

Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata  
Director: Prof. Eduardo Russo  
Trabajo final para el seminario *Teoría y crítica cultural en América Latina*.

Dr. Daniel Belinche

***Música en locales de baile de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores. Sensación táctil y audiotáctil.***

Autor: Iván Anzil

### ***Ideo-materialismo musical.***

Crítica a los conceptos tradicionales de “sonido” y “música”. Bajo el foco de la *sensación táctil*.

Afirmar que las grandes corrientes de las ciencias humanísticas y sociales están intrínsecamente vinculadas con proyectos históricos y políticos de vasto alcance, supone concebirlas como sistematizaciones conceptuales que influyen, fundamentan o explicitan tales proyectos y que, por lo tanto, están siempre preñadas de política aún cuando pretendan ser portadoras de una inapelable objetividad científica. Pero este reconocimiento de las profundas diferencias que exhibe el pensamiento político y social –incluyendo el concepto mismo de *sociedad*, el objeto de estudio por excelencia- no implica descalificar la utilidad de las herramientas teóricas y metodológicas.<sup>1</sup>

## **I.- DOMINUS TERRORIS.**

La plenitud de ser es un estado difícil de sostener cuando se está encerrado. Estar encerrado en una cárcel es la forma de castigo que prefiere Occidente (...) la libertad del cuerpo para moverse en el espacio es colocada en el punto de mira como el estado en que la razón puede dañar el ser ajeno de forma más dolorosa y eficaz.<sup>2</sup>

La crítica al pensamiento *iluminista*, como otras líneas de pensamiento de raíz europea, durante el siglo XX ha realizado un aporte indispensable para comprender el devenir histórico humano. En diálogo con líneas de origen latinoamericano se evidencia sin embargo que su posicionamiento se encuentra al interior de aquello a lo cual critica: basados en una *lógica oposicional*, Adorno y Horkheimer –en su *Dialéctica del Iluminismo*- caen en la trampa por ellos mismos denunciada, criticando al *positivismo* desde el *positivismo*. Mientras tanto, recurriendo a una *lógica integrista*, pensadores locales logran, quizá en algunos casos inconscientemente, eludir tanto el callejón sin salida que los autores de ultramar tomaron, como las consecuencias de dicha elección.

Arte/Ciencia, Arte/Religión, Ciencia/Religión, sujeto/objeto, teoría/praxis, causa/efecto, Tiempo/Espacio, evolución/revolución, individuo/sociedad, idea/materia y civilización/barbarie –hallables algunas tanto en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento como en *Doktor Faustus* de Thomas Mann- sólo algunas de las *oposiciones* que el *Iluminismo positivista*, sentado sobre sus bases míticas, creó y/o re-creó, jerarquizando ciertas *formas de conocimiento* por sobre otras, validando así ciertas *formas de comportamiento* por sobre otras.

Causalmente, este pensamiento sirvió y sirve a las sociedades o grupos sociales que lo originaron para validar su accionar; tanto así para el orientado hacia su propio interior como para el dirigido a la concreción de ansias imperiales, reales y/o coloniales. Esta ha sido y es la búsqueda, en resumidas cuentas, de alcanzar, sostener y perpetuar el *dominio de las clases oprimidas* por las acomodadas, naturalizando las *relaciones de poder* establecidas desde la antigüedad al profundizar las raíces *culturales* que originaron las mismas; hundiéndolas y uniéndolas aún más en y con el lenguaje como en y con toda otra actividad, producción, relación y/o característica socio-cultural.

En esta lucha, tanto sonido como música sufrieron la amputación de -lo que podemos denominar- la base de su *materialidad*. El extremo *idealismo* observable en sus definiciones tradicionales aún vigentes resulta en una vinculación que, aunque compleja, puede comprenderse como directamente derivada de la ideología y objetivos políticos que dieron origen a las oposiciones mencionadas: la *separación mente/cuerpo* -la jerarquización de la primera y la represión e ingreso al terreno del tabú del segundo- determinó que la *sensación táctil* fuera excluida del percepto sono-musical por más de un milenio. Consecuentemente, las artes sono-musicales se tornaron *herramientas de perpetuación de la dominación*.

<sup>1</sup> ARGUMEDO, Alcira. (2004). *Los silencios y las voces de América Latina*. p.65

<sup>2</sup> COETZEE, John M. (2004). *Elizabeth Costello*. p.86

Encontrar los vínculos entre aquellas líneas de pensamiento y la música (y demás artes sonoras) es nuestra meta inicial. Incorporada la sensación táctil a la ecuación, el objetivo final es intentar comprender las relaciones entre la música (y demás artes audiotáctiles) y líneas *igualitaristas diversas relativistas*.<sup>3</sup>

De no encontrarnos a la altura necesaria, confiamos en que, al menos, aportaremos al debate relativo al rol de las artes en nuestras sociedades contemporáneas.

### **Idea o Materia.**

La separación del sujeto respecto al objeto, premisa de la abstracción, se funda en la separación respecto a la cosa, que el amo logra mediante el servidor. (...) La universalidad de las ideas, desarrollada por la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se levanta sobre la base del dominio real.<sup>4</sup>

Esta *separación*, esta traza de límites entre aquello que es sólo por no ser lo que no es, estos *señor* y *serviente* que se *diferencian* por su *decir* (*¿no-hacer* quizá?) y *hacer* (*¿no-decir?*) respectivos, resulta legitimada y afirmada en el discurso político de la *separación* entre *Idea* y *Materia*, entre los mundos ideal y real, *subjetivo* y *objetivo*, entre las esferas *sagrada* y *profana* de la existencia; todo con el fin, consciente o inconsciente (colectivo), de perpetuar la relación de dominio y sumisión.

Y es el pensamiento de las castas dominantes de la Europa antigua lo que nos llega en la forma de “los clásicos”; es manifestación de la ideología propia de esta casta, y no de otra, la expresada en estas ideas de *separación* y *oposición* que -sin desmerecer el aporte por ellas realizado a la Humanidad- en el mundo tecno-idólatra y eco-decadente actual evidencia sus fisuras, ruinas y vilezas.

El terror a la sublevación plebeya, terror al *Orden subvertido*, desconocido -extensible y entendible a la vez como mero *Terror a lo desconocido* o simplemente: *Caos*- subyace a estas ideas. Tanto entonces como a mediados del siglo XX u hoy, la minoritaria casta dominante teme a los grandes grupos -sobre todo de esclavos o sirvientes- y diseña elaborados *instrumentos de dominación* auto-replicantes que, a través de “las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura [...] inculcan al individuo los estilos obligados de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decorosos y razonables.”<sup>5</sup>

Como en las *estructuras disipativas* de Prigogine, auto-organizadas a partir de un “caos turbulento alejado del equilibrio”<sup>6</sup>, estos instrumentos suministran los estímulos, la energía externa necesaria para conducir al sistema social (en tanto sistema abierto) a un *punto de bifurcación*, “una intersección crítica [donde] una de las muchas fluctuaciones se amplifica y se propaga, influyendo sobre el sistema y dominándolo. [Donde pudo haber comportamientos caóticos, desordenados, igualadores] se forma un patrón de remolinos.”<sup>7</sup> En pensamientos y actos, señores y -más relevante aún- siervos retroalimentan las estructuras de dominación, reforzándolas. “El orden ha surgido del caos.”<sup>8</sup>

### **Divide. Reinará.**

El desdoblamiento de la naturaleza en apariencia y esencia, acción y fuerza, que es lo que hace posible tanto al mito como a la ciencia, nace del temor del hombre, cuya expresión se convierte en explicación. (...) *mana*, el espíritu que mueve, no es una proyección, sino el eco de la superpotencia real de la naturaleza en las débiles almas de los salvajes. La separación entre lo animado y lo inanimado, la atribución de determinados lugares a demonios o divinidades, deriva ya de este preanimismo. En el cual está ya implícita la separación entre sujeto y objeto. Si el árbol no es considerado más sólo como árbol, sino como testimonio de alguna otra cosa, como sede del *mana*, la lengua expresa la contradicción de que una cosa sea ella misma y a la vez otra cosa además de lo que es, idéntica y no idéntica.<sup>9</sup>

---

<sup>3</sup> Para un análisis de las definiciones tradicionales de “sonido” y “música” y las implicancias de involucrar la *sensación táctil* a su interior, sugerimos la lectura de nuestro *Nuestra carne en el espacio. Sensación táctil en la música*. (2011).

<sup>4</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944) *Dialéctica del Iluminismo*. p.15

<sup>5</sup> Ibidem. p.27

<sup>6</sup> BRIGGS, John y PEAT, F. David. (1989) *Espejo y reflejo del Caos al ORDEN. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. p.140

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944) Op. cit. p.16

Y luego:

Con la precisa separación entre ciencia y poesía la división del trabajo, ya efectuada por su intermedio, se extiende al lenguaje. Como signo, la palabra, pasa a la ciencia; como sonido, como imagen, como palabra verdadera, es repartida entre las diversas artes, sin que se pueda recuperar ya más la unidad gracias a su adición, sinestesia o “arte total”. Como signo, el lenguaje debe limitarse a ser cálculo; para conocer a la naturaleza debe renunciar a la pretensión de asemejarse. Como imagen debe limitarse a ser una copia; para ser enteramente naturaleza debe renunciar a la pretensión de conocer a ésta.<sup>10</sup>

Todo aquí recuerda al tristemente famoso “Divide y reinarás”: el señor, al decir “sirviente” dice: “Soy señor y no sirviente”, “Soy porque soy este y no aquel”, “Soy esto porque aquello no soy” y “Soy superior porque aquello es inferior”. Finalmente, en esta *lógica oposicional* y en el marco *animista* en que este pensamiento se gesta, igualándose al árbol que es árbol y al mismo tiempo sede de lo divino, identificándose sede del *espíritu que mueve* el señor dice: “Soy porque no soy”.

Entonces en primer término, “ser” involucra tanto ser *mundano* (cuerpo) como ser *divino* (mana, espíritu); y por lo tanto es *ser* y *no-ser*. A la vez, “ser” es sólo ser *señor divino*: solo se es en cuerpo y espíritu *señorial*, no otra cosa ni otro. A los ojos del amo, nada ni nadie que en algo se diferencie de su propia cualidad *señorial divina* puede alcanzar *status* de existencia. El *ser/no-ser* se *sujeta* a la existencia señorial divina.

Los *siervos profanos* resultan excluidos y vueltos *objeto*; aunque... no, vueltos en realidad *menos-que-objetos*. Su condición de *opuesto* hace de los siervos aquello que sus amos no son; aunque tratados de modo similar a *objetos*, el rol asignado (de operar sobre aquellos) los ubica en *inferioridad* de condiciones respecto de los mismos. En otras palabras, los *objetos* se interponen, se vuelven *medio* (de *separación*) entre amo y esclavo.

La jerarquía, en orden descendente, resulta entonces en la serie amo-objeto-esclavo. Los *objetos* -desde la perspectiva de los señores más próximos a los esclavos que a ellos- reciben en “suerte” no definirse por *oposición* a la simultánea *existencia/inexistencia* de los señores divinos. Este hecho les otorga al menos algún residuo de existencia, les permite conservar algo del *mana* para sí.

*Menos-que-objetos*, los esclavos no alcanzan siquiera la esfera de la *no-existencia*, y el trato que se les dispensa -por parte de los señores, de los seres señoriales divinos- se caracteriza por la *inferioridad* que les corresponde a su condición de *menos que no-seres*.

## Palabra-látigo.

...raza no es necesariamente signo de pueblo constituido, de grupo étnico, de pueblo otro, sino trazo, como huella (...) El no-blanco no es necesariamente el otro indio o africano, sino otro que tiene la marca del indio o del africano, la huella de su subordinación histórica. Son estos no-blancos quienes constituyen las grandes masas de población desposeída.<sup>11</sup>

Todo este decir señorial *normativo* -Creador, Dominador, limitador- impone su *forma* por sobre todas otras, impone sus características *diferenciadas* por medio de la eliminación de las demás: una es sólo si las demás no son. Guiado por su *Terror a lo desconocido* el *Creador* dice también entonces (en la misma sentencia final, en su “Soy porque no soy”) que su *verso* es lo único válido, lo único que explica y *hace* el mundo: siendo/no-siendo sólo y únicamente *Él*, no hay nadie más que pueda *decir*.

Por ser el señorial el único *decir* válido, importará más *lo dicho* y menos *cómo* se dice. Encontrándose siempre al interior de la *lógica señorial*, las fisuras posibles no acarrearán problema alguno: digan lo que digan, los señores *dirán* siempre desde su lugar de señores, replicando aquello que los hace ser lo que son/no-son.

Lo que aparece, el *hacer* de siervos y esclavos, no tiene valor de real, no es un aspecto relevante lo que algo *parece* sino lo que los oradores “aprobados” *dicen* que es. Como el dominio de látigos y espadas sobre los *cuerpos* de siervos y esclavos, la *palabra* (su palabra, la de los señores, látigo y espada sobre las *mentes*) impone a la *Idea* sobre la *Materia*. Ciencia y Arte -sujeto y objeto, palabra y sonido/imagen, saber y sentir/poética- nacen escindidas una de la otra y -por lo menos en apariencia- sin opción de reintegración.

<sup>10</sup> Ibidem. p.18

<sup>11</sup> SEGATO, Rita. (2007) *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. citado en: *Perspectivas socioculturales y sociodemográficas de la población afrodescendiente y africana*. 2010. p.7

Sin embargo, el *qué* es el *cómo*, y por ello “Todo lo que se dice y la forma en que es dicho debe poder ser controlado”.<sup>12</sup> Pero el Arte, a diferencia de la Ciencia, no controla; al menos no todo, y por lo tanto, desde la óptica de los señores no habla, no razona, no *dice*: tan solo *muestra* desde la *locura* y *alienación* del héroe atado al mástil descrito en el mito de Ulises y las sirenas. Heredera del Mito y de la Religión, la Ciencia y sus voceros autorizados reciben entonces el “título de nobleza” que se le niega al Arte: la madera que se esculpe y la propia escultura son, como el árbol del cual se la extrae, apenas continentes depositarios de la “verdadera” existencia, constituida ésta por la *fuerza vital*, por el *mana*, dios o demonio que reside en ellos y vive en la *palabra* cada vez que se nombra.

La *materia* se disipa. El *poder creador* del *loco*, el *decir* del *alienado* ni siquiera alcanza al siervo o al esclavo; voluntariamente rodeado de sordos ignorantes, extasiado por los cantos, atado de manos, si el Arte encontrara alguna vía para *decir*, alguna *forma* de controlarlo todo, de utilizar la *forma* científica (la *forma* aprobada) y continuar *siendo*, hablaría de algo de lo cual es único conocedor. Por lo menos, eso *dicen* (algunos) sobre el *hacer* artístico.

## Revolución.

El grito de terror con que se experimenta lo insólito se convierte en el nombre de lo insólito. Nombre que fija la trascendencia de lo desconocido respecto a lo conocido y convierte por lo tanto al estremecimiento en sagrado.<sup>13</sup>

Si bien en el contexto se asocia “lo desconocido” con el “*mana*, espíritu que mueve”, lo no dicho, lo invisibilizado aquí, lo oculto o *desconocido* -como dijimos antes- puede ser asociado al *orden subvertido* o *desconocido* y por ende, siguiendo nuestra línea de razonamiento, a la masa humana que realiza trabajo servil.

La casta dominante “sabe” (aunque: cree saber) que la relación de dominación es benévola para con ellos y crea (cree y hace creer a los dominados) el instrumento de dominación “más vale malo conocido que bueno por conocer”. “Zoncera” dirá Jauretche,<sup>14</sup> donde el “malo conocido” es la relación de dominación misma. Implícitamente identificada como poder potencial de subversión, y por poseer más integrantes que la casta dominante, la masa servil y/o esclava se sacraliza, se convierte en *lo prohibido*, en *tabú*, en lo que no puede ser dicho, en depositaria de lo *demoníaco*.<sup>15</sup>

*Lo prohibido*, lo invisibilizado y que no puede ser dicho es que esta masa –“las débiles almas de los salvajes”, el colectivo social donde habitan la “brutalidad”<sup>16</sup> y la “barbarie estilizada”<sup>17</sup>- puede ser *sujeto*; sujeto que, como todos los demás, es *sujeto de poder*, sujeto plausible de producir cambios. La casta dominante, creadora, en el mismo acto de creación de su propio poder y límites crea a su *oponente* y lo vuelve indescifrable, temible, poderoso e indescrutable.

Los cambios que este *sujeto terrible* es capaz de producir son a la vez vistos también como ominosos: “lo que todos experimentan por obra de pocos se cumple siempre como abuso [...] por parte de los muchos: y la opresión de la sociedad tiene también el carácter [...] de lo colectivo.”<sup>18</sup> Por supuesto, si “lo colectivo” es sinónimo de lo desconocido, si *lo desconocido* es sinónimo (es generador) del *Terror*, para la casta dominante *dejar hacer al otro* desembocará necesariamente en el abuso mencionado; el *verso*, la *Idea*, la *fuerza vital*, debe entonces imponerse por sobre el *hacer*, la *Materia* y la *apariencia*... y controlarlas, dominarlas, impedirles su libertad.

Aquellos, los “verdaderos” creadores poderosos, auto-asignándose el rol *divino* provocan que sólo reste para los demás actores, grupos sociales y/o sociedades extranjeras, el rol *demoníaco*. No contentos con su lujuria también les niegan -recordemos- existencia.

## Aparentes esencias.

La fatalidad, con la que la prehistoria sancionaba la muerte incomprensible, entra en la realidad comprensible sin residuos.<sup>19</sup>

<sup>12</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944) Op. cit. pp.45-46

<sup>13</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944) Op. cit. p.16

<sup>14</sup> JAURETCHE, Arturo. (1968). *Manual de zonceras argentinas*. p.1

<sup>15</sup> AGAMBEN, Giorgio. (2005) “Elogio de la profanación” en: *Profanaciones*. p.83

<sup>16</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944) Op. cit. p.27

<sup>17</sup> NIETZSCHE, Frederic. (1917). “Unzeitgemässe Betrachtungen” en: ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1944). Op. cit. p.45

<sup>18</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944). Op. cit. p.22

<sup>19</sup> *Ibidem*. p.27

El *Terror a la Muerte*, a lo desconocido, da Vida al Mito como explicación de *lo inexplicable*. La Muerte, mediante el Miedo -mediante el Mito-, da Vida a lo inanimado y llena de fuerzas vitales, dioses y demonios a una enorme multiplicidad de aspectos de la realidad antigua. En un *rizo de realimentación*,<sup>20</sup> lo inanimado, vuelto vivo, vuelto divino o demoníaco, da Miedo: finalmente la Vida -identificada con el *mana*, con la esencia de la fuerza vital, con dioses y demonios- da Miedo.

Aunque por *Terror* lo nieguen, en su dominación las castas superiores “animan”, crean, dan Vida y *mana*, otorgan existencia (como tal) a la desconocida e “inanimada” casta oprimida. Y tanto temen, tan incomprensible les resulta la masa de individuos serviles como tal -tan presos de (y cómodos con) los privilegios derivados de la relación de dominio se encuentran- que ni siquiera logran quitarse el velo, el prejuicio (*menos-que-*) *objetivador* impuesto a ésta y a sí mismos.

Con la negación de la cualidad subjetiva de la masa se pierde a la vista que “lo colectivo amenazador es sólo una superficie falaz tras la cual se ocultan los [verdaderos] poderes que manipulan su violencia.”<sup>21</sup> Los presuntos omnipotentes no se percatan (aunque, recordemos siempre: “querer es poder”) que el terror que sienten por *lo otro*, *lo diferente o desconocido*, en última instancia no es otro que el que sienten por sí mismos: terror al poder que han sido incapaces de producir y a las represalias por los modos (violentos) de producción de aquel, terror (auto-gestado) a las fuerzas que la libertad podría desatar en las castas oprimidas, terror incluso a las acciones predatorias de los demás individuos de su propia casta y a las reacciones que aquellas podrían provocar en las masas oprimidas, terror a lo que *aparece* al ubicarse frente al espejo, a su propia esencia divina vuelta endemoniada, terror al dios-demonio que con el espejo vuelto holograma resquebraja todo su sistema diferenciador.

### **Fe en el Saber.**

El hombre tiene la ilusión de haberse liberado del terror cuando ya no queda nada desconocido.<sup>22</sup>

*Lo demoníaco*, oscuro, indescifrable y subterráneo -como el depredador- acecha en el territorio. *Conocerlo* (y a su “territorio”) permite tanto prever sus posibles escondites como anticipar las zonas seguras al discernirlas (*diferenciarlas*) de las peligrosas. Incluso estas últimas, *conocidas*, se vuelven menos amenazantes... aunque más no sea por poder prever la dirección desde la que podría llegar el ataque, y alzar la guardia.

La diferenciación positivista, enfrentada al (*Terror/ poder*) *indescrutable* de la potencialidad de la masa servil, incapaz de procesar el *Terror a lo desconocido*, recurre al oráculo, a la fe, a la creencia, procurando las respuestas absolutas y eternas que -mal supone- mediante la razón aún no encuentra. Viendo a la Ciencia como inapropiada para cubrir los nichos vacantes -los compartimentos estancos de problemas no resueltos que la misma diferenciación produjo- sale en busca de (algo o) *lo diferente* para resolver definitivamente dichas vacancias.

En su necesidad de *separar*, diferencia *saber* de *creencia* y se apoya en la última sin percatarse del estrecho parentesco que las aúna; se sitúa, actúa y piensa en relación a la *fe* como si se encontrara frente a una entidad esencialmente diferente al saber. Recurre a ella como la presa se adentra en territorio desconocido, sin ver que ambos se encuentran hermanados por una misma y única *separación* no cualitativa: “siempre ligada al saber, [...] la fe perpetúa la separación en la lucha para superarla: su fanatismo es el signo de su falsedad, la admisión objetiva de que creer solamente significa no creer más.”<sup>23</sup>

Los opuestos “sólo sé si no creo” y “sólo creo si no sé” se transformarán en los equivalentes tautológicos “sólo creo si creo”, “sólo sé si sé”, “sólo sé si no sé” y “sólo creo si no creo”. Cruzado el límite del *falsacionismo*, el discurso positivo de la casta dominante cae presa de su propia ignorancia y sordera y, atacado durante el siglo XX por la bestia *dual saber-creencia* -desde su madriguera en el territorio único, *diferenciado* sólo cuantitativamente, de Ciencia y Religión- evidencia sus múltiples arbitrariedades.

Religión, Ciencia y Dominación son hermanos siameses nacidos en el mismo parto abortivo donde la madre sacrificada serán las clases sometidas. Parto que -desde su acontecer y durante siglos- suscribirá feliz el anuncio necrológico de una sociedad igualitaria.

<sup>20</sup> BRIGGS, John y PEAT, F. David. Op. cit. p.19

<sup>21</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944). Op. cit. p.27. Influencia freudiana, como si proviniera de una experiencia traumática, al igual que los antiguos griegos los autores rehúyen y temen a la “masa”.

<sup>22</sup> Ibidem. p.17

<sup>23</sup> Ibidem. p.20

## El tercero -como el segundo- vencido.

Lo que sí parece privativo de América Latina, es la existencia de amplias franjas intelectuales férreamente convencidas de que en estos territorios no pueden producirse ideas o expresiones del pensamiento que no sean tributarias incondicionales o hijas bastardas de la *cultura universal* gestada en el Norte.<sup>24</sup>

La eliminación de “la otra campana”, de la voz del sometido, ha sido y es una de las condiciones de posibilidad de grandes matanzas y sometimientos en la Historia de la Humanidad. El principio positivista del *tercero excluido* no sólo refuerza los argumentos hasta aquí expuestos sino que es necesario y funcional a los mismos: si lo que es (*sujeto*) puede enseñorearse sólo porque lo otro (*objeto*) resulta degradado a siervo, un tercero (*observador externo*) será necesariamente situado en una localización *diferenciada* al menos, del primero.

Posición subversiva, des-estabilizante de la relación que los señores pretenden perpetuar, quien la ocupe será en consecuencia considerado *diferente* y, por ende, *menos-que-objetable*. El *tercero excluido* entonces, como hereje, no se encuentra en posición de intervenir, (y no puede cumplir el rol social de) opinar o siquiera observar sobre la relación establecida entre los miembros “reales” de la ecuación (matemática y social). Como posición *diferenciada* de la de los señores, cae automáticamente en la región de los individuos serviles y resulta también depositario de lo demoníaco. De aquí la idea de límite entre individuos, pueblos y naciones; de aquí que a los extraños -extranjeros, deformes, *diferentes*- se los considerara plausibles de ser objeto de trata y se validaran acciones, procesos y sistemas esclavistas para con ellos.

Así, en este *Iluminismo positivista diferencial oposicional binario*, las expresiones de la casta dominante son las únicas válidas por la única razón de que las demás... son lo otro. Aún hoy, en la invasión a Irak por parte de EEUU y en el “ilogismo lógico”<sup>25</sup> del discurso utilizado para validarla (por ejemplo) podemos ver activo este principio; las reacciones aparentemente exageradas contra nuestra flamante *Ley Nacional de Servicios de Medios Audiovisuales*<sup>26</sup> encuentran también explicación en este hecho: la visibilización de la voz de los oprimidos siempre ha sido y sigue siendo percibida como peligrosa por los grupos sociales que detentan el poder fáctico, real, del momento.

## Oráculos revulsivos.

Si yo sugiriese que entre la Tierra y Marte hay una jarra de porcelana para te dando vueltas alrededor del Sol en un órbita elíptica, nadie sería capaz de desprobar mi afirmación debido a que yo fui cuidadoso en añadir que la jarra es tan pequeña que no puede ser vista ni por el más poderoso de nuestros telescopios. (...) Si; en cambio, la existencia de la jarra de te fuese afirmada en un libro de la antigüedad, enseñada como una verdad sagrada cada domingo e introducida gradualmente en la mente de los niños en las escuelas, dudar en creer en su existencia se convertiría en una marca de excentricidad y daría derecho a enviar a quien duda al psiquiatra en la era de la Ilustración o al Inquisidor en tiempos más antiguos.<sup>27</sup>

En la perspectiva de los señores, lo que se dice se vuelve real. Los sacerdotes y la Religión, serán a lo sumo tolerados; y esto cuando los mismos (como el Arte) se adecuen a la forma impuesta por los primeros: sólo serán aceptados si se identifican e integran con el decir hegemónico y se someten al rol que corresponde a los integrantes de la casta dominante. Única casta válida, único discurso válido, serán aceptadas aquellas religiones (y aquello de las religiones) que promuevan el *status quo* social y político, que sirvan como *instrumento de sostenimiento* de la *permanencia*.

Independiente de los actos de sacerdotes individuales, el hecho mismo de que la validez de las religiones se asiente sobre una autoridad mítica genera que esta práctica favorezca y tienda hacia la *permanencia*: sólo lo dicho por alguien “importante” y en un *Tiempo* (pasado) *fuera del Tiempo* es válido, suficientemente relevante, y debe ser tenido en cuenta. En primera y última instancia, lo dicho por el Dios dominador en “El Principio”, y repetido en su nombre *permanentemente* por los *dominadores* en cada tiempo, es “Lo Único”.

Incluso la naturaleza deberá adecuarse a los designios del patriarca quien, por edad -por identificación etaria con el pasado que se hunde en el tiempo mítico-, deviene sacerdote y guardián del oráculo, guardián de las *permanencias* y cambios. Será éste quien interprete y decida los pormenores del

<sup>24</sup> ARGUMEDO, Alcira. (2004) Op. cit. p.65

<sup>25</sup> CHOMSKY, Noam. (2003). *Hegemonía o supervivencia. El dominio mundial de EEUU*. pp.103-104

<sup>26</sup> Esencialmente democratizante en lo que respecta a la circulación de discursos diversos.

<sup>27</sup> DAWKINS, Richard. (2006). *El espejismo de Dios*. p.41

destino futuro dictado por los dioses; será éste quien, con astucia heroica, autorice los *cambios aparentes* que no produzcan *cambios reales*... pobre Sócrates.

El poder (y *Terror*) de los sacerdotes no es otro que el poder (y *Terror*) de las castas dominantes: la base mítica que valida aquellos privilegios es la misma que sostiene su posición favorecida; y la Ciencia hereda de la Religión algunas tradiciones.

### **Libertad al proletariado.** (¿Qué resta a la clase servil?)

Los dioses no pueden quitar al hombre el terror del cual sus nombres son el eco petrificado.<sup>28</sup>

No serán los señores, ocupados en perpetuar el *sistema de dominación*, quienes darán libertad al proletariado; no serán tampoco los sacerdotes; sólo mediante la voluntad de los poseídos podrá darse el exorcismo y la profanación se concretará con y en la liberación de los esclavos.

En la histórica revolución haitiana a la luz de la crisis humanitaria que dicho territorio sufre hoy, en la situación actual de su vecina isla de Cuba, en la persistencia de la ocupación de las Islas Malvinas y/o en el golpe que derrocó al gobierno de Salvador Allende en Chile, vemos ejemplos de cuan activa se encuentra la *relación de dominación* hoy... en las acciones respectivas del Imperio francés, del Imperio del norte de América y del Imperio británico sobre “sus” pretendidos territorios (coloniales).

Pero no es libre el esclavo que se subjetiviza y adquiere *status* de amo sino aquel que logra patear el tablero de la lógica binaria y así salirse de la “trampa” iluminista positivista. Es necesario quebrar con la *separación sujeto/objeto* y, por ende, con la *distinción amo/esclavo*, para realizar la verdadera revolución libertaria. Son los propios esclavos, *auto-des-menos-que-objetuándose* al expeler los demonios con los cuales los individuos pertenecientes a las castas opresoras los poseyeron, quienes pueden realizar el cambio radical necesario para llevar a la Humanidad a una nueva era libre del *Dominio del Terror*.

Ironías de la lógica y la Historia, los oprimidos serán también quienes –ganada su libertad con sangre, probable y lamentablemente- darán libertad a sus opresores. Tal -quizá y ojala- es el tiempo que vive hoy Nuestra América.

## **II.- “Para cambiar la historia hacen falta cuarenta millones de locos.”<sup>29</sup>**

...hacen falta políticas de Memoria, Verdad y Justicia que derritan la cera que nos ensordece, cera que establece los límites entre lo *sano* y lo *alienado*, entre lo posible y lo imposible; hacen falta políticas y fuerzas activas que remen *en la locura*, que hagan de ésta la regla, que pongan en evidencia que el deseo -como el deber- son sólo destinos pasajeros (si se nos perdona el cliché) en el verdadero viaje: viaje de la Humanidad toda, viaje de la Vida individual, societaria y global.

Derribado este límite, la locura deja de ser sinónimo de alienación para volverse conexión, *comunión*. Democratizado el conocimiento, reconocidos y aceptados los diversos modos de adquirirlo, generalizado a la amplia mayoría de los individuos, masificados el acceso a la información y las herramientas para la interpretación de la misma, en síntesis: superadas las *sociedades iluministas de la información* y educadas las *sociedades igualitarias del conocimiento*, la distinción separatista amo/esclavo se disuelve en la *unidad en la diversidad*. Por supuesto, es necesario para esto, y sólo a modo de ejemplo, acabar nada menos que con el capitalismo y el monetarismo.

Es quizá este el principal legado -involuntario, creemos, al menos en algunos casos- de los pensadores de la llamada Escuela de Frankfurt. Los desafíos que planteó la posguerra al pensamiento europeo canónico renovaron, a mediados del Siglo XX, la necesidad intelectual de comprender la *locura*. Luego, el carácter hegemónico que por entonces esgrimía el proyecto de pertenencia de esta línea de pensamiento determinó que dichos cuestionamientos se *trans-territorializaran* a diversas zonas del globo entre las cuales se encuentra Nuestra Sudamérica. Quizá recién ahora y/o aquí, apartados espacio y/o temporalmente de los hechos que la originaron, comenzamos a comprenderla cabalmente; quizá ahora y/o aquí, sufrido lo vivido durante la conquista y/o durante la vigencia del Plan Cóndor, contamos con las *vivencias, herramientas y categorías* que nos permiten observarla en su totalidad y comprender las profundas implicancias de las ideas vertidas por estos autores; quizá hizo falta vincularlas con las particularidades metodológicas y conceptuales del pensamiento sudamericano (influido por la diversidad y multiplicidad cultural de nuestro continente desde la conquista), para que las consecuencias últimas de

<sup>28</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944). Op. cit. pp.16-17

<sup>29</sup> FERNANDEZ DE KIRCHNER, Cristina. Presidenta de la Nación Argentina. (2011). En spot televisivo de la campaña electoral para la presidencia.

aquellas ideas emergieran a la superficie de las ideologías e, **invirtiendo la red de relaciones y valoraciones presente en el mito de Ulises y las sirenas**, echara un poco de luz sobre nuestro mundo en el comienzo de nuestro nuevo siglo.

### Fusión - Fisión. Turbulencias.

En un Universo infinito, todo lo posible deberá suceder...

...aún algo tan improbable como que un mono teclee las obras completas de Shakespeare.<sup>30</sup>

¿Cuánto de racional hay en el empeñamiento que caracteriza a la búsqueda del bosón de Higgs? ...búsqueda que ha llevado a la humanidad a construir la herramienta-monstruo más grande, energética, costosa y compleja de la historia: el *Gran Colisionador de Hadrones* (L.H.C. por su sigla en inglés) el acelerador de partículas del CERN en Ginebra. ¿Cuánto de racional hay en la obsesión por detectar un caso particular de una categoría (la de las partículas) que es un *modelo reduccionista* originado en una *abstracción por generalización*, alcanzado a su vez a partir de otro par *modelo y abstracción reduccionistas* (el de ondas)? ¿Cuán racionales son las ciencias físicas (expresadas en ideas y actos de los físicos destacados)... que precisan encontrar aquella teórica, ínfima y elusiva entidad que valide ya no una supuesta simetría inter-particular, sino una hipotética súper-simetría?

En cada pregunta están todas las preguntas, y así en las anteriores nos preguntábamos también donde se encuentra el *límite* entre Ciencia y Arte en las *ideas-imagen* de “Universo holográfico”, en la ya mencionada súper-simetría, y en la afirmación de que la expansión de nuestro Universo se origina en la constante creación de nuevo Espaciotiempo intergaláctico por efecto de las *fluctuaciones del campo cuántico*, o “energía de vacío”, o “espuma cuántica”.

La inclusión de las ideas de Poincaré, Lorenz, Heisenberg y otros acerca de la complejidad e indeterminación aparentemente intrínsecas a nuestro Universo; la incorporación de la lógica borrosa y el abandono de la pretensión de predictibilidad como consecuencia de sumar las características de los métodos científicos de las Ciencias Sociales y el criticismo; la focalización de la atención sobre la irregularidad, las zonas-límite y los vacíos y; en la actualidad, la aceptación paulatina y gradual (en general no explicitada) de las características particulares de los métodos aplicados en el estudio científico de las Artes y sus resultados; impulsan al pensamiento humano en dirección de un *único e integral Saber holístico*. Tanto es así que en numerosos casos resulta difícil o carece de sentido discriminar (i.e.: *diferenciar*) el “área tradicional” (Ciencia o Arte) en el que cada conocimiento concreto se inscribe, en el que cada *idea-imagen*, valga la redundancia, adquiere *sentido*. Y quepa la aclaración: siempre que el sentido sea accesible porque, como dirá Deleuze: “nunca digo el sentido de lo que digo.”<sup>31</sup>

### Ciencia vieja loca.

Podría parecer obvio que el Espacio continúe “para siempre”, incluso hasta inocente. Pero suelten al Infinito en el Universo, y se acaban todas las apuestas. Convierte lo extraordinario en mundano, y lo increíble en inevitable.<sup>32</sup>

La creatividad necesaria para el desarrollo de estas *ideas-imagen*, la imaginación implícita en su elaboración, supera ampliamente los límites auto-impuestos a los conceptos de “razón” y “racionalidad”; aquellas ideas “locas” -hoy merecedoras del neutro adjetivo: “anti-intuitivo”- son esencialmente *creación* y, como tales, tienen por lo menos alguna/s dimensión/es radicada/s en lo que tradicionalmente se ha identificado como territorio del Arte, territorio del hacer humano dedicado -como la política o la ciencia- a la *creación de una realidad nueva*.

En este sentido (y así como *saber es crear es saber es...*) los llamados “Mandel-bulbos”<sup>33</sup> son objetos virtuales tanto científicos como *poéticos*, tanto cálculo como *imagen*; la *Teoría de cuerdas* es considerada válida como tal tanto por su coherencia interna como por el carácter *elegante* (i.e.: “bello”)

<sup>30</sup> RosesEternal. (2012). *Horizon: Infinity* (BBC). [Video en línea] 34'13”.

<sup>31</sup> DELEUZE, Giles. (1969). *Lógica del sentido*. p.31

<sup>32</sup> RosesEternal. (2012). Op.cit. 33'47”.

<sup>33</sup> Representaciones visuales virtuales tridimensionales (3D), generadas por computadora, del llamado “conjunto de Mandelbrot”; icono en las comunidades científicas del *pensamiento complejo*, la *fractalidad* y de *lo infinito* auto-contenido en diferentes escalas. Para más datos vea <http://www.skytopia.com/project/fractal/mandelbulb.html>



que la misma ecuación reviste; el grupo  $E8$ <sup>34</sup> convoca la atención de la comunidad científica por el alto grado de *equilibrio* que sus representaciones multidimensionales ponen de manifiesto; ciertas consecuencias “lógicamente” derivables de las últimas teorías y descubrimientos astronómicos -como por ejemplo las que sugieren que, a semejanza de un agujero negro, nuestro Universo (y nosotros como parte indiferenciable de este) existe a la vez tanto en el *Espacio-tiempo* relativista tridimensional de nuestra experiencia cotidiana como en la superficie bidimensional que constituiría su límite exterior- son en la misma medida y simultáneamente racionales como *creativas*, intuitivas como *imposibles*, socialmente aceptables como *alienadas*, “lógicas” como “*locas*” y, por poseer tal cualidad, se las caracteriza como ubicadas “en las fronteras” de la Ciencia. Y es allí, en las zonas límites, donde surgen sus *sentidos-sinsentidos* duales respectivos:

Ya que el sentido nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones, ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos, ya que dispone de una impenetrabilidad que le es propia y en la que se refleja, debe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas, esta vez interiores. [...] Cuando designo algo, siempre supongo que el sentido está comprendido, que está ya ahí. Como dice Bergson, no se va de los sonidos a las imágenes, y de las imágenes al sentido: uno se instala “de golpe” en el sentido. El sentido es como la esfera en la que ya estoy instalado para operar las designaciones posibles, e incluso para pensar sus condiciones. El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar; no podría empezar sin este presupuesto. En otras palabras, nunca digo el sentido de lo que digo. Pero, en cambio, puedo siempre tomar el sentido de lo que digo como el objeto de otra proposición de la que, a su vez, no digo el sentido. Entro entonces en la regresión infinita del presupuesto. Esta regresión atestigua a la vez la mayor impotencia de aquel que habla, y la más alta potencia del lenguaje: mi impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido, pero también el poder infinito del lenguaje de hablar sobre las palabras. En resumen: dada una proposición que designa un estado de cosas, siempre puede tomarse su sentido como lo designado de otra proposición.<sup>35</sup>

La Ciencia en las últimas décadas ha recuperado la imagen como vehículo para intentar (al menos) acortar un poco más la distancia infinita que la separa de sus sentidos. El precio pagado por el saber para consumir esta reparación histórica -el necesario abandono de la racionalidad en pos de una ciencia “loca”- a primera impresión parece alto; sin embargo, los resultados<sup>36</sup> ponen en evidencia las bondades de aceptar la locura (de Ulises) y, más importante aún, la *experiencia vivencial del remar* -el conocimiento empírico, pre-racional, corpóreo e inexpresable del *hacer* (de los sordos), de los siervos, de los “salvajes” y “bárbaros” remeros sometidos- al interior del concepto de lo que llamamos “saber”.

En parte adquisición reciente, en parte aceptación de que su presencia se hunde en los inicios indeterminables de su disciplina, los científicos contemporáneos consideran de gran utilidad -y en gran medida imprescindible- la capacidad de una teoría, modelo o postulado de ser representado mediante algún tipo de imagen *vivable*; dispositivo que permita experimentar sensual y sensorialmente lo conceptualizado. Y esta imagen (o sonido) debe ser “elegante”, “equilibrada”; en otras palabras, debe poseer cualidades estéticas que, en cada época, se encuentran relacionadas con cierto ideal irracional, cierto paradigma de *belleza*.<sup>37</sup>

## BIBLIA y Calefón.

Mi generosidad es tan ilimitada como el mar,  
Mi amor, tan profundo. Más os doy,  
Más tengo, pues ambos son infinitos.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Nombre que se le asigna a uno de los resultados posibles de la *súper-simetría*. Dos representaciones pueden verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=SBxBQYmPIM4> y [http://www.youtube.com/watch?v=E-LC\\_I3gNuc](http://www.youtube.com/watch?v=E-LC_I3gNuc)

<sup>35</sup> DELEUZE, Giles. (1969). Op.cit. p.31

<sup>36</sup> Que podríamos describir (en sus propios términos científicos) como la velocidad del cambio cultural impreso en las últimas décadas a nuestra civilización como consecuencia de los avances tecno-científico.

<sup>37</sup> Aclaración innecesaria quizá: aun cuando no es nuestra intención problematizarlo aquí, preferimos abundar mencionando la complejidad intrínseca de este concepto; trabajado profusamente, entre otros en: ECO, Humberto. (2004) *Historia de la belleza*.

<sup>38</sup> “My bounty is as boundless as the sea, / My love as deep. The more a give to thee, / The more a have, for both are infinite.” SHAKESPEARE. William. *Romeo and Juliet*. Acto 2, Escena 2, Página 6. Julieta. La traducción es nuestra.

A la luz de lo dicho para la Ciencia, y complementaria a ésta, ¿qué acontece en el Arte? ¿Se acepta su palabra inexpressable? En las posibles respuestas a esta pregunta se evidencia quizá la completa profundidad del cambio experimentado por el pensamiento humano en los últimos tiempos.

Aclaración necesaria, no referimos aquí a la adecuación de la imagen con-forme a criterios y finalidades científicos: dichas formas, determinadas por la casta dominante, dicen aún lo que estas desean crear; el Arte como *función científica* se adecua y cede su jerarquía, la imagen se somete a la palabra en la sumisión de la *forma* (artística) al sentido, a la *materia* (científicos). Como la figura que provocando una pausa hace más amena la lectura del texto central y “real”, la *comunicación defectiva* de la que el Arte es capaz -su “locura”- es considerada (apenas) útil en su intertextualidad con el discurso lógico científico, que, además, en general mantiene aún fuertes herencias positivistas y reduccionistas. En su rol servil, imagen y palabra se diferencian y separan: el Arte refuerza su separación ancestral y deviene en caballo-esclavo de las bridas de Zeus, dios emperador y conductor del sagrado carruaje científico.

Como contrapartida, la utilización de saberes científicos en contextos donde imperan criterios y finalidades estéticos pone a la luz, iguala, devela la identificación mutua que asimila a ambos métodos de conocimiento como un *Saber único* (aunque) de áreas diversas complementarias. En un movimiento integrado disuelve totalmente la diferenciación entre imagen y palabra creando (i.e.: *integrando*) con estos componentes una nueva dualidad; la materia no sólo no se opone ni subordina a la forma sino que se *identifica* con esta: entidad única, los elementos constituyentes de la dualidad forma-materia se vuelven aspectos de un acontecer incorporal-corporal único e indivisible entre cuyas zonas-límite (internas y mutuas) “*subsiste o insiste*” el sentido, a veces llamado “contenido”<sup>39</sup>.

Ciencia y Arte, complementarias e inter-dependientes, se vuelven áreas diversas de una única vía de adquisición de saberes; áreas cuyos límites borrosos, imprecisos y permeables permiten el tránsito bidireccional<sup>40</sup> de las entidades duales *imagen-palabra* con las que opera el conocimiento holístico contemporáneo. El Arte, o la Ciencia del Arte, o la Ciencia en el Arte, o la Ciencia como *función estética*, en tanto punto de vista evidencia, pone en perspectiva y asigna la jerarquía merecida a la última de las dimensiones del Pensamiento Humano que -presente a su interior desde siempre- completa el cuadro hasta ahora integrado solo por Ciencia y Religión.

Entonces:

### ***Saber es creer es crear.***

Y quizá ni siquiera aquí resulten evidentes las implicancias últimas de las relaciones entre Ciencia, Religión y Arte: saber y creer es estar (casi) loco, la aparente esencia diferenciada se licúa con la experiencia aportada por el método artístico de adquisición de conocimientos. Independientemente del área determinada del *Saber único diverso* en que situemos a cada saber concreto, independientemente de que lo situemos en una o en múltiples áreas del mismo, la *irracionalidad* que las “ilusiones de conocimiento”<sup>41</sup> (iluminista, positivista) requieren para su concreción radica justamente en la dimensión estética implícita a cada una de ellas, en el juicio estético que nos conduce a optar por un saber sobre otro; en el argumento que, como base última para la toma de decisiones se ve catapultado al sinsentido, a la “regresión infinita del presupuesto”<sup>42</sup>; elección que como base tiene lo *inexpressable*, lo que no puede ser puesto en palabras, lo vívido y vivencial que es a la vez (en disenso con Adorno y Horkheimer) tanto el canto de las sirenas que solo Ulises conoce como -en un mismo nivel jerárquico- el *saber remar* de los remeros ensordecidos por su amo.<sup>43</sup>

Cada conocimiento contemporáneo es entonces la síntesis de un complejo *saber-creer-crear* cuya totalidad... resultará siempre *inexpressable*.

---

<sup>39</sup> DELEUZE, Giles. (1969). Op.cit. p.11. Complementarios a los *cuerpos*, los *incorporales* se encuentran al límite de la existencia: no existen sino que *subsisten o insisten*.

<sup>40</sup> “Sobrevolando a velocidad infinita” dirán Deleuze y Guattari al respecto del movimiento que los “componentes” realizan en el “territorio” difuso que ocupa un “concepto”. DELEUZE, Giles y GUATTARI, Felix. (1991) *¿Qué es la filosofía?* pp.25 y sgtes.

<sup>41</sup> Referimos con esta expresión tanto a la ilusión -que guarda algún rastro de positivismo- de haber alcanzado una verdad objetiva, un conocimiento definitivo sobre algún asunto (y a la cual llamamos “saber”), como a la certeza “ciega”, incuestionable, al respecto de la existencia efectiva o veraz de una o varias entidades (que designamos con el término “fe”).

<sup>42</sup> DELEUZE, Giles. (1969). Op.cit. p.31

<sup>43</sup> Porque, no olvidemos, en el mito es el propio Ulises -en su estado de “cordura” previo a escuchar los cantos- quien les ordena taparse los oídos.

## Ejemplo incierto.

Si cambiamos la forma de ver las cosas, las cosas cambian de forma. Creer es crear.<sup>44</sup>

Considerando por un momento sólo el área artística del *Saber* contemporáneo podemos ir aún más allá y encontrar al menos una de las bases que permiten la aceptación de la *contradicción por oposición*, consecuencia del positivismo.

Creando nuestra realidad (una parte de ella y simultáneamente la Totalidad Universal) y haciéndola compatible con su opuesto o con lo meramente diferente, identificándola con su opuesto o diferente, haciendo de lo creado y del opuesto o diferente lo mismo, creamos una realidad donde materia y anti-materia pueden existir sin aniquilarse mutuamente, donde Jesucristo efectivamente existió y caminó sobre agua, donde Mahoma tuvo éxito en que la montaña fuera hacia él, donde el *Guernica* de Picasso son pigmentos reunidos y, **al mismo tiempo**, una misma y única realidad donde materia y anti-materia se aniquilan, donde Jesucristo (si efectivamente existió) se dio un chapuzón padre, Mahoma vio crecer su barba mientras infructuosamente esperaba por la montaña y Picasso fue, en alguna medida al menos, un pintor políticamente activo. La contradicción con los fenómenos documentados experimentalmente convoca la pregunta acerca de cuál de las siguientes es la forma lingüística más apropiada (si es que hay alguna) para describir el hecho de que dos placas metálicas, dispuestas muy próximas entre sí y en vacío, se aproximan paulatinamente<sup>45</sup>: “la existencia de energía de vacío ha sido *corroborada* (o “descubierta”) experimentalmente” o “la energía de vacío ha sido *creada* en laboratorio”.<sup>46</sup>

La aplicación de un modelo teórico previo y su aplicación al campo experimental condiciona los hallazgos posibles; en otras palabras, *crea* el hallazgo potencial, y ya sabemos: creamos en la locura = creemos en la locura = sabemos en la locura y creamos en la razón=creemos en la razón=sabemos en la razón.

**La imaginación pseudo-comunicante se evidencia ya no como característica privativa del Arte sino como subyacente a todo discurso científico.**

Sólo un loco tendrá *certezas*.

## Espacio, Tiempo o *Espacio-tiempo*.

Cuando usted observa hacia el espacio, está mirando hacia atrás en el tiempo. Ve la Luna como era hace un segundo; Júpiter, como era hace una hora; y su galaxia más cercana, como era hace 2,5 millones de años en el pasado.<sup>47</sup>

Suele identificarse a la repetición con el concepto de “permanencia”; por ende y en alguna medida, se la asocia con el sostenimiento de las estructuras existentes, heredadas, con las relaciones de dominación. En este marco la repetición sería *per se* uno de los *instrumentos de dominación* auto-replicantes pergeñados por la casta dominante, una *estructura disipativa* (social) de Prigogine.

Al respecto de su presencia en el Arte -mercantilizado, capitalista- Daniel Belinche dirá: “La reproducción será estratégica para la industria y el tránsito de mercancías. Había que decir algo muchas veces, práctica exacerbada hasta el hartazgo en la actualidad.”<sup>48</sup> Sin embargo la apariencia, el sentido antes descrito con que se carga a la repetición, creemos no se encuentra necesariamente implícito en la frase citada y si, quizá y paradójicamente, en el discurso que sostiene la independencia del Arte respecto de las demás dimensiones de la existencia humana.

Repetición no significa “permanencia” o, por lo menos, no **sólo** permanencia. Desde una actualidad relativista-cuántica, cada repetición es lo uno y lo otro a la vez, lo mismo y lo diverso al mismo tiempo; es quizá la expresión simultáneamente más paradójica e intuitiva de que el Tiempo es relativo, de que Pasado, Presente y Futuro son diferentes y lo mismo a la vez, son *sucesión* y *simultaneidad*

---

<sup>44</sup> Fotografía de graffiti compartida por múltiples usuarios en la red social facebook.

<sup>45</sup> Según la posición de las voces autorizadas de la ciencia física, debido a que en el espacio entre ellas hay menos “energía de vacío” (o “energía negativa”) que por fuera de éste.

<sup>46</sup> A principios de 2013, durante una conferencia de TEDx en Maui, el disertante Dr. en Física de la U. de San Diego (EEUU) Garrett Lisi, refiriéndose al trabajo realizado en el L.H.C. diría que “allí creamos un Boson de Higgs por un breve momento”. <http://www.youtube.com/watch?v=wfALJzn1hE8> (“we had a Higgs Boson there created for a brief moment”). La traducción es nuestra.

<sup>47</sup> RosesEternal. (2012). Op.cit. 49’22”

<sup>48</sup> BELINCHE, Daniel. (2011) *Espacio, tiempo y poética de la repetición*. P.7

concatenadamente superpuestos. Repetición, variación y contraste son, en el sentido más profundo, cambio y permanencia a la vez. Lo que cada una de estas entidades o acontecimientos musicales constituye quizá se expresa más apropiadamente en la forma de dualidad *cambio-permanencia*.

Tanto Tiempo como Espacio han cambiado: la posición del observador determinará tanto qué eventos acontecen simultáneamente y cuáles en sucesión como el orden en que acontecerán los eventos sucesivos. Si al Tiempo nos referimos, Pasado, Presente y Futuro dependen de nuestra posición y velocidad en el Espacio; y si tomamos al último como referencia, “aquí” es un “*ahora*” *simultáneo* para acontecimientos que “allí” serán “*luegos*” *sucesivos*.<sup>49</sup>

Incluso la duración –como dimensión del sustrato bidireccional: Tiempo<sup>50</sup>- se complejiza. Una de las “palabras” matemáticas más famosa y corroborada experimentalmente de la historia humana ( $E=mc^2$ ) implica, entre otros, el fenómeno de que envolver sobre sí -girar en torno a un eje- a una porción de Espacio (aunque, más apropiadamente, *Espacio-tiempo*) genera el efecto<sup>51</sup> de que el Tiempo gire también sobre sí, provocando a su vez que una región de *Espacio-tiempo* exista simultánea y sucesivamente en Pasados, Presentes y Futuros recíprocamente relativos.<sup>52</sup> Un evento en extremo breve será aquí breve a la vez que durará el tiempo que el dispositivo que provoca este efecto permanezca encendido; en otras palabras, se podrá acceder a él desde todos los Presentes comprendidos entre el encendido y apagado del dispositivo. ¿Cuál es la duración concreta de este evento, del acontecer, en este contexto?

### **Esto no es un título.**<sup>53</sup>

Los hechos del *Presente continuo* (valga la redundancia) continuamente modifican el Pasado: a medida que se suceden los acontecimientos -en el Tiempo que denominamos vulgarmente como “Presente”- los que identificamos como acontecidos en el Pasado asumen nuevos valores y significaciones; los que en su momento parecieron *irrelevantes* pueden volverse *esenciales* para comprender acontecimientos recientes y viceversa. Pasado, Presente y Futuro son entidades indiferenciadas que se interfieren mutua y continuamente.

Incluso el *Tiempo mítico* cumple esta condición. Temporalidad diferente de la cotidiana, múltiples autores coincidirán en que el rito realiza una actualización del *Pasado mítico*. Mientras dure el rito, dicho Pasado “especial” se *hace Presente*, se revive en aquel. Así se considerará que mientras se desarrolla el rito el Tiempo cotidiano resulta suspendido y reemplazado por un retorno simbólico -pero no por ello menos efectivo, “real”- al momento pasado (mítico) en que el suceso que se actualiza aconteció (mítica y) originalmente.

Si bien acordamos con estos términos, también creemos cierto que esta temporalidad diferenciada -designada por Gadamer como propia de la vivencia artística-<sup>54</sup> esta efectivamente ligada y resulta igualmente influida por el tiempo secular. Y esto, creemos se evidencia en el cambio de relevancia asignado a diversos ritos en nuestras sociedades en diferentes momentos históricos: no son hoy los mismos ritos que ayer (sus cualidades cambian) ni lo que reviven es hoy lo que en otros tiempos (las cualidades de lo mítico revivido cambian). Podríamos ponerlo en las siguientes palabras: los mitos contemporáneos han sido capaces de alcanzar (y modificar) incluso al *Tiempo mítico*, secularizando sus cualidades, reemplazándolas, actualizando incluso al mito mismo; evidenciando que una (nueva) aparente oposición resultaba en definitiva no ser eso sino otro dualismo, el de lo *mítico-secular*.

Vemos aquí como, subjetivamente, el Tiempo resulta discontinuado por el retorno ritual del recurrente *Tiempo mítico*; vemos también como ambas temporalidades -la cotidiana y la mítica- son vueltas continuas por las perspectivas cuántico-relativistas; vemos, en definitiva, la cualidad dual *continua-discontinua* de ambas temporalidades.

---

<sup>49</sup> Vale la pena aquí no perder de vista lo dicho al respecto de la hipótesis de creación espontánea de nuevo espacio-tiempo; marco en el cual las relaciones espaciales relativas se encuentran en un estado de constante cambio.

<sup>50</sup> Así como al Espacio se le asignan tres dimensiones, así como (por ejemplo) a la dimensión *altura* se le asignan las direcciones *arriba* y *abajo*, en la teoría cuántica a la dimensión *duración* se le asignan las direcciones *Tiempo* y *Anti-tiempo*. Se dirá entonces que las *anti-partículas* retroceden en el *Tiempo* o se mueven en dirección del *Anti-tiempo*.

<sup>51</sup> ¿O *causa*?

<sup>52</sup> Este y otros temas vinculados a descubrimientos recientes en las ciencias físicas son explicados en términos sencillos en la serie de documentales televisivos producidos por la cadena *Discovery* “Through the wormhole”, accesible en línea en el sitio <http://www.youtube.com>. Para una aproximación científica sugerimos consultar, entre otros: PENROSE, Roger. (2004). *El camino a la realidad*.

<sup>53</sup> En un principio evaluamos titular lo que sigue como “Continuidades discontinuidades”, pero consideramos que generaba una escisión demasiado profunda en el fluir de la lectura; algo que, para el tema tratado en este punto concreto de nuestro texto, vemos como un disvalor.

<sup>54</sup> GADAMER, Hans-Georg. (1991) “El arte como juego, símbolo y fiesta.” en *La actualidad de lo bello*. pp.45-56.

## Segundo ejemplo.

Nada, en este terreno, es absoluto, sino lo relativo.<sup>55</sup>

Una manifestación de aquel paralelismo -de la paradójica *simultaneidad sucesiva*, de la coexistencia de *todos los tiempos y todos los espacios* en uno, de lo *mítico-secular* coexistiendo como entidad única, de la temporalidad continua-discontinua- es quizá hallable (y de aquí que la incluyéramos antes) en la repetición musical.

Manifestación metafórica si se prefiere, determinó que nos detuviéramos en la previa cita de Belinche: cada repetición de un gesto o motivo musical dado modifica tanto al presente musical –que siempre podría contener un evento musical diferente o silencio- como al pasado musical – retrospectivamente, los anteriores acontecimientos del motivo se tornan antecedentes concatenados continua o discontinuamente con el actual- como al futuro –provisionalmente, surge la expectativa acerca de posibles próximas nuevas repeticiones. En pocas palabras y arriesgándonos a redundar, la percepción musical (i.e.: la acción dirigida a construir el *sentido* de una pieza), aparentemente solo secuencial, atiende *simultánea* e *indistintamente* tanto al Presente, como a Pasado y Futuro.

Significado (la “consecuencia de esa expectativa que involucra registros emocionales, intelectuales y físicos”<sup>56</sup>) y sentido musicales (semántico, estructural, lógico o motivacional, “el significado más su valor cultural”<sup>57</sup>) se construyen dinámicamente momento a momento. Así, un pasaje que pudo leerse inicialmente como una simple introducción (en algo inconexa con el resto de la obra a la que pertenece) puede volverse “de golpe”, instantáneamente, el tema que otorga identidad (i.e.: *sentido*) a la pieza; momento a momento Pasado, Presente y Futuro de esta se modifican *simultáneamente* a medida que las *conformaciones* se incorporan en *sucesión*.

Algo similar acontece para obras o géneros musicales enteros: la experiencia de quien escucha una pieza o género por primera vez difiere de la de aquel que ha escuchado múltiples interpretaciones de la misma, y de la de un tercero que ha escuchado múltiples veces la misma reproducción de una interpretación determinada. La obra/género es otra y la misma *simultáneamente* y en *sucesión* para uno y otro escucha, y cada uno tendrá (en cada escucha) razones válidas para sus impresiones relativas.

Para los géneros además, sus cualidades no son vividas como repetición (o conservación) por las sociedades en las que se desarrollan. Contrariamente a lo que pudiere pensarse, tampoco son vividas como innovación; atravesando dicha distinción son experimentadas como *saber-hacer*: como *presentización* (como *hacer, puesta en acto*) de pasados (o *saberes*). Los elementos propios de género evidencian en sí al dualismo *conservación-innovación*.

La pretensión de objetividad, como en tantos otros, no tiene sentido ni lugar en este contexto integrista.

## Políticas de la repetición.

...solo cuando la cultura tiene como misión constatar lo que ya existe deberá obedecer al criterio de la armonía.<sup>58</sup>

Con la caída de la pretensión de objetividad no hay consonancia ni disonancia posibles, no hay forma “correcta” de interpretar a Beethoven sino sólo formas “históricas”, situadas, de hacerlo. En la frase citada, Adorno refiere a que la cultura en el mundo comunista idealmente constata “lo que ya existe” pero, ¿qué “existe”?

El juicio estético no es normativo y -como lo postuló la filosofía desde la antigüedad (a lo que agregamos los argumentos debatidos *supra*)- no pretende ni puede pretender valor de verdad.<sup>59</sup> Lo que llamamos “realidad” es siempre recorte, parcialidad, *reducción* que, al depender del *punto de vista* -como todo recorte, como representación- no puede pretender objetividad: “lo que existe” es *creado (creído y sabido)* a partir del *punto de vista* del observador. Interpretar piezas de Bach con instrumentos “de época” no las aproxima al modo en que eran percibidas en el contexto próximo a su estreno; al contrario, quizá cierta aproximación se logre (siempre dependiendo del contexto) re-versionándolas en clave de cumbia.

---

<sup>55</sup> STRAVINSKY, Igor. (2006) *Poética musical*. p.63

<sup>56</sup> BELINCHE, Daniel y LARREGLE, María Elena. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. p.111

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> ADORNO, Theodor. (...) *Disonancias*. P.75

<sup>59</sup> Es más, luego de lo visto sobre su relación con la Ciencia y la Religión, vemos que -como el Arte- tampoco éstas pueden pretenderla.

Entonces, toda imposición estética que una sociedad pretenda concretar sobre sus propios artistas, o sobre otras sociedades y/o sus artistas -aún en contextos autoritarios- está condenada (en el largo plazo al menos) al fracaso y, más acertadamente: es falaz, no existe. Dichas pautas pueden ser cumplidas por los trabajadores de la cultura sin que por ello corra riesgo la libertad creativa de los mismos; libertad que, en último término y por mínima que sea, con su dinámica terminará indefectiblemente desbordando los límites pretendidamente impuestos, conduciendo al sistema a un *punto de bifurcación*. Y es que, como vimos, la *innovación* es inherente a la *conservación*, y viceversa.<sup>60</sup>

Los argumentos expuestos aportan al cuerpo teórico que sostiene la imposibilidad de controlar a una sociedad por medios violentos y por un tiempo prolongado. Quizá por esta razón los gobiernos dictatoriales latinoamericanos optaron por la censura total, la lisa y llana prohibición de publicación de expresiones. La promulgación de legislación restrictiva, y la creación de una dependencia estatal cuyo fin era el control y censura de los medios de comunicación, como dijimos antes, explicita la enorme cantidad de energía que se requiere para que “una de las muchas fluctuaciones” se amplifique y se propague, “influyendo sobre el sistema y dominándolo”

En el dualismo *conservación-innovación* se cumple así el dualismo *permanencia-cambio* y, con este, los Tiempos Pasado, Presente y Futuro (e incluso los Espacios Local y Extranjero) recuperan la identificación y dinamismo mutuos que les es propio y que los hace ser *Espacio-tiempo relativista/cuántico... dual (o único-diverso)* por supuesto.

### (paréntesis-ejemplo que desarrolla)

(...) el “espíritu de la tierra” es un hombre gigantesco. Por su tamaño desmesurado es tan invisible a nosotros, como lo somos nosotros para los microbios. (...) Ninguno de nosotros lo sabemos, aunque formamos parte de él. (...) Solamente la muchedumbre innumerable se le parece un poco. Cada vez más, cuanto más son.<sup>61</sup>

Dada la influencia que líneas de pensamiento de raigambre europea suelen asignar a la *oposición* innovación/conservación en las relaciones que se establecen entre los elementos que constituyen las *oposiciones* vanguardia/arte popular y arte de elite/arte de masas, como la jerarquía superior que dichas líneas de pensamiento asignan a la innovación (por sobre su opuesto conservación), consideramos oportuno analizar aquí el lugar que resulta asignado a estas oposiciones en el contexto mencionado.

Usualmente asociada a las ideas de progreso, genio y genialidad –generalmente en la forma de “logro extraordinario individual”–, la mayor valía asignada a la innovación se relativiza en la acción misma de explicitar cuáles son (al decir de Deleuze y Guattari) los componentes que sobrevuelan a velocidad infinita el territorio de dicho concepto. Situados en el territorio de nuestra Patria Grande, observando los “extraordinarios logros” alcanzados *colectivamente* en múltiples áreas, conscientes de la multiplicidad de herramientas que innovan basando su eficacia en la *persistencia*,<sup>62</sup> no vemos razón alguna para elevar uno de los componentes de esta dualidad por sobre el otro.

En consecuencia, respecto del Arte no vemos razón –fuera del objetivo político del proyecto colonial europeo- que fundamente las posiciones mencionadas inicialmente: jerarquizar el “logro extraordinario individual”, en detrimento del trabajo cotidiano, ordinario y colectivo, transforma al Arte en una nueva manifestación de la (genérica) *herramienta de sostenimiento de la dominación* (otra más, y van...) que los poderes que pretenden nuestra dependencia históricamente han utilizado y utilizan para desalentar la unidad de los pueblos de América.

### Integrales relativos.

Pienso que el Universo es infinito los lunes, miércoles y viernes; y el resto de la semana creo que es finito. La paso muy mal tratando de decidirme.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Basta con ver, por ejemplo, como a pesar de los condicionamientos, limitaciones y restricciones impuestos por el último gobierno dictatorial que sufrió la Argentina, artistas como Charly García o María Elena Walsh (solo por mencionar algunos) lograron expresar –aunque solapadamente, cabe reconocerlo- sus ideas políticas en sus canciones; sin gozar de una total libertad (que por otra parte, es un concepto por lo menos cuestionable) hicieron públicas sus posiciones mediante producciones artísticas.

<sup>61</sup> SCALABRINI ORTIZ, Raúl. (1933). *El hombre que está solo y espera*. p.9

<sup>62</sup> La herramienta política “unidad popular” por ejemplo, que por su *persistencia* en el tiempo ha permitido una notable mejora en la calidad de vida de nuestros pueblos al permitir que las clases oprimidas se impongan a los poderes fácticos.

<sup>63</sup> TEGMARK, Max. Testimonio en: RosesEternal. (2012). Op.cit. 32’54”

Con la caída de la pretensión de objetividad toda aseveración es *circunstancial e histórica*, pero esta historicidad y circunstancialidad plantea una problemática dual *particular-universal* que se pone de manifiesto al considerar el carácter *relativista-cuántico* de nuestro Universo. Carácter que origina la coexistencia simultánea-sucesiva de todos los Tiempos (pasados, presentes y futuros relativos-cuánticos de cada uno y de todos en conjunto) y Espacios (aquí y allá relativos-cuánticos de cada uno y de todos) posibles, provoca que todo concepto y aseveración involucre su opuesto o diferente en una relación de *integración en la dualidad*; integración que, por extensión borrosa no-positivista, en la dualidad (como la expresión más simple de una multiplicidad que implica la posibilidad de lo trial, lo cuaternial...) incorpora a su vez la totalidad de la diversidad, la *totalidad diversa*, lo infinital e infinitesimal.

Lo propio y lo ajeno ceden frente a un *todo diverso, único* y de límites borrosos. De allí la fusión-fisión actual que experimentan Arte, Ciencia y Religión: fusión recíproca de sus zonas límite al tiempo que sus núcleos sufren un proceso de fisión que les devuelve a su porosidad original. Estas razones explican por qué la falta de estructura, lo contradictorio, lo ilógico, biblia y calefón, la “paparruchada”... forman parte necesaria de este y todo trabajo humano (en su más profundo sentido de *hacer*, de energía dedicada, esfuerzo). Son condición necesaria de su existencia, son parte intrínseca de esta *negación del límite*, de la limitación y diferenciación (cientificista) y, por ende, negación paradójica del *infinito* por el dualismo *infinito/finito*.<sup>64</sup>

Con la *inclusión de la oposición* en la dualidad -con el ingreso implícito de la multiplicidad de opuestos y diversos, integrados al interior de conceptos, funtores y perceptos- se elimina la distinción ser/no-ser, la separación sujeto/objeto; se elimina, en definitiva, la *totalidad-nadidad de las distinciones*: amos, esclavos y cosas, des-individuándose (“masaficándose”) se hacen local y extranjeramente, sucesiva y simultáneamente Unos-con-el-Cosmos.

Si bien estrictamente esto sucede casi exclusivamente -hecho extremadamente lamentable- en la esfera conceptual, los movimientos populares que, hoy y alrededor del globo, cuestionan y mellan el poder de los *mass media* son ejemplo, expresión de esta nueva toma de conciencia acerca del poder inherente a la unión popular.

### III.- DUALISMO MUSICAL.

La derrota no interrumpe necesariamente el movimiento del alud.<sup>65</sup>

Tanto para Adorno y Horkheimer como para los antiguos griegos, Ulises sabe, conoce el elusivo canto de las sirenas, posee el conocimiento que, metafóricamente, toma la *forma del incorpóreo* canto. Mientras tanto, los remeros ignoran, no-saben que son el instrumento *material* (in-forme, amorfo) necesario para que Ulises no sucumba al deseo *incorporal* gestado en el placer del *ideal*.

Canto, música, saber que obviamente responde a su definición *ideal* tradicional resumible en “lo que se escucha”, “lo perceptible a través de los oídos”, es puro percepto puramente *ideal* y, en última instancia, totalmente independizable del *estado de cosas* que lo originó;<sup>66</sup> *estado de cosas* que el amo Ulises alcanza gracias al trabajo de los remeros, gracias al operar de los esclavos sobre la cosa-mar.

Y pareciera que para hacer avanzar el barco no hace falta poseer el *saber* “remar”; y es que (¡claro!) los esclavos ni siquiera son considerados merecedores del *status* cuasi-inexistente, incorporal, que se le asigna a, por ejemplo, el percepto. Remar (y todo trabajo manual) no genera percepto<sup>67</sup> y el *cuero* del esclavo desaparece entonces dialécticamente junto a aquel. Este prejuicio inaugurará siglos de invisibilidad para, entre otros, nuestro tema de interés: la *sensación táctil* que la música es capaz de producir.

---

<sup>64</sup> Al igual que los “saltos cuánticos” que realizan las partículas subatómicas (trasladándose una distancia no-nula en un lapso de tiempo infinitamente corto), por la indeterminación resultante de dichos “saltos” y al igual que el “problema de la medida”, los límites entre -a modo de ejemplos- sujeto y objeto, amo y esclavo u otros, resultan efectiva y “cuánticamente” anulados: la separación por diferenciación (lo uno no es lo otro porque existe una *discontinuidad límite infinita* que los separa y diferencia) cede ante la unificación por integración (lo uno y lo otro se encuentran en una relación de *continuidad infinitesimal unificadora* que los integra en una dualidad); en otras palabras, la indeterminación inherente a nuestro Universo provoca la imposibilidad de establecer límites precisos (límites infinitos, diferenciaciones infinitas) entre las entidades que lo componen y, como consecuencia, estas se encuentran infinitamente vinculadas e inter-conectadas.

<sup>65</sup> ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. citado en ARGUMEDO, Alcira. (2004) Op.cit. p.54

<sup>66</sup> Como antes, para una comprensión más acabada al respecto del tema, sugerimos conocer los argumentos expuestos en nuestro *Nuestra carne en el espacio. Sensación táctil en la música*. (2011).

<sup>67</sup> Este prejuicio, inaugurado por los antiguos griegos, subyace activo en Adorno y Horkheimer, y es la razón principal que nos impulsan a caracterizar a *Dialéctica del Iluminismo* como un texto iluminista y positivista.

## Idea...

Uno de los modelos en que se puede encajar la historia de la música (y por tanto, la historia de la composición y la historia del pensamiento musical) es el que define dos formas radicalmente opuestas de concebir el hecho musical, formas que encontramos puras o mezcladas, coexistentes o correlativas en el tiempo: la tendencia estructural, que prima los valores constructivos sobre los auditivos, y la tendencia semántica, que invierte estos valores y exige a la música cualidades afines a la expresión lingüística.<sup>68</sup>

Por siglos, mediante la *forma musical*, músicos y musicólogos se limitarán a describir fenómenos y procesos temporalmente “macroscópicos”, que requieren para su concreción desde algunos segundos a horas (e incluso días): designarán y clasificarán a sus emergentes según variables incluidas en las categorías de *micro* y *macro-forma* como: “parte”, “sección”, “antecedente”, “consecuente”, “inciso” y otros. Diferenciadas, las múltiples *formas* musicalmente posibles y temporalmente “microscópicas”<sup>69</sup> serán excluidas del análisis. Distribuidas en categorías diversas, se designarán con las expresiones técnicas: “forma de onda”, “envolvente de intensidad”, “ataque”, “decaimiento”, “sostenimiento”, “liberación”, “iteración” o “timbre de cuerpo liso”, entre muchos otros.

Se la limitará también a describir acontecimientos *sucesivos* o *en sucesión*, dejando fuera de su órbita a las con-formaciones constituidas o derivables de la textura o la armonía musicales; caracterizadas tradicionalmente como el resultado de relaciones simultáneas o, en último término, oblicuas, transversales, serán vistos siempre como aspectos diferentes al de la *forma*; plausibles de ser independizadas de esta en y para su análisis. La *forma*, en definitiva, será considerada un emergente del acontecer (y transcurrir) del *estado de cosas* musical que describirá *continuidades* y *discontinuidades*; pudiendo describir simultaneidades, siempre lo hará indirectamente y en contextos relacionales (y por ende, relativistas) que implican la *sucesión*.<sup>70</sup>

Pero esta manera de ver el tema oculta el carácter *holístico* del análisis -necesario de ser realizado- para que la forma de una pieza musical concreta emerja a la conciencia. A pesar de las limitaciones impuestas al concepto, la forma será y será vista –por los mismos musicólogos que impusieron sus límites- como el emergente de considerar la *totalidad* temporalmente desenvuelta de las variables musicales puestas en juego en la composición e interpretación; incluso (algunos) aspectos *poéticos* serán caracterizados como determinantes.

Procurando claridad y a modo de ejemplo, la *forma musical* -en la acepción tradicional que revisamos- tiene quizá un equivalente en el emergente del análisis pictórico designado con la expresión “composición de cuadro”. Éste, en el análisis de un cuadro figurativo,<sup>71</sup> utilizando entre otros aspectos la distribución espacial de las figuras, su tamaño relativo y el orden de lectura según las diferentes direcciones que toma la mirada, pretende fundamentar -en definitiva- el *sentido total* de la obra. Paradójicamente y a pesar de ser percibido como *holístico*, el emergente de este análisis deja fuera (sólo como ejemplo) la dirección y dimensiones de cada pincelada y el espesor de la capa de pintura utilizada en cada posición del cuadro; variables, ambas, que determinan tanto como las anteriores que la con-formación concreta sea tal para que la obra pictórica resultante sea la que se encuentra en cuestión y no otra.

## Ideas...

El examen de una obra musical cualquiera descubre tan solo un sistema de formas entrelazadas unas con otras. En cuanto dentro de este sistema pretendemos separar la forma de la materia, esta última se nos escapa; porque lo que se nos muestra como materia en relación con el conjunto superior que la engloba (por ejemplo el tema de una fuga en relación con la exposición) es a su vez, forma con respecto al conjunto más simple comprendido en ella (los elementos del tema). Y siguiendo por este camino llegaríamos a una estructura elemental que no sería más que una relación de altura, intensidad, duración y timbre que uniría entre sí dos sonidos, los cuales

---

<sup>68</sup> LARRAÑAGA, Patxi J. (1993). “¿Composición, descomposición o bufonada?” en: Revista *Creación. Estética y Teoría de las Artes* N°9. pp.87-88

<sup>69</sup> De duraciones que abarcan un rango de milésimas de segundo a algunos pocos segundos.

<sup>70</sup> Por ejemplo, dada una célula armónico-rítmica reiterada (invariante en todo salvo en lo que sigue): al reflejar un cambio de sección o parte basado en el reemplazo de una progresión armónica por otra, la forma describe las relaciones *simultáneas* que se presentan entre las notas de cada acorde de cada progresión. Sin embargo, lo hace por oposición a partir de lo que acontece en la *relación* entre la *totalidad* constituida por ambas progresiones.

<sup>71</sup> Como símil posible de la *forma* por antonomasia (a la que, aclaramos, no nos restringimos): la forma de piezas musicales tonales.



aisladamente, sin tener en cuenta esta relación, no iban a constituir ya la materia, sino el material de la música.<sup>72</sup>

Al menos hasta John Cage, la forma incorpora por *negación* y *oposición* los momentos previo y posterior al comienzo y fin de cada pieza musical; en otras palabras, estos límites la definen y diferencian de lo que no es la pieza musical concreta. La obra artística, la pieza musical es en tanto se pueda establecer su borde o límite, en tanto se concrete una discontinuidad entre el acontecer acústico caótico<sup>73</sup> (o “no-pieza-musical”) previo y posterior a sus respectivos inicio y final. Primer paso, aparentemente necesario, para la constitución de una *forma*, la pieza musical es esencialmente dicho límite, es *contraste* con lo que no es.<sup>74</sup>

Aún en *Vexations* subyace el principio de *contraste*, la idea de que la pieza comienza con la llegada del oyente lleva implícita una discontinuidad: la obra se desarrolla en la sala de conciertos y no fuera, la obra es lo que usted escucha entre su arribo y su partida y no antes ni después. Incluso en 4'33'' este principio se encuentra activo de alguna manera: Cage determina el *límite temporal* en el cual los acontecimientos sonoros caóticos se considerarán elementos constituyentes de la pieza musical; por fuera de dichas fronteras, incluso la ocurrencia de acontecimientos sonoros *idénticos* a los sucedidos en el marco de la pieza pierden su *status* de musicales.

Durante siglos, “en esto consistió” la música; esta *forma incorporal* será lo que las élites iniciadas llevarán consigo al salir de las salas de concierto y así debatirán acerca de tal o cual movimiento de tal o cual pieza musical. Diseccionando analíticamente (cual biólogo frente a una inocente rana) a un todo que, segmentado, pierde su *sentido* y función, en su búsqueda de la razón de ser del “organismo” artístico (i.e.: pieza musical) el crítico o científico musical *creará* su “ilusión de conocimiento” al tiempo que aniquila al acontecer concreto, *material*, acústico.

La identificación mutua operada entre forma musical -comprendida ésta en su sentido tradicional y temporalmente “macroscópico” en que nos encontramos considerándola- y música vuelve a la última pura idea. Así, las *relaciones* entre alturas y duraciones y su emergente –la melodía- será la *forma* jerarquizada durante siglos; siempre jerarquizada sobre otras *formas* y nunca sobre *materias*. Ideas impuestas sobre otras ideas,<sup>75</sup> lo que importa y será tema de debate son las *formas* y no las *materias*. Melodía, acompañamiento, contrapunto y armonía, acorde, textura, las ya citadas partes y secciones... en otras palabras:

**La totalidad de los emergentes musicales tradicionales son formas relacionales que se imponen sobre la materialidad acústica y la niegan prácticamente por completo.**

### Idea final.

Aunque, en este punto, habría que recordar que la música no es propiamente lo que suena. O dicho de otro modo: lo que suena ocupa tontamente en ocasiones el lugar reservado a la música.<sup>76</sup>

Sólo luego de iniciado el siglo XX surgirán indicios de posibles nuevos tipos de herramientas a partir de las cuales *conocer* (*crear-creer-saber*) y pensar en y la música.

Complementando lo dicho acerca de la obra más famosa de Cage y en un *sentido* dual, 4'33'' dura un imposible “por siempre” y se extiende al infinito en el “modo musical” permanentemente activo de percibir la naturaleza propuesta por el autor en su identificación Arte-Vida. Los acontecimientos sonoros que en cada “interpretación” conforman 4'33'' tienen una existencia musical y extra-musical *simultánea* y *sucesiva*: al mismo y distinto tiempo cada “interpretación” de la obra *crea* -en los puntos límite de inicio y final determinados por su autor- instantes o momentos duales de *continuidad-discontinuidad*.

El *contraste* con lo que no es se complejiza en esta obra. La identificación recíproca que 4'33'' propone entre los acontecimientos musicales comprendidos en la obra y la *materialidad* acústica a-musical de los acontecimientos sonoros de la vida misma (cotidianos, caóticos, azarosos) expande los límites, el universo de posibles de los primeros: les transfiriere al menos algo de la *materialidad* propia de los segundos,

<sup>72</sup> DE SCHLOEZER, Boris y SRIABINE, Mariann. (1960) *Problemas de la música moderna*. Citado en BELINCHE, Daniel y LARREGLE, María Elena. (2006). Op.cit. p.103

<sup>73</sup> DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix. (1991) Op.cit. p.202

<sup>74</sup> En otra escala, lo mismo acontecerá al interior de cada pieza: una parte o sección es en tanto y en cuanto se pueda establecer un límite (preciso o borroso) con las demás partes o secciones que la preceden y suceden.

<sup>75</sup> O, si se prefiere, perceptos impuestos sobre perceptos.

<sup>76</sup> IGES, José. (1993). “John Cage. A la búsqueda del silencio perdido.” en: Revista *Creación. Estética y Teoría de las Artes* N°9. Refiriéndose a 4'33''. p.78

permitiendo a los aconteceres musicales adquirir cierto viso de historicidad. Simultánea y complementariamente, los últimos se transforman sufriendo un proceso de *idealización* y *eternización* parcial.

Reconociendo (como acabamos de hacer) las innegables innovaciones y aportes que Cage realiza en esta pieza, no podemos tampoco menos que hacer notar explícitamente que todo lo dicho acontece en el marco de una “música” entendida en su sentido *ideal* tradicional de “lo audible”: la música aún reside al interior del oyente y consiste en lo percibido por éste, en el percepto resultante que cada oyente se lleva consigo al abandonar la sala de conciertos. Paradójicamente, las mismas razones que en 4'33'' otorgan materialidad a la música hacen de esta pieza la más incorpórea e inasible jamás compuesta. 4'33'', amorfa, dualmente finita-infinita, posee una existencia inexistente que, como los *incorporales* de Deleuze, tan solo *subsisten o insisten* en los límites del *sentido/sinsentido* idealista. Volveremos a ello en breve.

### Materia arcaica.

(...) el aparato musical que cada época usa marca con su sello el lenguaje, y por decirlo así, el gesto musical, tanto como la actitud del compositor hacia la materia sonora.<sup>77</sup>

Hasta el siglo XX la *materia musical* será una entidad elusiva cuya cualidad -ya ni siquiera aérea sino- etérea puede ser rastreada en múltiples dimensiones.

Por las cualidades de su *plano técnico*,<sup>78</sup> la música resultaría “misteriosa”, y asociada en mayor grado a la *emotividad* que el resto de las artes: próxima al punto de ser casi identificada con los sentimientos, esta caracterización alcanzaría su clímax en el *sturm und drang* romántico o en los lamentos del altiplano y de los campos de algodón.

Mientras la pintura servía a la memoria, a la preservación de los rasgos físicos, corporales de tal o cual personaje, la música se esfumaba con el final de la misa, desfile, baile o concierto: arte del *cambio* (y *movimiento*), expresaría lo *efímero* y *dinámico* frente a la *permanencia* y *estatismo* de las obras plásticas. Si algo lograba permanecer o persistir más allá del concierto, sería lo que hemos tratado en títulos anteriores: apenas una *idea* expresada en la abstracción reduccionista de la *forma* rememorada y en continua disipación.

En contraste con la *corporeidad* de las artes plásticas, sería también el arte de lo *inmaterial*: casi tan inalcanzable como el mundo divino, arte que se percibiría más próximo al *mana* que a la cosa, la música “elevatoria” el alma de los fieles aproximándolos a su Dios, y la conciencia del chamán en su camino al transe visionario.

Durante la Iluminación trataría de los números, induciendo a una nueva “elevación”, esta vez la del intelecto: a través de las matemáticas y sus razones, equilibrios y proporciones manifestaría la Belleza de la Razón.

Temporalmente más próxima, 4'33'' ofrecerá la alternativa de la *realidad acústica* como materia musical; materia que, en conjunto con la apelación a la subjetividad del espectador, hará de este arte entonces, vehículo de una tercera “elevación”: la de la *sensorialidad* a nuevos estadios de conciencia (new age).

Preso de su tiempo y contra sus deseos explícitos, Cage llevará a la música a una nueva forma de *inmaterialidad*: a la vez que esboza un posicionamiento radicalmente nuevo en relación a los materiales propios de este arte, 4'33'' es una pieza que desde la perspectiva actual resulta también fuertemente conservadora e inscrita en una línea histórica de larga data. Pero, ¿qué materiales trabaja? ¿Cuál es la relación que se establece entre el compositor y los materiales?

Por las circunstancias históricas, por condicionamientos personales, por una combinación de estos y otros factores, Cage rehúye a operar sobre la cosa salvo en términos -o con herramientas- que pueden ser descriptos como ideales: los aconteceres cambian su sentido (de sonoros a musicales) por *acción* de una *idea* de *inacción*.<sup>79</sup> Mediante el método de la *inacción* y la *idea* -escindidas aún una de otra-, y asumiendo el lugar de Ulises, Cage se separa de todo material y, aún “sin componer nada” realiza una composición musical... paradójica y dualmente *concreta-abstrata*.

<sup>77</sup> STRAVINSKY, Igor. (2006) Op.cit. pp.92-93

<sup>78</sup> El aspecto técnico en el que *encarnará* el plano estético (o sentido poético) de la obra artística; lienzo y pigmentos para la pintura, los instrumentos, (¿la interpretación, el aire?) para la música. DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix. (1991). Op.cit. pp.166 y sgtes.

<sup>79</sup> La aparente contradicción presente en “acción de una inacción” la resolvemos (para aquellos a quienes las paradojas los incomoda) de la siguiente manera: optar por *dejar hacer* (no accionar) es también *hacer* (es un tipo de acción).

La materialidad ganada en el acontecer acústico se disipa y disuelve en el *idealismo* extremo subyacente al método compositivo y a los conceptos puramente ideales de “sonido” y “música” del momento. Más se transfiere del Arte a la Vida que en sentido inverso. Si bien (al menos en apariencia) la música adquiere cierta materialidad,<sup>80</sup> es mayor el *idealismo* proveniente de la música que se transfiere a los acontecimientos acústicos caóticos de la cotidianidad que las cualidades que circulan en sentido inverso. Como antes nos preguntábamos acerca del modo más acertado de describir lo que acontece en los experimentos de laboratorio, nos preguntamos aquí si no sería más apropiado para describir la postura filosófica de Cage –desde la perspectiva histórica que nos otorga la actualidad- utilizar la expresión “identificación Vida-arte”, y no la inversa. Así parece, por lo menos, desde el punto de vista que brinda la variable “materialidad”.

### Un argumento.

La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que aún no ha sido oído, de tocar con las propias manos algo que aún no ha sido tocado, la nueva forma de ceguera que sustituye a toda forma mítica vencida.<sup>81</sup>

Quizá un factor decisivo para que la citada *materialización* se disipara y disolviera es que la concepción de “sonido” de aquella época (y que continúa vigente aún hoy) impedía a los acontecimientos sono-musicales disponer de una *materialidad* efectiva.

En breves términos, si “sonido” es un concepto que designa acontecimientos descriptos paradigmáticamente con la frase “lo que se escucha”, el foco de atención resulta localizado exclusivamente sobre el sujeto, sobre la *sensación* (interna, subjetiva) “sonido”. Esta estructura lingüística, en apariencia coherente, involucra una contradicción al interior del concepto “sonido”: en tanto *sensación*, sonido acontece solo al interior del sujeto (como auto-conciencia de “ser oyente”) por lo que un acontecer vibratorio externo (la perturbación del aire que denominamos *presión acústica*) deja de ser condición *sine qua non* para aquel.<sup>82</sup>

Para Deleuze y Guattari esta definición asume la forma imposible de que el percepto originado en la sensación sonora queda huérfano de *estado de cosas* (huérfano de *fenómeno vibratorio*). Con sólo imaginar una melodía el compositor “hace música”; la *palabra* (en este caso concreto la palabra “música”), contradiciendo tanto los argumentos de Adorno y Horkheimer como a la historia de la humanidad, expresa no más, sino menos de lo que la cosa es.

Los “cuerpos” sono-musicales, el plano técnico o sustrato material literalmente aéreo de los acontecimientos sono-musicales, resultan entonces negados e invisibilizados por y en las concepciones históricas tradicionales de “sonido” y “música”. El tabú impuesto por nuestra civilización insensibiliza al cuerpo humano respecto de la *sensación táctil* que sonido y música producen; eliminado e invisibilizado el cuerpo del *sujeto receptor* -en tanto vía de sensibilidad- desaparece también el *anclaje material aéreo* de los acontecimientos sono-musicales. Se concreta así la idealización descrita en títulos previos. En este marco, mientras que la música es *pura idea*, el sujeto receptor es *incorpóreo* y, en el mejor de los casos, “todo oídos”.

Jerarquizada la idea por sobre la materia musical, la *forma*, el emergente relacional, se impondrá como el percepto musical por excelencia (aunque, quizá más acertado: el *impercepto* musical).<sup>83</sup> Evidenciando la impronta fuertemente idealista de las concepciones tradicionales de “sonido” y “música”, junto con la materialidad aérea de los acontecimientos sono-musicales, el cuerpo del oyente musical vuelve a desaparecer. En un *rizo de realimentación*, cada vez que escuchamos a-críticamente sonido o música (i.e.:

---

<sup>80</sup> Considerando la situación histórica en que 4'33'' fue concebida creemos que así sucedió efectivamente; en otras palabras, que este fue el efecto que la pieza provocó y provoca sobre la comunidad musical que le sucedió. Sin embargo, la perspectiva que nos otorga nuestra actualidad nos conduce a incluir y acordar con el contenido del paréntesis.

<sup>81</sup> ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. (1944). Op. cit. p.33

<sup>82</sup> Como en trabajos previos, sugerimos confrontar las definiciones de “sonido” y “música” más difundidas actualmente con el hecho de que, frente a la ausencia de estímulos, nuestro cerebro produce *sensaciones sonoras internas*, “oníricas” que no responden a estímulo vibratorio externo alguno. Dicha situación, caracterizada por ausencia de estímulos, puede lograrse en tanques de aislamiento lumínico-acústicos.

<sup>83</sup> Por su lejanía con el acontecer y el *estado de cosas* musical, creemos más acertado referirnos a la *forma musical* no como “percepto” sino como “impercepto” o “imperceptible” musical. Esta lejanía la creemos originada en la ideación de segundo orden requerida para con-formar (i.e.: “idear”) una *forma musical*: siendo la primera el percepto (culturalmente condicionado) originado por cada sonido, la segunda es la red de relaciones (también culturalmente condicionada) que el oyente establece entre los sonidos que componen la pieza musical. En pos de claridad preferimos incluir esta apreciación solo entre paréntesis y a pie de página.

sin percatarnos de la presencia de vibración, de *sensación táctil* en nuestros propios cuerpos) reforzamos el tabú arcaico y, al mismo tiempo, las *oposiciones* amo/esclavo, idea/materia y demás *separaciones*.

### Modelos representacionales.

$$E=mc^2$$

Energía acústica: *energía*, perturbaciones de presión desplazándose por un medio elástico, perturbaciones electromagnéticas macroscópicas en el campo unificado, ondas de presión en entornos gaseosos y sólidos, *energía*.

Es probable que no tengamos problemas en acordar que “sonido” se origina en un fenómeno físico que puede ser descrito en los términos precedentes; es también probable que acordemos que “sonido” (y por ende, “música”) es una *sensación* y como tal subjetiva, interna, generada por nuestro propio sistema nervioso; es probable que asociemos “sonido” con “lo que escuchamos”, “ondas”, “vibraciones”, “lo que suena”... y es probable que asociemos “música” con “sonido organizado [...] a partir de criterios estéticos”. Y estaríamos en lo cierto al mismo tiempo que errados porque, recapitulando y en primer término:  $E=mc^2$ . *Energía es materia es energía es materia es...*

Así como materia es *energía con-formada*, formas que asume la energía, una de las formas musicales más pequeñas –físicamente macroscópica pero musicalmente microscópica- es la que se describe tradicionalmente como “forma de onda”. Esta expresión describe, representa momento a momento las velocidades de cambio relativas de la presión acústica, momento a momento los valores de desvío que asume dicha presión en relación a la presión atmosférica. En otras palabras -y en tanto percibimos el “sonido” en el 99% de los casos en entornos gaseosos- es un *modelo* para representar la forma en que se distribuyen las moléculas de aire expuestas a la presión acústica; representa literalmente formas en el aire o *formas de aire* o efímeras esculturas aéreas, eólicas, dinámicas.

Esta perspectiva de análisis es apropiada para describir fenómenos donde los cambios en la presión son graduales. El modelo ondulatorio que emerge entonces tiene cualidades *continuas* e *infinitesimales* y no resulta posible determinar claramente donde inicia y finaliza efectivamente un determinado acontecer vibratorio y, por ende, tampoco su localización espaciotemporal precisa.<sup>84</sup>

El modelo de *fonones* o partículas acústicas en cambio,<sup>85</sup> representa *formas de aire* que -por oposición o diferenciadas de las descritas con el modelo de *ondas*- están compuestas por perturbaciones que generan un grado de discontinuidad mayor con el estado del medio previo y posterior a la perturbación. Cuasi-corpúsculos de duraciones exiguas, poseen una existencia efímera pero efectiva que se constituye en su diferencia de presión con el entorno; idénticos a este en su materialidad, cobran existencia en el contraste extremo de presiones entre interior y exterior del *fonón* y en la *discontinuidad* provocada por el rápido, casi *infinitamente inmediato*, ascenso y descenso de la presión en los momentos de inicio y final del acontecer vibratorio. Secundariamente, para que estos cambios se produzcan, y por el *principio de indeterminación acústica*<sup>86</sup> es necesaria la confluencia, en un mismo instante y lugar, de vibraciones de un gran *ancho de banda*. Con inicio y final precisos, *infinitamente discontinuos* si se nos acepta la metáfora, contrariamente a lo que acontece con las ondas es posible localizar espaciotemporalmente estos acontecimientos.

Mientras las *ondas* representan ascensos y descensos paulatinos de la presión acústica, los *fonones* describen cambios repentinos y abruptos. Unas y otros, *ondas* y *fonones* generan *sensaciones* tanto *auditivas* como *táctiles*, de características diferenciadas: mientras una onda sinusoidal de cuerpo liso masajea lenta y suavemente la materia de nuestros cuerpos y genera una *sensación audible* que suele describirse como “redondeada”, la misma onda, pero modulada en *amplitud* (mediante una onda de diente de sierra o cuadrada) se vuelve un rápido “golpeteo” sobre nuestra piel al tiempo que la *sensación audible* o timbre, es descrito como “cortante” o “filosa”.

Tanto desde la perspectiva artística como desde la física entonces, optar por una onda sinusoidal será una forma de distribuir las moléculas de aire diferente a la que puede lograrse mediante una cuadrada; optar por una onda periódica significará distribuir regular y alternadamente regiones de aire comprimido y rarificado, lográndose lo opuesto si utilizamos ondas complejas, irregulares; optar por hacer sonar frecuencias graves generará una escultura eólica efímera de formas (relativamente) más

<sup>84</sup> Piénsese, a modo de ejemplo paradigmático, en un sonido que crece y decrece paulatinamente en intensidad (como una ola de mar) desde y hacia la nada.

<sup>85</sup> Surgido durante el siglo XX y gracias a los avances tecnológicos acontecidos durante su transcurrir.

<sup>86</sup> BASSO, Gustavo. (1999). *El principio de indeterminación en acústica musical*.

espaciadas a si se hubieran elegido frecuencias agudas<sup>87</sup>; algunas vibraciones incluso provocarán regiones de aire que nos aventuraríamos a describir como racionalizado, cuantificado.

Y a cada caso le corresponderá una *sensación táctil* asociada diferente de las demás; las formas continuas del Barroco y los movimientos líricos del Romanticismo sublimarán en los aconteceres ondulatorios mientras que repetición y discontinuidad contemporáneas lo harán en la iteración propia de los fonones. Ondulaciones de límites borrosos e iteraciones constituidas por repercusiones de una energía cada vez diferente, en una materia cada vez la misma: *cambios y repeticiones* que, dualmente, *son-no son* tales.

### **Forma, Materia o Formateria.**

Estas distinciones no constituyen en el fondo más que categorías artificiales. La forma nace de la materia; pero la materia se apropia con tanto gusto de las formas que revisten otras materias, que las mezclas de estilo son constantes e imposibilitan toda discriminación.<sup>88</sup>

Incluir la *sensación táctil* como variable, en el análisis de los aconteceres vibratorios tradicionalmente asociados con “sonido” y “música”, unifica los aspectos (*forma y materia*) necesarios para la concreción del acontecer musical. El acontecer del *estado de cosas* musical -necesario para dar origen a un percepto musical libre de idealismo- se concretará en la *con-formación* total, única e irrepetible que la *materia* aérea (literalmente el aire) asuma en y para la totalidad de cada obra musical concreta, en y para el acontecer de cada interpretación o reproducción que de dicha obra se efectivice.

Pero no es la forma que la materia asuma lo que constituirá el *estado de cosas* musical; como tampoco la materia podrá originarlo por sí sola. La particularidad material de la música es quizá lo que la constituye como ejemplo paradigmático de que las Artes concretan sus producciones a través de la entidad dual *forma-materia* o, como preferimos llamarla: *formateria*.

Entidad que aunará en sí también a las formas musicales tanto *micro* como *macro*, operará como *nexo holístico* entre los aconteceres breves (las *formas* casi instantáneas constituidas por ejemplo por un único ataque de percusión o cada iteración en el cuerpo de un sonido) y la ideación de segundo orden dinámicamente constituida de *forma* (en tanto *micro* y *macro-forma* tradicionales discutida con anterioridad). Recorriendo todo el camino: nexo que permite re-vincular las ideaciones o audiciones internas de compositores, con los timbres emanados de los dispositivos utilizados como instrumentos musicales, con las vibraciones que estos provocan en el aire y en el cuerpo del sujeto perceptor y, finalmente, con los perceptos que a este último se le presentan a su conciencia.

Como extensión del análisis que la *formateria* permite realizar sobre el timbre de un sonido, textura y armonía resultan incluidas en aquella. Efectivamente holística, abarcando tanto aspectos *técnicos* como *poéticos*, incluye también en su análisis aspectos *sucesivos* como *simultáneos*; ya no como consecuencia secundaria del análisis relativo-sucesivo,<sup>89</sup> sino en la propia dualidad *sucesiva-simultánea* de cada aspecto. Además, considera también tanto lo que se escucha como lo que se toca, lo que se percibe por vías *auditiva* y *táctil*, al tiempo que no se desentiende de lo que vibra, del *estado de cosas* que acontece en el aire. Ergo, tampoco se desentiende del *medio*, vuelto -ya no mero medio sino- sustrato material, plano técnico donde se concreta el acontecer corpóreo, material del *estado de cosas* sonomusical audiotáctil.

La *sensación táctil* pone en evidencia y elimina la falta de materialidad y el extremo idealismo tanto de las definiciones y concepciones tradicionales de “sonido” y “música” como de la mente de compositores y perceptores (antes sono-musicales y hoy) *audiotáctiles*. No hay en consecuencia ni forma ni materia musicales sino sólo *formateria* musical; y esta se identifica con las formas en que se distribuyen las moléculas del aire que circunda al sujeto perceptor y con las formas que asume y en que se distribuye la *sensación táctil* por su propio cuerpo; en otras palabras, las formas en que se distribuye y propaga la energía acústica tanto en el aire como en la materia que constituye el cuerpo del sujeto.

A partir de su incorporación, el creador sono-musical *audiotáctil* piensa en la forma concreta que esculpirán en el aire los instrumentos durante la interpretación de la pieza *audiotáctil* por él compuesta; en las formas que imprimirá a la materia aérea y en cómo estas incidirán sobre el cuerpo del sujeto perceptor; en las formas en que vibrará aquel cuerpo y qué partes de dicho cuerpo hará vibrar.

El compositor sono-musical *audiotáctil* es un tipo especial de escultor aéreo y óseo-cárnico; la música y demás artes (antes sonoras y hoy) *audiotáctiles* son un tipo de escultura cuya *formateria* hace más que entrar en contacto directo con el cuerpo del sujeto perceptor: requieren y se identifican con este,

<sup>87</sup> Consecuencia directa de la diferente longitud de onda asociada a la frecuencia de un sonido.

<sup>88</sup> STRAVINSKY, Igor. (2006) Op.cit. p.64

<sup>89</sup> Como resultaba para las armonías y texturas desde el análisis formal tradicional.

el cuerpo del sujeto perceptor y la *formateria* musical se hacen uno en el hecho de que la vibración penetra, persiste brevemente al interior y finalmente atraviesa el cuerpo del sujeto perceptor; su propia carne, huesos y piel se vuelven sustrato material del arte *audiotáctil*. A diferencia de la pintura o la escultura -en su acepción tradicional como una de las artes plásticas- donde los artistas operan indirectamente sobre la luz al trabajar los pigmentos y/o maderas, piedras y demás materias, el escultor *audiotáctil* trabaja directamente sobre las materias del medio y del cuerpo del sujeto perceptor.

La integración de forma y materia -de *idealismo* y *materialismo*- musicales en sus respectivos dualismos pueden comprenderse claramente aquí. No es posible seguir postergando la inclusión de la *sensación táctil* al interior de las artes (hasta hoy llamadas) “sonoras”; y esta inclusión trae aparejada la integración de forma con materia, de *idea* con *materia*.

### Terminando en la punta del ovillo.

Creo que deberíamos esperar no ser capaces de comprender intuitivamente la naturaleza última del Espacio y de todo, porque tenemos intuición solo para las cosas que fueron útiles a nuestros ancestros. Y no deberíamos esperar que nuestra intuición funcionara cuando hacemos las preguntas verdaderamente grandes acerca de la naturaleza última de la realidad. Si uno de nuestros ancestros hubiera pasado demasiado tiempo pensando qué hay fuera, en el espacio, probablemente no se hubiera dado cuenta que había un tigre acechándolo por detrás y hubiera sido eliminado del acervo genético.<sup>90</sup>

La vibración está en el aire. La *formateria* musical es literalmente la con-formación eólica que los instrumentos esculpen, imprimen al aire; es las entidades que, como ya fue mencionado, deben su existencia al modo en que se distribuyen las moléculas de aire, a las *formas* que una *materia* única asume, a las formas en que una misma materia se distribuye al ser perturbada por una energía (acústica). Sin este sustrato material el percepto musical se vuelve huérfano de *estado de cosas*; ya se trate de fenómenos mejor descriptos mediante los modelos de ondas o partículas, aquel resulta imprescindible para concretar un tipo de arte que se caracteriza por el vínculo estrecho con la materia corporal; imprescindible para concretar un percepto que no se completa sin la intervención del sistema nervioso periférico, sin la interferencia entre los aspectos *auditivo* y *táctil* del estímulo vibratorio. Estímulo que requiere de cuerpo y mente del sujeto perceptor como un todo, integra materia y forma en la entidad dual *formateria*.

La vibración, al ingresar al interior del cuerpo del sujeto perceptor hace de este idea y cosa de las artes audiotáctiles. *Mente* y *cuerpo* se integran en una nueva dualidad holística superadora de esta distinción y oposición. La sensación táctil exige *mente* y *cuerpo* del amo; Ulises debe desatarse, *remar* y optar por quedarse en la isla de las sirenas, volver a Ítaca o tomar un tercer rumbo excluido del mito y del análisis de Adorno y Horkheimer; debe *saber remar*, vincularse con la cosa en una relación madura a través del dualismo *racional-irracional*; debe ser amo y esclavo simultáneamente. Pero, por supuesto, Ulises es amo y no hará nada por modificar la situación original; como vimos antes, serán los esclavos, los remeros los que, rechazando la orden de auto-ensordecerse y alienar a Ulises, terminarán lanzándose y empujándolo hacia la *justa diversidad*; lo que, en otras palabras, significa eliminar la distinción y oposición mutua de amo/esclavo al ubicarse todos en la *misma posición relativa diversa y descentrada*.

La vibración *es* el cuerpo del sujeto perceptor. Reside en su cuerpo sin *diferenciarse*, lo que vibra es su propia *formateria* y, en esta ausencia de diferenciación, desaparece la oposición sujeto/objeto siendo reemplazada por su correspondiente dualidad. El sujeto no puede excluirse del análisis de la sensación que precede al percepto; y es que se trata de él mismo, de su propia materia, efímera y holísticamente *de-formada* por incidencia de la energía acústica proveniente de la vibración a la que su cuerpo se acopla.<sup>91</sup>

Quizá aquí resida el carácter elusivo que históricamente se asignó y asigna a la materia musical: no existiendo objeto (externo) al cual asociar este arte, como consecuencia del tabú impuesto sobre el cuerpo (del esclavo y del amo, del sujeto perceptor), y aún así detectando vagamente el vínculo íntimo que los integra, el amo de la antigüedad griega prefirió encontrar una correspondencia con uno de los aspectos intangibles, ideales de la existencia; la música entonces se volvió el vehículo por excelencia para expresar el mundo interno de la emotividad. La invisibilización de la *sensación táctil* era el único camino que los amos de las edades humanas sucesivas podían tomar, en lo que a sonido respecta, para *validar* y *sostener* el imperio de la idea sobre la materia, imperio del amo sobre el esclavo.

---

<sup>90</sup> TEGMARK, Max. Testimonio en: RosesEternal. (2012). Op.cit. 56'36''

<sup>91</sup> ¿Podemos analizarnos a nosotros mismos? Como en otras disciplinas y contextos, surge aquí también la pregunta.

Atravesado por la vibración, por el *estado de cosas* audiotáctil, el cuerpo del sujeto perceptor resulta *des-limitado*<sup>92</sup> y nuevamente integrado a su entorno: por un lado, solidarizado con los restantes sujetos que se encuentran próximos y atravesados por el mismo y único estímulo, este y su *sensación táctil* respectiva disuelven la distinción y oposición *individuo/sociedad* en el dualismo correspondiente; por otro, entrelazados al medio que los rodea, en una única existencia vibrátil indiferenciada, los *cuerpos* de los *sujetos* se acoplan solidaria y empáticamente a la vibración del entorno en que se encuentran sumergidos; hecho que los vuelve mutuamente porosos y sistema vibratorio único, integrado, *holístico*.

Persistiendo la distinción *formaterial* aéreo-cárnica entre entorno y *sujeto*, se disuelve en su correspondiente dualismo la oposición subyacente a todas las tratadas previamente: la oposición *diferenciación/integración*. Se disuelve en definitiva la *lógica oposicional binaria*.

Sonido y música *audiotáctiles* se vuelven así parte del dualismo *Revolución-Evolución*; aportando, nada más y nada menos, que a la *profanación*, des-sacralización y salida del tabú del *cuerpo humano*.

---

<sup>92</sup> Para detalles al respecto del concepto, sugerimos la consulta de nuestro *Des-limitados*.(2012)

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. W. y HORKHEIMER, Max. (1944). *Dialéctica del Iluminismo*. [en línea] <http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/ADORNO-T.-y-HORKHEIMER.-M.-Dial%C3%A9ctica-del-Iluminismo.pdf> [21042013]
- ADORNO, Theodor. (1963). *Disonancias*. Ediciones RIALP, S.A., Madrid - México - Buenos Aires. 1966. Trad. de Rafael de la Vega.
- AGAMBEN, Giorgio. (2005). “Elogio de la profanación” en: *Profanaciones*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- ANZIL, Iván. (2011). “Nuestra carne en el espacio. Sensación táctil en la música.” en *Revista Arte e Investigación*. N°8. Secretaría de Publicaciones y Posgrado. Facultad de Bellas Artes - UNLP. La Plata.
- ANZIL, Iván. (2012). *Des-limitados*. En actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. *Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente*. C. C. de la Memoria Haroldo Conti, Archivo nacional de la memoria y Secretaría de Derechos Humanos, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación. C. C. de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina.
- ARGUMEDO, Alcira. (2004). *Los silencios y las voces de América Latina*. Ediciones del Pensamiento Nacional. Buenos Aires.
- BASSO, Gustavo. (1999). *El principio de indeterminación en acústica musical*. En actas de la XIII Conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires.
- BELINCHE, Daniel. (2011). “Espaciotiempo y poética de la repetición. De la liberación a la mano.” en *Arte, poética y educación*. Secretaría de Publicaciones y Posgrado. Facultad de Bellas Artes – UNLP. La Plata, Buenos Aires.
- BELINCHE, Daniel y LARREGLE, Ma. Elena. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Buenos Aires
- BRIGGS, John y PEAT, F. David. (1989). *Espejo y reflejo del Caos al ORDEN. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. 1990. Trad. de Carlos Gardini. Gedisa Editorial, Barcelona.
- COETZEE, John M. (2004). *Elizabeth Costello*. Mondadori, Barcelona. Trad. de Javier Calvo.
- CHOMSKY, Noam. (2003). *Hegemonía o supervivencia. El dominio mundial de EEUU*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires. 2004. Trad. Carlos José Restrepo.
- DAWKINS, Richard. (2006). *El espejismo de Dios*. [En línea] Transworld Publishers, Boston y Nueva York. <http://elteologillo.files.wordpress.com/2012/10/el-espejismo-de-dios.pdf> Trad. de Carlos Eduardo Ruiz. [15052013]
- DELEUZE, Giles. (1969). *Lógica del sentido*. [En línea] Libros Tauro. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf> Trad. de Miguel Morey. [21042013]
- DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona. 2001. Trad. Thomas Kauf.
- ECO, Humberto. (2004). *Historia de la belleza*. Debolsillo, Barcelona. Trad. de María Pons Irazazábal.
- GADAMER, Hans-Georg. (1991). “El arte como juego, símbolo y fiesta.” en *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- IGES, José. (1993). “John Cage. A la búsqueda del silencio perdido.” en *Revista Creación. Estética y Teoría de las Artes* N°9. Madrid. Instituto de estética y teoría de las artes.
- JAURETCHE, Arturo. (1968). *Manual de zoncercas argentinas*. A. Peña Lillo Editor S.R.L., Buenos Aires.
- LARRAÑAGA, Patxi J. (1993). “¿Composición, descomposición o bufonada?” en *Revista Creación. Estética y Teoría de las Artes* N°9. Madrid. Instituto de estética y teoría de las artes.
- PENROSE, Roger. (2004). *El Camino a la realidad*. Título original: *The Road to Reality*. Debate, Barcelona, 2006. Traducción de Sanz, J.
- SCALABRINI ORTIZ, Raul. (1933). *El hombre que está solo y espera*. Librerías Anaconda, Buenos Aires.
- SEGATO, Rita. (2007). *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Prometeo, citado en *Perspectivas socioculturales y sociodemográficas de la población afrodescendiente y africana. Informe final, septiembre de 2010*. Cátedra *La sociología y los estudios poscoloniales*, Fac. de Ciencias Sociales, UBA, en conjunto con Asociación Civil *ÁFRICA Y SU DIÁSPORA para la defensa de los Derechos Humanos*. Buenos Aires.
- SHAKESPEARE, William. “Romeo and Juliet” en *No fear Shakespeare*. [En línea] Acto 2, Escena 2, Página 6. Julieta. [http://nfs.sparknotes.com/romeojuliet/page\\_88.html](http://nfs.sparknotes.com/romeojuliet/page_88.html) [09032013]
- STRAVINSKY, Igor. (2006). *Poética musical*. Editorial Acantilado. Barcelona. Trad. del francés: Eduardo Grau.
- RosesEternal. (2012). *Horizon: Infinity (BBC)*. [Video en línea] Título original: *To infinity and beyond*. (Hacia el infinito y más allá). <http://www.youtube.com/watch?v=FiMigmLwwTM> [09032013]