mediación), si bien la desterritorialización del conjunto instrumental se hace depender, en última instancia, de la mediación. Es a través de la creación de una imagen-máquina, esto es, de la ilusión de una estructura productiva diferente a la que en rigor se da en el medio orquestal, como la agrupación logra dirigirse más allá de su propia imagen heredada.

4.3.3. La senda de los muertos

La última línea temática que abordaremos en este apartado tiene que ver con un fenómeno ya presentado con anterioridad: el vestigio de una pérdida, la memoria de una ausencia, el otorgamiento de la voz a quien la ha perdido. En este sentido, en base a nuestros comentarios sobre *Wunderzaichen* de André, introducíamos la idea del instrumento como *psicopompos*, “guía de almas”: esto es, de un trabajo semiótico del instrumento orientado hacia el memorial, el seguimiento de un rastro, el diálogo con lo desaparecido.

En la que fuera su primera ópera, *Pnima... ins innere* (2000), la compositora israelí Chaya Czernowin se enfrentaba a la empresa, tan delicada como desafiante, de escribir sobre el Holocausto. En esta ópera, como explicaba Golan Gur, Czernowin recoge el

testigo de toda una tradición de pensamiento marcada por la experiencia y la imagen del trauma y la catástrofe (véase lo expuesto a propósito de *Per arco*).¹³³ Gur subrayaba a este respecto el concepto de lo “(in)apropiado”, que implica simultáneamente cuestiones estéticas y éticas:

“Apropiado” en el contexto del arte se refiere a la congruencia entre lo presentado o expresado y los medios empleados para alcanzar dicha meta. En primer lugar, [...] el trauma era fundamental en el trabajo de ciertos artistas ya antes [...] de los nazis [...]. Aunque empleado con diferente énfasis y cierta transmutación, la posición estática de la vanguardia expresionista ha permanecido esencial a muchos movimientos artísticos hasta el día de hoy [...] el radicalismo de medios se asociaba con lo que es extremo y anormal acerca de la vida.¹³⁴

Al mismo tiempo, apuntaba el autor, la ópera de Czernowin habría sido la primera obra musical en acercarse a dicho tema desde la perspectiva de la “segunda generación”, esto es, de los hijos e hijas de los supervivientes.¹³⁵ Estos mismos medios artísticos extremos que Gur asocia con la tradición post-holocausto serían empleados aquí para trazar una suerte de puente imposible entre los dos protagonistas de la obra, el hombre anciano y el niño (su nieto, o, en rigor, su sobrino-nieto). Así, al igual que la novela en la que se basa la ópera –*See Under: Love* (1989) de David Grossman–, la dinámica de la obra es protagonizada por el intento del niño, Momik, de acceder al “mundo traumático” de su abuelo. Y, de esta forma, sostiene Gur, “la ópera transforma la narrativa de Grossman en una afirmación épica sobre la experiencia universal del trauma y de su naturaleza incomunicable”.¹³⁶

Decididamente, el trabajo compositivo mediante el que Czernowin acomete todo esto en *Pnima... ins innere* excede, una vez más, el marco de este trabajo. Al igual que en el

¹³³ Gur, Golan. “Composing Trauma: The Holocaust and the Commitment of the Avant-Garde in Chaya Czernowin’s *Pnima... ins innere*”. Ponencia presentada en el Simon Wiesenthal Conference *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*, Viena 2011. Consultada online el 29 de septiembre de 2021, en <https://youtu.be/OiD0U4GRyhE>. Esta conferencia se integraría más adelante en Rásky, Béla & Pawlowsky, Verena [eds.]. *Partituren der Erinnerung: der Holocaust in der Musik/Scores of commemoration: the Holocaust in music*. Viena: New Academic Press, 2015.

¹³⁴ “«Appropriate» in the context of art refers to the congruence between the things presented or expressed and the means employed in attaining this goal. In the first place, [...] trauma[s] were fundamental to the work of artists well before [...] the Nazis. Although used with a different emphasis and transmutation, the static position of the expressionist avant-garde has remained essential to many art movements until today [...] radicalism of means was associated with what is extreme and abnormal about life”. (Gur 2011: 14’50”). La propia modernidad llegaría a adquirir en este sentido un carácter de catástrofe: Gur recoge a este respecto el juicio de Hans Eisler, según el cual Schoenberg habría expresado la experiencia de un bunker antes de la invención del bombardero.

¹³⁵ *Ibid.*, 16’20”.

¹³⁶ “The opera transforms Grossmann’s narrative into an epic statement about a universal experience of trauma and its incommunicable nature” (Gur 2011: 17’22”, en adelante).

caso de Sciarrino, para un estudio en profundidad de la ópera nos permitimos recomendar al lector la tesis doctoral de Eliza Brown (Brown 2015). Aquí nos centraremos, pues, en unos pocos aspectos relacionados con la poética del instrumento desde un punto de vista semiótico.

En su análisis, desarrollado a través del enfoque narratológico de Byron Almén, Brown defiende la presencia de tres “agentes musicales”: el complejo del hombre anciano (*old man complex*), el complejo del niño (*child complex*) y la orquesta de cuerda como una suerte de “tercera voz”. Estos agentes, identidades musicales que se despliegan e interaccionan tanto a pequeña como a gran escala, son en cierto modo –dice Brown– comparables a tópicos, en tanto que “contienen rasgos musicales identificables que encarnan colectivamente la «música del anciano» o la «música del niño»”, del mismo modo como un conjunto específico de rasgos musicales conforma el tópico de la Zarabanda” (2015: 33).¹³⁷

Sin embargo, prosigue Brown, las caracterizaciones musicales de Czernowin no son convencionales: pertenecen al contexto particular de esta obra y se alejan de cualquier representación musical previa de características similares. Por ejemplo, el complejo del anciano se encuentra asociado a cuatro categorías sonoras: *glissandi*, *crescendi*, impulsos “secos” [*dry impulses*] y sonidos temblorosos [*trembling sounds*]. Todos ellos tienen en común, según Brown, una condición no-normativa de los aspectos tímbricos y técnicos del trabajo instrumental, una inestabilidad fundamental que rompe con la “voz” de los instrumentos de acuerdo con el modelo tradicional de la producción sonora. Asimismo, la cantidad limitada de estos tipos morfológicos constituye una especie de espacio confinado, y, por lo tanto, apropiado para un personaje cuya capacidad de comunicación se halla restringida (Brown 2015: 40-42).¹³⁸

¹³⁷ “[...] they contain identifiable musical features that collectively embody «Old Man music» or «Child music», just as a specific set of musical features make up the «Sarabande» topic [...]”.

¹³⁸ Ahora, si en el complejo del anciano los materiales básicos consistían en categorías simples y traducibles a cualquier medio instrumental, el complejo del niño se caracterizaría por “entidades polifónicas”, colectivas, que requieren de la participación de múltiples instrumentos de cara a la consecución de una determinada sonancia: un ritmo definido entre varios instrumentos, texturas cercanas al ruido blanco, gestos cuasi vocálicos, etc. (Brown 2015: 55). Al margen de esto, el repertorio de materiales del niño sería mucho más amplio que el del anciano (2015: 65) y le son propios rápidos cambios en un sentido rítmico, armónico, tímbrico, etc. Una exuberancia que cabe relacionar con la carga menor de condicionamientos en la infancia, y que se reducirá a lo largo de la obra. Todo ello haría más difícil su definición musical a gran escala (2015: 66-68).

Al igual que sucedía en Berg y Ligeti, en *Pnima* encontramos una cierta asociación de instrumentos a cada uno de los complejos planteados, aunque esta asociación se da tan solo de forma parcial y varía relativamente de una a otra sección de la obra. En un sentido general, empero, no caben excesivas sorpresas: de acuerdo con la concepción tradicional, la música del niño se encuentra asociada a registros más bien agudos, mientras que los sonidos más graves forman parte de la órbita del anciano (Brown 2015: 45). Ello incluye también a las voces integradas en la orquesta: las voces masculinas se vinculan más bien al abuelo, mientras que las voces femeninas son más predominantes en el complejo del niño. Por su parte, la orquesta de cuerda constituye un caso aparte, si bien estos instrumentos también participan en los otros dos complejos. Brown destaca a este respecto, como marcas de identidad, la explotación que hace Czernowin de la infinidad de matices de esta familia de instrumentos entre la altura determinada y el *tonlos*, así como su capacidad para prolongar un solo sonido durante largos periodos de tiempo (2015: 98-100).

Ahora bien, lo que resulta más inusual es, como señala Gur, la ausencia de partes cantadas para los actores que interpretan los dos papeles principales: toda la música corre a cargo de la orquesta, la cual sí incluye, por su parte, voces. Empero, la escritura de estas mismas voces abunda en breves gestos fonemáticos que aíslan consonantes y vocales, en forma de palabras incompletas. Así, “la fragmentación de la voz simboliza de manera tangible la limitación en la comunicación verbal”,¹³⁹ pero también conectaría con la idea del silencio como reacción a la experiencia traumática del Holocausto, como manifestación de dar testimonio de algo que, aunque innegable para sus protagonistas, resulta difícil de comunicar, en tanto que excede toda realidad factual.

Reconocemos aquí, una vez más, el tema de la comunicación imposible: la que asienta una barrera entre las dos generaciones, la que impide la expresión –“¡Oh, palabra, tú, palabra que me faltas!” [“O Wort, du Wort, das mir fehlt!”], clamaba desesperado el Moisés de Schoenberg–. En efecto, *Pnima... ins innere* nos conduce al encuentro de dos voces sin voz, una ópera sin libreto ni cantantes donde el silencio del anciano calla lo que no puede ser olvidado, pero tampoco transmitido; donde el nieto fracasa en su tentativa de comprender la que no deja de ser su propia herencia. De este modo, como apunta

¹³⁹ “Typical for the vocal parts are short scattered utterances that detach the vowels from the normative origin, incomplete words. The fragmentation of the voice tangibly symbolizes the limitation of verbal communication” (Gur 2011: 17’22” en adelante).

Brown, no hay victoria en esta ópera (2015: 126): el silencio del lenguaje se convierte en signo de su propia prisión, en los balbuceos de esas voces enajenadas a los propios cuerpos del testigo y del descendiente se oculta aún el *Pallaksch* de Celan. Así, plantea Gur, para Czernowin el acercamiento dramático al Holocausto solo puede efectuarse “a través de la sustitución de las convenciones tradicionales de la ópera con música de una fuerza expresiva brutal y pre-verbal”.¹⁴⁰

Ahora bien, ¿conforma esto acaso una reedición del *topos* romántico de una música que expresaría lo que el lenguaje no puede alcanzar? Sin duda, no. No se trata de representar el trauma, sino de aproximarse a sus huellas al igual que Momik se aproxima a su abuelo. Así como el silencio de Celan encerraba la memoria viva de lo que no puede ser simplemente contado, la dialéctica de los tres agentes musicales apunta hacia un conflicto insoluble pero insoslayable, hacia la marca indeleble de la catástrofe.

¿Y qué papel juega en ello el instrumento? Hemos hablado del silencio de las voces, si bien encontramos además su despliegue, su pluralización y su constante y problemática renegociación. La orquesta constituye el eco de una voz quebrada, pero es un eco que se fragmenta, que interacciona y se reconstruye. El material vocal tiende un débil puente que lo conecta al mundo humano, pero es una voz que ha perdido la palabra. Asimismo, en la órbita del complejo del anciano, el trabajo instrumental de Czernowin dificulta la reproducción de las voces orquestales tradicionales: los instrumentos han perdido su voz. En cuanto a la tercera fuerza, sin nombre, aquella que Brown asociaba a la orquesta de cuerda, ella porta consigo, como señalaba la propia compositora, su condición esencialmente “colectiva” (Brown 2015: 99). ¿Acaso cabe detectar en ella un fulgor de la “bestia nazi”? ¿Quizás, incluso, de los pisoteados, insepultos? Pues aún hoy los muertos, como decía Celan, “siguen mendigando”.¹⁴¹

De esta forma, en *Pnima*, como sostiene Gur,¹⁴² Czernowin trata de evitar la caída en lo inapropiado a través del tratamiento musical de un trauma propiamente musical. La “fluidez y mutabilidad de la identidad” reemplaza cualquier folclorización del lenguaje compositivo, depurado de toda tradición musical identificable, y se inscribe también en la poética del instrumento. A este respecto, tal y como se estudió en el modelo del cuerpo

¹⁴⁰ “For Czernowin, it was an explicit goal that could be attained only by replacing traditional opera conventions with music of a brutal, pre-verbal [...] expressive force” (Gur 2011: 32’35’’).

¹⁴¹ “Die Toten: sie betteln noch, Franz“. Se trata del último verso del poema “Assis”, contenido en el poemario *De umbral en umbral [Von Schwelle zu Schwelle]* (Celan 1999).

¹⁴² Véase Gur (2011), de 33’ en adelante.

marcado, la memoria de los instrumentos es bloqueada, confrontada por medio del trabajo de la cualidad productiva. Pero ahora, además, el propio bloqueo es erigido en signo.

Finalmente, la obra que cerrará el presente apartado es *Humanless 18*, una instalación sonora del compositor asturiano Miguel Fernández, compuesta en 2014 y presentada en el mes de marzo de ese año en el marco de la cuarta edición de los Encuentros de Música Electroacústica de Gijón (EME) con la colaboración del Taller de Músicos, dirigido por René de Coupaud. La obra sigue la línea de sus precedesoras *Humanless 3* (expuesta en el Congreso Nacional de Violas celebrado en Oviedo en 2013 y subtitulada “Trío para tres violas sin intervención humana”) y *Humanless blues roto* (para seis guitarras, también de 2013, y estrenada en el Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón). En *Humanless 18*, finalmente, el proyecto adquirió una mayor escala gracias a la colaboración de la Orquesta de Cámara de Siero (OCAS), dirigida por Manuel Paz.



Figura 4.2: Imagen de la instalación *Humanless 18* (2014), de Miguel Fernández

Al entrar en la sala, el visitante se encontraba de frente con dieciocho instrumentos (nueve violines, tres violas, tres violonchelos, dos trompas y un timbal) suspendidos en el aire por encima de sus correspondientes sillas y distribuidos en el espacio como una orquesta ordinaria, al frente de la cual se situaba un atril de director. Cada uno de los instrumentos llevaba acoplado un pequeño altavoz (despojado de toda cavidad adicional de resonancia), el cual estaba conectado a una mesa de sonido, con su correspondiente

equipo informático.¹⁴³ La singular agrupación “interpretaba” el minueto (VII) del *Fasciculus I* “Eusebia” del *Florilegium Primum* del músico barroco Georg Muffat (1653-1704). Para ello, se había grabado previamente la pieza con dieciocho instrumentistas de la OCAS, empleando dieciocho pistas para captar el sonido desde la perspectiva de cada ejecutante.¹⁴⁴ A continuación, las pistas se reproducían de nuevo a través de los altavoces correspondientes, empleando los cuerpos de los propios instrumentos como cajas de resonancia. De esta manera se reconstruía el sonido original con toda su profundidad espacial, por lo que el espectador, libre para desplazarse a voluntad por el interior de la orquesta, tenía la posibilidad de aproximarse a cualquier instrumento para prestar atención a su ejecución individual. La disposición visual resultante de la instalación puede observarse en la figura 4.2.¹⁴⁵

Aquí, al igual que en los ejemplos de Bernal y Ablinger, daremos comienzo a nuestro comentario con el análisis de la estructura productiva del dispositivo instrumental: en primer lugar, las diversas grabaciones del *Fasciculus* realizadas con la OCAS conforman aquí las fuentes sonoras; en segundo lugar, los micrófonos (presentes solo en la fase previa de grabación) y el soporte informático desempeñan el papel de elementos de registro y procesamiento; en tercer lugar, el tándem de altavoz e instrumento integra las funciones de transductor y cuerpo sonoro en la línea de los casos de *Momentum Kinésica* y *Turbo* atendidos en el capítulo anterior. Esta conjugación conlleva que la producción sonora tenga lugar también –al menos parcialmente– en un cuerpo sonoro similar a aquél que intervino en la generación del material adoptado como fuente. En este sentido, no se trata tan solo de crear un altavoz-violín (como en los otros casos citados), sino de “trasplantar” a un violín, por medio de un transductor, lo que antes se había producido en otro violín.

El resultado final de esta configuración es, hasta cierto punto, una imagen-máquina: la instalación no se limita a reproducir una grabación orquestal, sino que replica la propia realidad productiva de una orquesta convencional. En este sentido, la pluralidad de pistas

¹⁴³ “Instrumentos clásicos, en el Antiguo Instituto”. *El Comercio*, 13 de marzo de 2014. Recuperado el 14 de enero de 2020, de <https://www.elcomercio.es/v/20140313/gijon/instrumentos-clasicos-antiguo-instituto-20140313.html>

¹⁴⁴ Esto es, las grabaciones no contenían propiamente las diversas partes individuales, tomadas de forma aislada, sino más bien dieciocho tomas del conjunto, pero con las correspondientes diferencias de perspectiva.

¹⁴⁵ La obra está disponible en Youtube a través del siguiente enlace: <https://youtu.be/XymOIsXYKeE> (último acceso el 12 de mayo de 2022). El vídeo, realizado por el compositor, lleva a cabo un recorrido entre los diferentes atriles de la agrupación, pudiendo así experimentarse cuanto hemos expuesto.

y la disposición espacial de los altavoces-instrumentos otorga a esta reconstrucción una gran fidelidad. Cuanto acusaba Adorno de la reducción de “escala” que implicaba la grabación de una sinfonía de Beethoven frente a una interpretación en vivo queda anulado en esta instalación. De este modo, las diferencias que, desde una perspectiva global, existen entre la interpretación original y su (re)producción en la instalación de Fernández, son mínimas y, en todo caso, relacionadas con las diferencias acústicas entre los espacios respectivos, que no eran los mismos.

No obstante, el realismo de la reproducción no contiene en sí el sentido primordial de la pieza. Puesto que la clave aquí no estriba tanto en la ilusión de una verdadera orquesta, cuanto en aquello que falta a esta ilusión: a saber, los intérpretes. Según se estableció con anterioridad, una agrupación instrumental no está constituida propiamente por cuerpos sonoros, sino por máquinas binarias. Aquí lo humano se encuentra, de hecho, dentro del sistema productivo, si bien tan solo como una huella en la memoria digital del ordenador. Dicha huella, al ser transducida de regreso por el altavoz, engendra el fantasma de una presencia perdida. Así, en última instancia, la instalación acaba por devenir-signo de lo ausente. La imagen-máquina no solo no se impone a la ausencia del elemento humano, sino que más bien la realza, señalándola, como delata ya el propio título, *Humanless*. En efecto, en el folleto informativo del festival el autor ofrecía la siguiente reseña:

Pretende ser un homenaje a todos aquellos músicos que hacen su labor desde el más profundo anonimato: músicos de atril en orquestas sinfónicas, músicos de sesión en grabaciones de discos, músicos de orquestas de baile en bodas, comuniones o noches de verano... Al final de su trabajo, como aquí, solamente queda el resultado de su acción y poco o nada le interesa al público quién fue el motor de la misma.

Lo que Fernández denuncia es, pues, la deshumanización de la máquina binaria en cuanto olvido del intérprete, quien queda subsumido en su propio instrumento. Con anterioridad, se ha denominado “samplerización” a este proceso: en él, el intérprete se torna implícitamente en una suerte de autómatas –ligado a un cierto repertorio de recursos–, mientras que la individualidad del proceso de producción se invisibiliza, amenazando con rebajar al intérprete a la condición de operario. Desde esta perspectiva, el cometido del peón-ejecutante se reduciría a procesar y seguir instrucciones con la habilidad y la disciplina necesarias para que el instrumento-máquina funcione correctamente y obtener así el producto (el sonido) deseado. La variedad de agrupaciones y contextos citados por el autor –quien fuera él mismo, tiempo atrás, un contrabajista

profesional– no hacen sino reforzar la idea de que este olvido, esta invisibilización, no son infrecuentes en la cotidianidad social y laboral de la música.

La orquesta sinfónica, como aquella misma que se reconstruye en la instalación a través de una imagen-máquina, es un medio relativamente propicio para este fenómeno, en particular dentro de las masas de cuerda. Ya se habló en su momento, trazando una analogía con Marx, sobre la alienación del músico de atril, respecto de su trabajo interpretativo, que conlleva la producción colectiva de la orquesta. Salvo en situaciones especiales (por ejemplo, ante un “solo”), la producción individual del contrafagot, de las trompas, del timbal, de los violonchelos, no interesa sino en función del conjunto, mientras que la coordinación de éste, más que de cualquier músico particular, es responsabilidad última del director (quien, decíamos, constituye una suerte de intérprete-patrón cuya labor no implica directamente ninguna producción de sonido).¹⁴⁶ Asimismo, salvo en caso de errores apreciables, la producción sonora del último atril de violas o de violines segundos no resulta apenas discernible por el público, y, además, sus propios protagonistas tienden a ser escasamente visibles a causa de su ubicación espacial.

Por todo ello, la instalación de Fernández no se halla exenta de cierto componente irónico, en la medida que contribuye a hacer visible aquello que en ella no se encuentra presente –ello hasta el punto de hacer posible el reconocimiento individual de cada músico–, y que, allí donde sí lo está, manifiesta una cierta tendencia a disolverse en el olvido. En definitiva, *Humanless 18* conforma un verdadero homenaje al músico desconocido, aunque despojado de toda estetización y representación. En la instalación no queda nada salvo el eco de dieciocho intérpretes despojados de rostro y nombre. Podemos, empero, acercarnos a ellos y escuchar el eco de su haber-estado-allí, de su aportación personal. Todo esto contribuye a hacer posible una desterritorialización de la escucha, devolviendo –como Benjamin– la voz a quienes han sido silenciados, pero a los que –paradójicamente–, escuchamos cada día sin ser conscientes de ello. Aquí parece residir el núcleo de la producción de sentido que tiene lugar en esta obra.

¹⁴⁶ La idea del carácter colectivo del sonido de la cuerda aparecía también en el caso de Czernowin. Asimismo, para Don Ihde, “lo que desaparece en la presentación orquestal es el sentido de «individuos» separados y discretos, al menos en un sentido relativo. El «instrumento» que suena es la orquesta entera, unida en el sonido. La cualidad envolvente y penetrante del sonido maximiza las unidades más grandes respecto a los individuos como tales” [“What disappears in the symphonic presentation is the sense of the separate and discrete «individuals», at least in a relative sense. The «instrument» that sounds is the entire orchestra united in sound. The surrounding, penetrating quality of sound maximizes larger unities that individuals as such”] (Ihde 2007: 79).

CONCLUSIONES

Componer con un instrumento musical consiste al mismo tiempo en componer *un* instrumento: es ésta una idea clave a lo largo del trabajo. El instrumento no se concibe aquí como una entidad dada o presupuesta, disponible de antemano, sino como una realidad sujeta al devenir y a la performatividad. En este sentido, lo que se hace con el instrumento condiciona lo que el instrumento llega a ser: hay muchas maneras de responder a la pregunta “¿qué es un piano?”, y que establecen una relación estrecha con la forma en que el artefacto comúnmente denominado “piano” se introduce en un determinado contexto musical. El proceso creativo constituye a este respecto un acto de inscripción mediante el que el instrumento mismo es moldeado, codificado y territorializado.

La defensa de lo que, siguiendo a Sève, se ha denominado la “condición instrumental de la música” –según la cual la producción del material musical se halla ligada a la instrumentalidad, o, dicho de otro modo, a la actualización de un gesto instrumental–, ha constituido un punto de partida irrenunciable para la investigación. Hablar sobre el instrumento musical supone ya, en cierto modo, hablar de música; la interpretación, los intérpretes, no son realidades ajenas a la realidad de la obra musical (Alperson). Ello se nos muestra incluso en aquellos casos donde se torna dudoso hablar de trabajo instrumental, como en el contexto multimedial de *Star Me Kitten* (Schubert), o hasta de instrumento, como en *Grito mudo* (Bernal) o *Compressed music* (Kreidler). Además, las propuestas estéticas de los creadores estudiados atestiguan un cambio de conciencia colectivo sobre esta cuestión, una especial preocupación y atención al instrumento, un cambio en la manera de pensar, percibir y actuar con él, ya se trate, en este sentido, de “escuchar lo que el instrumento nos ofrece” (Torá), de liberar sus resonancias simbólicas a través de un acto de transgresión extrema (Lockwood), de replantear su lugar en el marco de la realidad tecnológica actual (Schubert) o de deshacer las fronteras entre materialidad e ilusión (Wishart).

Toda tentativa de (re)territorialización, empero, se encuentra inextricablemente ligada a un proceso de desterritorialización (y viceversa). Como creemos haber mostrado de forma suficiente, el instrumento no se ofrece como un elemento prístino, despojado de significaciones previas, de hábitos perceptivos o productivos, de roles adquiridos desde un punto de vista musical o social. Por el contrario, el instrumento musical es un portador

de memoria viva, la cual condiciona nuestras posibilidades de acceso al mismo. De esta manera, la investigación ha situado el foco de atención en la pluralidad de maneras en las que cabe hablar de desterritorialización del instrumento en la actividad musical, las vías a través de las cuales es posible desatar los lazos territoriales que vinculan el trabajo instrumental con un horizonte de habitualidad, y, de este modo, abrir la puerta a nuevas individuaciones no reproductivas.

En última instancia, empero, todo ello requiere a su vez de una adecuada comprensión de la propia condición instrumental, lo cual se ha tratado de llevar a cabo aquí a través del concepto deleuziano de agenciamiento. El instrumento musical no es concebido aquí como un artefacto, una entidad orgánica circunscrita a una funcionalidad estable y predeterminada, sino más bien como una realidad dinámica y en continua renegociación, fruto en cada momento de una determinada captura de fuerzas, de un acto de apropiación vinculado al proceso creativo (recuérdese el mito de Hermes y la tortuga). Expresado en términos sencillos, decíamos, el instrumento se parece al ensamblaje que un niño construye con su mecano, recreándolo a través del reensamblaje sucesivo de sus piezas. Cada individuación del instrumento supone su recomposición, la cual confirma o trasciende las relaciones territoriales preexistentes, así como su actualización, en la medida en que conduce a la presencia de una determinada virtualidad, entendiéndose ésta como una conexión productiva (o “catexis”) real, aunque latente.

Todo esto, unido al énfasis en la producción instrumental –constante a lo largo de la tesis–, determina su caracterización como “espacio productivo”. Ello nos permite tomar en consideración algunas realidades poco asimilables al instrumento tradicional, desde la voz y el cuerpo humanos hasta los multiformes complejos técnicos y bio-técnicos asociados a las posibilidades siempre crecientes de la electrónica. Dicha decisión no comporta, empero, propósito alguno de homogeneizar el conjunto, negando sus diferencias, sino, más bien, el de superar la noción tradicional de instrumentalidad, arrojando sobre ella una nueva luz y abriéndola hacia nuevas posibilidades.

Cabe añadir a esto que el devenir-instrumento y su individuación son inseparables de su actualización como espacio productivo, y, por lo tanto, de lo que hemos entendido aquí como gesto instrumental: es decir, tampoco los y las instrumentistas son figuras extrañas a la realidad de los instrumentos y dispositivos instrumentales. Dentro de este marco se sugiere distinguir en el acto productivo –e inscriptor– una tríada de dimensiones o niveles de producción, a partir de los cuales se han confeccionado los tres modelos teóricos que

vertebran el trabajo: la inmediatez perceptiva ligada a la cualidad, la estructura de las relaciones productivas que la sostienen y el potencial semiótico que conlleva, en relación con la condición sociohistórica del instrumento.

En primer lugar, la visión del instrumento como “cuerpo marcado” nos permite reconocer su materialidad, su dimensión física y sensorial, la virtualidad de un cuerpo sonoro, situada más allá de toda abstracción y, asimismo, su dimensión histórica y social, comprometida de antemano con un pasado y una tradición. Es entonces en la tensión entre el potencial siempre desconocido (al menos de forma parcial) del cuerpo y la huella de sus significaciones previas donde se hace posible la diferencia, la actualización de una virtualidad latente. En este juego, la interacción directa, física, entre intérprete e instrumento asume una posición central: es el modelo relacional que hemos denominado “máquina binaria”. Al mismo tiempo, la actividad compositiva se introduce en este esquema como una suerte de tercero incluido, en calidad de prefigurador del gesto instrumental: interpretar es, desde esta perspectiva, propiciar la individuación de un gesto instrumental, actualizar una virtualidad abierta por el acto inscriptor del compositor o compositora.

No obstante, se debe subrayar el hecho de que desterritorializar un instrumento no consiste meramente en descubrir sonidos nuevos, sino sobre todo en crear nuevas relaciones sonoras, es decir, en conferir nuevos sentidos musicales a la producción sonora del instrumento a través de su (re)contextualización, bien se trate de sonidos familiares o bien de fenómenos novedosos. Esto se muestra claramente al contrastar dos piezas tan distintas como la *Toccatina* de Lachenmann y el *Intermedio alla ciaconna* de Ferneyhough, ambas para violín solo. Mientras que este último incorpora en su escritura una técnica violinística más o menos tradicional, la novedad de su poética del instrumento radica en la manera en que el intrincado diseño armónico, rítmico y tímbrico reacciona con un perfil dinámico intenso y fluctuante para engendrar modos de acceso al instrumento que nada tienen de reproductivos. Desde un punto de partida antagónico, Lachenmann desarrolla en su pieza un marco, un espacio técnico alejado en gran medida de lo familiar; y, sin embargo, como él mismo insiste, esto no es suficiente: pues será la manera en que este espacio se despliega en la obra la que evite que la técnica novedosa se convierta en un “efecto”, a través de la creación de un contexto musical en el que se establezcan relaciones estructurales significativas entre los diversos elementos que integra la obra.

En segundo lugar, el modelo que hemos denominado “complejo cibernético” nos ha permitido estudiar la posibilidad de desterritorializar el instrumento al nivel de las relaciones productivas, tanto en el caso de medios acústicos como en el de dispositivos electrónicos y mixtos. Desde esta perspectiva, toda forma de instrumentalidad es susceptible –en mayor o menor grado– de establecer relaciones productivas diversas, reconfigurables y potencialmente complejas. A este respecto, las capacidades de los medios electrónicos son y han sido clave en el desarrollo de esta clase de exploración creativa, permitiendo el despliegue de dispositivos instrumentales en los que el ser humano y la máquina se funden en un mismo espacio productivo, en los que el material musical se produce en una cadena descentralizada, en los que se explotan las posibilidades de la interacción en vivo, o en los que las relaciones de transducción permiten la creación de vínculos intermediales.

El concepto de (re)producción –la producción sonora como una reproducción que contiene en sí misma una diferencia– ha recibido una atención especial en este capítulo, revelándose como un aspecto clave de la producción electrónica y, al mismo tiempo, susceptible de tratamientos creativos muy diferentes. Por ejemplo, la música concreta ilustra con claridad la noción deleuziana de un devenir-insecto, al basarse en la fragmentación de imágenes sonoras del mundo y su posterior manipulación y recontextualización: así, el sonido de la estación de Batignolles se desintegra en *Étude aux chemins de fer* en una pluralidad de voces y pequeñas producciones parciales, apartándose de la unidad orgánica de la escena sonora grabada originalmente por Schaeffer. Por el contrario, la renuncia a la manipulación del material en el “paisaje sonoro” (Schafer) contribuye a acercar esta propuesta al carácter documental de la fotografía, junto a su capacidad para convertirse en testigo de una presencia vinculada inexorablemente al pasado: “esto ha sido”.

Desde otras perspectivas, veíamos cómo Wishart o Balsach orientaban el trabajo con las fuentes a la creación de presencias y escenarios imaginarios; cómo en *I'm sitting in a room* (Lucier) la reproducción reiterada, al entrecruzarse con la capacidad resonadora del espacio, engendraba la transformación progresiva de la fuente; o el propio concepto de fuente quedaba desplazado frente al de *input*, potenciando las vías de interacción entre los medios acústicos, electroacústicos y multimedia a través de la transducción (Schubert, García). Finalmente, el acercamiento realizado a la obra de João Pedro Oliveira nos ha puesto en contacto con una amplia diversidad de estrategias mediante las que el autor

logra proveer a la electrónica de una verdadera identidad acústica –permitiendo de este modo el establecimiento de un auténtico diálogo entre ella y los instrumentos acústicos–, o bien, alternativamente, culmina la unión de ambos en una sola realidad biónica.

Además, se ha mostrado también el potencial que, a este propósito, ofrecen las agrupaciones instrumentales, en las que las interacciones instrumento-intérprete se entrelazan con otra clase de relaciones productivas, como las que hemos consignado con los nombres de “concertación” (es decir, el acuerdo o ajuste entre producciones independientes) y “sonancia” (los vínculos que, desde un punto de vista físico, psicoperceptivo y también contextual, se establecen entre dos o más elementos productivos). Se ha apuntado incluso que el concepto de micro-haecceidad planteado por Paulo de Assis nos permitiría introducir el punto de vista de la transducción en el interior de este marco o, incluso, en el de la propia máquina binaria tradicional, descubriendo de este modo una realidad productiva múltiple por debajo de su unidad aparente.

En tercer lugar, el estudio de distintos caminos seguidos por las y los artistas contemporáneos para desarrollar nuevos agenciamientos instrumentales al nivel de la mediación nos ha conducido a la caracterización del instrumento como una “boca muda”. Según este modelo, el instrumento es una realidad capaz de emitir signos, de involucrarse en la generación de relaciones de significación no reproductivas, esto es, situadas más allá de la repetición, del tópico. Esta capacidad de significación, no obstante, no se refiere a la posibilidad de transmitir mensajes de una forma similar a como suele atribuirse al lenguaje verbal. Ocurre a este respecto lo que Heráclito de Éfeso atribuía al Oráculo de Delfos: el signo vinculado a la actualización productiva del instrumento no dice, sino que señala. Al menos –de acuerdo con Adorno y Wellmer–, ello sucede en la medida en que la *poiesis* musical aspire a conservar su autonomía. El signo es entonces un nudo de sentido, en el que, como en Peirce, el interpretante es siempre otro signo.

En tanto que realidad marcada, provista de memoria, el instrumento arrastra detrás de sí una semanticidad latente que ya tenía en cuenta el primero de los modelos. Ahora bien, si en aquel momento se trataba de cuestionar, de poner en suspenso esta carga, que Lachenmann identificaba con el aspecto existencial, en el planteamiento de la boca muda, por el contrario, se trabaja precisamente con dicha carga, orientándose a la producción de nuevas significaciones en lugar de hacia la mera repetición (como sucedería, por ejemplo, al explotar una vez más las asociaciones del clave con el Barroco, de la trompa con la caza o de la campana con la espiritualidad). A este respecto, se sostiene que la

introducción del instrumento en un determinado contexto creativo favorece el establecimiento de conexiones semióticas inéditas con otros elementos del mismo, posibilitando así la actualización de relaciones significativas que permanecen de un modo latente en la memoria del instrumento.

Un ejemplo claro de todo esto se encuentra en el análisis de *Piano Burning* (Lockwood) realizado en el capítulo 4: la quema del piano no solo establece conexiones con situaciones afines (otras quemas de pianos, otras quemas simbólicas de objetos, otras conductas violentas o destructivas hacia instrumentos...), sino que saca a la luz toda suerte de lazos afectivos, a menudo inconscientes, que, en tanto que objeto culturalmente valioso, hemos llegado a desarrollar hacia los pianos, permitiéndonos así reflexionar sobre la naturaleza de dichos lazos, y, en consecuencia, sobre el lugar que aquéllos, en calidad de instrumentos musicales –y también por las particularidades de su propia historia– ocupan en nuestras sociedades.

En esta tesis, en definitiva, se ha tratado de dar cuenta de las transformaciones experimentadas en las últimas décadas por el instrumento musical en tanto que objeto de reflexión y herramienta de trabajo, interpretándolas a la luz del concepto de espacio productivo como fundamentación teórica y filosófica de la instrumentalidad, y abriéndonos, asimismo, a la diversidad de sendas que caracterizan su despliegue en el ámbito de la creación académica contemporánea. En este aspecto, el proyecto se hace deudor de una amplia variedad de aportaciones que nos han precedido, tanto en el ámbito musical como en el filosófico, tales como la concepción deleuziana sobre lo virtual y la multiplicidad (así como su recepción en la investigación musical reciente, como en Théberge o De Assis), las ideas de Lachenmann sobre el material musical y la composición (y la evolución posterior de su legado intelectual), la mirada renovada sobre la realidad técnica que representan Simondon y Stiegler, las reflexiones de la Escuela de Frankfurt sobre la dimensión social y política del arte, el redescubrimiento de la corporalidad en el pensamiento posmoderno, la semiótica peirceana, etc.

Todo ello se ha dirigido hacia la meta última de plantear y desplegar una poética del instrumento en la que la individuación y la diferencia adquieran un papel protagonista frente a cualquier énfasis en el individuo-objeto (es decir, con un carácter *a priori*, preconstituido), en el hábito o en la repetición. Como se ha insistido a este respecto, los tres modelos teóricos no corresponden a ninguna clase de “escuelas”. En este sentido, incluso si cabe detectar afinidades estéticas significativas entre algunas de las propuestas

atendidas en cada uno de los casos, al mismo tiempo los diversos modelos nos han permitido establecer conexiones entre planteamientos compositivos discordantes: pues no es la mayor o menor cercanía mutua de sus diferentes estrategias de acceso al instrumento la que aquí nos interesa, sino más bien los puntos de convergencia hacia los que dicha diversidad apunta en relación con las vías de desterritorialización del instrumento.

La conclusión de este volumen no supone, en cualquier caso, el final de esta búsqueda. Por un lado, existen numerosos aspectos abordados y conceptos introducidos a lo largo de la investigación que serían merecedores de una indagación más profunda y exhaustiva (por ejemplo, el papel de la sonancia, el de la noción lachenmanniana de mediación estructural o, asimismo, el potencial semiótico de la renuncia, del silencio autoimpuesto). Por otro lado, tal y como se reconoció al principio, el repertorio elegido para el estudio, al cual se refiere la gran mayoría de nuestras consideraciones y todos los análisis realizados, se encuentra, a pesar de la diversidad de orientaciones estéticas a las que nos hemos referido, ligado a un determinado contexto: a un momento histórico, a una serie de focos culturales privilegiados y a un ámbito creativo más o menos acotado y minoritario. Aunque esto se ha justificado por cuestiones metodológicas, añadiéndose a ello todas las precauciones sobre la posible extensibilidad de nuestros juicios a otros repertorios, ¿es de suponer que este sesgo no ha condicionado ya la propia fundamentación teórica de la instrumentalidad?

Así las cosas, ¿en qué medida serían aplicables los modelos del cuerpo marcado, el complejo cibernético y la boca muda a otras manifestaciones musicales, tales como la música académica histórica, la música popular urbana o la pluralidad de tradiciones musicales no occidentales? ¿Es posible plantear modelos teóricos distintos, que nos ayuden a comprender desde otra perspectiva los procesos de desterritorialización instrumental, sin necesidad de renunciar por ello al concepto de espacio productivo? ¿Podrían emplearse también dichos modelos para hacer frente al repertorio estudiado aquí? Se haría deseable, por lo tanto, dirigir la pregunta por el instrumento hacia nuevos horizontes y afrontarla de una manera detenida.

Es éste un testigo que la presente investigación tiende a posibles futuras aproximaciones al tema, al igual que, en los remotos tiempos de la mitología griega, el joven Hermes cedía alegremente su lira a otras manos y otros alientos. Los cuales, como los de su propio hermanastro, Apolo, se afanarían en continuar explorando la poesía latente en sus escamas, honrando así el canto silente de un caparazón viudo.

FUENTES

PARTITURAS

- ANDRÉ, Mark. "...in..." para clarinete bajo amplificado. París: Durand, 2004.
- _____ ... zu... (2003-2005) para trío de cuerda. Berlín: Ricordi, 2006.
- BAUCKHOLT, Carola. *Witten Vakuum*. Freiburg: Thürmchen Verlag, 2020.
- BERBERIAN, Cathy. *Stripsody*. Nueva York: Peters, 1966.
- BILLONE, Pierluigi. *Mani. Gonxha*. Viena: autopublicación, 2010.
- FELDMAN, Morton. *Piano and Orchestra* (1975). Toronto: Universal Edition, 1978.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Intermezzo alla ciaccona* para violín solo. Londres: Peters, 1986.
- GLOBOKAR, Vinko. ? *Corporel* (1985) para un percusionista sobre su cuerpo.
Frankfurt/Nueva York/ Londres: Henry Litolff's Verlag/ Peters, 1989.
- IVES, Charles. *The unanswered question*. Nueva York/Hamburgo: Southern Music Publishing/Peer Musikverlag, 1953.
- KAGEL, Mauricio. *String Quartet I/II* (1965-1967). Londres: Universal Edition, 1974.
- LACHENMANN, Helmut. *Toccatina*. En Igor Ozim (ed.). *Studien zum Spielen Neuer Musik für Violine*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1986.
- _____ *Gran Torso* (1972/1976/1988) para cuarteto de cuerda. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988.
- LIGETI, György. *Nouvelles aventures* (1962-1965). Berlín: Henry Litolff's Verlag/ Peters, 1966.
- _____ *Le Grand Macabre* (1974-1977, rev. 1997). Mainz: Schott, 1997.
- LOCKWOOD, Annea. *Scores for Piano Transplants* (1967-1982). Online, s.f.: recuperado el 16 de octubre de 2020, de http://www.annealockwood.com/downloads/piano_transplant_scores.pdf.
- MURAIL, Tristan. *Vampyr!* (1985) para guitarra eléctrica. París: Editions Henry Lemoine, 2004.

OLIVEIRA, João Pedro. *Le voyage des sons* para soprano, mezzosoprano, sexteto de cuerda y electroacústica sobre soporte. Parede: Portuguese Music Information Centre, 1999.

_____ *A Escada Estreita* para flauta alto, flauta bajo y banda magnética. Parede: Portuguese Music Information Centre, 1999.

_____ *...there are those who say life is an illusion...* para flauta, oboe, percusión, violín, violonchelo y electrónica sobre cinta. Parede: Portuguese Music Information Centre, 1999.

_____ *In tempore* para piano y electrónica. Parede: Portuguese Music Information Centre, 2000.

_____ *O Abismo e o Silenzo* (2001) para soprano, violín, viola, violonchelo, arpa, piano y electrónica. Parede: Portuguese Music Information Centre, 2014.

_____ *Labyrinto* (2001) para cuarteto de cuerda y electrónica. Parede: Portuguese Music Information Centre, 2014.

_____ *Litania* (2003) para saxofón tenor, guitarra y electroacústica sobre soporte. Parede: Portuguese Music Information Centre, 2014.

_____ *Abyssus ascendens ad aeternum splendorem* (2005) para piano, orquesta y banda magnética. Parede: Portuguese Music Information Centre, 2014.

_____ *Maëlstrom* (2006) para cimbalón y electroacústica sobre soporte. Parede: Portuguese Music Information Centre, 2014.

SAUNDERS, Rebecca. *fury II* para contrabajo solista y ensemble. Berlín: Henry Litolf's Verlag/ Peters, 2009.

SCIARRINO, Salvatore. *Sei capricci per violino*. Milán: Ricordi, 1976.

_____ *Let me die before I wake*. Milán: Ricordi, 1982.

_____ *Efebo con Radio* (1981). Milán: Ricordi, 1988.

_____ *Sei quartetti brevi* (1967-1992). Milán: Ricordi, 1991.

STEEN-ANDERSEN, Simon. *Pretty sound (up and down)* para piano solo amplificado. Fredericksberg: Edition·S, 2008.

TORÁ, José Luis. *Kaspar Hauser Lied* (1993). Inédita. Recuperada el 14 de febrero de 2022 de <https://joseluistora.com/works-3/scores/>

_____ *a ras de los albores más tempranos* (1996-1997). Inédita. Recuperada el 14 de febrero de 2022 de <https://joseluistora.com/works-3/scores/>

TSANGARIS, Manos. *Love and Diversity*. Frankfurt/Leipzig/Londres/Nueva York: Peters, 2012.

PERIÓDICOS

“Artists bring internet suggestions into the real world in the most interesting way”. *The Hits* [online], 28 de agosto de 2017. Consultado el 4 de agosto de 2021 en <https://www.thehits.co.nz/the-latest/artists-bring-internet-suggestions-into-the-real-world-in-the-most-interesting-way/>

BELL, Jonathan. “RAF burns piano”. *Robins Public Affairs*, 12 de abril de 2018. Consultado el 16 de octubre de 2020, en <https://www.robins.af.mil/News/Article-Display/Article/1491774/raf-burns-piano/>

BRUCKER-COHEN, Jonah. “Dead pixel in Google Earth, hacking satellite maps one pixel at a time”. *Neural* [online], 1 de abril de 2009. Consultado el 4 de agosto de 2021 en <http://neural.it/2009/04/dead-pixel-in-google-earth-hacking-satellite-maps-one-pixel-at-a-time/>.

COTTER, Holland. “Charlotte Moorman, tradition disrupter, is the focus of two shows”. *The New York Times*, 8 de septiembre de 2016. Consultado online el 20 de septiembre de 2021, en <https://www.nytimes.com/2016/09/09/arts/design/charlotte-moorman-tradition-disrupter-is-the-focus-of-two-shows.html>.

CULBERT, Alexa. “U.S., Royal Air Force officers commemorate Battle of Britain with piano burn”. *42nd Air Base Wing Public Affairs*, 16 de septiembre de 2015. Consultado el 17 de octubre de 2020, en <https://www.maxwell.af.mil/News/Display/Article/704219/us-royal-air-force-officers-commemorate-battle-of-britain-with-piano-burn/>

“El «Concierto Dislocado» rompe barreras”. *El Faro de Vigo*, 21 de marzo de 2013. Consultado el 21 de abril de 2021, en <https://www.farodevigo.es/gran-vigo/2013/09/21/concierto-dislocado-rompe-barreras-17371466.html>

“Instrumentos clásicos, en el Antiguo Instituto”. *El Comercio*, 13 de marzo de 2014. Consultado el 15 de marzo de 2022, en <https://www.elcomercio.es/v/20140313/gijon/instrumentos-clasicos-antiguo-instituto-20140313.html>

COMENTARIOS A OBRAS

ABLINGER, Peter. “Las cuadraturas”. [Traducción y notas de Alberto Bernal, 2006]. Recuperado el 15 de enero de 2020, de <http://ablinger.mur.at/docs/cuadraturas.pdf>

_____ “Quadraturen”. Trad. al inglés por Bill Dietz. Página web creada por Aljoscha Hofmann. Última edición, 21 de agosto de 2006; recuperado el 13 de enero de 2020 de <https://ablinger.mur.at/docu11.html>

_____ “Voices and Piano”. Página web creada por Aljoscha Hofmann. Última edición, 24 de octubre de 2018; recuperado el 13 de enero de 2020 de https://ablinger.mur.at/voices_and_piano.html

BERNAL, Alberto. “Impossible Music #33 «Grito mudo»”. [2015a]. Recuperado el 15 de enero de 2020 de <http://albertobernal.net/es/impossible-music-33>

_____ “Impossible Music”. [2015b]. Recuperado el 15 de enero de 2020 de <http://albertobernal.net/es/works/series/impossible-music>

BIERSTONE, Noam & SMITH, Christian. Notas a *Mani.Gonxha* (2012) de P. Billone. Recuperado el 19 de enero de 2022, de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_gonxha.html

BILLONE, Pierluigi. Notas a *Mani.De Leonardis*. Recuperado el 22 de diciembre de 2020, de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_de_leonardis.html

“Concierto para instrumentos aumentados”, celebrado en Gijón los días 13 y 20 de marzo de 2015 en el marco de los *Encuentros de música electroacústica de Gijón* (EME⁵) [programa de mano].

“Eric Whitacre’s Virtual Choir”. Consultado en <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir> el 19 de abril de 2021.

HANNAN, Michael. “Burning questions”. *Earclips*, en ABC Radio National. Consultado en <http://www.abc.net.au/rn/legacy/features/earclips/07.htm> el 16 de agosto de 2021.

KREIDLER, Johannes. Notas a *Compressed music* (2009). Consultado el 2 de mayo de 2021 en <http://kreidler-net.de/compression.html>

“Love & Diversity. Im Feld #3”. Consultado el 16 de agosto de 2021 en <https://www.opera-lab-berlin.com/en/love-diversity>

“Music Theatre: Love & Diversity by Manos Tsangaris”. Consultado el 16 de agosto de 2021 en <https://youtu.be/KjC81SoXHfE>

SCHUBERT, Alexander. Notas a *Hello* (2014) para un grupo flexible de instrumentos, electrónica en vivo y vídeo. Consultado el 7 de agosto de 2021 en <http://www.alexanderschubert.net/works/Hello.php>

_____ Notas a *Serious Smile* (2014) para ensemble provisto de sensores (piano, percusión, violonchelo, director) y electrónica en vivo. Consultado el 12 de agosto de 2021 en <http://www.alexanderschubert.net/works/Smile.php>

_____ Notas a *Star Me Kitten* (2015) para cantante, ensemble flexible (al menos seis intérpretes, incluyendo percusión y piano), vídeo y electrónica. Consultado el 10 de agosto de 2021 en <http://www.alexanderschubert.net/works/Star.php>

_____ Texto [lyrics] de *Star Me Kitten*. Consultado el 11 de agosto de 2021 en <http://alexanderschubert.net/works/Star-Text.php>

SENDER BARAYÓN, Ramón. Notas a *100 Favorite Classical Masterpieces Mix* (2012). Consultado el 12 de mayo de 2022, en <https://www.raysender.com/100%20faves.html>

TORÁ, José Luis. Notas a *Kaspar Hauser Lied* (1993) para *piccolo*. Recuperado el 10 de enero de 2022, de <https://joseluistora.com>

_____ Notas sobre *a ras de los albores más tempranos* (1996-1997). Recuperado el 10 de abril de 2022, de <https://joseluistora.com>

_____ Notas a *de una estela incierta (-Aschenlid)* (1999). Recuperado el 1 de noviembre de 2021, de <https://joseluistora.com>

_____ Notas a *in der bruchlosen Ferne, dans le crevasse du temps* (2001) para ensemble. Recuperado el 1 de noviembre de 2021, de <https://joseluistora.com>

Notas a *quehacer del tacto full of mirroredness* (2009) para dos percusionistas sobre un timbal. Recuperado el 10 de enero de 2022, de <https://joseluistora.com>

Notas a *declarar la corteça de la letra (wie Scherben [...] eines Gefäßes)* (2016) para percusión y electrónica. Recuperado el 1 de diciembre de 2021, de <https://joseluistora.com>

PÁGINAS WEB Y VÍDEOS

Tráiler de la ópera *Wunderzaichen* (2008-2014) de Mark André [2015]. Último acceso el 1 de mayo de 2022, en <https://youtu.be/37mlJTEedRM>

BILLONE, Pierluigi. Página web del autor. Último acceso el 22 de diciembre de 2020, de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_de_leonardis.html

BONOMO, Gabriele. “Giuseppe Chiari” [página web]. *Galeria il Ponte*, abril 2016. Consultado el 20 de septiembre de 2021 en <https://www.galleriailponte.com/en/giuseppe-chiari-en/>

BRIDLE, James. “The New Aesthetic” [cuenta de *Tumblr*]. Consultado el 5 de agosto de 2021 en <https://new-aesthetic.tumblr.com/about>

“Diego Stocco: the burning piano”. Consultado el 15 de marzo de 2022 en <https://www.behance.net/gallery/131439/Diego-Stocco-The-Burning-Piano>

“Jazz great Yōsuke Yamashita plays a burning piano”. Consultado en https://dangerousminds.net/comments/jazz_great_yosuke_yamashita_plays_a_burning_piano el 16 de agosto de 2021

KREIDLER, Johannes. Página web del autor. Último acceso el 2 de mayo de 2021, en <http://www.kreidler-net.de>

“Muhammad Ben Al Parrush” [artículo de la enciclopedia online *Inciopedia*]. Consultado el 1 de mayo de 2021 en https://inciclopedia.org/wiki/Muhammad_Ben_Al_Parrush

OLIVEIRA, João Pedro. Página web del autor. Último acceso el 15 de marzo de 2022, en http://www.jpoliveira.com/Joao_Pedro_Oliveira/Home.html

OTERI, Frank J. “Mario Davidovsky: A Long Way from Home”. Entrevista realizada el 15 de febrero de 2006. Consultado el 16 de mayo de 2021 en <https://nmbx.newmusicusa.org/mario-davidovsky-a-long-way-from-home>.

SCHUBERT, Alexander. Página web del autor. Último acceso el 15 de marzo de 2022, en <http://www.alexanderschubert.net>

SMASH ENSEMBLE. *Entrevista a Marco Stroppa*. [2016]. Último acceso el 1 de mayo de 2022, en <https://youtu.be/QARFkiWRT68>

_____ *Entrevista a Rebecca Saunders*. [2017]. Último acceso el 1 de mayo de 2022, en <https://youtu.be/aelD1yA4q8>

“Tesla, 12 y 13 de abril de 2019”. Consultado el 20 de abril de 2021 en <https://www.produccionesinfames.com/tesla/sonidos/ensemble-de-musica-electroacustica/>

TORÁ, José Luis. Página web del autor. Último acceso el 13 de mayo de 2022, en <https://joseluistora.com>

CLASES Y PONENCIAS

BILLONE, Pierluigi. Clase impartida el día 20 de febrero de 2016 en el Centro Superior Katharina Gurska (Madrid).

_____ Clase impartida durante los días 8 y 9 de diciembre de 2018 en el Centro Superior Katharina Gurska.

TORÁ, José Luis. Clase impartida el 19 de diciembre de 2015 en el Centro Superior Katharina Gurska.

_____ Coloquio celebrado el día 6 de marzo de 2018 en la galería de arte Aspa Contemporary (Madrid).

_____ Intervención del autor durante la presentación del disco *Solitaire* de Pedro Pablo Cámara, celebrada el día 22 de enero de 2019 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

OLIVEIRA, João Pedro. Conferencia dictada en el Festival *Mixtur* (Barcelona) en 2018.

BIBLIOGRAFÍA

ABLINGER, Peter. “Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)“. Ed. de Sabine Sanio y Christian Scheib. En *Übertragung - Transfer - Metapher*. Kerber-Verlag, 2004. Recuperado el 13 de enero de 2020, de <https://ablinger.mur.at/docs/metaphern.pdf>

_____ “Phonorealism. The Reproduction of «Phonographs» by Instruments”. Página web creada por Aljoscha Hofmann. Última edición: 1 de febrero de 2005. Recuperado el 13 de enero de 2020, de <https://ablinger.mur.at/phonorealism.html>

ACERO, Juan José; BUSTOS, Eduardo; & QUESADA, Daniel. *Introducción a la filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Beethoven. Filosofía de la música*. Madrid: Akal, 2003 [1993].

_____ *Teoría estética*. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004[a] [1970].

_____ *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. de Joaquín Chamorro Rielke. Madrid: Akal, 2004[b] [1951].

_____ *Alban Berg: el maestro de la transición mínima*. Trad. de Joaquín Chamorro Rielke. Madrid: Akal, 2008 [1968].

AGAMBEN, Giorgio. *Opus Dei. Arqueología del oficio*. Trad. de Mercedes Rubitoso. Valencia: Pre-textos, 2013.

_____ *El uso de los cuerpos [Homo Sacer IV, 2]*. Trad. de César Palma. Valencia: Pre-Textos, 2017.

AGUIAR, Daniella y QUEIROZ, João. “Charles S. Peirce, semiosis y traducción intersemiótica”. Presentado en las *IV Jornadas GEP Argentina*, 26-27 de agosto de 2010. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/IVJornadasArgentinaAguiarQueiroz.pdf>

_____ “Transcreación, traducción intersemiótica y danza”. Presentado en las *III Jornadas GEP Argentina*, 11-12 septiembre de 2008. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/IIIPeirceArgentinaQueirozAguiar.pdf>

- ALMEIDA, Cecilia. “La creación como proceso semiótico”, VI Jornadas GEP Argentina, 20-21 agosto 2015. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/VIJornadasCeciliaAlmeidaSalles.pdf>
- “Alone”. Guion del episodio 1 de la temporada 4 de la serie televisiva *House*, 2007. Recuperado de <https://clinic-duty.livejournal.com/21422.html> el 13 de diciembre de 2019.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Marcos. “*Organon*: hacia una comprensión de la técnica como parte de la vida”. *Hybris. Revista de Filosofía*, vol. 9, n.º 1, mayo 2018, pp. 35-61.
- ALPERSON, Philipp. “The Instrumentality of Music”. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 66, n.º 1, 2008, pp. 37-51.
- ANDREWS, Ian. “Post-digital aesthetics and the return to Modernism”. Online: 2000. Recuperado el 3 de agosto de 2021, de <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.html>
- APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Online: consultada el 15 de enero de 2022 en <http://data.perseus.org>
- ARANDA, Pablo. “Conversación con Mauricio Kagel”. *Revista Musical Chilena*, n.º 185, enero-junio 1996, pp. 60-66.
- ARISTÓTELES. *Política*. Trad. de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. Buenos Aires: Alianza, 1995.
- AUBENQUE, Pierre. *La prudencia en Aristóteles*. Trad. de M.ª José Torres Gómez-Pallete. Barcelona: Crítica, 1999.
- BACHRATÁ, Petra. *Gesture interaction in music for instruments and electroacoustic sounds*. [Tesis doctoral]. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.
- BAGÉS IRUBI, Joan. “Sobre las tecnologías musicales y los sistemas musicales interactivos”. *Espacio Sonoro*, n.º 23, 2011, pp. 1-25.
- BAINES, Anthony (ed.). *Storia degli instrumenti musicali*. Trad. italiana de Febo Guicci. Milán: Rizzoli, 1983, pp. 252-298.
- BARRETT, G. Douglas. “Window Piece: Seeing and Hearing the Music of Peter Ablinger”. 2010. Recuperado el 13 de enero de 2019, de https://ablinger.mur.at/docs/barrett_window_piece.doc

- BARTEL, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag, 2021 [1985].
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Trad. de Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987 [1984].
- _____ *La cámara lúcida*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989 [1980].
- _____ *La aventura semiológica*. Trad. de Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1993 [1985].
- _____ *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2002 [1982].
- BATTIER, Marc. “Science et technologie comme sources d’inspiration”. Edición de J-J. Nattiez. En *Musiques du XX^e siècle*. París: Actes Sud, 2003, pp. 512-532.
- BELGIOJOSO, Ricciarda. “Aux limites du silence. A l’écoute de Luciano Berio, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino”. *Lettere Italiane*, vol. 66, n.º 1, 2014, pp. 74-93.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989 [1972].
- _____ “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Obras* [vol. I, libro 2], traducción de Alfredo Muñoz Brotons, 7-86. Madrid: Abada, 2008.
- _____ “La tarea del traductor”. Edición de D. López. En *Teorías de la Traducción*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 335-347.
- BERENGUER, José. *Introducción a la música electroacústica*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- BERLIOZ, Hector. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. París: Schonenberger, 1843.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto [trad.]. *Himnos homéricos. La “Batracomiomaquia”*. Madrid: Gredos, 1978.
- BERNAL, Alberto. “La música y su otro. Cinco posibilidades de una deliberada relación”. *Función lenguaje*, n.º 4, verano 2014, pp. 117-128.

- _____ “La creación hoy”. [Ponencia en la Feria del Libro, el 22 de mayo de 2007]. Incluido en el artículo “Música y realidad III. Arte y presente político; presente político y arte”. Recuperado el 15 de enero de 2020, de http://docs.albertobernal.net/bernal_musica-y-realidad-3.pdf
- BESADA, José Luis. “Math and music, models and metaphors: Alberto Posadas’ ‘Tree-like structures’”. *Contemporary Music Review*, vol. 38, n.º 1-2, 2019, pp. 107-131.
- BEVILACQUA, Frédéric; SCHNELL, Norbert; RASAMIMANANA, Julien Blolt; PLETY, Emmanuel; et al. “De-MO: Designing action-sound relationships with the MO Interfaces. CHI ’13 Extended abstracts on human factors in computing systems, abril 2013, pp. 2907-2910.
- BILLONE, Pierluigi. “*Scrittura” [1998]. Consultado el 22 de enero de 2022, en <https://www.pierluigibillone.com/it/testi/scrittura.html>
- _____ “Lecture 2010 - Harvard, Cambridge Columbia University, N.Y” [conferencia]. Versión online, 2010, consultada el 20 de enero de 2022, de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/harvard_cambridge_lecture_2010.html
- _____ “Atti nascenti”. Conferencia dictada en el marco del festival *Impuls*, Graz 2019. Recuperada el 22 de enero de 2022, de https://www.pierluigibillone.com/pdf/atti_nascenti-Impuls_2019_Pierluigi_Billone.pdf
- BILLONE, Pierluigi & FENEYROU, Laurent. “Il *Suono è la mia materia” [entrevista]. Publicado originalmente en francés como “Le son est ma matière” [véase *Pierluigi Billone*. París: Opéra national de Paris/Festival d’Automne à Paris, 2010, pp. 4-5]. Versión online en italiano, consultada el 20 de enero de 2022 en https://www.pierluigibillone.com/it/testi/il_suono_e_la_mia_materia_2010.html#french
- BLISS, Abi. “Alexander Schubert [Profile]”. *hcmf40. The 40th edition of the Huddersfield Contemporary Music Festival* [programa]. Huddersfield: Huddersfield Contemporary Music Festival & University of Huddersfield, 2017, pp. 100-101. Consultado el 6 de agosto de 2021 en https://issuu.com/hcmf/docs/hcmf_2017_programme
- BOILÈS, Charles. “Semiótica de la etnomusicología”. En *Reflexiones sobre semiología musical*. Coordinación a cargo de Susana González Aktories & Gonzalo Camacho Díaz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 287-299.

- BOISSIÈRE, Anne. “André Schaeffner et les origines corporelles de l’instrument de musique”. *Methodos* [online], n.º 11, 2011. Consultado el 30 de enero de 2021 en <http://journals.openedition.org/methodos/2481>
- BOIVIN, Jean. “Musique et nature”. Ed. de Jean-Jacques Nattiez. *Musiques du XX^e siècle*. París: Actes Sud, 2003, pp. 484-511.
- BOVERMANN, Till; DE CAMPO, Alberto; EGERMANN, Hauke; HARDJOWIROGO, Sarah-Indriyati & WEINZIERL, Stefan. “Introduction”. En T. Bovermann, A. de Campo, H. Egermann, S.-I. Indriyati y S. Weinzierl (eds.). *Musical instruments in the 21st century: identities, configurations, practices*. Singapore: Springer, 2017.
- BRICOUT, Romain. “Les interfaces musicales: la question des «instruments aphones»”. *Methodos* [online], n.º 11, 2011. Consultado el 30 de enero de 2021, en: <http://journals.openedition.org/methodos/2493>
- BRIDLE, James. “The New Aesthetic and its politics”. Online, 12 de junio de 2013. Consultado el 5 de agosto de 2021 en <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/>
- BROSIN, Annette. *Musical Memory, Cultural Memory, and Digital Technologies: Perspectives and Analytical Approaches*. British Columbia [Canadá]: University of Victoria, 2015.
- BROWN, Eliza. *A Narratological Analysis of 'Pnima...ins innere' by Chaya Czernowin* [Tesis doctoral]. Evanston: Northwestern University, 2015.
- BRUNO, Giordano. *De la magia/De los vínculos en general*. Buenos Aires: Cactus, 2007 [1590/1588].
- BRUNO LOPRESTI, Leonardo. “Arte y desfetichización: de Marx a Lukács”. *Cerrados*, n.º 47, diciembre 2018, pp. 112-123.
- BUCHANAN, Ian; & SWIBODA, Marcel (eds.). *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- BUCK-MORS, Susan. “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”. Trad. de Elvira Barroso. *La balsa de la Medusa*, n.º 25, 1993, pp. 55-98.

- BUNCH, James D. *A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino* [Tesis doctoral]. Urbana: University of Illinois, 2016.
- BURROWS, David. "Instrumentalities". *Journal of Musicology*, vol. 5, n.º 1, invierno 1987, pp. 117-125.
- BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Trad. de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2001.
- _____ *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CADOZ, Claude; & WANDERLEY, Marcelo M. "Gesture – Music". Ed. de M.M. Wanderley y M. Battier. *Trends in Gestural Control of Music*. París: Ircam/Centre Pompidou, 2000, pp. 71-94.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2010.
- CAMACHO, Lidia. *La imagen radiofónica*. México D.F.: McGraw Hill, 1999.
- CAMPBELL, Edward. *Music after Deleuze*. Londres/Nueva York: Bloomsbury Publishing, 2013.
- CANCE, Caroline. "From musical instruments as ontological entities to instrumental quality: a linguistic exploration of musical instrumentality in the digital era". En Bovermann, Till; de Campo, Alberto; Egermann, Hauke; Hardjowirogo, Sarah-Indriyati; & Weinzierl, Stefan (eds.). *Musical instruments in the 21st century: identities, configurations, practices*. Singapore: Springer, 2017, pp. 25-44.
- CANCE, Caroline; & GENEVOIS, Hugues. "Questionner la notion d'instrument en informatique musicale: analyse des discours sur les pratiques du méta-instrument et de la méta-mallette". Presentado en las *14èmes Journées d'Informatique Musicale* en Grenoble (Francia), 2009. Versión online recuperada el 9 de septiembre de 2021, de <https://hal.archives-ouvertes.fr>
- CANCE, Caroline; GENEVOIS, Hugues; & DUBOIS, Danièle. "What is instrumentality in new digital devices. A contribution from cognitive linguistics & psychology". Versión online, París: 2009. Recuperado el 9 de octubre de 2021, de <https://hal.archives-ouvertes.fr> [artículo publicado en M. Castellengo & H. Genevois (eds.). *La musique et ses instruments*. París: Delatour, 2013, pp. 283-297].

- CASCONE, Kim. "The aesthetics of failure: «post-digital» tendencies in contemporary computer music". *Computer Music Journal*, vol. 24, n.º 4, 2000, pp. 12-18. Recuperado el 21 de julio de 2021, de https://www.academia.edu/1764776/The_aesthetics_of_failure_Post_digital_tendencies_in_contemporary_computer_music
- CELAN, Paul. *De umbral en umbral*. Ed. bilingüe de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 1999.
- CHARLES, Daniel. *Le temps de la voix*. París: Jean-Pierre Delarge éditeur, 1978.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Trad. de Antonio López Ruiz. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- CRAENEN, Paul. *Composing under the skin. The music-making body at the composer's desk*. Leuven: Leuven University Press, 2014.
- CRAMER, Florian. "What is «post-digital»?". En David M. Berry & Michael Dieter (eds.). *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and design*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 12-26.
- CURINGA, Luisa. "Una conversazione con Salvatore Sciarrino". En Restagno, Enzo [ed.]. *Omaggio a Salvatore Sciarrino*. Torino: Settembre Musica, 2002, pp. 77-95.
- DAHLHAUS, Carl; & EGGBRECHT, Hans H. *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado, 2012 [1985].
- DAVIES, Stephen. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- _____ *Cómo entender una obra musical. Y otros ensayos de Filosofía de la Música*. Trad. de Rodrigo Guijarro Lasheras. Madrid: Cátedra, 2017.
- DEBATTY, Regine. "Interview with Marisa Olson". *We make money not art* [blog], 28 de marzo de 2008. Consultado el 4 de agosto de 2021 en https://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/
- DE ASSIS, Ana Cláudia. "Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem: reflexão acerca da gestualidade místico-sonora na obra para piano, orquesta e eletrônica de João Pedro Oliveira". *Estúdio*, 10, julio-diciembre 2014, pp. 68-76.

DE ASSIS, Paulo. "The conditions of creation and the *haecceity* of the music material: Philosophical-aesthetic convergences between Helmut Lachenmann and Gilles Deleuze". *Filigrane* [online], n.º 13, mayo 2011, pp. 1-17.

_____ "Gilbert Simondon's 'Transduction' as Radical Immanence in Performance". *Performance Philosophy Journal*, 2017, vol. 3, n.º 3, pp. 695-717.

_____ *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

DELALANDE, François. "Le paradigme électroacoustique". Edición de Jean-Jacques Nattiez. *Musiques du XX^e siècle*. París: Actes Sud, 2003, pp. 533-557.

_____ *Las conductas musicales*. Trad. de Terencia Silvia Rojas e Inmaculada Cárdenas Serván. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 2013.

DELANDA, Manuel. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London/New York: Continuum, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971 [1962].

_____ *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1985 [1983].

_____ *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987[a] [1985].

_____ *El bergsonismo*. Trad. de Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987[b] [1966].

_____ *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989 [1988].

_____ *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995 [1964].

_____ *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001 [1967].

_____ *Diferencia y repetición*. Trad. de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002 [1968].

_____ *Spinoza: filosofía práctica*. Trad. de Antonio Escotado. Buenos Aires: Fábula Tusquets, 2004 [1981].

_____ *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009 [1981].

- _____ *Lógica del sentido*. Ed. electrónica: Universidad ARCIS, s.f. [1969].
- DELEUZE, Gilles; & GUATTARI, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. de Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Era, 1978 [1975].
- _____ *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985 [1972].
- _____ *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997 [1991].
- _____ *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2015 [1980].
- DELEUZE, Gilles; & PARNET, Claire. *Dialogues (II)*. Trad. al inglés de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Nueva York: Columbia University Press, 2007.
- DEL CARRIL, Ignacio. “La teoría del signo en Peirce y en Ockham”. *I Jornada GEP Argentina*, 10 septiembre 2004. Recuperado el 23 de diciembre de 2019 de <http://www.unav.es/gep/JornadaArgentinaDelCarril.html>
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Trad. de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. México D.F.: Siglo XXI, 1986 [1967].
- _____ *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989 [1967].
- _____ *Márgenes de la Filosofía*. [Trad. de Carmen González Marín]. Madrid: Cátedra, 1994 [1972].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Trad. de Juana Salabert. Madrid: Losada, 2005.
- DOMANN, Andreas. “«Wo bleibt das Negative?»: zur musikalischen Ästhetik Helmut Lachenmanns, Nicoulaus A. Hubers und Mathias Spahlingers”. *Archiv für Musikwissenschaft*, n.º 62, vol. 3, 2005, pp. 177-191.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Introducción a la Teoría literaria*. Madrid: UNED, 2009.
- DOULAS, Louis. “Within post-internet: part one”. Online: pool.info, 2011. Recuperado el 4 de agosto de 2021, de <http://s3.amazonaws.com>

DREES, Stefan. “Gestische Momente und energetisches Potenzial. Zur Musik Alexander Schuberts”. *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 3, 2014, pp. 48-51. Recuperado el 6 de agosto de 2021, de <http://www.alexanderschubert.net/about.php>

_____ “«... kreativ mit den Vorgaben umgehen»: Entstehung und Aufführung von Alexander Schuberts «interactive sensor pieces»”. En: Wolfgang Gratzner y Christoph Lepschy (eds.). *Proben-Prozesse. Über das Entstehen von Musik und Theater*. Rombach: Rombach Verlag, 2018, pp. 153-186.

DROITCOUR, Brian. “Why I hate post-internet art”. Online, 2014. Recuperado el 21 de julio de 2021, de <https://culturetwo.wordpress.com/2014/03/31/why-I-hate-post-internet-art/>

DYSON, Frances. *Sounding new media: immersion and embodiment in the arts and culture*. Berkeley: University of California Press, 2009.

EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Trad. de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta, 2011 [1990].

ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Trad. de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen, 1986 [1968].

_____ *Apocalípticos e integrados*. Trad. de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1993 [1964].

_____ *Tratado de semiótica general*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2000 [1975].

ECO, Umberto & SEBEOK, Thomas A. (eds.). *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Trad. de E. Busquets. Barcelona: Lumen, 1989 [1983].

EIMERT, Herbert. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1962.

ELVIRA, Julián. “PRÓNOMO. Un nuevo instrumento, un nuevo lenguaje, un nuevo pensamiento” [s.f.]. Recuperado el 6 de diciembre de 2021, de <https://pronomosflute.com>

EVENS, Aden. *Sound ideas. Music, machines and experience*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2005.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. “¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, n.º 40, 2008, pp. 83-98. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

EVERETT, Yayoi Uno. “Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti’s *Le Grand Macabre*”. *Music Theory Spectrum*, vol. 31, n.º 1, primavera 2009, pp. 26-56.

FENEYROU, Laurent. “Seuils. Autour du triptique ... *auf* ... de Mark André”. *Circuit*, vol. 21, n.º 1, 2011, pp. 23-35.

_____ “Biographie-portrait de Pierluigi Billone. Une archéologie du son”. En *Pierluigi Billone* [folleto para la 39ª edición del Festival d’Automne à Paris]. París: Opéra national de Paris/Festival d’Automne à Paris, 2010, pp. 2-3.

FERREIRA LOPES, Paulo; & DE SOUSA DIAS, António. “Musique et interaction: aboutissements, mutations, et métaphores de l’instrument de musique numérique”. Journées d’Informatique Musicale. Saint Denis: Centre de recherche en Informatique et Création Musicale, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México D.F.: siglo XXI, 1968 [1966].

_____ “¿Qué es un autor?” [conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 22 de febrero de 1969]. Trad. de Corina Yturbe. *Littoral*, n.º 9, junio 1983, pp. 51-82.

_____ “Nietzsche, Genealogy, History”. En Rabinow, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. Nueva York: Pantheon, 1984.

_____ *Hermenéutica del sujeto*. Trad. de Fernando Álvarez Uría. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1994.

_____ *Historia de la sexualidad [2]. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003 [1984].

_____ *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México D.F.: siglo XXI, 2009 [1975].

FRANCO, Sergio K. C. “Estética e poética na música de Salvatore Sciarrino”. *Revista Música Hodie*, vol. 19, 2019, pp. 1-19.

FRANTZIUS, Martin von. “How to get lost. Rave-Erfahrung in der Musik von Alexander Schubert”. *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 178, n.º 1, 2017, pp. 25-27.

FREUD, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres & Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza, 1973 [1905].

GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método*, 1º volumen. Trad. de Manuel Olasagasti. Madrid: Trotta, 2012 [1960].

_____ *Verdad y método*, 2º volumen. Trad. de Manuel Olasagasti. Madrid: Trotta, 2015 [1975].

GALLET, Bastien. “Techniques électroniques et art musical: son, geste, écriture”. *Volume!* [online], vol. 1, nº 1, 2002, pp. 17-28. Consultado el 20 de enero de 2020, en: <http://journals.openedition.org/volume/2493>

GARCÍA GUAL, Carlos. *Diccionario de mitos*. Madrid: siglo XXI, 2003.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: “Fundamentos de la Semiótica de la Música”. En *De Re Poética. Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaudos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, 383-401.

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana; & CAMACHO, Gonzalo [coords.]. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

GOULD, Glenn. *No, no soy en absoluto un excéntrico*. Trad. de Jorge Fernández Guerra. Barcelona: Acantilado, 2017.

GRAU, Oliver. *Virtual art. From illusion to immersion*. Trad. al inglés de Gloria Custance. Londres/Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2003.

GUATTARI, Felix; & ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

GUR, Golan. “Composing Trauma: The Holocaust and the Commitment of the Avant-Garde in Chaya Czernowin's Pnima... ins innere”. Ponencia presentada en el Simon Wiesenthal Conference *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*, Viena 2011. Consultada en <https://youtu.be/OiD0U4GRyhE> el 29 de septiembre de 2021.

HARDJOWIROGO, Sarah-Indriyati. “Instrumentality. On the construction of instrumental identity”. En Bovermann, Till; de Campo, Alberto; Egermann, Hauke; Hardjowirogo, Sarah-Indriyati; & Weinzierl, Stefan (eds.). *Musical instruments in the 21st century: identities, configurations, practices*. Singapore: Springer, 2017, pp. 9-24.

HASSE, Stina. "I am Sitting in a Room". *Body, Space & Technology*, 11, 2012, s.p.
Consultado en <https://www.bstjournal.com/articles/10.16995/bst.71/> el 26 de abril de 2021.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, [2004] 2017.

_____ "A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert". En Anthony Gritten y Elaine King (eds.). *Music and gesture*. Londres/Nueva York: Ashgate/Routledge, 2006.

HEATLICOTE, Abigail. *Liberating sounds: philosophical perspectives on the music and writings of Helmut Lachenmann*. [Tesis doctoral]. Durham: Durham University, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2010 [1959].

_____ *Ser y tiempo*. Trad. de Jorge Eduardo Rivera. Madrid: Trotta, 2012 [1927].

HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar. "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas*, vol. 7 n.º 1, enero-junio 2012, pp. 39-77.

HERNER, María Teresa. "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari". *Huellas*, n.º 13, 2009, pp. 158-171.

HODGES, Nicolas. "«A volcano viewed from afar»: the music of Salvatore Sciarrino". *Tempo*, 194, octubre 1995, pp. 22-24.

HODGSON, Justin. *Post-digital rhetoric and the New Aesthetic*. Columbia: The Ohio State University Press, 2019.

HOFFMANN, Yulia. "The Concept of Ritornello in Gilles Deleuze and Félix Guattari's Discussion of Music" [Tesis de Máster]. Viena: Universität Wien, 2016.

HOLMES, Thom. *Electronic and experimental music. Pioneers in technology and composition*. New York: Routledge, 2008.

HOPE, Cat & MARSHALL, Jonathan. "Introduction: A New Historicism? Sound, music and ruined pianos". En *Sound Scripts: Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music*

- Festival Conference 2005*, editado por Cat Hope y Jonathan Marshall, vol. 1, pp. 1-8. Perth: Edith Cowan University, 2006.
- HULSE, Brian & NESBITT, Nick (eds.). *Sounding the virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2010.
- HURT, Leopold. "Zwischen Hardcore und Software. Ein Porträt des Komponisten Alexander Schubert". *Positionen* 102, 2015, pp. 31-33. Recuperado de http://www.positionen-online.com/secure/themen_result.php?Nummer=102&Thema=Populismus?&los=1 el 6 de agosto de 2021.
- IDDON, Martin. "Siren Songs: Channels, Bodies, Noise". Ed. de Alec Hall. *Noise, A Non-fence*. Nueva York: Qubit, 2013.
- IGES, José. "Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación". *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, n.º 60, 2004, pp. 46-51.
- IHDE, Don. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, 2007.
- INGAMELS, Andy. "Hören Sie auf, Sauerstoff ein- und Kohlenstoff auszumatmen weil «wir das in den Sechzigern getan haben»". *MusikTexte*, vol. 149, mayo 2016. Versión inglesa del texto recuperada el 2 de agosto de 2021, de <https://musiktexte.de/MusikTexte-149/en>
- JARMAN, Douglas. *The Music of Alban Berg*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press, 1979.
- JOHNSON, David K. *Black Mirror and philosophy: dark reflections*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2019.
- JOHNSON, Evan. "Pierluigi Billone: Iti Ke Mi; Equilibrio. Cerchio. Marco Fusi (vla and vn). Kairos 0015019KAI" [crítica]. *Tempo*, 71 (282), octubre 2017, pp. 94-95.
- JONES, Stephanie. "Being(s): Mark André's compositional response to a synthetic existence". *Tempo*, vol. 71, n.º 280, 2017, pp. 56-67.
- _____ "Mark André. *Wunderzaichen*. Oper Stuttgart". *Tempo*, vol. 72, n.º 286, septiembre 2018, pp. 87-88.

- JURISTO, Juan Ángel. “Las armas secretas. Julio Cortázar/Relatos/Argentina” [online]. Consultado en <https://www.elmundo.es/esfera/ficha.html?27/esf924254945> el 10 de marzo de 2021.
- KALTENECKER, Martin. “Ramon Lazkano’s Territories”. *Contemporary Music Review*, vol. 38, n.º 1-2, 2019, pp. 132-147.
- KATSCHTHALER, Karl. “Die Unsichtbarkeit des Streichquartetts und der Sound der Taschenlampe. Überlegungen zu Sound und Performance in Jennifer Walshes «minard/nithdale»”. Comunicación en el 11º congreso *Sound and Performance – Neue Wege der MusikTheaterwissenschaft*, celebrado entre los días 4 y 7 de octubre de 2012 en la Universidad de Bayreuth. Texto recuperado el 3 de febrero de 2022, de https://www.academia.edu/18083731/Die_Unsichtbarkeit_des_Streichquartetts_und_der_Sound_der_Taschenlampe_%C3%9Cberlegungen_zu_Sound_und_Performance_in_Jennifer_Walshes_minard_nithdale
-
- “Zwischen Archiv, Klangkunst und Komposition – Annea Lockwoods *A Sound Map of the Danube* im Kontext von Grenzen und Grenzüberschreitung”. *Reisen und Grenzen in Zentraleuropa*, editado por András F. Balogh y Christoph Leitgeb, 63-74. Viena: Praesens, 2014.
- KHALFA, Jean. *Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*. Londres/Nueva York: Continuum, 1999.
- KIM, Jin Hyun. “Musik – Interface – Körper. Inszenierungen des Körperlichen in digitalen Musikpraxen”. *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 167, n.º 4, julio-agosto 2006, pp. 40-43.
- KIM, Jin Hyun; & SEIFERT, Uwe. “Interactivity of digital musical instruments: implications of classifying musical instruments on basic music research”. En Bovermann, Till; de Campo, Alberto; Egermann, Hauke; Hardjowirogo, Sarah-Indriyati; & Weinzierl, Stefan (eds.). *Musical instruments in the 21st century: identities, configurations, practices*. Singapore: Springer, 2017, pp. 79-96.
- KIMURA, Mari; RASAMIMANANA, Nicolas; & BEVILACQUA, Frédéric. “Extracting human expresión for interactive composition with the augmented violin”. *NIME '12*, 21-23, mayo 2012, pp. 1-4.

- KINTZLER, Catherine. “L'oreille, premier instrument de musique?”. *Methodos* [online], n.º 11, 2011. Consultado el 6 de enero de 2022, en: <https://journals.openedition.org/methodos/2542>
- KIVY, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- KVIFTE, Tellef. *Instruments and the electronic age. Towards a unified description of playing technique*. Oslo: Solum Forlag, 1989.
- _____ “What is a musical instrument?”. *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, vol. 1, 2008, pp. 45-56.
- LABELLE, Brandon. *Background noise: perspectives on sound art*. New York & London: Continuum Press, 2006.
- LACAN, Jacques. “Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever”. [*The Structuralist Controversy*. Ed. Eugenio Donato & Richard Macksey. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1970]. Versión online consultada el 8 de septiembre de 2021, en <https://www.psicoanalisis.org/lacan/of-structure.htm>
- LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Edición a cargo de J. Häusler. Wiesbaden: Breitopf & Härtel, 1996.
- _____ “Philosophy of Composition –Is there such a thing?”. En *Identity and Difference. Essays on music and time*, editado por Paul Dejana, 55-70. Leuven: Leuven University Press, 2004.
- _____ “Präzision und Utopie: Die Musik des Komponisten Mark André”. En *Mark André: durch, ...zu..., ...in..., ...als...II* [CD]. Berlín: Kairós, 2008.
- LACOMBE, Hervé. “L’instrument de musique: identité et potentiel”. *Methodos* [online], 11, 2011, consultado el 20 de enero de 2021: <http://journals.openedition.org/methodos/2552>
- LANDELS, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. London: Routledge, 1999.
- LANDER, Dan, & LEXIER, Micah (eds.). *Sound by artists*. Toronto: Art Metropole and Philips Gallery, 1990.
- LANZ, Megan R. *Silence: an exploration of Salvatore Sciarrino’s style through L’opera per flauto*. [Tesis doctoral]. Las Vegas: Universidad de Nevada, 2011.

- LARA VELÁZQUEZ, Rosanna. *Composición y escucha burguesa. Principios de continuidad y ruptura en el cuarteto Gran Torso de Helmut Lachenmann* [Tesis de Máster]. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2011.
- LEE, Michael. "Anne Lockwood's Burning Piano, Scruffed Stones, and Noble Snare. Feminist Politics and Sound Sources in Music". *Women and Music*, vol. 3, 1999, pp. 59-69.
- LEMAN, Marc. *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- LEROI-GOURHAN, André. *El gesto y la palabra I. Técnica y lenguaje*. Trad. de Felipe Carrera. Caracas: Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971 [1965].
- LESERRE, Luis. "La teoría de los signos en Peirce y los elementos de una semiótica en Kant". *III Jornadas GEP Argentina*, 11-12 septiembre 2008. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/III/PeirceArgentinaLeserre.html>
- Le Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi). Online: disponible en <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. Trad. de Juan Almela. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968 [1964].
- _____ *Antropología estructural*. Trad. de Eliseo Verón. Barcelona: Altaya, 1994 [1958].
- LEVINSON, Jerrold. "L'instrument de musique: réflexions sur le geste, l'écoute et la création". *Methodos* [online], n° 11, 2011. Consultado el 30 de enero de 2020, en: <http://journals.openedition.org/methodos/2560>
- LICHT, Alan. "Sound Art: Origins, development and ambiguities". *Organised Sound*, vol. 14, n.º 1, pp. 3-10.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pédanx. Barcelona: Anagrama, 1986 [1983].

LOCKWOOD, Annea. "How to prepare a piano?". En Cat Hope y Jonathan Marshall [eds.]. *Sound Scripts: Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music Festival Conference 2005*, vol. 1, pp. 20-23. Perth: Edith Cowan University, 2006.

"Sound Explorations: Windows into the Physicality of the Sound". *Leonardo Music Journal*, vol. 19, 2009, pp. 44-45.

LÓPEZ, David. *El compositor José Iges: obras de técnica mixta*. [Tesina]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009-2011.

LÓPEZ CANO, Rubén. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Revista Cuicuilco*, vol. 9, n.º 25, mayo-agosto 2002 [a]. Recuperado el 21 de agosto de 2020 de <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>

"From rhetoric musical figures to cognitive types: an Italian lament strolling along the streets of Madrid". Presentación en el 9th *International Doctoral and Postdoctoral Seminar on Musical Semiotics*, Universidad de Helsinki, 13-17 de noviembre de 2002 [b]. Recuperado el 9 de septiembre de 2021 de <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>

"From Rhetoric to Semiotics: intersemiotic forces, topics and topicalization on 17th century Spanish art song". En Tarasti, Eero (ed.). *Musical semiotics revisited*. Helsinki: ISI, 2003, pp. 422-439. Recuperado el 9 de septiembre de 2021, de <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>

"Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Texto didáctico (actualizado junio 2007). Recuperado el 3 de noviembre de 2019 de <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>

"Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje". *Eufonía. Didáctica de la música*, vol. 43, 2008 [a], pp. 87-99. Recuperado el 9 de septiembre de 2021 de <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>

"*Ars musicandi*: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica". En Beristáin, Helena & Ramírez, Gerardo (eds.). *El cuerpo, el sonido y la imagen*. México D.F.: UNAM, 2008 [b], pp. 69-89. Recuperado el 9 de

septiembre de 2021 de <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>

-
- “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas”.
En Sánchez de Andrés, Leticia & Presas, Adela (eds.). *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo xx*. Madrid: UAM, 2013, pp. 207-225.
- MAIA, Pedro Junqueira [ed.]. *João Pedro Oliveira*. Oporto: Edições Atelier de Composição, 2003.
- MARTIN, Jorge. “La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson”. *Areté*, vol. XXII, n.º 1, 2010, pp. 51-68.
- MARTINGO, Ângelo. *Contextos da modernidade. Un inquérito a compositores portugueses*. Oporto: Edições Atelier de Composição, 2011.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University Press, 2002.
- MCCALLUM, Brendan. “Interrogating the network: James Bridle and the New Aesthetic”. Online, s.f. Recuperado el 5 de agosto de 2021, de https://www.academia.edu/5015753/INTERROGATING_THE_NETWORK_JAMES_BRIDLE_AND_THE_NEW_AESTHETIC
- MCCREELESS, Patrick. “Music and Rhetoric”. En: Thomas Christensen (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 847-879.
- MCLUHAN, Marshall. *Guerra y paz en la aldea global*. Trad. de José Méndez Herrera. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985 [1968].
- MCNABB, Darin. “Omne Symbolum de Symbolo: las huellas de Peirce que Derrida no rastreó”, *Open Insight*, vol. III, n.º 4, 2012, pp. 93-111. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/OpenInsightDarinMcNabb.pdf>
-
- _____ *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
-
- _____ Seminario sobre *El Anti Edipo*, de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Celebrado en el Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana, en Xalapa, México,

2017. Disponible online en 19 partes [numerados en el texto con cifras romanas]. Enlace al primer vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=LB2T9_uc6eQ
- MELROSE, Susan. "Bodies without bodies". Ed. a cargo de S. Broadhurst y J. Machon. En *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- MENACHO, Luis. "Esto no es una ópera". Texto para las Jornadas "Todo aquello que no es ópera" del Centro experimental de arte de la Universidad Nacional de San Martín. San Martín (Argentina), 2014. Recuperado el 24 de enero de 2021, de <http://sedici.unlp.edu.ar/>
- MENEZES, Flo. "For a morphology of interaction". *Organized Sound*, vol. 7, n.º 3, 2002, pp. 305-311.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. de Caridad Martínez y Gabriel Oliver. Barcelona: Seix Barral, 1964 [1960].
- _____ *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem Cabanes. Buenos Aires: Planeta, 1993 [1945].
- _____ *Lo visible y lo invisible*. Trad. de Estela Consigli y Bernar Capdevielle. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010 [1964].
- MERRELL, Floyd. "¿Qué, por fin, es el signo peirceano?" *Signa*, n.º 7, 1998, pp. 255-275.
- _____ "Charles Peirce y sus signos". *Signos en rotación*, año III, n.º 187, 2001. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion3.html>
- METZER, David. "Modern silence". *The Journal of Musicology*, vol. 23, n.º 3, verano 2006, pp. 331-374.
- MICHAEL, Andreas J. A. *Paul Celan: a rhetoric of silence*. [Tesis doctoral]. Londres: Queen Mary College, 1987. Recuperado el 17 de septiembre de 2021, de <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/1623/MICHAELPaulCelan1987.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford handbook of topic theory*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.

- MOLINO, Jean. “Technologie, mondialisation, tribalisation”. En: J-J. Nattiez (ed.). *Musiques du XX^e siècle. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*: París: Actes Sud, 2003, pp. 69-86.
- _____ “El hecho musical y la semiología de la música”. En *Reflexiones sobre semiología musical*. Coordinación a cargo de Susana González Aktories & Gonzalo Camacho Díaz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, 111-172.
- MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Cuera [Suiza]: Harwood Academic Publishers, 1992.
- MONTAGUE, Stephen. “Anne Lockwood interviewed by Stephen Montague”. *Contemporary Music Review*, vol. 6, n.º 1, 1999, pp. 147-150.
- MOORE, Thomas R. “Hybrid conductor. Case study and analysis of Alexander Schubert’s *Point Ones*”. En *Proceedings of the 5th International conference on live interfaces*, Trondheim (Noruega): NTNU, 2020, pp. 86-98. Recuperado el 20 de julio de 2021, de https://www.researchgate.net/profile/Thomas-Moore-30/publication/344237560_Hybrid_Conductor_Case_Study_and_Analysis_of_Alexander_Schubert's_Point_Ones/links/5f5f51e6a6fdcc116410ba0b/Hybrid-Conductor-Case-Study-and-Analysis-of-Alexander-Schuberts-Point-Ones.pdf
- MORÁN ARTAIZ, Alejandro. “Una cartografía del tacto. La poética del instrumento en José Luis Torá (1966)”. *Anuario Musical*, vol. 75, enero-diciembre 2020, pp. 91-133.
- MORTON, David L. *Sound recording. The life story of a technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
- MORTON, Timothy. *Ecology without nature*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del arte*. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pp. 35-43.
- MÜLLER, Otto. “Semiotic composition. Shared transcendent principles of Nattiez and Lachenmann” [conference]. College Music Society Northeast, University of Vermont, 2010. Recuperado el 3 de noviembre de 2019, de https://www.academia.edu/1531497/Semiotic_Composition_Shared_Transcendent_Principles_of_Nattiez_and_Lachenmann
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. al inglés de Richard A. Rand. New York: Fordham University Press, 2008 [a].

-
- _____. *Noli me tangere: on the raising of the body*. Trad. al inglés de Sarah Clift, Pascale-Anne Brault y Michael Naas. Nueva York: Fordham University Press, 2008 [b].
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse. Toward a Semiology of Music*. Trad. al inglés de Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
-
- _____. “De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy”. En *Reflexiones sobre semiología musical*. Coordinación a cargo de Susana González Aktories & Gonzalo Camacho Díaz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 14-31.
- NAUCK, Gisela. “Vida, Realidad, Cotidianidad. Reflexiones y retrospectiva sobre una problemática cada vez más actual” [2004]. [Traducción y notas de Alberto Bernal]. Recuperado de http://docs.albertobernal.net/bernal_musica-y-realidad-4.html el 15 de enero de 2020.
- NAZLI KARALI, Şebnem. *The Elements of Jean-Paul Sartre's Existentialism in Samuel Beckett's Five Plays – Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape, Play, Not I*. [Senior Thesis]. Estambul: Boğaziçi University, 2013.
- NEUWIRTH, Markus. “Strukturell vermittelte Magie. Kognitionswissenschaftliche Annäherung an Helmut Lachenmanns *Pression* und *Allegro Sostenuto*”. Ed. de Chr. Utz y C. Gadenstätter. *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Saarbrücken: PFAU, 2008, pp. 73-100.
- NONNENMANN, Rainer. “Music with images: the development of Helmut Lachenmann's sound composition between concretion and transcendence”. Trad. al inglés de Wieland Hoban. *Contemporary Music Review*, vol. 24, n.º 1, 2005, pp. 1-29.
-
- _____. “Eulenspiegel der neuen Musik. Ein Epitaph für Mauricio Kagel”. *MusikTexte*, vol. 119, noviembre 2008, pp. 64-66.
-
- _____. “Der Mensch denkt, die Maschine lenkt. Ein Porträt des Komponisten Alexander Schubert”. *MusikTexte*, vol. 153, mayo 2017, pp. 33–42. Versión online, recuperada el 1 de agosto de 2021 de <https://texte.musiktexte.de/mt-153/4/ein-portrat-des-komponisten-alexander-schubert>

- NÚÑEZ, Adolfo. “Pioneros de la música electrónica”. *Música y tecnología*, 1989, pp. 16-17. Consultado online el 17 de abril de 2021, en <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/pioneros/pioneros.htm>
- NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999.
- OGARA, Manuel. “Vínculos entre el instrumento y la parte electrónica en *Sincronismos* de Mario Davidovsky”. Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. *Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: La investigación musical a partir de Carlos Vega*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2-4 de noviembre de 2011, pp. 99-107. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1102> el 16 de mayo de 2021.
- OLSON, Marisa. “POSTINTERNET: art after the internet”. Online, 2014. Recuperado el 21 de julio de 2021, de https://www.academia.edu/26348232/POSTINTERNET_Art_After_the_internet
- OSTERTAG, Bob. “Arte y política tras el 11 de septiembre”. [Traducción y notas de Alberto Bernal]. [2008]. En Bernal, Alberto. “Música y realidad III. Arte y presente político; presente político y arte”. Recuperado el 15 de enero de 2020, de http://docs.albertobernal.net/bernal_musica-y-realidad-3.pdf
- OTTO, Walter F. *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. Trad. de Juan Jorge Thomas. Madrid: Sexto Piso, 2007 [1956].
- PARDO, José Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal, 1991.
- _____ *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- _____ *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- PAUL, Christiane; & LEVY, Malcolm. “Genealogies of the New Aesthetic”. En: David Berry y Michael Dieter (eds.). *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*. Londres: Palgrave, 2015. Versión online consultada el 5 de agosto de 2021 en <https://viralnet-v4.net/2017/10/11/genealogies-of-the-new-aesthetic/>

- PEDROTTI CORADINI, Leandro; & ZAMPRONHA, Edson. “Um mapa das tendências de composição pós-1980 que utilizam recursos tecnológicos”. *Música em perspectiva*, vol. 2, n.º 2, pp. 64-77.
- PEIRCE, Charles S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce* [CP]. [Edición electrónica]. Charlottesville: InteLex Corporation, 1994.
- _____. *Obra filosófica reunida* [OFR], 2 vol. Ed. de Nathan Houser y Christian Kloester. Trad. de Darin McNabb, rev. por Susana Barrena. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- PÉREZ CARTAGENA, Francisco Javier. *La Harmónica de Aristóxeno de Tarento. Edición crítica con introducción, traducción y comentario*. [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- PÉREZ CASTILLO, Belén. “Ramón Sender Barayón: la música como lugar espectral de la memoria”. En Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco [eds.]. *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, 2021, pp. 455-477.
- PERLE, George. *The operas of Alban Berg. Volume Two: Lulu*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- PERLOFF, Marjorie; & DWORKIN, Craig. *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- PETERS, Deniz. “Instrumentality as distributed, interpersonal, and self-agential: aesthetic implications of an instrumental assemblage and its fortuitous voice”. En Bovermann, Till; de Campo, Alberto; Egermann, Hauke; Hardjowirogo, Sarah-Indriyati; & Weinzierl, Stefan (eds.). *Musical instruments in the 21st century: identities, configurations, practices*. Singapore: Springer, 2017, pp. 67-78.
- PHILLIPS, John W. P. “Agencement/Assemblage”. *Theory, Culture and Society*, vol. 23, n.º 2-3, mayo 2006, pp. 108-109.
- PIEIDADE, Acácio T. de Camargo. “Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento”. *Opus*, vol. 23, n.º 2, agosto 2017, pp. 131-154. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/319323038_Modelacao_do_tempo_Salvatore_Sciarrino_janelas_e_nublamento, el 25 de septiembre de 2021.

- PLATÓN. *Diálogos* [vol. I]. Trad. de Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo, Carlos García Gual et al. Barcelona: Gredos/RBA, 2010.
- QUEIROZ, João; & NIÑO EL-HANI, Charbel. “Sobre la emergencia del significado en sistemas semióticos”. *II Jornadas GEP Argentina*, 7-8 septiembre 2006. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaQueirozElHani.html>
- RACY, Ali Jihad. “A dialectical perspective on musical instruments: the East-Mediterranean Mijwiz”. *Ethnomusicology*, vol. 38, n.º 1, 1994, pp. 37-57.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009 [2000].
- _____ *El espectador emancipado*. Trad. de Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010 [2008].
- RAVASIO, Matteo. “On the destruction of musical instruments”. *Journal of Aesthetics and Culture* 8 (1), 2016, pp. 1-9. Consultado el 16 de octubre de 2020, en <https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/31271/JAC%202016%20-%20On%20the%20Destruction%20of%20Musical%20Instruments%20%282016%29.pdf?sequence=10>
- REPETTO, Douglas. “Doing it Wrong”. *Frontiers of Engineering: Reports on Leading-Edge Engineering from the 2010 Symposium*. Washington: The National Academies Press, 2011, pp. 47-50. Recuperado de <https://www.nap.edu/read/13043/chapter/11#50>, última consulta el 7 de mayo de 2021.
- RICHARDSON, Jamilyn. *River Soundscapes: Ecological Perspectives in the Music of Annea Lockwood, Eve Beglarian, and Leah Barclay*. Tempe: Arizona State University, 2012.
- RIVIÈRE, Henar. *El Nacimiento de Fluxus en Alemania y su Recepción Crítica. Mito y Realidad* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- ROTHFUSS, Joan. *Topless cellist: the improbable life of Charlotte Moorman*. Massachusetts: MIT Press, 2014.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Trad. de María Teresa Poyrazian. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2008.

- _____ *Dictionnaire de musique* [online]. Consultado el 26 de abril de 2022, en <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php>
- RUBIO, Roberto. “La concepción ontológica de Heidegger sobre la producción. El descubrimiento de la plasticidad”. *Gregorianum*, n.º 91, vol. 2, 2010, pp. 243-369.
- RYAN, David & LACHENMANN, Helmut. “Composer in interview: Helmut Lachenmann”. *Tempo*, vol. 210, 1999, pp. 20-24.
- SARTRE, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Trad. de Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 1993 [1943].
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945 [1913].
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Artmachines. Deleuze, Guattari, Simondon*. Trad. al inglés de Suzanne Verderber y Eugene W. Holland. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.
- SCHAEFFER, Pierre. *¿Qué es la música concreta?* Trad. de Elena Lerner. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959 [1952].
- _____ *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 2008 [1966].
- SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. París/La Haya/Nueva York: Mouton Éditeur, 1980.
- SCHAFER, Murray. *El nuevo paisaje sonoro*. Trad. de Juan Schultis. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1969.
- _____ *Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester [Vermont]: Destiny Books, 1994.
- SCHEIB, Christian. “Static's Music - Noise Inquiries: fundamentals about Peter Ablinger's work”. Ed. de Bill Dietz. *CalArts*, 1997-98. Recuperado el 13 de enero de 2019 de <https://ablinger.mur.at/noise.html>
- SCHICK, Tobias E. “Klang als Form. Die Entfaltung von Klangräumen in *Mani.Mono* für Springdrum solo (2007) von Pierluigi Billone”. *Musik & Ästhetik*, vol. 22, n.º 4, 2018, pp. 10-28.

- _____ “Suono, corpo, rituale. Un ritratto del compositore italiano Pierluigi Billone”. Trad. al italiano de Pierluigi Billone. [Publicación original en *MusikTexte* 165, mayo 2020, pp. 75-84]. Recuperado el 19 de enero de 2022, de https://www.pierluigibillone.com/en/texts/tobias_schick_suono_corpo_rituale_2020.html
- SCHNEIDER, Urs Peter. *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie*. Berna: Aart Verlag, 2016.
- SCHOENBERG, Arnold. *Armonía*. Trad. de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974 [1911].
- SCHUBERT, Alexander. *Switching Worlds*. [Tesis doctoral]. Frankfurt am Main: Wolke Verlag, 2021.
- SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della Musica. Da Beethoven a oggi*. Milán: Ricordi, 1998.
- SCOTT, Douglas Walter. *Hatten's theory of musical gesture. An applied logico-deductive analysis of Mozart's Flute Quartet in D, K.285*. [Tesis de Máster]. Pretoria: University of South Africa, 2009.
- SCRUTON, Roger. *Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SEARBY, Michael. “Ligeti's *Le Grand Macabre*: How he solved the problem of writing a Modernist Opera”. *Tempo*, vol. 66, 2012, pp. 29-38.
- SEGURA, Silvia. “*Here I go again*. Re-producción musical, mediación tecnológica y música popular”. *Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 15, n.º 2, otoño 2020, pp. 107-129.
- SERRES, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*. Trad. de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- SÈVE, Bernard. *El instrumento musical: Un estudio filosófico*. Trad. de Javier Palacio Tauste. Barcelona: Acantilado, 2018.
- SEWELL, Amanda J. “Blending the Sublime and the Ridiculous: A Study of Parody in György Ligeti's *Le Grand Macabre*”. [Tesis de Máster]. Bowling Green [Ohio]: Bowling Green State University, 2006.
- SHLOMOWITZ, Matthew. “The composer Alexander Schubert”. Notas para el programa de mano del festival Wien Modern 2015 (inédito). Recuperado el 20 de julio de 2021, de

http://www.alexanderschubert.net/on/Alexander_Schubert_Shlomowitz_Wien_Modern.pdf

SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Trad. de Margarita Martínez y Pablo Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008 [Tesis doctoral de 1958].

_____ *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Trad. de Pablo Ires. Buenos Aires: La cebra/Cactus, 2009 [Tesis doctoral de 1958].

SMALLEY, Denis. "Spectro-morphology and structuring processes". En Simon Emmerson [ed.]. *The language of electroacoustic music*. Londres: McMillan, 1986, pp. 61-93.

_____ "The listening imagination: Listening in the electroacoustic era". *Contemporary Music Review*, vol. 13, n.º 2, 1996, pp. 77-107.

_____ "Spectromorphology: explaining sound-shapes". *Organized Sound*, vol. 2, n.º 2, 1997, pp. 107-126.

_____ "Space-form and the acousmatic image". *Organized Sound*, vol. 12, n.º 1, 2007, pp. 35-58.

SPAHLINGER, Mathias. "Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia: aspectos políticos de la música". [Versión original en *MusikTexte*, vol. 39, abril 1991]. Traducción y notas de Alberto Bernal. Consultado online el 15 de enero de 2020, en http://docs.albertobernal.net/bernal_musica-y-realidad-2.html

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. de Luciano Espinosa Rubio. Madrid: Gredos/RBA, 2011 [1677].

STEPHAN, Ilya. "Alexander Schubert: der digital Native". En: Georg Hadju (ed.), *13 Jahren Masterstudiergang Multimediale Composition*. Hamburgo: Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2017, pp. 18-19.

STERLING, Bruce. "An Essay on the New Aesthetic". *WIRED* [web], 2 abril de 2012. Consultado el 5 de agosto de 2021 en http://www.wired.com/beyond_the_beyond/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/

STIEGLER, Bernard. *La técnica y el tiempo. 1: El pecado de Epimeteo*. Trad. de Beatriz Morales Bastos. Hondarribia: Hiru, 2002 [a] [1994].

_____ *La técnica y el tiempo. 2: La desorientación*. Trad. de Beatriz Morales Bastos. Hondarribia: Hiru, 2002 [b] [1996].

_____ *La técnica y el tiempo. 3: El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Trad. de Beatriz Morales Bastos. Hondarribia: Hiru, 2004 [2001].

STIEGLER, Bernard; & DONIN, Nicolas. “Le circuit du désir musical: L’interprète, le compositeur, l’auditeur — organes et instruments”. *Circuit*, vol. 15, n.º 1, 2004, pp. 41–56. Recuperado el 20 de enero de 2021, de <https://doi.org/10.7202/902340ar>

STILES, Kristine. “Synopsis of the Destruction in Art Symposium and its theoretical significance”. *The Act: Performance Art*, vol. 1, n.º 2, 1987, pp. 22-31. Consultado el 18 de octubre de 2020, en http://inventivity.com/PP/theact_vol1-no2.pdf

SUCASAS, Alberto. *La música pensada. Sobre Eugenio Trías*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. “Musik im Raum“. En Schnebel, Dieter [ed.], *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. 1. Colonia: M. DuMont Schauberg, 1963.

SÜSKIND, Patrick. *El contrabajo*. Trad. de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Seix Barral, 1986.

TAGG, Philipp. *Musical Meanings*. [s.l]: MMMSP, 2012.

_____ “Para qué sirve un musema. Antidepressivos y la gestión musical de la angustia” [conferencia]. Trad. de Antonio Moreno. Río de Janeiro: V Congreso de la IASPM-LA, 2004. Recuperado de <https://tagg.org/articles/xpdfs/paraquesirveunmusema.pdf>, el 3 de noviembre de 2019.

TELLES, Ana. “Traços da prática organística na escrita para piano e electrónica de João Pedro Oliveira: In Tempore, Abyssus Ascendens ad Aeternum Splendorem, Timshel e Entre o Ar e a Perfeição”. En Ângelo Martingo & Ana Telles (eds.). *Musica Instrumentalis: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2019, pp. 163-190.

THÉBERGE, Paul. “Musical instruments as assemblages”. En Bovermann, Till; de Campo, Alberto; Egermann, Hauke; Hardjowirogo, Sarah-Indriyati; & Weinzierl, Stefan (eds.). *Musical instruments in the 21st century: identities, configurations, practices*. Singapore: Springer, 2017, pp. 59-66.

THOMAS, Gavin. “The Poetics of Extremity”. *The Musical Times*, vol. 134, n.º 1802, abril 1993, pp. 193-196.

TULA MOLINA, Fernando. “Gilbert Simondon (2009), *La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, La cebra/Cactus, 502 p.” [reseña bibliográfica]. *Redes*, vol. 20, n.º 38, junio de 2014, pp. 199-208.

TURNER, Víctor. “Símbolos en el ritual Ndembu”. Compilación de Honorio Velasco. *Lecturas de Antropología Social y Cultural. La cultura y las culturas*. Madrid: Uned, 2010, pp. 425-457.

UTZ, Christian. “«Liberating» Sound and Perception. Historical and Methodological Preconditions of a Morphosyntactic Approach to Post-Tonal Music”. En Utz, Christian [ed.]. *Organized Sound Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts (musik.theorien der gegenwart 6)*. Saarbrücken: PFAU, 2013, pp. 11-46.

_____ “Time-space experience in works for solo cello by Lachenmann, Xenakis and Ferneyhough: a performance-sensitive approach to morphosyntactic musical analysis”. *Music Analysis*, 2016. Recuperado el 15 de febrero de 2022, de <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/musa.12076>

VACCARI, Andrés. “Vida, técnica y naturaleza en el pensamiento de Gilbert Simondon”. *Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad*, 2010, vol. 5, n.º 14. 153-165.

VÁZQUEZ, Javier. “Arte interdisciplinar y multimedia en la obra del compositor Alberto Bernal”. [Trabajo de Investigación Fin de Carrera]. Oviedo: Conservatorio Superior de Música de Asturias, 2015. Recuperado el 15 de enero de 2020, de <http://docs.albertobernal.net/Javier-Vazquez-Rodriguez-Arte-interdisciplinar-y-multimedia-en-la-obra-del-compositor-Alberto-Bernal.pdf>

VIERKANT, Artie. “The image object post-internet”. Online, 2010. Recuperado el 21 de julio de 2021, de http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf

VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo xx*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003.

VISOKOLSKIS, Sandra. “Metáfora, icono y abducción en C. S. Peirce”, II Jornadas GEP Argentina, 7-8 septiembre 2006. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaVisokolskis.html>

- _____ “Peirce y la creatividad como plasticidad del hábito”, III Jornadas GEP Argentina, 11-12 septiembre 2008. Recuperado el 23 de diciembre de 2019, de <http://www.unav.es/gep/IIIPeirceArgentinaVisokolskis.html>
- WALSCHE, Jennifer. “Editorial”. *MusikTexte*, vol. 149, mayo 2016 [a]. Versión inglesa recuperada el 2 de agosto de 2021, de <https://musiktexte.de/MusikTexte-149/en>
- _____ “Statement”. *MusikTexte*, vol. 149, mayo 2016 [b]. Versión inglesa recuperada el 2 de agosto de 2021, de <https://musiktexte.de/MusikTexte-149/en>
- WEISER, Marc. “The world is not a desktop”. *Interactions*, vol. 1, n.º 1, 1994, pp. 7-8. Recuperado el 21 de julio de 2021, de: <https://www.dgsiegel.net/files/refs/Weiser%20-%20The%20World%20is%20not%20a%20Desktop.pdf>
- WELLMER, Albrecht. “On Music and Language”. Edición de P. Dejans. *Identity and Difference. Essays on music and time*. Leuven [Bélgica]: Leuven University Press, 2004, pp. 71-132.
- _____ *Versuch über Musik und Sprache*. Munich: Hanser, 2009.
- WELLMER, Albrecht; & GÓMEZ, Víctor. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universitat de València, 1994.
- WHITE, Neal. “The potential of destruction in art and science”. *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 42, n.º 1-2, 2017, pp. 214-224.
- WILSON, Samuel. “Building an Instrument, Building an Instrumentalist: Helmut Lachenmann's Serynade”. *Contemporary Music Review*, noviembre 2013, vol. 32, n.º 5, pp. 425-436.
- WISHART, Trevor. *On sonic art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Traducción, introducción y notas de Luis M. Valdés. Madrid: Tecnos, 2007.
- _____ “Lecture on Ethics” [conferencia dictada en la Universidad de Cambridge, en 1929]. Versión online: texto preparado por Robert Charleston el 10 de octubre de 2002, recuperado el 22 de septiembre de 2021, de <http://sackett.net/WittgensteinEthics.pdf>

ZAMPRONHA, Edson. “Do som às traduções: o concerto de música eletroacústica e sua conexão com o público”. *FAP – Revista Científica*, vol. 10, enero-junio 2014, pp. 73-93.

ZEPKE, Stephen. *Art as abstract machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. Nueva York/Londres: Routledge, 2005.

ZIŽEK, Slavoj. “Don’t Act. Just Think” [vídeo]. Último acceso el 16 de agosto de 2021, en <https://youtu.be/IgR6uaVqWsQ>.