



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

***CRONOTOPÍAS DEL DOLOR
Y SU EXPRESIÓN EN EL TIEMPO MUSICAL***

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN MÚSICA (Composición Musical)

PRESENTA
Pablo Sandoval Coronado

TUTORA PRINCIPAL

Ileana Diéguez Caballero (Universidad Autónoma Metropolitana.
Cuajimalpa.)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Alfonso Padilla (Universidad de Helsinki)
Marcos Franciosi (Universidad de Quilmes)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Pablo Sandoval Coronado
Cronotopías del dolor y su expresión en el tiempo musical
161 pp.
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

Este trabajo surge a partir de las circunstancias dolorosas que se dan como consecuencia de la violencia criminal organizada que, en el contexto de la guerra civil económica por el control de los mercados del narcotráfico, afectan a diversos sectores de la sociedad mexicana desde los primeros años del siglo XXI. La discusión desarrollada en este escrito se establece en torno a la posibilidad de una expresión musical del dolor. La perspectiva para el abordaje de esta problemática corresponde al ámbito de la creación artística y de modo particular al de la creación musical. Por lo tanto, en el marco de esta escritura, la cuestión acerca del dolor y su expresión concierne al quehacer creativo del autor de esta reflexión.

De cara a esta problemática, en primer término, se acude a la literatura filosófica, estética, semiótica y etnomusicológica con el propósito de elaborar una discusión sobre las nociones «poética» y «significación» en música. Posteriormente se aborda la cuestión de la técnica ya que componer música, en cuanto actividad teórico-práctica, presupone, sobre todo, establecer la coordenada procedimental que permita dilucidar las operaciones compositivas dispuestas para la realización de un texto musical determinado.

Es por ello que, desde la perspectiva de la técnica, el objetivo principal de este estudio es la formulación de un procedimiento para la producción de un tiempo musical vinculado al dolor. ¿Cómo «tocar» la potencia sonora cuya morfología sea la expresión de una emoción patética en el tiempo musical? La tesis de esta reflexión sostiene que a partir del cuerpo biológico se genera la posibilidad de extraer, bajo el diseño de dinámicas de aire en la respiración, el sentido de la fuerza, de las intensificaciones comprometidas en la rítmica del movimiento sonoro que «representa» dolor.

Finalmente, el trabajo concluye con la exposición de un conjunto de poéticas, piezas sonoro visuales constituidas por cronotopos o unidades espacio-temporales en cuyas morfologías el dolor es susceptible de significación.

ABSTRACT

This work arises from the painful circumstances resulting from organized criminal violence which, in the context of economic civil war for the control of drug trafficking markets, affect various sectors of Mexican society since the early years of the 21st century. The discussion developed here is based on the possibility of a musical expression of pain. The perspective for addressing this problem corresponds to the field of artistic creation and musical creation in particular. Therefore, within this framework, the question of pain and its expression concerns the creative work done by the author.

In the first place, philosophical, aesthetic, semiotic and ethnomusicological literature is used to discuss the notions of “poetics” and “significance” in music. Subsequently, the question of the technique is addressed since composing music, as a theoretical-practical activity, presupposes, above all, establish the procedural coordinate to clarify the compositional operations arranged for the realization of a particular musical text.

That is why, from a technical perspective, the main objective of this study is the formulation of a procedure for the production of a musical time. How can we to "touch" the sound power whose morphology is the expression of a pathetic emotion? The thesis of this reflection argues that from the biological body the possibility of extracting, under the design of breathing air dynamics, the sense of force, the intensifications involved in the rhythm of the sound movement that "represents" pain.

Finally, the work concludes with the exposition of a set of poetics, visual sound pieces constituted by chronotopes or space-time units in whose morphologies the pain is susceptible of significance.

CONTENIDO

PALABRAS INICIALES	vii
IMÁGENES INCÓMODAS.....	1
PLANTEAMIENTO DE UNA CUESTIÓN ACERCA DEL DOLOR Y LA MÚSICA.....	6
1. UNA POÉTICA EN TORNO AL DOLOR.....	13
1.1. El dolor en los signos ideológicos.....	13
1.2. La cuestión del arte. Más allá de la expresión musical del dolor.....	16
1.3. Rasgos generales de la poética	24
1.4. La poética o el modo de tratar con la muerte	28
1.5. Hacia una idea general de poética (musical).....	43
1.6. Poética (musical). El acontecimiento dialógico	46
2. MÚSICA, DOLOR, CUERPO Y SIGNIFICACIÓN	49
2.1. Sobre la significación musical.....	49
2.1.1. El sentido (in)traducible. Palabra, música y significación.....	50
2.1.2. Música, sentido y significación	52
2.1.3. Entre, adentro y afuera. Alternancias de la significación	56
2.1.4. Función mediadora en los procesos de significación estética.....	60
2.1.4.1. Más allá de las palabras.....	60
2.1.4.2. Perspectivas de la expresión no verbal.....	63
2.2. Dar cuerpo al sonido. Bases para la significación del dolor en música	68
2.2.1. El cuerpo representado fuera de la representación	70
2.2.1.1. Cinética, dinámica, intensidad y devenir. Las potencias de un <i>Cuerpo sin Órganos</i>	70

2.2.1.2. El cuerpo que <i>toca</i> el sentido	75
2.2.2. Cuerpo y frontera en la experiencia estética	79
2.2.3. Cuerpo, metáfora y creación musical	82
2.2.4. Música y dolor; cosas del cuerpo en tiempo presente	87
3. ACERCA DEL DOLOR Y SU EXPRESIÓN	91
3.1. Frente al dolor. Puntos de partida para una escritura	91
3.2. Cuestiones generales de la significación en torno al dolor.....	93
3.2.1. Dolor, arte y política: un problema ético	93
3.2.2. Dolor y representación.....	97
3.3. Consideraciones fundamentales sobre la morfología del dolor.....	100
3.3.1. Sobre la <i>queja</i> y el <i>lamento</i> . Dos argumentos filosóficos	100
3.3.1.1. Comunicabilidad del dolor a través de la <i>queja</i>	100
3.3.1.2. El lenguaje del <i>lamento</i>	102
3.3.2. La expresión del dolor en las imágenes	106
3.3.3. El dolor en la música	112
3.3.4. Aproximación al desarrollo de una técnica de producción sonora-musical en diálogo con el dolor	115
4. CRONOTOPÍAS DEL DOLOR O LAS DINÁMICAS DE AIRE QUE INTERSECTAN AL CUERPO Y AL SONIDO	124
5. CONSIDERACIONES FINALES	133
6. PIEZAS SONORO VISUALES. LA CREACIÓN DEL DOLOR EN EL TIEMPO MUSICAL Y EL TIEMPO DE LA IMAGEN	137
6.1. <i>Columpios</i> (2013-2018) – <i>Cfr.</i> Dispositivo digital, Carpeta 3	137
6.2. <i>Baja Mar</i> (2013-2019) – <i>Cfr.</i> Dispositivo digital, Carpeta 4	137
6.3. <i>Otoño de cempasúchil</i> (2014-2015) – <i>Cfr.</i> Dispositivo digital, Carpeta 5.....	137

6.4. <i>El algarrobo</i> (2014-2019) – <i>Cfr.</i> Dispositivo digital, Carpeta 6.....	137
6.5. <i>Las olas que murmullan</i> (2015-2018) – <i>Cfr.</i> Dispositivo digital, Carpeta 7.....	137
6.6. <i>Polvaredas</i> (2016-2019) – <i>Cfr.</i> Dispositivo digital, Carpeta 8	137
6.7. <i>Lamento de Asterión</i> (2019) – <i>Cfr.</i> Dispositivo digital, Carpeta 9.....	137
BIBLIOGRAFÍA	138
ANEXO 1. PAUL KLEE: TRES ENFOQUES DE LA CINÉTICA NATURAL DEL ORGANISMO EN MOVIMIENTO	160

PALABRAS INICIALES

Por el cobijo institucional y por el apoyo que se me otorgó los años recientes, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) y a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a través del Programa de Maestría y Doctorado en Música (PMDM) y del Programa de Apoyos a Estudios de Posgrado (PAEP). La experiencia académica unamita constituye un privilegio en el ámbito de la formación, la investigación para la generación de conocimientos en América Latina. La UNAM es un gran logro cultural que pertenece al pueblo mexicano. Agradezco se me haya otorgado esta oportunidad que hace posible se produzca este escrito. Incluyo en este agradecimiento a Roberto Kolb y a Fernando Nava. Durante sus gestiones al mando del PMDM se concluyó este trabajo. Junto con ellos hago extensivo mi agradecimiento a todo el equipo de la Coordinación.

La de estos años ha sido una gran experiencia académica que se desarrolló en el concierto de miradas que, a lo largo del proceso de indagación, fueron decisivas para el arribo a la forma final de este texto. Una mirada aquí quiere decir un punto de vista crítico a partir del cual emprender el diálogo. Un privilegio dialogar con Ileana Diéguez, directora del Comité Asesor, con Marcos Franciosi y con Alfonso Padilla. Agradezco sus observaciones, escuchas y enseñanzas. También en este agradecimiento incluyo a Gonzalo Camacho Díaz, a Cristina García Islas y a Felipe Victoriano quienes se incorporan en la recta final de esta escritura, pero participan de manera importante en este diálogo. Agradezco también a Clara Petrozzi Stubin y a Rafael Leonardo Junchaya quienes realizaron importantes comentarios.

Agradezco también a Javier Contreras Villaseñor y a través suyo a toda la comunidad del Centro de Investigación Coreográfica (CICO) de la Ciudad de México por la oportunidad de vincularme a la institución. Algunas ideas centrales a este trabajo provienen de la experiencia docente en los talleres que he impartido en el CICO.

Las grandes experiencias lo son por abarcadoras. Contienen el mundo. El mundo de los afectos, el mundo de las pulsiones vitales, el mundo de la vida que se vive en el continuo de la narrativa que cada quien construye y habita. Mi agradecimiento a los maestros, maestras, colegas artistas, de allá, de acá, quienes directa o indirectamente afectan las reflexiones que se presentan. Ana Correa, Rafael Junchaya Rojas, Roland Chang, Gaspar García, Alla Grishaeva, Miguel Rubio, Lucero Medina, Enrique Iturriaga, Luca Belcastro, Mario Lavista, José Luis Castillo, Diego Taranto, Theo Tupayachi, Alma Rodríguez, Edmundo Camacho.

El quehacer artístico se entrecruza y confunde con el trayecto de la vida. En el marco de esta intertextualidad afectiva quiero agradecer a quienes son parte de la familia —familia en el sentido amplio y extendido—, la que está en Perú, en México, en Estados Unidos y en Alemania, especialmente a Vicky y a Amanda, por su cariño y por todo su apoyo. Sin la memoria afectiva que es fundamento y arraigo al tiempo, y que los convoca aun en la distancia, este trabajo no se habría realizado.

A mitad del proceso de esta escritura la verdad que es su ausencia me revela un abismo brutal: la tragedia humana del deceso. Gracias querida y recordada Ani, por la vida, por el sentido del tiempo, del ritmo y de la escucha. Es un inmenso dolor el que tu corazón se haya detenido a mitad del camino y ahora no sea posible agradecerte; queda imaginar tu continuidad, tu habitar entre nosotros. Madre, tu partida me descubrió el potencial subversivo de la imaginación, de las imágenes ante la muerte.

Muchas gracias por todo, amada Gabriela: por el apoyo sin condición, por tus generosas y agudas lecturas, por tus correcciones y comentarios fundamentales. Solamente el filo agudo de tu capacidad creadora abrió la posibilidad de concretar el diálogo entre imágenes, sonoras y visuales. Mi amor, mi admiración sin límites.

Finalmente, gracias Kiara y Giago por el silencio cómplice y ese rumorear del ronroneo que me acompañó durante largas jornadas de escritura.

A Gabriela

En cierto país hay una guerra, una década y media de matanzas, setenta mil personas mueren, y todos los vivos tienen una desgracia que contar.
(Gustavo Faverón)

[...] el dolor se renueva; la queja vuelve a emprender el errático y laberíntico camino de la vida y pronuncia el nombre de aquellas nobles personas que, engañadas por la esperanza de días de felicidad, han desaparecido antes que yo.
(Goethe)

El hijo sale tambaleándose tras las huellas del tropel, pegando gritos, avanza una noche y un día y a la segunda noche los rastros lo llevan hasta una cueva: a tientas, encuentra un dedo, un talón, una nariz. De inmediato sabe que son las hilachas de su padre, y pasa tres días colectándolas, las pone en orden, recomponiendo el cuerpo, y más tarde, sentado sobre una piedra a la entrada de la cueva, las manos sobre las rodillas, el cadáver del enano vuelto a zurcir luce gigantesco: treinta cuellos, setenta ojos, seiscientos dedos.
(Gustavo Faverón)

El cuerpo, la criatura estúpida y bestial a la que, como no cesaban de recordarnos en la escuela y en la iglesia, San Francisco llamó «el hermano asno».
(José Emilio Pacheco)

Dad la palabra al dolor: el dolor que no habla gime en el corazón hasta que lo rompe.
(Shakespeare)

[...] cómo se introdujo, en este mundo erigido sobre la apariencia y la medida, artificialmente embriado, el sonido extático de las fiestas dionisiacas, envuelto en mágicas melodías cada vez más seductoras; y cómo en ellas prorrumpió en placer, el dolor y conocimiento la *desmesura* toda de la naturaleza materializándose en un intenso grito desgarrador.
(Nietzsche)

No hay *pathos* sin intensificación. Pero la acentuación, que realiza esta intensidad, es el poder mismo de la *forma* [...] El soplo —exterior o interior al cuerpo, de cualquier manera, es ambos a la vez— forma parte integrante de los constituyentes musicales.
(Didi-Huberman)

¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de estas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. (José María Arguedas)

El mundo aún no alcanza / su total y cerrada dureza de piedra. / Todavía sobrevive algo que se contrae / y se distiende debajo de algunas superficies / y fluye un cierto frescor de aguas remotas / y se escuchan tejidos agonizando / entre la yerba dura de las montañas. / Pero en este borde vacilante / ya ninguna forma tiene voz para gritar
(José Watanabe)

IMÁGENES INCÓMODAS

Sobre los paneles para la publicidad en los andenes de las estaciones que conforman la red de trenes subterráneos de la Ciudad de México, se presentan los datos de personas desaparecidas. Impresos en hojas blancas tamaño carta, aparecen sus rostros fotografiados y junto a éstos se leen los datos de la identidad, el nombre, la edad, las señas particulares, el color de la piel, y todo aquello que se vincula a la forma exterior de un cuerpo. Además, puede leerse el día, la hora y el lugar en que estas personas fueron vistas por última vez, antes de su desaparición.

Dentro de los marcos de estas pizarras de publicidad se exponen no sólo aquellos documentos que anuncian sobre los cuerpos ausentes sino también los que informan sobre actividades culturales y de entretenimiento. Así, los primeros comparten vitrina con avisos que publicitan, entre otros, talleres de risa, de teatro experimental, de cuarzos y cuencos tibetanos, de lenguas extranjeras, de esoterismo, de oficios y manualidades. En su conjunto, la disposición de estos dos tipos de aviso expresa, en la propia enunciación visual, una política del espacio, una administración «equitativa» de los llamamientos a la atención pública.

Los anuncios del primer tipo se muestran como débiles signos subterráneos que no refractan la aporética y salvaje realidad de los desaparecidos en México. Incluso reunir los rostros de todos los individuos que comparten el estatus del cuerpo ausente en este país, impresos en hojas de papel, y exponerlos en todos los espacios para la publicidad en las estaciones del sistema de transporte subterráneo, no dimensionaría la magnitud de la catástrofe humana de las desapariciones en este contexto.

1

En agosto de 2011 llegué en un vuelo desde Lima al Distrito Federal. Pisé por primera vez el Zócalo capitalino luego de emerger de bajo tierra, de la línea azul del metro. Abajo, en el túnel subterráneo, un anuncio comunica la desaparición de una joven

adolescente. Será el primero de una extensa lista de imágenes de rostros, de identidades ausentes que me han mirado desde su fotografía muda en la superficie del papel. Sus ojos me revelan la dimensión de la borradura del cuerpo de su habitar cronotópico, la anulación de la existencia como socialmente se la entiende. Los desaparecidos trascienden los habituales extravíos por demencia senil u otros trastornos de la mente y de la personalidad; son jóvenes, adultos, niños, adolescentes. A fines de ese año se cuentan 60,000 muertes y más de 20,000 desaparecidos, saldo que deja el sexenio del gobierno de Felipe Calderón en el marco de la «lucha iniciada» contra el «crimen organizado».¹

Aun sabiendo de la reducción política del problema y del paradójico sentido del contexto en el que se expresa,² pararse frente a estos anuncios, ser visto por esos rostros de cuerpos ausentes, actualiza la profunda hendidura que se resiste al signo y que convoca un capítulo irrepresentable de la realidad latinoamericana; el capítulo de los desaparecidos en los escenarios sociales de las violencias políticas a lo largo de la historia del siglo XX, con el cual se conecta el presente mexicano de los cuerpos ausentes.

La desaparición del cuerpo, su borradura física, comprende una dimensión liminal, un espacio intermedio entre la vida y la muerte, un vacío que se resiste a cualquier signo.

2

Un año después de llegar a México, alrededor de la segunda mitad de 2012, a orillas del palacio que resguarda y procura las bellas artes de la ciudad, de noche, sobre el Eje Central, a la intemperie en el cruce de motores y luces vehiculares, y en el medio del barullo ciudadano, un hombre me detiene. De complexión delgada, aparenta estar cerca de los sesenta años. Trae un sombrero y una mochila que, al igual que su vestimenta, son

¹ La cifra de muertes proviene de Human Rights Watch (2013). Con respecto a las desapariciones, a inicios de 2013, la Secretaría de Gobernación (Segob) y la Procuraduría General de la República (PGR) confirman el saldo de 26,112 durante el sexenio de Felipe Calderón. (Redacción Revista Proceso, 2013.) Cabe señalar que la lista presentada por la Segob y la PGR contiene imprecisiones de información y su elaboración presenta problemas metodológicos porque no hace distinción entre desapariciones forzadas, involuntarias, trata de personas o secuestros, sin embargo, como se sostiene en el informe de Human Rights Watch (*id.*), la cifra por sí misma “no deja dudas de la magnitud sin precedentes de la actual ola de desapariciones”. Para profundizar sobre el problema de los desaparecidos en México *cfr.* Vélez Salas (2017).

² Por ejemplo, el hecho de que estos avisos se expongan bajo tierra y a pocos metros de grandes anuncios de publicidad partidaria electoral, o estatal, que cuadruplican el tamaño del panel.

envejecidos. Su andar es cansado y al hablar no es clara su expresión. Me entrega un pequeño rectángulo de cartón del tamaño de la extensión de mi mano, que dice “Tomar tren al norte” y el nombre de una ciudad, que no recuerdo con exactitud, pero supongo pudo ser Tijuana, Ciudad Juárez o Sonora. Me pregunta, con señas, cómo llegar, dónde se toma ese tren.

En diversos contextos americanos, a los individuos se los desvalora, se los violenta y se los priva de una vida digna. La eliminación, la destrucción y la desaparición del cuerpo connotan tres variaciones intensificadas de la violencia, y configuran un modo de reproducir la identidad política en América Latina. En esta región son diversas las circunstancias en las que el espacio vital se determina a partir de estas variables del estado del cuerpo. En la cronotopía del presente mexicano, junto al estatus de la desaparición y del asesinato, adquiere relevancia social la categoría de migrante. La gravedad del problema de la migración centroamericana y su paso por México implica el cuerpo que no está desaparecido al tiempo que está invisibilizado, el cuerpo que no está muerto al tiempo que transita un campo tanático, en el que su disposición vital de sobrevivencia acaso puede reflejar la liminalidad de su circunstancia. De aquí que se piense el ser migrante como una intersección dialéctica entre la muerte y la desaparición.

Arriba del tren, se trazan los caminos, las trayectorias del deseo-riesgo, sobre las intrincadas estructuras de rieles que simbolizan las ruinas de la modernidad; anacronismos de otra comunicación. Las trayectorias se basan en la búsqueda de aquello que hace falta, los no lugares liminales que implica la travesía de los migrantes; una danza entre la vida y la muerte desplegada sobre itinerarios laberínticos de acero. La radicalidad del acto de sus viajes rebasa la metáfora del minotauro, del Asterión, de la bestia. Una red de vías, que conducen a todas partes y representan el umbral vida-muerte, erigen los territorios, las arquitecturas de la violencia que los cuerpos transitan, entre desechos, entre los escombros, a orillas del horror humano a cielo abierto. Al igual que abajo, frente a los retratos en los andenes, aquí también la pregunta es por el ser humano, por la razón de su violencia.

En las márgenes de ciudades como Lima o el D.F. se identifican espacios híbridos, otra vez liminales, como las barriadas o las colonias populares. Zonas intermedias entre dos *ethe*, el de la legalidad de la idea de gobierno y Estado moderno, y el de las supervivencias de las formas rurales, comunales, marginales.

En 2015 Gabriela y yo rentamos un modesto departamento en la colonia Santo Domingo, al sur de la ciudad. Aquí, sobre los pedregales se extienden calles sinuosas, inclinadas, saturadas de curvas a desnivel. El paisaje de concreto es heterogéneo; poblado de contaminación visual. A espaldas de la institución emblema del conocimiento, la Universidad Nacional Autónoma de México, se asienta la colonia, formada después de una histórica invasión popular en 1971. Por acá, el sentido de realidad se forma entre las evidencias de la escasez.

Sobre el asfalto de una calle frente a la vivienda que hemos alquilado yace el cuerpo de un perro sin señales de vida. A lo largo de dos jornadas muchos pasamos a su lado y nada hemos dispuesto. Al tercer día alguien esparce cal sobre su cadáver. Con el transcurrir de las semanas fuimos testigos involuntarios de cómo el cuerpo, la dimensión matérica del animal, ayudado por las ruedas de los coches, se ha ido fundiendo sobre la superficie empedrada hasta quedar sólo una huella sobre el asfalto y con ésta el registro de lo sucedido en ese lugar. También ha quedado el recuerdo del hecho en la memoria, como un signo alegórico de los cuerpos sin duelo y sin sepultura, expuestos mutilados en violentos espectáculos de la carne; el recuerdo del silencio y la indiferencia nuestros de cada día.

Seis años después de mi llegada las cuentas marcan más de 120,000 muertos y alrededor de 30,000 desaparecidos.³ Saberse en el medio de un escenario signado por tanta violencia hace que la vida, sus experiencias más lúcidas, se carguen de una molestia que interpela cada vez con más urgencia. Entre tantas otras, las imágenes descritas evocan la dimensión de la muerte en el contexto de la guerra civil mexicana;⁴ signos ideológicos que expresan una crueldad erótica que devela y visibiliza las narrativas de la violencia.

³ *Cfr.* Human Right Watch (2017), Amnistía Internacional (2017; 2018), Martínez (2017), Hernández Borbolla (2017), Inegi (2012-2017).

⁴ Sobre esta denominación para el conflicto mexicano véase nota al pie 18 del apartado 1.1.

La composición de este relato, que proviene del mundo que se comparte con otros, de la experiencia vital a la intemperie, encuentra significación en la multiplicidad de tensiones que en ellas se despliegan. Al pensar, al recordar y narrar estas imágenes se vuelven incómodas por cuanto no logran expresar la crueldad de la situación histórica presente, la descomposición del tiempo-espacio mexicano. Sin embargo, son incómodas cuando se presentan de frente, como una exhortación inesperada en la tranquilidad y prosperidad cotidiana *exterior*; cuando señalan y recuerdan las tramas en las que la vida se pone en jaque con brutalidad. Son incómodas porque advierten de la esterilidad del cuerpo, la imposibilidad de la acción al saberse sujeto, inmovilizado, casi petrificado frente a la fuerza apabullante de la violencia, expansiva y desbocada. En ellas se documenta una realidad indocumentable, que las desborda. Entonces cómo contar a los otros, cómo contarse a uno mismo tanto dolor cuando no hay signo posible que pueda dar cuenta de todos los excesos.

PLANTEAMIENTO DE UNA CUESTIÓN ACERCA DEL DOLOR Y LA MÚSICA

El punto de partida de este trabajo: ¿cómo se relacionan el dolor y la música?; el ámbito particular de su exposición: el de la producción artística; la actividad específica que lo encauza: la creación musical; su finalidad: la producción de fórmulas sonoras en torno al dolor.⁵ Una premisa: la expresión del dolor en las formas sensibles, por ejemplo, la composición de una imagen o una escritura musical, constituye principalmente una enunciación signico-ideológica.⁶ Finalmente, una consideración: las problemáticas que atañen al ámbito en cuestión se plantean en relación a la singularidad de la propia experiencia creativa. Es así que, en términos generales, el presente trabajo se proyecta como la auto-interpelación reflexiva de los itinerarios y los procedimientos que lleva a cabo el autor de este escrito durante el proceso de su experiencia de creación musical.

Entonces, dos preguntas. La primera de ellas de carácter general: ¿Cómo se relacionan el dolor y la música a lo largo de un proceso singular de creación musical, que tiene por objetivo medular la construcción de una fórmula sonora en torno al dolor? Una pregunta en cuya respuesta —respuesta que es en sí misma la presente discusión— se busca dar cuenta de las tensiones, las interacciones, entre el dolor y las tentativas potenciales de su expresión y representación poética musical. En segundo término, una cuestión

⁵ Puede ser un despropósito la pretensión de crear fórmulas en el contexto de la actividad artística porque habitualmente, una fórmula se asocia a la obtención de un resultado por medio de la realización de una actividad mecánica y replicable. En estos sentidos de la actividad, una fórmula se opone a una concepción del arte que se afirma sobre la base de valores como la singularidad, la autonomía o la premeditación específica. Sin embargo, por lo pronto valga decir que aquí, el empleo del término «fórmula» responde a una de sus acepciones en cuanto combinatoria de signos producto de un cálculo lógico (*Cfr.* Merriam-Webster).

⁶ Más adelante se profundiza sobre las cuestiones generales de la categoría signo ideológico que postula Volóshinov. Esta categoría se inscribe en el paradigma filosófico marxista. De ello es que, a grandes rasgos, en este escrito por ideología se entienda un modo determinado de reproducción de la existencia social, que para Marx (1977:76,75) constituye una superestructura (*Überbau*) la cual está en relación conflictiva con otro modo de producción, el de las fuerzas productivas materiales que forma la estructura económica de la sociedad (*Bedingen*). Las formas ideológicas jurídicas, políticas, filosóficas, artísticas religiosas configuran la ideología, la cual, en una sociedad de clases, se concibe, de acuerdo con Louis Althusser (2002), “[...] como una cierta *representación del mundo* que liga a los hombres con sus condiciones de existencia y a los hombres entre sí en la división de sus tareas, y a la igualdad o desigualdad de su suerte.” (*Ibid.*:50). En cuanto sistema de ideas o representaciones, la ideología “[...] domina el espíritu de un hombre o de un grupo social.” (*Ibid.*:128).

específica: ¿Cómo «tocar» la potencia sonora cuya morfología sea la expresión de una emoción patética en el tiempo musical? Esta pregunta, que se plantea con miras a las discusiones técnicas de lenguaje del campo de la creación en música, es fundamental para el desarrollo de este estudio.

Para resolver ambas problemáticas se abordan diversos enfoques teóricos que provienen de la filosofía, la estética, la antropología, la teoría del arte y la literatura, la semiótica, y la etnomusicología. Y a partir de ellos se elabora un pensamiento articulado por diversas nociones como son, entre otras, cronotopía, música, dolor, expresión, significación. Las mismas se desarrollan a lo largo de este escrito. Sin embargo, ahora parece oportuno hacer un comentario acerca de la noción «tiempo musical» aquí empleada.

Obtener una definición unívoca del tiempo presenta la dificultad de conciliar, por una parte, el modelo de la vertiente físico-científica que, producto de la observación lo determina a partir de ecuaciones y, por otra, el modelo filosófico subjetivista, que lo define en función de la experiencia. Desde esta segunda perspectiva, hay un conjunto de nociones que, para culturas como la hindú, la china o la griega antigua, lo identifican como algo “[...] regular, dependiente, estacional, repetitivo, objetivo, [como] la hora irreversible del reloj” (Rowell, 1979:98). Pero más que su definición, para la cultura en general, el tiempo entraña el asunto pragmático de poder controlarlo y esto es algo que se constata a lo largo de la historia humana en los múltiples desarrollos de sistemas de medición temporal.⁷ En este sentido del pragmatismo, Eero Tarasti (1994:59) piensa que la música es el medio simbólico más sutil para controlar el tiempo.

Es evidente que no hay música por fuera del tiempo, y esto también es válido, junto con la música, para cualquier fenómeno de la naturaleza y de la cultura. Por lo tanto, en primera instancia, la relación entre «música» y «tiempo» implica una cuestión ontológica —en cuanto marco referencial absoluto que comprende todo lo existente— que a su vez tiene que ver con la generalidad del fenómeno de la percepción temporal de los individuos humanos. Entonces, desde esta posición es factible negar no sólo un tiempo musical, un tiempo específico que le es propio a la música, sino cualquier tiempo particular, autónomo

⁷ Para una breve introducción acerca de los sistemas de medición del tiempo *cf.*: Leo Rogers (2011)

a la experiencia perceptiva general de la temporalidad.⁸ Sin embargo, el vínculo música-tiempo, ha motivado una extensa reflexión acerca de la posibilidad de diferenciar un «tiempo musical» del «tiempo absoluto».⁹

Para una comprensión de «tiempo musical», en este trabajo se retoman dos puntos de vista. Por una parte, el de Alfonso Padilla (1995:113) para quien esta noción refiere a “[...] las relaciones entre distintos planos del discurso musical, por tanto, se trata de un tiempo narrativo, dramático, estructural, funcional y simbólico”. Y, por otra parte, el de la coincidencia de las perspectivas de Lewis Rowell e Igor Stravinsky para quienes el concepto «tiempo musical» es un fenómeno multidimensional que “[...] implica respuestas psicofísicas, percepción y comunicación” (Reiner, 2000:9).

Entonces, aquí, el «tiempo musical» hará referencia a la obra u objeto musical resultante de un proceso de producción en el que se lleva a cabo un tratamiento singular de la materia sonora cuya finalidad es la formación del discurso musical mismo que se efectiviza en la experiencia o los procesamientos perceptuales, cognitivos, afectivos. Así definido, el «tiempo musical» se asocia a la noción de «forma musical» que elabora Rafael Junchaya (2019:90), en cuanto “[...] la manera en que una composición musical se organiza en el tiempo como un despliegue lineal de situaciones musicales que crean un contorno emocional [...]”.¹⁰ Sin embargo, para este estudio, optar por la noción «tiempo musical», supone focalizar y así destacar una dimensión crucial para la música puesto que, como sugiere Tarasti (1994:59), el tiempo, a diferencia de otros parámetros como la altura,

⁸ Philip Alperson (1980:414), hace una crítica a ciertas ideas filosóficas, como la de Susanne Langer, en las que se postula que la música crea un tiempo musical virtual, ontológicamente distinto al tiempo general, actual u objetivo. Alperson considera que el fenómeno de la experiencia temporal en música no se distingue de la experiencia de percepción de cualquier otro fenómeno que acontece en el tiempo porque en todos los casos de la experiencia esta se constituye por una fase limitada de duración, por un ordenamiento temporal objetivo e irreversible. Asimismo, la experiencia temporal compromete facultades de la cognición como son “atención, memoria, expectativa, aperccepción” (*id.*). No obstante, este autor reserva la noción tiempo musical para los casos en que con ello se denote los aspectos formales de una composición musical como, por ejemplo, la duración, la coincidencia y la sucesión de materiales sonoros, las pausas etcétera.

⁹ Acerca del tópico música y temporalidad *cfr.* Jonathan D. Kramer (1988); Thomas Reiner (2000); Marianela Calleja (2013); Mark Abel (2014).

¹⁰ En el texto original: “[...] form is the way a musical composition is organised in time as a linear unfolding of musical situations creating an emotional contour [...]” (Junchaya, *óp. cit.*) Cabe mencionar que la noción elaborada por Junchaya se presenta en el contexto de una discusión mayor que tiene por objetivo establecer criterios para la enseñanza de la composición musical. En ese planteamiento la «forma musical» es interdependiente de otras dos nociones: «estructura» y «material».

el timbre o la dinámica, no es susceptible de ser regulado deliberadamente, sino que constituye, para la música, un elemento fundamental, una categoría profunda de la cual el despliegue rítmico será su prolongación en la superficie.

Un punto de vista desde el que se impulsa el pensamiento teórico de este trabajo lo establece la noción de «signo ideológico» que desarrolla Valentín N. Volóshinov (2009). Un signo ideológico indica especialmente la implicación de tres aspectos interrelacionados; la materialidad objetual, la refracción significativa y la interacción social. Para Volóshinov (*ibíd.*:25-36) un producto ideológico —al igual que un instrumento de producción o un producto de consumo—, es una entidad física que forma parte de una realidad natural y social determinada. Sin embargo, éste se diferencia de las otras producciones porque posee una consistencia material en la que se registra o se inscribe algo distinto de sí mismo, algo que lo excede. Precisamente, esta capacidad de registro o de inscripción hace que una producción ideológica sea particularmente considerada como un signo. Los fenómenos sýgnicos son realidades objetivas (sonido, masa física, color, movimiento corporal), y se distinguen específicamente porque poseen significación, es decir, en cuanto fenómenos representan, reproducen, sustituyen algo que está fuera de ellos mismos.

Sostiene Volóshinov (*ibíd.*:28) que el territorio de los signos, esto es, la esfera ideológica, lo componen la imagen artística, el símbolo religioso, la fórmula científica, la norma del derecho, entre otros ámbitos de producción. Cada territorio sýgnico se piensa como una zona de creatividad ideológica que refracta la realidad de un modo particular, es decir, “cada zona se apropia de una función particular en la totalidad de la vida social.” (*Íd.*). En tanto poseen significación los signos ideológicos surgen en un territorio interindividual, se estructuran entre sujetos socialmente organizados y por ello se los considera generadores de interacción comunicativa en la sociedad (*ibíd.*:32,44). Como señala Tatiana Bubnova (2009:8), los signos ideológicos que discute Volóshinov “[...] poseen la capacidad de ser vehículos de diferentes contenidos ideológicos: jurídicos, científicos, estéticos, literarios, políticos, religiosos, etc.”¹¹

¹¹ Existen diferentes maneras de nombrar los fenómenos de la significación, entre ellas «imagen», «emblema», «ícono», «símbolo», «mito», «alegoría». En palabras de Gilbert Durand (2007:9), estos son

¿Bastará, entonces, solamente con decir que, a lo largo de una *praxis* de creación musical, se busca la formación de signos-ideológicos o a la inversa, que dichos signos, en cuanto noción, actúan como premisa para crear? Si así fuera, el riesgo que se corre por omisión, es elevado. Porque, aunque los procesos de creación artística son, por principio, inabarcables, negar las resonancias, las marcas que dejaron los hallazgos en cada experiencia poética, es renunciar a la memoria que no sólo tiene que ver con el pasado de lo que ya ha sido escrito, sino con la potencialidad futura de la misma escritura, con el acontecimiento de su expresión venidera.¹² Y, sin embargo, ¿hasta dónde se puede racionalizar el resultado de un trabajo de creación?, se pregunta Miguel Rubio a propósito de uno de sus procesos de creación escénica, y continúa, “[s]iempre me ha parecido insuficiente, siempre me ha dado la sensación de que se incurre en la simplificación, de que lo fundamental [del proceso] está olvidado, y creo que [lo que se logra cuando se esgrimen razones sobre las motivaciones], las sombras que parecen formar parte de la difícil orografía por donde transcurre el camino del actor [...] son sólo aproximaciones” (2009:257,258).

En este sentido, de la dificultad de racionalizar sobre el trabajo creativo, se conciben las ideas de este escrito como meras aproximaciones; reflexiones que focalizan solamente algunos aspectos de la teoría y de la práctica de los trabajos de creación musical que lo constituyen, las cuales son una tentativa de ordenación de lo que es anárquico en sí mismo, una posibilidad que condensa lo que paradójicamente se cree es susceptible de ser comunicado y sólo así esquivo las desavenencias de lo prudente, un esbozo de poética o el

“términos relativos a lo imaginario”, disposiciones indirectas de la consciencia para la representación del mundo. Si, de acuerdo con E. Cassirer, “[u]n signo es una parte del mundo físico del ente (being) [y] un símbolo es una parte del mundo humano de la significación (meaning)” (An Essay on Man, p. 32 [Cfr. Durand, *óp. cit.*]), ¿no será más adecuado, para un trabajo que discute acerca de la producción estética, remitirse al concepto de símbolo? Si se opta por el *signo-ideológico* de Volóshinov es por la claridad nominal, por el valor social y por el carácter general (considerando que el símbolo pertenece a la categoría del signo) implicados en la terminología. Asimismo, se acude a este término por el énfasis sobre la cuestión ideológica que refiere a las producciones humanas que propician el diálogo social como un intercambio de significaciones.

¹² Considérese que para la vertiente de los estudios neurocognitivos la memoria se representa como un dispositivo de redes interconectadas, cuyo código relacional, propiciatorio de enlaces sinápticos, tiene lugar en las zonas asociativas de la corteza cerebral. Las indagaciones demuestran que tanto el recuerdo, la capacidad evocativa del pasado, la simulación de acontecimientos futuros, así como la facultad de la imaginación, en gran medida dependen de los mismos procesos neurales y cognitivos. Cfr. Fuster (2014:97-136, 187-228); Schacter y Madore (2016:245-255).

ensayo de un desmontaje. El concierto de las nociones «poética» y «desmontaje» es aquí significativo. La poética, en el sentido que le otorga Igor Stravinsky (1947), se caracteriza como una etapa *a priori* de la escritura, una fase de planeación, de considerar tentativas, de armar la trama o el proyecto de su ejecución. El desmontaje, o la perspectiva *a posteriori* de una ejecución, —del acontecimiento que es lo ya producido, el en sí de un tejido que es la obra misma—, consiste en la develación a destiempo de las cuestiones invisibles a lo largo del camino, la orografía aludida por Rubio, que compromete la poética y la escritura.¹³

Cronotopias del dolor y su expresión en el tiempo musical, se encuentra a medio camino entre la poética y el desmontaje. Su redacción ha sido previa y posterior a un conjunto de trabajos de creación musical, y también paralela al proceso de su realización. *Otoño de Cempasúchil* (2014-2015), *Polvaredas* (2016-2017), *Baja Mar* (2014-2019) entre otras, son escrituras, que a través de la formación del tiempo musical y la imagen visual devienen expresión de dolor con relación a situaciones de violencia acontecidas en América Latina. Ellas, las escrituras, se presentan en la última sección del trabajo que lleva por título *Piezas sonoro visuales. La creación del dolor en el tiempo musical y el tiempo de la imagen*. Antes, en el capítulo 1, *Una poética en torno al dolor* se establecen las bases para la construcción de una noción de poética en la que se focalizan las cuestiones ideológicas fundamentales en torno al trabajo de la creación musical en el contexto de esta discusión. Los aspectos más relevantes de esta poética tratan acerca de 1) el problema de la significación, es decir, la posición, o la actitud, que asume el artista frente a las cuestiones de la semiosis en el arte; 2) el problema del cuerpo o los compromisos corporales en la actividad de la producción artística, y 3) el problema de la expresión sonoro-temporal de contenido extra-musical como es el dolor. Todos estos asuntos se desarrollan en las secciones sucesivas.

En el capítulo 2, *Música, dolor, cuerpo y significación*, se discute en referencia a la acción de las fuerzas que se despliegan en torno a la búsqueda de una expresión del dolor a través del sonido. La tracción entre los regímenes del logos y la emoción conducen a una pregunta acerca del manejo de las intensificaciones sonoras. Posteriormente, en el capítulo 3, *Acerca del dolor y su expresión*, se observa determinadas morfologías del dolor en el

¹³ Para una discusión crítica acerca de la noción «desmontaje» véase Ileana Diéguez (2009:9-20).

lenguaje, las imágenes y la música. Antes del capítulo 5, *Consideraciones finales* se presenta la sección 4, *Cronotopías del dolor o las dinámicas de aire que intersectan al cuerpo y al sonido*. En este capítulo se propone un modo de realización técnico para la generación y tratamiento del tiempo musical a través de lo que podría denominarse las fórmulas de una corriente de aire, capaz de tocar las fuerzas sonoras imperceptibles y de hacerlas «audibles» en la respiración. Esta idea, en diálogo con los argumentos de las secciones precedentes, se plantea como la tesis central, lo fundamental de este trabajo. No obstante, al tiempo de esta afirmación resuena la observación de Miguel Rubio y posiblemente el olvido ya conjuró al fundamento que no es legítimo en la densidad laberíntica de los descentramientos en la creación.

1. UNA POÉTICA EN TORNO AL DOLOR

1.1. El dolor en los signos ideológicos

En el ámbito de la estética se identifican ciertas producciones cuya materialidad, en formas sensibles específicas, refractan la experiencia del dolor en contextos particulares y establecen un territorio de interacción social determinado. En América Latina, por ejemplo, se puede identificar un corpus de manifestaciones sígnico-ideológicas sobre el dolor en torno a múltiples situaciones violentas acaecidas en el contexto de los conflictos, las guerras y las dictaduras. En su expresión, este corpus estético representa el dolor de los ejecutados, de los desaparecidos, de los sobrevivientes y de quienes se ven afectados por el sufrimiento de esos cuerpos violentados. Sirva de ejemplo el caso de Perú durante el conflicto armado interno. Entre los años 1980 y 2000, el país vive la situación de violencia más intensa y dilatada de su historia republicana. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), reporta el saldo de casi 70,000 víctimas fatales a manos de Sendero Luminoso, las Fuerzas Estatales y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (Degregori, 2011:13; CVR, 2004:17).

A partir de los escenarios descritos, se enuncian signos ideológicos que representan, a través de una administración de lo sensible, el dolor ante la pérdida. Así, desde la materialidad de la palabra, en las letras de las canciones ayacuchanas de *Pumpin*, a través del canto, se reporta la pérdida de los seres queridos desaparecidos o ejecutados.¹⁴ El dolor se expresa también en la objetualidad plástica de los retablos de Edilberto Jiménez que componen una narrativa de imágenes sobre la violencia política en este contexto.¹⁵ Del mismo modo, la expresión del dolor se constata en la discursividad escénica que problematiza la praxis estética del grupo de teatro peruano Yuyachkani cuya poética —en trabajos como *Contra el viento* (1989), *Adiós Ayacucho* (1990), *Antígona* (2000), o *Rosa cuchillo* (2002)— se orienta hacia el problema de representar cuerpos ausentes; ceder el

¹⁴ Cfr. Renzo Aroni Sulca (2013:546-549).

¹⁵ Cfr. Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (2012); Víctor Vich (2015:34-60).

cuerpo, el de las actrices y actores del grupo, para “*representar* [como sugiere Ileana Diéguez (2014:189)] *en ausencia de la presencia*”, a los muertos y desaparecidos a consecuencia de las prácticas de exterminio en los escenarios de la guerra.¹⁶

Un contexto similar al peruano lo constituyen las circunstancias críticas del presente en México que se originan sobre todo a partir de 2006. La semejanza solamente se sostiene si es que los acontecimientos en estos países se piensan como unidades de espacio-tiempo de dolor que se producen a consecuencia de los excesos. Sin embargo, las diferencias son evidentes. En términos cuantitativos, por ejemplo, la magnitud de la experiencia mexicana no tiene precedentes comparativos.¹⁷ En el contexto de la llamada *guerra civil económica* —como denomina Adreas Schedler (2015) al acontecer de estos tiempos infernales mexicanos— también se producen, y en diversos ámbitos, expresiones simbólicas del dolor.¹⁸

Entre otros trabajos que refieren a esta coyuntura se presenta, en el campo de los estudios teóricos del arte, la destacada investigación realizada por Ileana Diéguez (2016), *Cuerpos sin Duelo. Iconografías y Teatralidades del Dolor* que se publica en 2013; desde el fotoperiodismo, *Geografía del dolor*, un proyecto web documental interactivo, libro y exposición fotográfica que emprende Mónica González Islas (2011-2014), o desde el pensamiento social el libro de ensayos *La Sociedad Dolida. El malestar Ciudadano* (2018) que publica el médico Juan Ramón de la Fuente. También, entre las múltiples expresiones

¹⁶ Cfr. Miguel Rubio (2008:41-90); Ileana Diéguez (2014:76, 183-200).

¹⁷ Desde principios de 2006 —cuando el presidente Felipe Calderón declara la guerra contra las drogas— hasta el primer trimestre del 2018, los saldos de la estrategia de ataque frontal a la delincuencia organizada son 130,000 ejecuciones, 33,125 desaparecidos, 1,075 fosas clandestinas encontradas, 3,329,917 desplazados internos por la violencia, 89 periodistas asesinados, más de un centenar de homicidios de alcaldes, políticos locales, candidatos electorales y líderes religiosos, y un número aún indeterminado de masacres colectivas con miles de víctimas. Estas son cifras conservadoras del Grupo de Trabajo de Memoria y Verdad (2018), en el marco de la Plataforma contra la Impunidad y la Corrupción (2018).

¹⁸ Schedler explica la dificultad de nombrar el conflicto que en México acarrea los atroces saldos ya descritos, al verse enmarcados en un escenario brumoso en el que confluyen y se mezclan la sociedad civil, el mundo criminal, las fuerzas de seguridad y las instituciones del Estado. Frente al lenguaje oficial que habla de la guerra contra enemigos externos abstractos, y la evidencia de una sociedad que pone los muertos, busca a los desaparecidos y teme por igual a criminales y militares, Schedler (2016:48-51) sostiene que en México existe una guerra civil económica. En primer término, la guerra en México es una guerra civil porque se da entre grupos armados dentro de un Estado; se trata de una “[...] guerra interna de la sociedad mexicana”. No obstante, las guerras civiles políticas y las económicas operan con lógicas semejantes y se enfrentan a retos de organización de la violencia similares. En una guerra civil económica, como la que se da en México, no existe una agenda política; lo que hay es una disputa por la administración de los mercados de la droga.

artísticas que en los últimos años aluden al dolor en México, se encuentra el conjunto de piezas escultóricas realizadas en arcilla por el artista oaxaqueño Francisco Toledo (2015), reunidas en la exposición *Duelo*.

Las figuras cerámicas que el artista Toledo reúne en esta exposición se vinculan al espacio sagrado de la muerte en México prehispánico a través de utensilios o elementos simbólicos como urnas, platos, vasijas, jarrones, canastos, o perros sacrificados acompañantes de los muertos. Asimismo, las figuras se ligan al contexto de las atrocidades actuales de la guerra, que se referencia en cadenas, mecates, fragmentos de cuerpos cercenados, un zapato sin dueño, huesos, cuchillos, un cañón de artillería con alusiones fálicas, personajes amarrados, torturados, o gorras deportivas que, de acuerdo con Javier Sicilia (2016:52), son, indistintamente, símbolo de víctimas y victimarios. En el universo figurativo de esta obra también aparecen los símbolos habituales de lo siniestro, “[...] calaveras, murciélagos, gusanos, pulpos, patas de pollo [...]” (*id.*).

Las imágenes de *Duelo* presentan las condiciones de los cuerpos en el escenario de la guerra; mecates que estrujan cuerpos, cuerpos atravesados por mecates, cuerpos que violentan otros cuerpos, fragmentos de cuerpos sin cuerpo. Pero, más allá de la narrativa de estas esculturas, la barbarie mexicana que refleja la poética de Francisco Toledo tiene expresión en la gama de colores utilizada por el artista. La tonalidad predominante es el rojo y “[...] ello tiene que ver con la sangre” (Toledo, 2015:50). También están presentes tonos ocres y grafitos. ¿Cómo no evocar con la cerámica, y más allá del registro figurativo, los signos de la debacle en las coloraciones del barro que remiten a las texturas cromáticas intestinas de las manchas amoratadas, negruzcas o amarillentas de los órganos o de la piel golpeados? La exploración estética a través de las cuestiones de la plástica deviene en valor determinante en la expresión del dolor.

1.2. La cuestión del arte. Más allá de la expresión musical del dolor

Frente a los escenarios generadores de violencia, fábricas de cadáveres¹⁹ en las que a los cuerpos se los desaparece y el dolor se reproduce —como es el caso de Perú o de México, o el conflicto armado interno colombiano, o las dictaduras latinoamericanas, entre otros tantos más allá del continente—²⁰ el arte, a través de sus diferentes manifestaciones, se da a la tarea de nombrar lo innombrable, de visibilizar lo que se oculta a la mirada, de expresar los horrores de la barbarie. A diferencia de las artes visuales, el teatro o la performance, que son un medio habitual para abordar lo complejo de estas situaciones, la música, a consecuencia de la particularidad del código sonoro, cuya relatividad referencial ocasiona grandes controversias, no es una vía expresamente utilizada para significar el dolor. A partir de esto surge el cuestionamiento acerca de si es posible producir dispositivos sonoros, musicales, que expresen y representen la experiencia de dolor.²¹

¹⁹ Giorgio Agamben (2000:77) plantea con relación a lo sucedido en Auschwitz, que los campos de concentración hacen imposible la experiencia de la muerte, pues en ellos “[...] el ser de la muerte está vedado y los hombres no mueren, sino que son producidos como cadáveres.” (78). Se traslada esta idea a los escenarios latinoamericanos aun cuando entre uno y otros acontecimientos haya diferencias considerables como, por ejemplo, la tendencia al ocultamiento de las evidencias mediante procedimientos sofisticado de exterminio en el caso alemán, y la exposición pública de los cuerpos violentados en casos como el peruano o el mexicano.

²⁰ George Steiner (2011:13) califica al siglo XX europeo y ruso como una etapa infernal que se inaugura en agosto de 1914, con la Primera Guerra Mundial, y se extiende hasta junio de 1999 cuando culmina la «limpieza étnica de los Balcanes» de la Guerra de Kosovo. Este autor señala que a partir de los datos provistos por los historiadores se calcula en más de setenta millones “[...] el número de hombres, mujeres y niños víctimas de la guerra, del hambre, de la deportación, del asesinato político y de la enfermedad [...]”. (A nivel global, a lo largo del siglo XX, Matthew White (2010) estima en 203 millones la cifra de muertes en guerras, masacres, matanzas y regímenes opresores). De acuerdo con Steiner, a diferencia de anteriores episodios atroces como la peste, el hambre o las matanzas, lo que acontece en el siglo XX revela el fracaso de una idea de lo humano puesto que, frente a las conquistas de la técnica, de la ciencia, y del conocimiento, se erigen, paradójicamente el “[...] nacionalsocialismo, el fascismo, el estalinismo (aunque éste, en última instancia, más opacamente) [los cuales] brotan del contexto, del ámbito y los instrumentos administrativos y sociales de las altas esferas de la civilización, de la educación, del progreso científico y del humanismo, tanto cristiano como ilustrado.” (2011:13). Esto constituye la evidencia aterradora de una humanidad fallida en la que, por ejemplo, la educación evidencia su incapacidad de resistencia, a través de la potenciación del conocimiento y de la sensibilidad, frente a la irracionalidad asesina. Sostiene el autor, que los mayores logros de la humanidad reflejados en brillantes ejecuciones de conciertos, en las exposiciones de los grandes museos, en las publicaciones de libros eruditos, o en la búsqueda de una carrera científica o humanística “[...] florecen en las proximidades de los campos de la muerte.” (*Ibid.*:14.)

²¹ En la reflexión *El dolor y la música*, Tomás Marco (2006:121) plantea una interrogante similar: ¿La música puede expresar, representar, transmitir dolor? Junto con esta pregunta el autor comenta acerca de la capacidad comunicativa emocional del lenguaje musical al tiempo que proporciona algunos ejemplos de obras sobre

La respuesta es simple, evidentemente es posible la creación musical que exprese o represente el dolor porque una particularidad de lo que ocurre en la música y en el arte en general, consiste en la posibilidad o la existencia en el modo subjuntivo, es decir, en la posibilidad de lo virtual no experimentado. Si se considera que una posibilidad estética refiere al campo de la libertad de significación que cada autor determina en cada poética, entonces sí es posible. El campo artístico, de acuerdo con Yuri Lotman (1999:203), conforma un polo de experimentación toda vez que el artista produce un mundo libre con respecto de la realidad, un mundo construido alternativamente, según la ley 'si, entonces', que transforma la legalidad bimodal, de cambios posibles y cambios imposibles que organiza el mundo extraestético. El mundo que instaura la obra de arte descentra, subvierte y transforma la imposibilidad en posibilidad, y lo hace en los bordes de la imaginación artística.²²

La posibilidad estética también se relaciona con el modo subjuntivo de la noción turneriana de liminalidad. Para Víctor Turner (2008:99) lo liminal es el momento intermedio del ritual en las sociedades tribales; aquello que ocurre en el modo subjuntivo de la cultura humana, es decir, lo hipotético, la conjetura, el deseo, la posibilidad. Es la fase del ritual en donde se plantea un modo alternativo de sociabilidad, el drama social, el performance o el teatro. Turner describe la liminaridad de la siguiente manera: “[...] un caos fecundo, un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación, un embrión de modos apropiados para la existencia posliminar.” (*Íd.*). Al igual que el acontecimiento del momento liminal, la obra de arte designa lo abierto de un *almacén de posibilidades*.

George Steiner (2011:15-17) argumenta el parentesco entre los modos subjuntivos, o contrafácticos, y el tiempo futuro. Si, por una parte, en términos generales, los animales y el individuo humano comparten la consciencia del presente y del recuerdo, por otra, lo

todo de los denominados períodos barroco, clásico y romántico de la tradición musical dominante de Occidente.

²² G.W.F. Hegel, en su *Lecciones Estéticas* (1989a:12), anuncia algo similar con respecto a la libertad del arte. “La belleza artística se ofrece al *sentido*, a la sensación, a la intuición, a la imaginación, tiene un territorio distinto del que corresponde al pensamiento [...] Además, en la belleza artística gozamos de la *libertad* de la producción y las formas. Según parece, en la producción y contemplación de sus formas nos liberamos del yugo de las reglas y de lo regulado [...] la fuente de las obras de arte es la actividad libre de la fantasía.”

específico del *Homo sapiens* es la consciencia de lo que vendrá. Steiner conjetura intuitivamente que el tiempo futuro llegó al habla humana tardíamente, con el desarrollo de la última glaciación. Asimismo, que los «futuribles», como denomina Steiner a la “«gramatología» de los verbos futuros, de subjuntivos y potenciales” (*ibid.*:16) son determinantes para la evolución y la supervivencia del animal lingüístico “enfrentado, tal como lo fuimos y lo somos, al escándalo de la incomprendibilidad de la muerte individual.” (*Íd.*). Por medio de la imaginación futura del lenguaje, se abre la posibilidad y cobra sentido la esperanza cuyas claves, dice el autor, gravitan en torno a un campo semántico de partículas lingüísticas como «-erá», «-ería» y «si», sobre el que se construyen realidades potenciales, con lo cual se infiere lo trascendental, en cuanto presuposiciones teológico-metafísicas, de la esperanza, de aquello que se desea y se presenta como alcanzable. Desde estas perspectivas —la de Lotman, la de Turner y la de Steiner—, aquí se piensa la posibilidad estética como algo inherente a los signos-ideológicos en el arte, y con ello se concibe afirmativamente la aptitud musical de representar la experiencia de dolor.

Ahora bien, en esta problemática de lo posible en música, prevalece el tema de la significación, si se considera que la obra artística instaaura un sistema alternativo de significados con respecto del sistema convencional (Vattimo, 2002:108. 1993:80).²³ Bajo esta premisa, el problema se complica si se toma en cuenta que el sistema musical de por sí constituye un sistema de significación alternativo, con lo cual, también será posible negar la posibilidad de expresar el dolor a través de la música, ello con base en el carácter relativo que niega el valor semántico del signo musical en los términos análogos al lenguaje natural. Sin embargo, más allá de *qué* es posible significar y del *por qué*, y más allá de la superficialidad y del enfrascamiento al que pueden conducir estas preguntas— asumir la posibilidad de significar el dolor en música requiere tratar cuestiones más específicas relacionadas al ejercicio de la creación artística.

Si el conocimiento en torno a la actividad artística reclama interrogantes que se preocupan por el *cómo* (Foucault, 1994:90), entonces la cuestión vira hacia la manera, hacia el modo de ser de una posibilidad estética. Así, en la producción de una obra de arte, en cuanto signo ideológico estético, la atención recae sobre el *cómo* de la significación a

²³ Para ampliar la idea de Vattimo con relación a la obra de arte ver nota al pie 49 del apartado 1.5.

través del tratamiento de un material. Y es esto justamente lo que constituye una especificidad del campo de lo estético. De acuerdo con Jaques Rancière (2013a:9), para Occidente, desde hace poco más de dos siglos —desde finales del siglo XVIII— la estética es la categoría que señala una experiencia específica que se inicia con el reacomodo en la distribución de las condiciones sociales. Tal experiencia designa “el tejido sensible y la forma de inteligibilidad” de lo que en la cultura occidental se denomina arte (*id.*).

En Occidente, a lo largo de su historia, se reconocen diversas concepciones y prácticas que son designadas con el vocablo *arte*. Hoy en día, la posibilidad de definir el arte genera controversias (Adajian, 2006), dado que con esta palabra se engloba un gran número de actividades diferentes; esto desemboca en lo que algunos refieren como una crisis semántica del vocablo (Thuillier, 2006:17-46). Sin embargo, la genealogía del término se remonta a la antigua cultura griega; hay una herencia terminológica y denotativa que proviene de nociones griegas que superviven en el presente del *arte* y le proporcionan sentido,²⁴ asimismo, las actividades a las que el arte nomina, se relacionan con los sentidos griegos del término.

Nociones como «técnica», vinculada a la artesanía (*techné, τέχνη, τεχνική*); «belleza», relacionada a lo bueno, lo agradable, lo simétrico en términos numéricos (*τό καλόν* —lo bello— *τό κάλλος* —la belleza—); «poética», que proviene de la raíz griega *poieo* que refiere a creación, hacer, producir, componer (*ποίησις* —poesía—, *ποιητής* —poeta—, *ποιητικό* —poética—); «mímesis», o la teoría aristotélica que trata sobre la realidad reproducida por medio de las obras de arte visual y acústico (escultura, pintura,

²⁴ De acuerdo con Jacques Thuillier (2006:23) la lengua griega no incluye la palabra arte. Este vocablo deriva del latín *ars* que significa “habilidad, talento, e igualmente un conjunto de preceptos”. Es a propósito del tratado sobre retórica de Aristóteles (en griego: *τέχνης ῥητορικής, téchnis rētorikís*; traducido al latín *Ars Rhetorica*) que el término designa la técnica de una actividad creadora. El problema conceptual del término también alcanza los estudios arqueológicos cuando los investigadores transfieren la significación moderna de arte, asumido como categoría universal de la existencia humana, para explicar los desarrollos culturales, por ejemplo, de las expresiones arcaicas del Paleolítico Superior, u otros contextos en los cuales evidentemente no existe el lenguaje en los términos del alcance moderno y menos una palabra o experiencia semejante a la de arte en su sentido moderno. El problema de esta transferencia terminológica, se deriva del aspecto celebratorio de contemplación que el vocablo remite dentro del contexto de ideas de la historia tradicional del arte y cuya consistencia actualiza una hermenéutica hagiográfica desinteresada de las condiciones sociales de la producción material y de la construcción social de significado, que niega que las invenciones materiales de la representación arcaicas están supeditadas a, son coherentes con, y se relacionan dialécticamente con su contexto neurológico, social, tecnológico e ideográfico contemporáneo. (Cfr. White, 1992: 538,539; Conkey, 1983.)

arquitectura y poesía, música, danza, respectivamente) (*απομίμηση* —imitación—, *μῦθος* —mimo, o el actor que imita—, *μιμηθεῖ* —imitar—), entre otras nociones, remiten, de acuerdo con Aristóteles (1985:271, 272), al «modo de ser productivo» que en el horizonte filosófico del autor referencia un «modo de ser racional».

Las transformaciones semánticas de estas nociones comprenden una extensa trayectoria histórica. Por ejemplo, con respecto a *techné*, su significación en el contexto de la antigua Grecia, se modifica y pasa a designar un principio clasificatorio que distingue entre el *trivium* y el *quadrivium* de las artes liberales y que, entre otras concepciones, conduce de las *Bellas Artes*,²⁵ a la idea moderna o posmoderna del arte.²⁶ Dice Wladislaw Tatarkiewicz (2001:109) que el concepto de *techné* griega se aplicaba a todo tipo de ejecución, producción, realizada con destreza y habilidad con base en principios y reglas

²⁵ Con respecto a las jerarquías sociales que atañen el surgimiento del arte en Occidente, considérese la explicación de Jaques Rancière (2013a:9) “Las bellas artes eran hijas de las llamadas artes liberales. Y estas, a su vez, se distinguían de las artes mecánicas porque eran el pasatiempo de hombres libres, hombres de ocio a quienes su calidad misma debía apartar de la búsqueda de una perfección excesiva en realizaciones materiales de las que podían encargarse un artesano o un esclavo. Como tal, el arte comenzó a existir en Occidente cuando esa jerarquía de las formas de vida empezó a vacilar”.

²⁶ A inicios del siglo XX se altera el modo de producción de las obras de arte. El aura —como acontecimiento único de una presencia lejana, por más próxima que ésta pueda aparecer (Benjamin, 2003:47)— que tradicionalmente caracteriza a las producciones artísticas de los colectivos humanos y que opera en función de la percepción sensorial, deja de ser vigente a inicios del siglo pasado cuando se suscitan las alteraciones con respecto a un modo acelerado de reproductibilidad técnica. Walter Benjamin (*ibid.*:44,45) observa este proceso de cambio, en cierta medida, como una promesa positiva para la democratización del arte, y ve en el cine, en la potencia de llegar a las masas que lo caracteriza, al agente capaz de llevar a cabo este movimiento. Esta transformación técnica en el arte, presupone una separación entre el valor de culto, de lo producido en cuanto aparición única en el ámbito de la tradición y el valor de exhibición, de una aparición masiva que ha perdido su valor aurático. La reproducción técnica abre paso a modos diversos de concebir la actividad artística, y sin ella es difícil pensar el movimiento de las vanguardias, del arte experimental, de la modernidad, de la posmodernidad y del arte contemporáneo en toda su complejidad. Con el paso apresurado de la historia del siglo XX, la potencia revolucionaria que avizoraba la reproductibilidad técnica benjaminiana se ve desestimada por el embate de una modernidad capitalista que bajo el contexto de la denominada industria cultural (Horkheimer, Adorno, 2009:165 y ss.) determina la enajenación de la actividad artística y en este sentido fetichiza el valor de la obra artística al concebirla prioritariamente como mercancía. De acuerdo con Horkheimer y Adorno (*ibid.*:166), en el marco de la industria cultural, la técnica artística se caracteriza por la producción estandarizada, en serie, y con esto se sacrifica “[...] aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.” En el sentido de la crítica expuesta por estos autores, Roger Scruton (2009), argumenta la pérdida de la belleza, valor dominante a lo largo de dos mil años en Occidente, como fuente esencial de la expresión artística que implica concebir el arte en cuanto dimensión espiritual y como una forma de comunicación entre los hombres. En oposición a esta pérdida, se erige la expresión artística moderna y contemporánea que, siguiendo al autor, rinde culto al valor de la fealdad, la originalidad y la alienación. Aun cuando los planteamientos de Adorno, Horkheimer o Scruton son polémicos y criticados desde, por ejemplo, puntos de vista que acusan sus argumentos de ser elitistas al desdeñar el gusto popular, es innegable la impronta que deja en el pensamiento occidental la perspectiva discutida por estos autores. (Para una crítica a Adorno *Cfr.* Martín-Barbero, 1991.)

preestablecidos. Cabe desatacar, de acuerdo con el autor polaco, que en la consideración aristotélica la *techné* se reconoce como un saber que imbrica por una parte la capacidad física, y por otra el conocimiento intelectual, con lo cual el *arte* en la antigua Grecia, o mejor dicho en la Grecia aristotélica se concibe como un *conocimiento productivo* (*ποιητική επιστήμη – ciencia poética o conocimiento poético*) (*id.*). Así, como sostiene Aristóteles (*ibid.*: 272), “Todo arte [τέχνη] versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido.”.

Sin embargo, el punto de partida desde el cual se desarrolla históricamente la actividad artística, no es privativo del contexto nominal griego de *techné*. Por el contrario, el arte —si cabe el término— en cuanto práctica, se remonta a un lejano y extenso período de tiempo en el cual no hay evidencias que demuestren la presencia del habla, pero sí las hay con respecto a los vestigios materiales que superviven y que son manifestación de una modalidad originaria de *techné*. Durante la transición del Paleolítico Medio al Superior, tiene lugar una transformación determinante en el proceso de evolución humana; la explosión cultural acaecida hace cerca de 60,000 y 30,000 años a consecuencia de procesos complejos de incremento de capacidades cerebrales, neurales, anatómicas de las que emerge la fluidez cognitiva, que interconecta tres tipos de inteligencia, social, técnica y de historia natural, y que a su vez hace posible la aparición del lenguaje, la generación del arte, la religión y la ciencia.²⁷

Las producciones que en el contexto de la prehistoria de la humanidad se adecúan análogamente a los sentidos modernos que el arte designa, son discutidas por la arqueología y en esta disciplina se les asigna un conjunto de propiedades y de atributos que las identifica. La elaboración de artículos de ornamentación personal, abalorios, colgantes y dientes perforados de animales, surge en el Paleolítico Superior, la fase histórica desplegada hace entre 40,000 y 30,000 años. A estos objetos hay que añadir las placas pintadas, como las de la Cueva de Apolo, al sur de África, o los grabados de los aborígenes australianos, entre otras manifestaciones. Los registros arqueológicos evidencian que estas

²⁷ Sobre el proceso de evolución homínida - humana *cfr.* Alice Roberts (2011:58-171); Carlos Beorlegui (2011:137-180); Steven Mithen (1996:223-228); Merlin Donald (1993); Dan Sperber (2005).

producciones «artísticas», o símbolos visuales, a diferencia de la función del arte asociada a la cultura del entretenimiento de la modernidad occidental, se suscitan no en momentos confortables o de esparcimiento, sino en coyunturas de gran tensión a causa de las circunstancias de adaptación ambiental que se originan con relación a las remanentes de la última gran glaciación. Así lo explica Steven Mithen (1996:175-186), al tiempo que establece propiedades y atributos mentales para la generación y lectura de esta simbología visual.²⁸

Lo más relevante de la interpretación de los símbolos de la prehistoria, para los intereses de la presente indagación, son los aspectos metafóricos de la significación interna y la «huella» como distanciamiento espacio-temporal. A continuación, se explica a qué se refieren estos dos aspectos. En relación a los significados internos, Mithen (*id.*) comenta la imagen del pez, cuya simbología remite a la mutación del espíritu que se enmarca entre el nacimiento y la muerte de los seres vivos. En este sentido trazar la forma de un pez responde no sólo a que este animal es potencialmente un alimento para el hombre y, por ende, es bueno para comer, sino también, y probablemente sobre todo, porque induce a la reflexión espiritual, es bueno para pensar. Con esto se afirma que los significados metafóricos no sustituyen sino se presentan complementarios de la interpretación literal que proviene de la actividad de la pesca y, en conclusión, la variabilidad de las lecturas de imágenes simbólicas que determina la posibilidad de acceder a ellas, dependerá de la experiencia y del conocimiento de cada intérprete.

²⁸ Con respecto a las propiedades, 1) la forma simbólica es arbitraria de su referente, por ejemplo, lo que sucede en relación a los números cuyas formas, en la escritura, no se asemejan a las formas materiales de las entidades a las que representan. 2) Los símbolos se crean a partir de una intensión comunicativa. 3) Hay un distanciamiento espacio-temporal entre el símbolo y el referente, es decir, la forma simbólica de una imagen, por ejemplo, puede aludir a algo que ocurrió antes o que podría ocurrir en un futuro. 4) Es posible que, de acuerdo al conocimiento o la experiencia, la significación específica de un símbolo varíe entre individuos y culturas. 5) La realización de un mismo símbolo, ya sea deliberada o involuntaria, puede tolerar grados de variabilidad, algo que ocurre, por ejemplo, en la escritura en los idiomas; la lectura y comprensión del mensaje tolera los grados de variación caligráfica de cada individuo. En relación con los atributos mentales para la elaboración y consumo de estas producciones, Mithen identifica, por lo menos tres. 1) La realización de una imagen simbólica requiere de la planeación y ejecución de un modelo mental preconcebido. 2) Asimismo, el símbolo reclama de una intensión comunicativa en referencia con el objeto o el evento desplazado. 3) La atribución de significado a una imagen visual no se determina por la asociación de ésta a su referente. (*Ibid.*: 178, 179, 181.)

Con respecto a la huella, el autor sostiene que, de acuerdo a la evidencia arqueológica, lo más probable es que los símbolos, con independencia del significado que se les atribuya, se alejen del espacio y del tiempo de aquello que los inspira. Por ejemplo, una imagen que alude a un lugar probablemente da cuenta de la lejanía de su ubicación, asimismo los seres ancestrales representados no poseen claramente ubicación en el espacio y el tiempo.

Los acontecimientos que inspiran las producciones simbólicas se encuentran alejados de las mismas y su denotación.

Por ejemplo, las variantes de las huellas de los cascos de un ciervo dependerán de si se producen sobre el barro, la nieve o la hierba, así como el dibujo de un símbolo variará de acuerdo a la superficie de la roca y al estilo individual del artista. Las marcas que dejan los animales a menudo no son representacionales, figurativas. Si bien la huella de un ciervo a menudo se asemeja, reproduce, la base del casco, ésta no reproduce el acontecimiento que de ella se infiere, como, por ejemplo, el paso de un venado macho. Muchas marcas no tienen semejanza visual con el animal que los creó; es el caso de las líneas paralelas que deja el retorcimiento de una serpiente. Y finalmente, el significado de las marcas variará según el conocimiento de la persona que observa e interpreta la marca, como también, de manera similar, varía el significado de los símbolos.²⁹

De acuerdo con Mithen, las hipótesis arqueológicas apuntan a una concepción del «arte» en la prehistoria que refiere a un modo de almacenamiento de información. Se cree que los objetos simbólicos, las pinturas rupestres, los huesos grabados cumplen la función mnémica de almacenar y así poder recuperar información mental acerca del mundo natural. Por ejemplo, la forma en que se pintan muchos de los animales se considera que es un medio para la obtención de información acerca de sus movimientos y conductas, también las imágenes que retratan a las aves se asocian a los vuelos migratorios que señalan

²⁹ En el texto original: “For instance, the hoofprint of a deer will vary depending upon whether it is made in mud, snow or grass, just as the drawing of a symbol will vary according to rock surface and the individual style of the artist. The marks left by animals will often be non-representational. While the hoofprint of a deer may look like the base of the hoof, it does not look like the event that is inferred from it, such as the passing of a male stag. Many marks have no visual resemblance to the animal which created them, such as the parallel lines left by the wriggling of a snake. And finally, the meaning of marks will vary according to the knowledge of the person viewing the mark, in a similar way that the meaning of symbols vary.”. (Mithen, 1996:184)

cambios climáticos determinantes para la vida de los pobladores primitivos (*íd.*). La historia hace posible volver la mirada y contrastar el tiempo, lo que resiste, lo que claudica, lo que se transforma a lo largo de su desarrollo. Una vista panorámica de algunos de los sentidos que se le adjudican al arte en determinados momentos de la historia permite asumir una orientación, desde el presente, con relación al cómo o a la manera de ser de una posibilidad estética.

Componer una escritura musical en torno al dolor, el cómo de su posibilidad, conlleva, al igual que cualquier actividad creadora, una toma de posición ante las continuidades y los cambios con respecto de las ideas que significan al arte en cuanto ámbito general de su enunciación. Los aspectos del arte relacionados a su génesis, a la reflexión acerca del modo de su realización, al sujeto de la producción y los ámbitos físico e intelectual que conciernen a su actividad, que Aristóteles concede a *techné*, aunados al sentido que las pesquisas arqueológicas le otorgan a la producción simbólica en la prehistoria —en cuanto a las ideas de la significación interior, la huella y el almacenamiento— conforman posibles indicios para desarrollar el problema de la expresión del dolor a través de la música, y con ello las cuestiones específicas que conlleva un ejercicio de creación —*poiesis*— musical semejante. Cabe resaltar aquí el sentido del arte vinculado a la prehistoria que da cuenta de una relación intrínseca con las cuestiones fundamentales de la existencia. Será posible afirmar que en este sentido del arte hay una evidencia de la conexión primordial entre la expresión simbólica y las cuestiones urgentes: la experiencia vital, la sobrevivencia, la muerte.

1.3. Rasgos generales de la poética

Diferentes teorías modernas adjudican a la experiencia artística el modelo tripartito dominante de la comunicación. El arte en cuanto experiencia implica tres momentos, uno de producción o emisión, otro que se define por aquello que se produce, el objeto a ser comunicado, la información producida y, finalmente, un momento consuntivo, de recepción o de afectación, que involucra activamente al sujeto que decodifica la significación de lo producido. Así también lo entiende, para la música, el enfoque analítico de Jean Molino

(2011:139-145) quien establece tres niveles relacionados de experiencia musical o como él lo denomina, del *hecho musical*. (1) El nivel de la *poiesis*, de la producción, (2) el nivel *neutro*, del texto musical producido, y el nivel de (3) la *esthesis*, de la recepción e interpretación por intermedio de la percepción sensorial. Lo que se plantea en el primer nivel, en el cual se asienta la problemática de este escrito, es el conocimiento relativo al cómo producir un texto musical.

Dentro del territorio de la *poética* se establecen las cuestiones procedimentales con respecto a la realización de un texto u obra de arte. La raíz etimológica griega de *poiēsis* significa creación (Corominas, 1987:465), así, a partir del vocablo griego *poiein*, *poética* se traduce como un hacer que refiere a la generación o proceso de creación que conduce a una obra de arte, con lo cual, como sostiene Paul Valéry (1990:108) toda obra de arte induce a pensar sobre el propio proceso de creación. En el campo de la filosofía teatral, Jorge Dubatti (2011:39), afirma que la función primaria de la *poiesis* no es comunicativa sino ontológica, toda vez que la obra de arte pone a existir en el mundo un objeto, un acontecimiento. Por su parte, desde el ideario marxista, la instauración de un acontecimiento estético se entiende como una *praxis* de la creación artística lo cual se define como una “actividad consciente y objetiva” cuya finalidad es “la transformación de una materia a la que se imprime una forma dada, exigida no ya por una necesidad práctico-utilitaria, sino por una necesidad general humana de expresión y comunicación” (Sánchez Vázquez, 2003: 28,275). De aquí, en términos generales, puede inferirse que una poética musical implica una actividad subjetiva, al mismo tiempo que racional, y que consiste en la transformación del sonido a razón de una expresión comunicativa.

Durante las lecciones sobre poética musical que imparte Igor Stravinsky (1947:4), la define como “el estudio de la obra que ha de realizarse”. Y el compositor se propone disertar sobre el *hacer*, la *fabricación* o la creación en el campo de la música o, mejor dicho, de su música. La producción musical de Stravinsky se inscribe en diversas corrientes, como la de su período ruso, el neoclasicismo, el serialismo, y en algunos trabajos la influencia proviene de la música popular rusa o norteamericana. Él establece su propio territorio sonoro, en el que cada obra responde a una lógica estructural particular que deviene en un sonar específico. La poética stravinskyana comprende el estudio de las ideas

generales en torno a la creación de la obra musical del propio compositor, lo cual, en gran medida, posiciona a la poética como un universo creativo personal desarrollado y puesto a existir por el autor.

La autonomía poética stravinskiana se distingue de las tradiciones de género y estilo que forman parte de la música docta de concierto en Occidente y del arte en general. Hasta el siglo XX se reconocen, en la historia de la música docta occidental, formas de composición insertas en tradiciones estilísticas determinadas (músicas renacentista, barroca, clásica, romántica) para las cuales existen *corpus* de saberes teóricos de composición musical que en términos generales establecen la legalidad requerida para la escritura de una partitura en el marco de uno u otro estilo. Sin embargo, esta poética, referida a una tradición estilística, se desestabiliza durante los primeros años del siglo XX, período durante el cual se ponen en cuestión las certezas de la reglamentación que hasta ese momento se expresaba en los estilos musicales derivados de un sistema establecido —el de la funcionalidad de la armonía tonal—, y sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo pasado, cuando en los años posteriores a la debacle y el escenario ruinoso que dejaron las guerras, adviene el período post-modernista, que en reacción crítica a las tradiciones de la modernidad y la vanguardia musical concita un conjunto de prácticas compositivas diversas, esto es, una pluralidad de poéticas.³⁰

A diferencia de estas poéticas ‘autonomistas’ —como la de Stravinsky— la *Poética* de Aristóteles (2011), o el *Ars poetica* de Horacio (1974), o *De lo sublime* de Pseudo-Longino (2007) admiten formas preestablecidas que regulan el procedimiento de la creación artística, compositiva, que en palabras de Hegel (1989a:20,21)

³⁰ El *serialismo*, por ejemplo, se considera el “[...] último desarrollo compositivo compartido por un número suficiente de compositores de diferentes escuelas estilísticas y nacionalidades.” (Morgan, 1999:429). Junto al serialismo pueden identificarse la atonalidad, la dodecafonía, la técnica de campo (a la manera de Penderecki), y la aleatoriedad o indeterminación (Padilla, 1998:5). Morgan (*óp. cit.*) señala que la indeterminación en su forma más radical practicada por Cage, nunca goza del mismo estatus que el serialismo, y se constituye a comienzos de la década de 1950 como un movimiento marginal. Posteriormente se reconoce un período heterogéneo de diversidad compositiva en el que destacan “la música electrónica y electroacústica, la aleatoriedad (total), la música basada —entre otras cosas— en notación gráfica y el happening.” (Padilla, *óp. cit.*)

[...] pueden ofrecernos más en concreto una idea general acerca de la manera en que se desarrollaron tales teorías [las del arte, como por ejemplo la teoría de la tragedia, en el caso de Aristóteles]. [En esas poéticas] los rasgos universales abstraídos debían servir como prescripciones y reglas por las que debían de producirse obras de arte, sobre todo en épocas de deterioro de la poesía y del arte. [...] En tales teorías predominaba la intención de cultivar el juicio artístico y, sobre todo, la de *formar el gusto*.

A pesar de la crítica que se le hace a esta poética normativa, el mismo Hegel (*id.*) reconoce que ellas contienen ideas y puntos de mira muy instructivos. En efecto no obstante los cuestionamientos, en la poética de Aristóteles se sientan las bases de la actividad artística occidental, las cuales, ya sea porque se afirman o porque se niegan, aportan nociones determinantes en discusiones posteriores sobre la creación artística que llegan hasta los días presentes.³¹

Al concebir la poética de esta manera —en cuanto actividad y conocimiento relativo a la creación, referida a la función ontológica, como una *praxis* transformadora, como un corpus normativo, o como reflexión autónoma de una producción artística—, se corre el riesgo de caer en generalizaciones. Es decir, el riesgo de pretender formar un concepto, el de poética, cuya consistencia resida en los aspectos generales de la creación artística, lo cual hace posible que el espectro de actividades a las que el término referencia sea muy amplio y por ende se pierda de vista la oportunidad de señalar los bordes de la identidad de lo poético. Un sentido de *poética* que sobrepasa la generalidad descriptiva de la cuestión de la habilidad o del procedimiento técnico es el que discute George Steiner en el extenso ensayo *Gramáticas de la creación* (2011), a partir del cual, en adelante, se aborda un asunto más específico de la poética, necesariamente vinculada a la discusión filosófica existencial.

³¹ Un ejemplo de poética musical normativa, que también es posible referir como poética estilística, se observa en el período Barroco que tiene lugar, aproximadamente entre los años 1600 y 1750. Ulrich Michels (2004:305) menciona que, en los círculos humanísticos del siglo XVI, en los que se retoman los conceptos aristotélicos *pensar, hacer, crear*, la división de la música implicaba tres categorías: *música theoretica* (teoría), *practica* (praxis) y *poetica* (composición). La enseñanza de la composición musical en el Barroco, se determina por la impronta simbolista de la música del período renacentista, de entre los años 1400 y 1600. Las lecciones en composición partían de “[...] la *invención* de un motivo (a menudo como fórmula), pasando por la *estructura global*, hasta la *ejecución y ornamentación* (*inventio, dispositio, elaboratio, decoratio*), así como la división en *secciones o frases* (*incisiones, periodi*) y floreos para determinadas representaciones (del texto), llamadas *figuras*. Así, un sonido agudo indica *altura*, también montaña, cielo, un valle profundo, el infierno [...]. El semitono cromático expresa pena y dolor [...], pausas repentinas señalan irrupción de silencio y muerte [...]” (*id.*).

1.4. La poética o el modo de tratar con la muerte

El propósito último del pensamiento de Steiner (2011:338) en su ensayo sobre la creación, es afirmar que el concepto de *poiesis* ha llegado a su fin para la cultura occidental; con esta proposición resuenan las voces que durante el siglo XX proclaman la *muerte* del arte.³² La argumentación de Steiner gravita en torno al reconocimiento de la densidad constitutiva de la creación, la cual es crucial y transversal para los ámbitos religioso (teológico), filosófico (metafísico) y artístico (poético).³³ Al remover la superficie de las narrativas en torno a la creación en esta triplicidad —teológica, metafísica, poética—, Steiner arriba a la hipótesis central del libro: “al menos en Occidente, el estatus de la muerte ha experimentado transformaciones fundamentales. Si éste es el caso, lo que entendemos por «creación» e «invención» debe replantearse.” (*Ibid.*:326).

George Steiner expone los diversos sentidos que convergen en el campo semántico de la poética en Occidente. La *creación* se perfila en los léxicos judaico (que en la Torá refiere al acto de moldear que realiza el alfarero), griego (que alude a lo inmediato de la acción y la complejidad de la causalidad), y latino (basado en la perspectiva biológica y política, de engendrar vida y de nombrar un magisterio, respectivamente) (*ibid.*:30,31). La formulación del lenguaje secular que caracteriza las filosofías del arte y las poéticas occidentales proviene del sustrato cristológico. El discurso que subyace al acto de

³² A Hegel se le atribuye el planteamiento acerca del fin o la muerte del arte, ello en el contexto filosófico y artístico de su tiempo, el del Romanticismo, en el cual la subjetividad gana terreno y se opone a los ideales trascendentes del espíritu absoluto. A partir de Hegel (1989b:421;2003: 433-606) esta discusión se retoma desde perspectivas diferentes que igualmente señalan que el arte, o una forma determinada de hacer arte, ha culminado. Al respecto véase: W. Benjamin (2003:39,48) sobre la autenticidad y la destrucción del aura de la obra de arte a consecuencia del modo de reproducción técnica (Ver nota al pie 26, apartado 1.2.) Con relación a la muerte del arte en el contexto de la estetización de la vida generada por los medios de comunicación y la industria del entretenimiento, *cfr.* la estética negativa, y la desartización que sostiene Theodor Adorno (2004:46-48). El fin del arte con relación a las condiciones de producción en las artes visuales véase Arthur C. Danto (1984), Hans Belting (2009). También consúltese a Gianni Vattimo en *Muerte o crepúsculo del arte* (1987:49-59) y *Dos hipótesis sobre la muerte del arte* de Umberto Eco (1983: 250-270). Los planteamientos de la muerte o del fin del arte se constituyen en relatos históricos que, en realidad, lo que promulgan es la relación entre el predominio de un relato, y otros relatos subalternos. Posiblemente sea más interesante abordar los nacimientos, los orígenes de estos relatos antes que sus muertes. En este sentido, y de acuerdo con Georges Didi-Huberman (2009:9) “el discurso histórico no «nace» nunca. Siempre vuelve a comenzar”.

³³ Cabe decir que antes que Steiner, Hegel (1989b, 77,78), en el marco del sistema de su pensamiento desarrolla esta triple vinculación. El arte, la filosofía y la religión se conciben como tres reinos que pertenecen a la misma esfera absoluta del espíritu.

corporeizar una significación a través de la poética es el de la transubstanciación sacramental en la eucaristía que consiste en “imaginar la presencia genérica de un contenido dentro de una forma o la presencia del significado dentro del acto” (*ibid.*:74), esto es, la doctrina cristiana en la que el cuerpo y la sangre de Jesucristo son consagrados en el pan y el vino.

Cuando hablamos de analogías, de alegorías, de simbolismo y de transformaciones formales y de la sustancia, cuando aludimos a la «traducción» en su sentido más completo, nos encontramos, conscientemente o no, aludiendo a la evolución de esos términos clave en la patrística, y en los esfuerzos medievales y escolásticos para definir, y explicar el milagro, perpetuamente repetido, de la Santa Comunión. (*Íd.*).

Steiner reflexiona acerca de la materialidad que significa, del cuerpo que representa, es decir, sobre la forma de la creación artística y el problema de la significación. Para ello, el autor indaga sobre la dimensión existencial y su correlato, es decir, su anulación o cancelación. Éste es un asunto presente en el misticismo teológico y las narrativas filosóficas en Occidente (desde Parménides y Platón hasta el decisivo planteamiento de Heidegger). Ya en el idealismo hegeliano, el posterior existencialismo sartreano, y la metafísica heideggereana, se reconocen en unidad indisoluble las polaridades de la existencia en términos positivos de aquello que *es*, y en el sentido negativo, aquello que *no es*; la consubstancialidad entre el ser y la nada, entre lo que surge (*Entstehen*) y lo que desaparece (*Vergehen*) son los aspectos que definen la existencia. (*Ibid.*:36, 41, 135.)

La identidad entre estos factores —*Entstehen* y *Vergehen*— aproxima la poética occidental a la cuestión de la muerte, toda vez que el devenir de una creación artística actualiza el aspecto crucial del ser bajo su forma vital y su inminente desaparición (*ibid.*:39). Sobre la base del “hallazgo seminal de Hegel”, como lo denomina Steiner, la poética cobra sentido dialéctico pues “«el comienzo no es una pura nada, sino un no-ser del cual ‘todo llega a ser’»” y por ende también el “«llegar a ser es un proceso hacia la nada, hacia la extinción»” (*ibid.*:36). De aquí que el aporte de una obra artística, a partir de su forma estética, sea la confirmación de su aparición y de su ausencia en simultáneo. La negación del acontecimiento estético que propicia la obra de arte, es decir el potencial no-

ser presente en toda creación artística y que justamente se quebranta en la presencia de la forma, designa la disminución del repertorio de posibilidades de aquello que pudo no haber existido, o que podría haber sido de un modo diferente, quizá más verdadero. Debido a este carácter dialéctico de la creación artística, Steiner considera que el núcleo patente en la forma artística expresa una tristeza, una huella que deja la pérdida de la materia al transformarse en forma determinada, por ejemplo, la talla de la piedra que representa la muerte de la misma (*ibíd.*:41), y así, del mismo modo el gran arte, la literatura y sobre todo y especialmente la música conducen “hacia los vestigios de lo informe, a la inocencia de sus orígenes y de su material bruto” (*ibíd.*:42). En resumen, lo que declara la obra artística es el hecho de que podría no haber existido o que pudo ser de manera distinta lo cual se evidencia en el recuerdo que alberga la formación de una obra, que es la presencia de la posibilidad de lo increado. En toda realización artística, el ser y el no-ser cohabitan en el inacabamiento, en la imperfección, el desajuste, el error, que podrían no haber sido o ser de otro modo. (*Ibíd.*: 136,137.)

La cuestión existencial que plantea Steiner (*ibíd.*:281), se basa, entre otras perspectivas teóricas o artísticas, en la obra literaria de Hermann Broch *La muerte de Virgilio*. En esta novela lo existencial se plantea como un hecho esencial de la muerte revelada no a través de las palabras sino de las acciones que le confieren, a la muerte, su sentido humano. Dentro de estas acciones, las manifestaciones estéticas y de modo particular la música, dialogan con la muerte y con su rechazo en la génesis, en el llegar a ser, que es un proceso hacia la nada, en la extinción de las mismas producciones estéticas, o la autodestrucción que las determina (*ibíd.*: 80,126,127). De este modo “la abolición del momento generativo en música y la vuelta de la música a la «desaparición completa» es un hecho que, aunque familiar, resulta siempre provocador.” (*Ibíd.*:127).

Del planteamiento de Steiner se infieren las razones por las que éste autor le atribuye a la música un modo específico de concretizar la dialéctica de la existencia. La expresión musical expone la temporalidad que le es inherente, lo sonoro que deviene duración; el ser de una fuerza que a lo largo de su trayectoria construye, a cada paso, lo irrecuperable del tiempo musical que se conduce hacia el silencio inamovible de su desaparición. La analogía entre la música y la cuestión profunda de la existencia hace posible pensar que la música, y

la creación artística en general, es una provocación en cuanto recordatorio de la muerte, en expresión latina, un *memento mori*. En este sentido la poética es un modo de tratar con la muerte, es decir, con “la más intrigante de nuestras obligaciones” (*ibid.*:330). De esta inherencia de la muerte a las manifestaciones estéticas se derivan las cuestiones relativas a lo trascendente, a la inmortalidad, a lo ontológico, a la espiritualidad divina, que en la discursividad teológica, metafísica y poética se le atribuye a la creación artística.

A lo largo del siglo XX en Occidente hay una transformación en el estatus de la muerte. Tiene lugar una recomposición o, mejor dicho, una deformación del sentido de la muerte, que, siguiendo a Steiner, trae consigo el deceso del concepto de *poiesis*. Por un lado, la inseminación artificial, el tratamiento de material embrionario como parte de la metodología de la reproducción asistida, y por otro su complemento, la criogenización, o metodología de conservación del cuerpo, o la preservación de células y tejidos *post mortem* al deceso clínico y previo a la muerte biológica del paciente crónico o la neuropreservación constituyen procedimientos que apuestan por el anhelo esperanzado de lo imperecedero, de la existencia sempiterna, de aquello que desafía el mandato biológico natural; trascender nuevamente a la vida después de la muerte en un, hasta ahora, inalcanzado resucitar. Al mismo tiempo, pero quizá de manera aún más desconcertante, el siglo XX congrega las evidencias del fracaso de lo humano, y en la reproducción de la brutalidad que opera en los campos de exterminio, los hombres civilizados, des-humanizados, se exponen a las gramáticas de la violencia. Cómo no reconocer la devaluación de la muerte a lo largo de este siglo, si “la escala misma de la muerte, sus tecnologías obscenas (su «industrialización», dirían algunos) y su anonimato han triunfado hasta el punto de que, en cierto sentido, han banalizado el concepto.” (*Ibid.*: 329.)

En el panorama descrito por Steiner se ve alterado el ciclo vital; se ven perturbadas las maneras seculares por medio de las cuales las sociedades comprenden la dimensión simbólica asociada a la muerte, los ritos funerarios, las prácticas de enterramiento, las conductas en el espacio-tiempo de difuntos. En este sentido se argumenta la hipótesis del autor; la relación entre la muerte y la *poiesis* —los vínculos que históricamente se presentaron entre ambas dimensiones y que se materializaron en poéticas como las de Esquilo, Dante, Bach, Dostoievski, entre tantas otras— no es un vínculo exento de

alteraciones. (*Ibíd.*: 341,342.) El acontecimiento de la corriente dadaísta en producciones como la de Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y Jean Tinguely, que critican el *estatus quo* del sistema capitalista, la lógica productivista del mismo y las correspondencias de estas cuestiones en el ámbito artístico, reinventan la creación y, con ello, el concepto de *poiesis* llega a su fin. La idea de lo inmortal, que es matricial de las narrativas estéticas e intelectuales en Occidente se desvanece pues a la muerte, articuladora de la creación, ya no se la identifica como “el adversario que paradójicamente nos ennoblece y nos sostiene”. (*Ibíd.*: 338,339.)

Sin embargo, a pesar de la afectación de la poética en el marco de las mutaciones sociales del acontecer de la muerte, los asuntos relativos a la existencia, el pensamiento urgente, esto es, metafísico, no cesan de reclamar expresión poética. Dice el autor que “[I]a exultación humana y la pesadumbre, la angustia y el júbilo, el amor y el odio, continuarán exigiendo una expresión definida. Seguirán presionando sobre el lenguaje que, bajo esta presión, se convierte en literatura.” (*Ibíd.*: 341,342.) O para decirlo de un modo más amplio, los compromisos meridianos con lo trascendental continuarán ejerciendo influencia sobre los lenguajes propios de los códigos de la significación poética. Al concluir *Gramáticas de la creación*, Steiner convoca nuevamente a la música, algo recurrente en su argumentación, y lanza una tentativa. Tal vez la música, que se resiste más que otra forma a la definición, *sabe* mejor, es decir, es conocimiento capaz de tratar con estas cuestiones de lo urgente, con la muerte misma, la nada, que es indefinible.

En el escrito *¿Qué es la metafísica?* Heidegger (2003) trata el problema de ‘la nada’ asociado al temple del ánimo radical, que es la angustia. A diferencia del miedo, que se presenta en vínculo con algo de este mundo, la angustia es indeterminada pues se experimenta con relación a la nada. La angustia implica la revelación de la nada, la hace patente, y ésta no es otra cosa que la negación del ente pues excede lo que hay en el mundo (*ibíd.*:35). Sin embargo, la nada no debe pensarse como un contra concepto del *ente*, sino como parte esencial, perteneciente, del *ser* mismo (*ibíd.*:42). La existencia humana, argumenta Heidegger (*ibíd.*: 56,57), “no puede habérselas con el ente si no es sometándose dentro de la nada”, lo cual es el ir más allá del ente, su trascendencia, su acaecer existencial, es decir, la metafísica; “el *acontecimiento radical* en la existencia misma y

como tal *existencia*”. Tratar con la metafísica requiere del arte, así lo demuestra el autor en los escritos en los que comenta sobre el origen de la obra artística y la poesía (Heidegger, 2006). Aunque la música no esté presente en las reflexiones del filósofo alemán, Steiner (2013:98-100) sostiene que, a través de ella, es posible plantear una relación analógica con el pensamiento metafísico heideggeriano, pues ambos, música y ser, poseen una historia y un sentido, dependen del hombre, así como trascienden la humanidad. Con relación a esta discusión metafísica, a la cuestión del ser y la nada, Steiner afirma que en la música “los silencios están cargados de sentido”. Pensar el silencio, en su potencialidad de remitir al asunto trascendental de la existencia, es una clave para la comprensión de la propia idea de Steiner con relación a la música.

Téngase presente que el mayor problema que acarrea la muerte es la imposibilidad de conocerla en cuanto vívida experiencia que acontece a uno mismo. De aquí que la muerte, la nada, no existe, no es. Mijaíl Bajtín (2015:104-108), en el contexto de la teoría sobre la creación de la novela, aborda el cuestionamiento al problema de la muerte y afirma que

[L]os acontecimientos de mi nacimiento, de mi estancia axiológica en el mundo y, finalmente, de mi muerte, no se cumplen en mí ni para mí. [...] Por supuesto, puedo pensar en el mundo después de mi muerte, pero lo que no puedo vivir desde mí mismo es el mundo emocionalmente matizado por el hecho de mi muerte, de mi inexistencia, porque para hacerlo debo experimentar una endopatía con el otro o con los otros para los cuales mi muerte, mi ausencia, se convertiría en el acontecimiento de su vida. (*Ibid.*:105.)³⁴

¿Qué implicaciones tiene el pensar la muerte? ¿Es acaso posible, hacerlo sin recurrir a la sintomatología que configura lo cognoscible de su acontecimiento? Si de la muerte sólo

³⁴ Aunque Bajtín no comenta acerca de la genealogía del término endopatía, o también llamada intropatía (*einfihlung*), se infiere que la significación del concepto aludido proviene del contexto filosófico alemán de la segunda mitad del siglo XIX, asociado a Robert y Friedrich Vischer, Theodor Lipps, Edmund Husserl, y por la semejanza conceptual con *Verstehen* (comprensión) también a Wilhelm Dilthey y Friedrich Schleiermacher. La endopatía en cuanto término se compone por el prefijo endo (hacia el interior) y pathos (sufrimiento, sentimiento). En líneas generales *einfihlung* refiere a los sentimientos propios de un sujeto quien los proyecta en un objeto intuido. Ambos términos *einfihlung* y *verstehen* son criticados por su metodología *naive* carente de objetividad pues consisten solamente en la identificación del objeto por parte del sujeto al cual se proyectan los sentimientos de este último. Magdalena Nowak propone una restitución del concepto. *Cfr.* Nowak, 2011:301-326.

se saben los síntomas que bosquejan las circunstancias fúnebres del otro, es decir, sus lamentos, el dolor, la imagen del cuerpo inerte, el tiempo de duelo que emana ante la pérdida, ¿será posible reflexionar sobre la muerte sin los indicios que le atañen? Cuando en este trabajo se propone una aproximación a los escenarios americanos de la violencia a través de la música —con miras a la formulación de una expresión del dolor producido en estos contextos— la cuestión de la muerte se presenta como tema inexorable. En los ámbitos de la violencia americana, el de las guerras, el de los conflictos armados, el dolor deviene un modo de agenciamiento ante la muerte; el dolor que afecta los cuerpos violentados y el dolor que involucra a los testigos indirectos ante la pérdida de los seres queridos son formas de entablar relación con la metafisicalidad que comporta la muerte, es decir, con lo que está más allá del alcance de la comprensión humana. Si la muerte se piensa en vínculo con la expresión musical, entonces será posible pensar el dolor con relación a la música y aproximar los sentidos, de muerte y dolor, en un punto de encuentro y articulación como la expresión musical. En qué radica esta posibilidad, cuál es el terreno ideológico, la discusión que subyace a esta posibilidad no es sino el de la problemática de lo sagrado.

La música y lo sagrado

Es probable que a consecuencia de aquello que se resiste al entendimiento, en ocasiones importantes, la tarea filosófica se oriente a la reflexión de los acontecimientos estéticos propios del campo del arte. Cuando el pensamiento parece tocar el límite entonces los filósofos recurren a las especulaciones a partir de la experiencia artística, estética, como una forma de hacer inteligible algo que se muestra impenetrable, como lo es la cuestión de la existencia misma de los seres humanos. En contraste, el campo del arte, particularmente el ámbito de la creación —que tiene por finalidad la realización de experiencias específicas, procesos concretos de elaboración de signos ideológicos artísticos— no está exento de correspondencias con un marco de pensamiento referencial, de planteamientos filosóficos, que eventualmente son decisivos para la realización de la experiencia poética. Pero es menos frecuente que los artistas creadores desplieguen una reflexión a partir de los

paradigmas, de presupuestos filosóficos, que en torno a la actividad poética coadyuven a la misma en su realización. Por lo general, echar mano de la filosofía en la actividad estética productiva es poco habitual, en todo caso a ella se recurre en el ejercicio de la actividad estético analítica reservada a los historiadores del arte.

Los nexos entre filosofía-música o música-filosofía se presentan de modo particular ya que en el campo musical el límite acontece en el modo sui generis del código musical que se resiste a la significación en los términos en los que habitualmente ésta acontece en el lenguaje natural; posiblemente el tema de la significación sea lo que al mismo tiempo, determine la férrea e inmemorial relación entre ambas esferas.³⁵ En Occidente, la relación entre la música y la filosofía se remonta a la antigüedad griega y se articula en la realidad de la compleja narración del mito. La clave para la comprensión de los fundamentos conceptuales que rigen los principios preponderantes de la música en la antigüedad griega y que, sin lugar a dudas, superviven en la actualidad, se hallan en los significativos mitos de Orfeo y Dioniso, los cuales, a su vez, son determinantes para la estructuración de las doctrinas filosóficas en la Antigua Grecia. Enrico Fubini (1997:40-44) comenta acerca de los relatos asociados a cada uno de estos personajes. A Orfeo se le atribuye la creación de una forma de unión entre el canto y el sonido de la lira y con ello la instauración del carácter mágico, de encantamiento, que adquiere la música.³⁶ A Dioniso, por su parte, se lo concibe como tañedor de flauta y se lo representa como el dios de la embriaguez, del frenesí, que conduce el coro de las Bacantes y celebra con el sonido de su instrumento la algarabía pánica de la naturaleza.

³⁵ Una relación que Eugenio Trías (2007:871) explica de la siguiente manera: “[...] *prima la filosofía e poi la música / prima la música e poi la filosofía* [primero la filosofía y luego la música / primero la música después la filosofía]. Quizá en la filosofía occidental, de Platón a Nietzsche, o desde los presocráticos hasta Adorno, puede reconocerse esa asunción y compromiso de ambas frases, y de la inclinación de unos y de otros hacia una de las dos posibles formulaciones. Algunos elevan vuelo filosófico en y desde el hallazgo de la música como fundamento matricial, así Pitágoras, o en el siglo XIX Schopenhauer o Nietzsche, mientras que otros recrean la música en y desde una filosofía que se supone superior, y que hace posible descubrirla en su verdad, así Platón, que concibió la *filosofía dialéctica* como la música verdadera. O el caso especial de Theodor W. Adorno, para quien la verdad (histórica) de la música exigía su examen desde una filosofía que se entendía a sí misma como Teoría Crítica.”

³⁶ “[...] la música dentro del mito órfico es, más bien, una potencia mágica y oscura que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los principios opuestos sobre los que, al parecer, se rige la naturaleza: vida y muerte, mal y bien, belleza y fealdad; estas antinomias llegan a anularse unas a otras, a disolverse, en el canto ejecutado por Orfeo, gracias al poder mágico-religioso, reconocido a la música” (Fubini, 1997: 40-41).

Del relato mítico no sólo se desprende una ideología en torno a la música en sí misma —es decir, un pensamiento relativo a los problemas o a las perspectivas de la discusión teórica sobre la práctica musical, como por ejemplo la bifurcación de una realidad sonora producida por un instrumento de cuerdas u otro de viento, o la cuestión de la prioridad valorativa entre poesía y música—³⁷, sino también derivan los asuntos doctrinales para la antigüedad que sobre la base del mito, tratan la música como factor civilizador, como un componente esencial de la educación (como la *doctrina del ethos* (Grout, Palisca, 2001:23-25)), o como una cuestión moral —cuando la música se considera dualmente como potencia del bien y del mal, que cura a los hombres de las enfermedades o los precipita hacia las mismas—, que han sido temas recurrentes en pensadores como Pitágoras, Platón o Aristóteles.

A través del testimonio mítico se despliega la narración de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un tiempo primordial, originario. El mito da cuenta de las gestas de seres sobrenaturales que propician la creación, el comienzo de una realidad que antes no existía y de aquí que la realidad del mito se entienda como un proceso rupturista si, de acuerdo con Mircea Eliade (2013:13), se reconoce que “[...] los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el mundo.”. De ello, de tal irrupción de lo sagrado, da cuenta la producción de mitos asociados a la música y sus representaciones en formas arquetípicas e iconográficas. Del mito se desprenden las narraciones entorno a los orígenes ancestrales de la música que remiten al ámbito de lo divino, de lo espiritual, de lo sobrenatural que a ella se le atribuye. Si la producción de mitos es universal, en tanto que el relato cosmogónico es constitutivo de los cimientos de cada cultura humana de la antigüedad, entonces, además de los paradigmas míticos de Orfeo y Dionisos —u otras figuras como, por ejemplo, las del dios Yuval (Jubal), de la biblia hebraica, tañedor del arpa y la flauta, o la figura bíblica que

³⁷ Fubini (1997:42,43) explica acerca de la controversia histórica entre poesía y música, y la prioridad que en el relato filosófico se le atribuye a ésta última: “[...] las leyendas procuran, en su mayor parte, ubicar a los míticos héroes musicales, tanto a Orfeo como a Dioniso, en época muy anterior a la de la epopeya homérica, para indicar con ello una prioridad, no sólo cronológica sino también lógica, de la música sobre la poesía. La tradición —aceptada incluso por Aristóteles [En nota al pie: *Cfr. La Política*, libro VIII, 6b. Utet (1955-1956)]— señala al sileno Marsias como el inventor de la flauta y tiende a situar a éste o a Olimpo, su hijo y discípulo, en una época anterior a la de Orfeo, con el intento evidente de atribuir prioridad a la música pura.”

aparece en los libros del profeta Samuel, el rey David, tañedor del arpa— los orígenes de la música se presentan en otras versiones y en diversas tradiciones culturales a través de sus relatos.

Julio Mendívil (2016:29-31), desde la amplitud de la perspectiva etnomusicológica, comenta acerca de los atributos mitológicos que atañen a la música con relación (1) al ámbito de las divinidades. Por ejemplo, en personajes como Sarasvati, deidad hindú del conocimiento, diestra en la ejecución del vina; la divinidad cósmica egipcia Hathor, deidad del amor, la danza y el canto, hábil intérprete del arpa, o también en relación con algunos grupos maoríes de Nueva Zelanda o los avaiki de Polinesia para quienes su cultura musical es creación de hadas y elfos u otros seres míticos que habitan parajes naturales; (2) a la naturaleza como una potencia inspiradora y de mediación (por ejemplo cuando la música, en relatos mitológicos, se asume como un don concedido a los hombres gracias a la función mediadora de la naturaleza, algo que, por ejemplo puede constatarse en *Las metamorfosis* de Ovidio en cuya narración el soplo del viento dentro de las cañas sirve de inspiración a Pan, el semidiós de los pastores, en la construcción de su flauta. Asimismo, en África occidental, los ewe de Togo, creen que el mar contagió a los hombres el entusiasmo por tocar el tambor y por el canto, siendo él su intérprete primigenio). Mendívil también hace mención de (3) los dotes musicales que en el mito son asignados a los animales. Por ejemplo, en relación a los cantos de los suyá del Xingú en Brasil, dice el autor que estos no sólo provienen de espíritus silvestres, o monstruos terroríficos, sino que también son compuestos por animales totémicos como el armadillo, la tortuga o la serpiente. Casos similares se encuentran en el manuscrito quechua colonial de Huarochirí, redactado a fines del siglo XVI, en el cual se indica que en un tiempo originario la danza y el canto eran patrimonio exclusivo de los ciervos, algo parecido ocurre en el relato de los kootenai de norte América. Por su parte, para los dan de Costa de Marfil el mono provee origen a la música de tambores, de igual manera, son los pájaros sagrados quienes originan el canto en la concepción mítica de los kaluli de Papúa Nueva Guinea.

En América Latina, en contextos actuales de la tradición de diversas culturas nativas de raíces prehispánicas, la vigencia de las narrativas míticas son el influjo celebratorio puesto en acto en ocasión de múltiples rituales que, como indica Carlos Coba (1996:197),

sintetizan, en un todo integral —que se expresa en una forma musical o en una danza, o en una forma mixta— la triple entidad Hombre-Sociedad-Naturaleza. En ritos como los de la marcación y floreo de ganado, en el Altiplano chileno (Mamani, 1996:221-245), en las festividades que conceptúan al agua como un ser sagrado, en la sierra alta de Lima, en Perú (Ráez, 2005:53-61), o en varias comunidades nahuas de la Huasteca potosina en México en donde la música, a través de los instrumentos conforma un modo de comunicación “con los espíritus del monte, con los señores de los vientos, de las nubes, del agua” de quienes se espera reciban las ofrendas y así propicien el éxito de la siembra (Camacho, 2015:79)³⁸, entre muchas otras ocasiones rituales y ciclos festivos en la región americana, la dimensión simbólica ceremonial, de iniciación, de invocación, de agradecimiento o de culminación, es articuladora de la reproducción cultural del mito y la música.

El rito que busca una consecuencia pragmática, terrenal, en los asuntos de la experiencia vital, no limita la conexión entre el hombre y lo sobrenatural a las actividades agrícolas y ganaderas o a las etapas implicadas en los ritos de paso que a lo largo de la vida de los humanos se enmarcan entre el nacimiento y la muerte. Precisamente, la muerte comporta otra dimensión fundamental del relato mítico, de la ceremonia ritual y de la expresión sonora. En distintos contextos culturales, que se producen en tiempos y en espacios divergentes, como por ejemplo el contexto de los antiguos pobladores del continente americano, los vestigios icónico-arqueológicos señalan los entramados simbólicos que, sobre la base de una determinada cosmovisión, componen una identidad particular. La interpretación de las narrativas visuales, de los relatos en imágenes, también revela otras formas de lo sagrado, aquellas que atañen al universo de la muerte.

Sirva de ejemplo, en esta relación entre la dimensión simbólica y la muerte, el caso de la civilización Moche. Su sociedad compleja y estratificada, conforma las denominadas culturas preincaicas del Antiguo Perú, y se desarrolla aproximadamente entre los años 100 y 700 de n.e., sobre el actual territorio que designa el departamento de La Libertad. A

³⁸ En el estudio que realiza Gonzalo Camacho, se explica cómo dentro del imaginario musical de la Huasteca, a partir del héroe mítico civilizatorio Chicomexóchitl —vinculado a la tierra, el agua y el maíz— los músicos nativos, emplean el arpa y el rabel en el contexto de un entramado simbólico que los determina como objetos de veneración. Camacho sostiene que, la representación de animales a través de estos instrumentos “conforma una constelación simbólica a través de la cual se expresan aspectos fundamentales de una topografía sagrada, de una realidad alterna.” (*Ibid.*:81.)

través del análisis iconográfico de objetos cerámicos mochica,³⁹ se plasma el sentido cosmológico referido a la muerte, constitutivo de la identidad de los antiguos precolombinos del norte peruano. Jürgen Golte (2009:151-168), desarrolla un estudio minucioso sobre estas iconografías en las que el sentido de la muerte ocupa una dimensión fundamental. De acuerdo con el autor, para los mochicas la concepción del universo implica una bipartición; por un lado, el mundo de arriba, masculino, subdividido en el mundo del cielo diurno y el del cielo nocturno; por otro, el mundo de abajo, subterráneo, húmedo y femenino que se vincula a la noche y el mar. Para los moches el mundo de los muertos es el mundo subterráneo, el mundo femenino, lo cual se entiende con relación a las sepulturas y los enterramientos, algunos suntuosos, que, de acuerdo con las hipótesis de los arqueólogos, expresan la distinción de estatus social de los difuntos. Las imágenes moches también presentan un grupo de seres liminales asociado por cercanía al mundo de los muertos, compuesto por personajes discapacitados, enfermos, lisiados, ciegos, enanos, entre otros. Las escenas referidas al mundo de abajo, representan a los muertos en actividad, como si la vida después de la muerte fuese muy parecida a la del mundo de arriba. El autor sostiene que en este contexto cultural los muertos, que habitan el espacio subterráneo nocturno y femenino, mantienen vínculos periódicos con el mundo masculino y diurno, el de los vivos en la superficie. El mundo de arriba y el mundo de abajo son dos ámbitos entrelazados. La iconografía da testimonio del contacto permanente entre ambos mundos por medio de rituales en los que vivos y difuntos despliegan acciones recíprocas a través del baile, la música, y diversas ofrendas.

Los bailes de los vivos, de los seres liminales, como los enfermos de uta, y finalmente de los muertos, muestran todos signos claros de unión. Los signos de entrelazamiento empiezan con el mismo gesto de agarrarse por los brazos que indican ya una unión de los danzantes, y siguen con las *antaras*⁴⁰ que son un signo de unión entre contrarios, y en nuestro contexto también de los mundos

³⁹ A diferencia de la lectura bidimensional, propia del etnocentrismo cultural europeo, y que muchas veces opera, erróneamente, en el estudio de las producciones materiales de las culturas prehispánicas, el análisis de la cerámica moche, permite descubrir que ella es un medio por el cual la construcción del sentido responde a una perspectiva tridimensional de los objetos. Sobre esto véase Golte (2009:16).

⁴⁰ La antara es un instrumento musical precolombino, similar a la flauta de pan. “Las parejas de *antaras* simbolizan por lo general la unión entre contrarios (masculino-femenino, mundo de arriba con mundo de abajo)”. (*Ibid.*:155.)

opuestos, y el mundo de los vivos y de los muertos. A estos signos comunes a todos se podría añadir la vestimenta bicolor de los danzantes vivos, o los tocados de aves marinas y felinos en el caso del mundo de los muertos, ambos serían símbolos de mundo contrarios. (*Íd.*:159.)

Es posible afirmar, como sostiene Golte, que, junto con las vasijas con líquido, la presencia de músicos y de instrumentos musicales determina a la música como un elemento de comunicación entre mundos.

[En estas narrativas], los bailarines son acompañados por gente que toca música. En el caso de los danzantes vivos los músicos tocan *pinkullos* (flautas), *q'epas* (cornetas) y *tinyas* (tambores de mano). Los mismos instrumentos también se encuentran en los bailes de los muertos, pero allí los instrumentos más prominentes son las *antaras* tocadas en pareja [...]. (*Ibid.*:155.)

Pero los rituales de la muerte moche, las escenas de luchas de guerreros, de sacrificios humanos, de cuerpos decapitados, la dádiva de seres vivos al mundo de abajo, desbordan el registro mítico iconográfico, pues no sólo se trata de una visión elaborada en el imaginario, en los fueros de la creencia de los antiguos pobladores. Por el contrario, las hipótesis arqueológicas indican que las narraciones de las imágenes son el reflejo de prácticas que los mochicas llevaron a cabo factualmente en el contexto periódico de ocasiones rituales. Así lo demuestra el hallazgo de sepulcros fastuosos como la tumba del Señor de Sipán, o las cámaras funerarias, halladas en el complejo arqueológico de San José de Moro, en las que yacen el Sacerdote y la Sacerdotisa, todos ellos representados en las iconografías moche. Junto a los restos de este grupo clave de personajes, así como a los de otras personas que probablemente gozaron de una posición importante en la jerarquía social, como dignatarios o gobernantes, se encuentran múltiples ofrendas, vasijas cerámicas, piezas de orfebrería, animales y humanos sacrificados, sirvientes, hombres, mujeres, adolescentes y niños. Las excavaciones de los arqueólogos develan también antiguas necrópolis en donde los enterramientos significan parte del rito de la ofrenda.⁴¹

⁴¹ Se piensa que estos rituales de la muerte que conllevan el sacrificio, se realizaron, en su mayoría, por medio de estrangulamientos. Las evidencias encontradas tanto en las imágenes como en los restos de las tumbas muestran que, para acceder al mundo de lo sagrado propio de estos ritos, se empleaba la ingesta del brebaje derivado del cactus andino denominado san pedro, alucinógeno portador del alcaloide mezcalina, como una forma de evitar el dolor de la mutilación.

Los sepulcros de este contexto implican una escenografía que simboliza la creencia de otra vida después de la muerte.⁴²

En este punto de la discusión, cabe preguntar: cuál es la diferencia entre un planteamiento analógico, como el de Steiner —cuando relaciona la muerte y la música en el marco de una valoración metafísica— respecto de las disposiciones rituales que comprometen la música en la dimensión de lo sagrado, y las concepciones formuladas durante la Antigüedad Griega, la Edad Media, el Barroco o las del siglo XVIII, en el horizonte filosófico de Schopenhauer.⁴³ ¿Bastará con advertir y asumir, de acuerdo con Gilbert Durand (2007:14), que “lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal”, es decir, las cosas ausentes, suprasensibles, que están más allá de lo que es perceptible, configuran el dominio predilecto “[del] arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, «finalidad sin fin», alma, espíritus, dioses, etcétera”? O, aceptar, como también sugieren los enciclopedistas musulmanes, que ¿la materialidad constitutiva del arte musical responde únicamente a sustancias espirituales, “[...] que son las almas de los oyentes, cuyos efectos son también manifestaciones espirituales”?⁴⁴

Entre las prácticas rituales moche en torno a la muerte, las evidencias del yacimiento arqueológico Sunghir,⁴⁵ en Rusia —que delata el comportamiento de los hombres en el ritual primitivo de la defunción—, y la actividad artística que trata con las cuestiones humanas vitales y de la finitud existencial,⁴⁶ se extiende una historia de

⁴² Para una discusión sobre este tema, véase: Castillo, Donnan (1994). Donnan (1994) Uceda, Tufinio. (2003). Glass-Coffin, Sharon, Uceda. (2004). Castillo, Uceda (2008). Verano, Tufinio, Lund Valle (2007).

⁴³ Es factible considerar la metáfora como elemento que articula y sobre el cual se apoyan el argumento de Steiner, el sentido numérico de la vertiente pitagórica sobre el que se basa la teoría de la música ligada a la astrología y cuyo influjo alcanza las doctrinas de la Edad Media y del Barroco*, y el pensamiento de Schopenhauer (2005:499-510) para quien la música es una imagen del mundo fenoménico natural, lo cual quiere decir que el mundo y la música son dos vías de expresión de una misma realidad esencial.

* Sobre este tema véase Mathiesen, (2008:114-117); Hicks, (2012:7-40); Fubini, (1997:106-108); Michels, (2004: 302,303).

⁴⁴ Cfr. Ikhwan, 1978. *The Epistle on Music of the Ikhwan al-Safa*, Tel-Aviv University (en Godwin, 2000:40,41).

⁴⁵ Sunghir se considera uno de los registros más antiguos euroasiático del *Homo sapiens sapiens*, fechado cerca de hace 30,000 años, y que, a través de las sepulturas encontradas, (como la del hombre de unos cerca de 70 años de edad, junto a dos adolescentes) pone al descubierto complejos ritos funerarios, de ajuares mortuorios. Cfr. Formicola (2007: 446-451); Trinkaus, Buzhilova, Mednikova, Dobrovolskaya. (2014).

⁴⁶ Entre otras poéticas, considérese las del cineasta Andrey Tarkovski (2013:25,89) y la del director teatral Tadeuz Kantor. Para el primero, la poética es un medio para explorar los complejos problemas vitales

alegorías, de entramados simbólicos, de prácticas representacionales, de afirmaciones de la expresión estética, de compromisos metafísicos, religiosos, espirituales, suprasensibles, de cultivos sígnico-ideológicos, de irrupciones de lo sagrado que reiteran enfáticamente la cuestión del origen, de lo que hay, del ser y la nada.

Si la comprensión de la música en sí misma no es asimilable sin el empleo de metáforas, (Scruton, 1997; Cook, 1992; Zbikowski, 1998. 2008)⁴⁷ ¿esta discusión sobre la música y la metafísica no trata, entonces, de los compromisos recíprocos entre éstas, como resultado del juego terminológico que encarnan los procedimientos de las analogías? Y, en suma, lo que articula música y metafísica, música y espiritualidad, música y sacralidad, música y filosofía, ¿acaso no responde exclusivamente a una cuestión de lenguaje? Desde una perspectiva posestructuralista, como lo es la corriente deconstructiva que formula Jacques Derrida (1994), las respuestas a estas preguntas son afirmativas dado que entre la deconstrucción y la metafísica el autor anuncia incompatibilidad.

(*ibid.*:89); un modo de relacionarse con la realidad y en ese sentido la poesía deviene una filosofía que orienta la vida. Para Tarkovski, el artista, quien “[...] crea grandes tesoros espirituales [...] es capaz de ir más allá de la lógica lineal y transmitir la profunda complejidad y verdad de las relaciones impalpables y los fenómenos ocultos de la vida” (*ibid.*:25). Por su parte, Tadeuz Kantor (2010:132), sostiene que la expresión de la vida en el arte, únicamente es posible por intermedio de la ausencia de vida, “a través de la apelación a la MUERTE, a las APARIENCIAS, a través del VACÍO y la ausencia de MENSAJE” (sic.) Con el empleo de maniqués, el creador escénico polaco busca un modelo que transmita la posibilidad de “[...] una intensa presencia de la MUERTE y de la condición de los Muertos. Un modelo para el ACTOR Vivo” (*id.*). Habrá que añadir que para Kantor, la condición de la muerte es “la referencia más extrema, ajena a cualquier conformismo DE LA CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE.” (*Ibid.*:135.)

⁴⁷ Scruton (*ibid.*:92) sostiene que “en nuestra más básica aprehensión de la música subyace un complejo sistema de metáfora el cual no es la descripción verdadera de un hecho material, ni siquiera de un hecho respecto al sonido juzgado como un objeto secundario. La metáfora no puede ser eliminada de la descripción de la música porque ésta define intencionalmente el objeto de la experiencia musical. Suprime la metáfora y cesas la experiencia musical.” “There lies, in our most basic apprehension of music, a complex system of metaphor, which is the true description of no material fact, not even a fact about sounds, judged as secondary objects. The metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience. Take the metaphor away, and you cease to describe the experience of music.”.

1.5. Hacia una idea general de poética (musical)

En el marco de la vertiente deconstructiva, la actividad reflexiva tiene por objeto identificar los centros axiológicos originarios sobre los que se erige el conocimiento, señalar las supervivencias de la esencia, de la representación, de la presencia, de la causalidad finalista, de la determinación del sujeto por la sustancia, del carácter teleológico, en resumidas cuentas, de lo metafísico, advertir del rol hegemónico que a estas cuestiones se les atribuye y subvertirlas, desmontarlas, esto es deconstruirlas. Para Derrida (1994), el error se produce al pensar que tanto el significado como el significante referencian una realidad preexistente al lenguaje. Sin embargo, de acuerdo con el autor, nada preexiste al sistema lingüístico, ni ideas, ni sonidos, a excepción de diferencias (conceptuales, fonéticas) derivadas del propio sistema. El concepto inscrito en el encadenamiento de remisiones, de correspondencia con otros conceptos, existe en el juego sistemático de las diferencias. Las diferencias, al igual que el tema de la arbitrariedad y del carácter diferencial de la significación saussureana, son efectos cuya producción no tiene causalidad en algo general que escapa y se ubica fuera del sistema, ya sea un sujeto, una sustancia, un ente. No preexiste una presencia fuera del lenguaje, enfatiza Derrida. (*Ibid.*:47,48.)

La cuestión determinante en el programa de la deconstrucción derridiana llega al incursionar en la *différance*, cuyo sentido, por un lado, apunta al diferir, que proviene de la raíz latina *differre* lo cual alude a un retraso, una demora, un intervalo, un rodeo, una representación, una temporización o mediación temporal, un espaciamiento. Por otro, y con relación al término griego *diapherin*, el concepto designa la negación de lo idéntico, la otredad, lo que es discernible.⁴⁸ (*Ibid.*:43.) Retomando ambos sentidos, el neografismo de la *différance*

[...] es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando

⁴⁸ Antes de la incursión de la *différance* el vocabulario de la lengua francesa sólo reconocía la *différence*. Entre ambos términos hay una identidad fonética, comparten el mismo modo de pronunciación, sin embargo, la distinción es gráfica por lo que autores como Desiderio Parrilla Martínez (2017:73) consideran la *différance* como un neografismo.

en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. [...] [La *différance*] este innombrable, es el juego que hace que haya efectos nominales, estructuras relativamente unitarias o atómicas que se llaman nombres, cadenas de sustituciones de nombres, y en las que, por ejemplo, el efecto nominal «diferencia» es él mismo acarreado, llevado, reinscrito, como una falsa entrada o una falsa salida todavía es parte del juego, función del sistema. (*Ibid.*:48, 60.)

Con la deconstrucción, que deniega las garantías para la existencia de significados trascendentales, ideales, originarios, y el juego serial de valores contrapuestos como presencia-ausencia, habla-escritura, consciencia-inconsciencia, ser-nada, esencia-apariencia que gobierna la *praxis* vital en Occidente, se consolida el sentido de referencia en cuanto intertextualidad, pues lo que Derrida trae a la discusión filosófica es la afirmación de la polivocalidad de la significación, del pluralismo interpretativo, de la multiplicidad del sentido. Ahora bien, al retomar el sentido de la marca, es decir, la cuestión de la huella en la discusión arqueológica (Ver 1.2.), y compararlo con las ideas en torno a la huella del contexto filosófico de la *différance*, constitutiva del movimiento de la significación, se potencian las ideas de espaciamiento, de la distancia que divide, de los ecos que dejan los enlaces, del devenir relacional de múltiples afectaciones. Es probable que en el diferir de la significación se encuentre una clave para la comprensión de una obra de arte, desde el punto de vista poético, de la creación. Y así, tocar la muerte a través del sonar musical, en la idea de Steiner, abrir un mundo de significaciones, de cosas que “[...] adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez” (Heidegger, 2006:65,66), —a sabiendas que la apertura acontece en simultáneo con la reserva de significaciones—⁴⁹, y

⁴⁹ Para Heidegger (2006:56, 57, 61, 80, 98, 104) la esencia del arte se define por el acontecimiento en el que opera la verdad del ente, y si la verdad se dice de aquello intemporal y supratemporal entonces, por una parte, lo determinante de una obra de arte no consiste en la reproducción de los entes, de las cosas, singulares sino en la representación de la esencia general de lo existente. El mundo (*welt*) y la tierra (*erde*) son los rasgos esenciales del ser-obra de arte. Por una parte, ser-obra quiere decir abrir un mundo, establecer, no un conjunto de objetos existentes puestos ante la mirada, sino, por el contrario, algo inobjetivable. “Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez” (*ibid.*:65,66). De acuerdo con Gianni Vattimo (2002:109), para Heidegger, la obra de arte abre un mundo pues ofrece una totalidad comprensible de significaciones que han de ser descubiertas. En simultáneo a esta apertura, que es lo que emerge de la obra, acontece otra fuerza, la tierra, lo que se oculta y se mantiene cerrado, la conservación

actuar el acontecimiento de la *différance* en las marcas de la afectación de los sentidos, que posiblemente no sean más que consideraciones concomitantes si todas se piensan como tentativas de traducción, tensiones in-traducibles, juegos de aprehensión, operaciones analógicas, utopías del significar escurridizo que son inherentes a la existencia humana.

Apelando a la analogía, entonces se dirá que llevar a cabo una experiencia poética es como un acto de enterramiento. Al igual que un sepulturero, el artista pone por debajo de una forma simbólica, de una expresión, un cuerpo de significaciones susceptible de múltiples lecturas; los encubre para que otro a la distancia los revele, los represente, los resignifique, es decir, los deconstruya. Tal vez en eso consiste el artificio —que es disimulo, cautela, doblez— en habilitar la posibilidad de las marcas, de las huellas que albergan los reflejos. En su teoría de la expresión, Ernst H. Gombrich (1996:146) acude a Shakespeare y cita un pasaje de la escena segunda del acto tercero de Hamlet. En este pasaje se describe la habilidad de un actor para ficcionar una pasión del ánimo a través del semblante de su rostro, de las lágrimas que hace brotar, del entrecorte de su voz. De acuerdo con Gombrich (1996:145,146) esta enunciación no es otra cosa que el recuerdo de que el arte es artificio y lo importante es esa habilidad de representar los síntomas del dolor.⁵⁰ Los síntomas, comunes al hombre y a los animales, tienen por función manifestar el estado del ánimo. En la época renacentista, para alcanzar representaciones convincentes

infranqueable de lo esencial, la reserva de significaciones. Del conflicto entre ambas dimensiones se deduce la existencia de la obra artística. La noción Tierra (*Erde*) en Heidegger, que alude al ocultamiento puede aclararse si se piensa en los *Jardines Japoneses* de Kyoto, cuyo recorrido experiencial inspira la pieza musical homónima de Kaija Saariaho. Sobre esto Marianela Calleja (2016:61) comenta: “Cuenta la leyenda de este jardín que nunca puede el espectador ver todas las rocas que lo rodean en una sola vista panorámica: siempre hay una que queda escondida, probablemente aludiendo a la falta de completud. Esa misma atmósfera de secreto es la que describe esta pieza”. El acontecimiento, que es la obra de arte, se constituye unitariamente en medio de fuerzas que operan descubriendo y ocultando, movilizándolo y reposando, y según el filósofo alemán, esto supone la radicalidad de la verdad cuyo sentido, sobre todo está encubierto y por tanto el conocimiento no es más que una aproximación y lo que se alcanza a dominar comporta consigo la inseguridad del dominio (Heidegger, 2006:75). Sobre este acontecimiento el autor explica: “En el estar ahí del templo acontece la verdad. Esto no significa que en él algo esté representado o reproducido correctamente, sino que el ente en totalidad es llevado a la desocultación y tenido en ella. Tener significa resguardar. En el cuadro de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que en él se haya pintado correctamente algo que existe, sino que al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, logra la desocultación. [...] En el centro del ente en totalidad existe un lugar abierto que es un claro. Pensado desde el ente es más existente que el ente. Este centro abierto no está circulando por el ente, sino que este centro claro rodea a todo ente como la nada, que apenas conocemos”. (*Ibid*:74,75,78.)

⁵⁰ “Once more we are reminded that art is artifice, it is the skill of depicting the symptoms of grief” (Gombrich, 1996:146).

de pasajes bíblicos o de las pasiones de antiguas deidades, los artistas requerían del estudio de los síntomas de la emoción que se exteriorizan en los movimientos del cuerpo y los músculos faciales.

Las observaciones anteriores acerca del modo de expresar los síntomas señalan una vía para la realización de una poética musical en relación con la expresión del duelo; la posibilidad de examinar los síntomas del cuerpo en torno al dolor en función de lo cual se establezcan las significaciones pertinentes constitutivas de una poética musical en torno al dolor. Ahora, antes de concluir esta sección, se plantea una consideración final que consolida la idea general de poética, aquí discutida.

1.6. Poética (musical). El acontecimiento dialógico

De acuerdo con Gisèle Brelet (1957:22), el sentido de una obra musical se produce “[...] sólo en relación a principios que la trascienden, de la que ella constituye sin duda la prueba, pero que le proporcionan también su valor.”. Es decir, lo que subyace a la obra y le provee sentido es una concepción estética que requiere ser advertida por el creador, pues esa conciencia es la que orienta la concreción de las posibilidades formales (*ibíd.*:22,23). Enrico Fubini (1997:349) apunta lo siguiente: “En el texto francés [de Brelet] el término *esthétique* —estética— se emplea casi siempre con el significado de poética, es decir, para indicar una posibilidad histórica de elección por parte del músico”. También, desde el punto de vista de la creación, es oportuno plantear la asimilación de ambos términos, estética y poética, en cuanto posibilidad histórica. La identidad entre poética y estética puede implicar asumirlas como un modo de experiencia artística que acontece en Occidente hace aproximadamente dos siglos. Así es como Jaques Rancière (2013a:10) explica el término *aisthesis*, el cual no designa el acto de recepción de las obras artísticas sino

el tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas [las obras de arte] se producen. [...]; [esto es], las condiciones completamente materiales [de las mismas] —lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción—, pero también [...] modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan.

Esas condiciones hacen posible que las palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte (*id.*).

Ampliando la idea de Brelet, se dirá que aquel tejido de la experiencia sensible el cual designa una estética-poética es el que subyace, trasciende y proporciona valor a la escritura de una obra de arte. Esto presupone una elección, poética-estética, por parte del artista; la elección de una posibilidad histórica, pues no hay creación en abstracto, fuera de ciertas coordenadas temporales, externamente a un entramado cultural. Para el artista ser consciente de las elecciones que realiza es una tarea difícil por inabarcable, pero necesaria para la constitución de la dimensión ética de sus actos estéticos que le permita desplegar el acontecimiento dialógico con los otros, y hacer vigente la responsabilidad inherente a la actividad poética que no es otra cosa que dar respuesta sobre sus elecciones.

El acto ético comprende los actos estéticos. Para Mijaíl Bajtín un acto ético se concibe en el marco de una estructura dialógica en cuanto relación intersubjetiva entre el yo y el otro. La responsabilidad es el aspecto nuclear del acto ético. Pero no una responsabilidad en el sentido de la normatividad del ámbito jurídico de los códigos de conducta, sino en cuanto concepción ontológica, personalizada, en el sentido responsivo, de la participación responsable que demanda un deber ser en el mundo con respecto a lo otro, lo cual se produce de la comprensión de lo que existe en función del vínculo que compromete la propia existencia. (Bajtín, 1997:7 y ss. Bubnova, 1995:260 y ss.)

La comprensión de una poética, de un acto estético entonces querrá decir comprender el propio deber ser de un sujeto artista con respecto del acto de producción de su propia obra. Esa es la tentativa de esta discusión, una tentativa de respuesta sobre las razones de ser de una actividad específica de creación en relación con el contexto de la violencia que se reproduce en el presente de la vida en México. Como se expresa líneas arriba, la idea general de poética que aquí se propone se piensa desde la imagen de un enterramiento de significaciones que en este caso atañen al dolor; una escritura de signos ideológicos de duelo en música. En términos generales, ello también es una respuesta al presente global de la violencia, de la producción de la muerte y su devaluación en el continente americano de las guerras y los conflictos armados, de los enterramientos

clandestinos, de las fosas comunes, de las tumbas de los NN, o de los ritos de duelo frente a la ausencia de los cuerpos desaparecidos, y también es una tentativa de respuesta ante la propia dimensión especulativa existencial.

Qué implicaciones tiene para la creación musical configurar simbólicamente una sintomatología del duelo a través de la música. Para resolver este problema, en principio se requiere establecer una idea particular de poética, la cual oriente el propio proceso práctico de su realización.

2. MÚSICA, DOLOR, CUERPO Y SIGNIFICACIÓN

2.1. Sobre la significación musical

Para esclarecer la relación entre la experiencia del dolor y su potencial expresión a través de la música se propone conducir esta discusión al ámbito de la significación, cuyo vasto desarrollo se expresa en diferentes planteamientos en el contexto de la reflexión musicológica en Occidente. Son dos puntos de vista elementales sobre los que se basa la problemática en este ámbito, el «absolutista» y el «referencialista». Desde el punto de vista «absolutista» se piensa que el significado se haya exclusivamente en el marco de la estructura de la obra musical, en el texto mismo. A su vez, ésta perspectiva, «absolutista», se ramifica en la vertiente «formalista» y el enfoque «expresionista», que también son intramusicales y pueden ser complementarios. Desde la concepción «formalista» se dice que el significado musical se genera a partir de la percepción y la comprensión del sistema relacional del texto musical. En consecuencia, la significación en música es un asunto que depende del intelecto. Desde el enfoque «expresionista» se piensa que las relaciones internas a la música son capaces de estimular emociones y sentimientos en quien la escucha. Por su parte, para los referencialistas, la música remite a un contexto en términos extramusicales, a emociones, acciones, palabras, entidades que superan el límite de su propia estructuración. (Meyer, 2001:22-27.)

Leonard B. Meyer, quien trabaja en el marco de los estudios de la psicología de la percepción musical propone una explicación acerca de los procesos de la cognición vinculados a la significación en música. Meyer adopta el punto de vista «absolutista». En su consideración, el significado en música es incorporado, es producto de una expectativa, una espera generada a partir de un estímulo. Por lo tanto, de acuerdo con Meyer, el de la música es un significado relacional. La música, en el marco de su devenir temporal, genera tensiones que demandan resoluciones significativas. En este sentido, un acontecimiento musical (un sonido, un motivo, una frase, una sección entera) no referencia a algo

extramusical, por el contrario, si tiene significación es porque señala una espera con relación a otro acontecimiento musical. (*Ibíd.*:54.)

Desde las posiciones «formalista» y «expresionista», como señala Meyer (*ibíd.*:58), se considera que la significación musical integra afecto y razón, mente y cuerpo. Las polaridades de las clásicas dicotomías pierden valor cuando se reconocen como manifestaciones semejantes de un único proceso psicológico; la experiencia afectiva depende de la cognición, de la intelección, y éstas a su vez comprometen acciones perceptivas, previsión, un tener en cuenta *a*. Para Meyer el que una música determinada propicie una experiencia afectiva o intelectual depende de las capacidades y disposiciones del oyente. No obstante al reconocimiento de esta complementariedad, la perspectiva «absolutista» no admite la referencialidad extramusical.

Hasta qué punto es un contrasentido considerar el enfoque absolutista para un planteamiento poético que tiene como objetivo referenciar algo que pertenece, en términos extramusicales, al orden de la emoción y el sentimiento como lo es el dolor asociado a contextos de violencia política. Cómo ser «referencialista» asumiendo el «formalismo» y el «expresionismo» de la significación. Cómo se puede sostener un planteamiento de la significación musical pluralista que despliegue acontecimientos sonoros, de estímulos y respuestas que referencien dolor, activamente, desde la razón y desde el afecto.

2.1.1. El sentido (in)traducible. Palabra, música y significación

En los procesos de semiosis musical, en la actividad poética,⁵¹ se presenta un problema recurrente: la demarcación del límite entre el régimen textual de la música en sí misma, y el ámbito contextual que, en términos extramusicales, atañe al primero. Pero, el cumplimiento de esta demarcación es una cuestión ideal, tiene razón analítica y su finalidad

⁵¹ Para Charles L. Boilès (2011:288) el proceso de la semiosis “[...] implica que algo funcione como signo.”. Esto presupone la producción de signos que tienen lugar en el proceso de la cognición. Así lo indica Rubén López Cano (2007:5) quien explica que la semiosis compromete “[...] siempre algún mecanismo de inferencia o la aplicación de un conocimiento del mundo ya sea lógico o proposicional, cinético-corpóreo o emotivo, racional o intuitivo, capaz de ser expresado por medio de palabras o simplemente inefable. La semiosis pone en situación de interacción las constricciones biológicas, fisiológico-neurológicas, psicológicas, antropológico-culturales y subjetivo-ideosincráticas de los individuos por medio de fenómenos de emergencia en los que las fronteras de cada ámbito son tan tenues que se confunden.”.

no va más allá de esclarecer el entendimiento. Acaso es posible establecer con certeza y sentido purista, y más allá del ejercicio lúdico de la abstracción, cuál es el afuera y cuál el adentro en un proceso de producción estética musical. Dejando de lado el rigor de la diferencia, pero no los elementos que la componen —el texto y el contexto—, en realidad la problemática de la semiosis musical cobra actualidad en los entrecruzamientos de mutuas contaminaciones entre las dimensiones de la música en cuanto texto y el contexto que la excede. En este sentido, más que pensar en ámbitos estrictamente diferenciados acaso sea más oportuno concebir la mezcla que resulta de un tránsito gradual que asemeja al proceso unitario de una disolvencia.⁵² Pero antes de asumir una concepción semejante en relación al proceso de la significación musical en la actividad poética, es preciso abordar algunos aspectos generales acerca de la relación entre la música y la palabra en el marco del problema de la significación.

Las concepciones «absolutistas» o «referencialistas» de la significación musical se fundamentan sobre la idea general de la existencia de, por una parte, un ámbito interior, la obra musical en sí misma, y por otra, un ámbito exterior que la circunda, el de la realidad, la cultura, el contexto espacio-temporal vital en el cual la obra existe. Desde luego, esta idea resulta de una mirada esquemática y en este sentido no es más que una representación aproximada de un proceso social —de producción estética— que ante todo es dinámico, y está implicado de matices y contingencias. Si una poética consiste en la instauración de un entramado de significaciones esto quiere decir que a ella la precede un mundo en el que la obra es, en el que ella se abre paso y cobra existencia. Es un disparate decir que una obra musical es por fuera del mundo, que existe en abstracto. Pero decir un mundo es nombrar una vaga generalidad. En todo caso, por mundo entiéndase aquello que en gran medida se determina en las circunstancias de la mirada propia del artista, y en este sentido habrá tantos mundos como miradas del mismo. La «mirada» es un modo de lectura del mundo, una manera de captarlo, de aprehenderlo. Pero no sólo se mira a través de los ojos. Se «mira» a través de todos los órganos de los sentidos. Sobre todo, se «mira» por medio de las palabras. Con ellas se aprehende el espacio, el tiempo de una determinada realidad. Por

⁵² En el lenguaje cinematográfico, una disolvencia alude a la progresiva transición entre dos planos de imagen.

lo menos así es como lo asume la tradición moderna occidental en la que la vida en su conjunto responde a un modo de supremacía verbal, a una determinada lógica de las palabras.

El lenguaje natural, el de las palabras, representa un tópico ineludible en la actividad poética musical ya sea porque se afirma la necesidad técnica a través del verbo, es decir porque se entiende que hay una dimensión extramusical la cual entra en relación con la obra y su proceso generativo por intermediación de la palabra, o porque esa misma dimensión se desestima y no se reconoce, y en consecuencia la prevalencia que habitualmente recae sobre el verbo se posterga. Evidentemente, la posición autonomista por la cual se concibe la obra musical a partir de la negación del mundo extraestético no es absoluta. Por su parte, la presencia del mundo en la obra musical denota una multiplicidad de gradaciones. ¿Es posible afirmar que en función del medio que articula la dimensión interior del texto musical y el contexto que demarca el afuera del mismo, se determina lo que escapa y lo que de algún modo en él permanece, esto es, aquello que opera como signo?

2.1.2. Música, sentido y significación

Aun cuando hay autores que sostienen para la música una relación entre significado y significante equivalente a la que se produce en el ámbito del lenguaje verbal,⁵³ y se pretende justificar un vínculo directo entre elementos musicales y un vocabulario preciso —lo cual, generalmente se presenta asociado al sistema tonal en música—,⁵⁴ lo cierto es que estas son propuestas muy discutibles, fruto de las convenciones estilísticas en contextos históricos determinados que se alejan de una lectura más amplia en torno a la significación musical. Estudios que provienen de la musicología y de la psicología experimental (Imberty, 2011; Francès, 1988), concluyen que en música la remisión de un significante a un significado no tiene equivalente verbal preciso.

⁵³ Acerca de la distinción entre significado y significante en el campo de la lingüística *cf.* de Saussure, 1993.

⁵⁴ Kate Hevner (1936), Jacques Chailley (1963 [en: Imberty, 2011:176-178]), Deryck Cooke (1964), entre otros autores, plantean la identificación entre una forma musical y un contenido semántico verbal.

Desde posiciones como las de Henri Lefèbvre (1967:162,163), se aclara la distinción terminológica entre significación y sentido en música y se afirma que una obra musical carece de significación no obstante tiene sentido. Es factible el comentario verbal con respecto de un texto musical, lo cual constituye el nivel discursivo de la experiencia en música, sin embargo, esta experiencia en sí misma rebasa el nivel semántico de la significación de los discursos. El sentido escapa al orden de la conceptualización, pues opera ambiguamente, a diferencia del significado con el cual se pretende la denotación precisa. (*Ibid.*:99.)⁵⁵ De aquí que la música sugiera y no signifique, o signifique de modo particular, toda vez que no hay relación directa posible entre signos, en cuanto eventos musicales y elementos extramusicales. Por el contrario, hay síntomas que conducen a posibles interpretaciones de la escucha (Imberty, 2011: 181,186).

Estas ideas convergen con las posiciones vertidas por la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu, las cuales pueden ayudar a una mejor comprensión del tema. La complejidad de la significación en música, dice Yuri Lotman (1982:52,53), responde al signo musical en sí mismo, que entabla “[...] conexiones con series extramusicales, reales o ideo-emocionales [...]” (52) al tiempo que opera por intermedio de una transcodificación interna, es decir que su significado es de naturaleza relacional entre unos y otros elementos internos al propio sistema musical, al igual que sucede con otros sistemas, por ejemplo, con las matemáticas. Lotman lo explica a través de la siguiente expresión algebraica: $a = b + c$ y sostiene que el contenido del signo a , en un nivel, no se infiere de una relación externa con otro sistema, por el contrario, este se forma de la relación que se establece al interior del propio sistema.

⁵⁵ En palabras de Lefèbvre se dirá que “[...] la música nos proporciona un excelente ejemplo de esos “campos” sensibles, exteriores al lenguaje hablado, que tienen sentido. El análisis del campo musical ha sido embrollado, en nuestra opinión, por la confusión entre sentido y significación. Una obra musical tiene sentido y no significación. Puede decirse que es “triste” o “alegre”. Recuerda la tensión del esfuerzo, de la acción heroica, o el aflojamiento de la dicha o de la muerte. Se la puede comentar con palabras. Y sin embargo estas palabras la traicionan. Su sentido es, siempre, incomparablemente más rico. Sin embargo, esa obra es única, individual, tanto como obra de un compositor, cuanto por la ejecución y la audición (que siguen siendo “sucesos” a pesar de la reproducción y repetición por el disco y el tocadiscos). Se puede decir que la obra musical encuentra significación precisa a través de un comentario verbal. Pero los discursos son “otra cosa” que la música. La transcripción verbal del sentido musical puede intentarse, recomenzarse siempre. Alcanza siempre a dicho sentido; pero si pretende ser completa, queda a un lado; no agota la obra. ¿Es posible decir que esa obra solo se “significa” a sí misma? En nuestra opinión no. El sentido es humano, inclusive, aunque quiera trascender lo humano. Hay sentido. Con la música, no entramos en lo trasemántico (o lo trasemiológico), aunque entremos en lo traslingüístico.” (Lefèbvre, 1967: 162,163).

Por lo general, cuando se asume el signo musical desde una perspectiva sistémica, «formalista», y se le reconoce el valor de la transcodificación interna, se desestima, al mismo tiempo la realidad extrasémica y el procedimiento de traducción como algo inherente al propio texto musical. Con esta asunción se suscribe un paradigma de pensamiento estético que afirma la significación del código musical en los términos intrínsecos de las relaciones musicales de las morfologías sonoras (el punto de vista «absolutista»). Los formalistas dirán que estas relaciones morfológicas encuentran expresión fáctica solamente en el modo descriptivo del nivel lingüístico. En los términos de esta perspectiva, las variables de la operación algebraica empleada por Lotman, se explican de la manera siguiente.

En música, a una determinada sección, a un trozo de escritura, al fragmento de una obra musical, se le puede asignar la variable a , para indicar que su contenido manifiesta la identidad de un conjunto de elementos que resultan de un proceso compositivo determinado. En otras palabras, la significación de esta variable es susceptible de ser descrita en términos relacionales, separando en partes aquello que es unitario. Así, por ejemplo, $a = b + c$ entre muchas posibilidades puede explicar que aquella sección musical refiere a la relación comprendida entre b (una pulsación irregular, sobre un valor metronómico x , en el registro grave, con altura indeterminada etcétera.), y c (una sonoridad sostenida, cuyo timbre asemeja al ruido blanco, que se despliega en el registro agudo inferior y que opera modulando la intensidad del *niente* hacia un punto culminante antes de retornar al grado cero y volver a empezar). Las posibilidades combinatorias entre b y c son numerosas pues se presentan en función de múltiples alteraciones de sus componentes. Las variables significan el «entre», un modo de relación, una forma de procesamiento de los elementos implicados que se corresponde con una forma sistémica, con un pensamiento estructural, con niveles jerárquicos de organización de material sonoro.

En la creación musical, la razón «formalista», que opera por intermedio de la transcodificación interna, determina el trabajo con variables de la representación acústica. Pero esta razón es inseparable de otro sentido de lo relacional en otro ámbito de la significación musical, el de las “conexiones con series extramusicales, reales e ideomocionales del signo musical” (*ibid.*:25). Es importante subrayar que el carácter de estas

relaciones es facultativo, lo cual no lo hace asunto menos relevante que atender en la actividad estética (*ibíd.*:52). Desde la perspectiva de la significación extramusical, la poética conlleva un modo de relación externo, extrasémico. Cuando se reconoce el texto musical como fenómeno semiótico, éste se concibe producto de una traducción intersemiótica o transmutación, que Roman Jakobson (1959) define como la interpretación de los signos verbales por medio de los signos de un sistema sígnico no verbal.⁵⁶

La idea que afirma el problema de la significación en cuanto diálogo entre el texto musical y el contexto extramusical,⁵⁷ y que se retoma en diversos planteamientos de semiótica musical, proviene del modelo de relación triádico que postula el filósofo, físico norteamericano Charles Sanders Peirce (1987). Dentro del planteamiento peirceano se entiende que el proceso semiótico conlleva la relación entre el signo y dos elementos, el *objeto* y el *intepretante*. Un signo, por ejemplo, una fotografía, representa un objeto (una entidad —en cuanto unidad física, objeto imaginario, experiencia, recuerdo de una situación, emoción o percepción sensorial— del mundo exterior al signo.). La lectura que descifra el signo supone una interpretación, la dimensión del interpretante. Philip Tagg (2013: 155-193) considera que, a diferencia de otros sistemas, el de Peirce es más compatible para la música. Asimismo, Tagg, a partir de la tipología tricotómica del signo en Peirce muestra que en música rara vez se presentan *signos arbitrarios* (relación por convención), como es el caso de las versiones instrumentales de himnos nacionales. Los *íconos* en música (signos cuyo comportamiento se asemeja físicamente a lo que significa) son frecuentes. Por su parte, el *índice* en música (signos conectados por causalidad o

⁵⁶ Jakobson (*ibíd.*:233) hace mención de tres tipos de traducción: “1) Traducción intralingüística o una expresión a través de otras palabras, es una interpretación de signos verbales por medio de otros signos del mismo lenguaje. 2) Traducción interlingüística, o traducción propiamente dicha, es una interpretación de signos verbales a través de otro lenguaje. 3) Traducción intersemiótica, o transmutación, es una interpretación de signos verbales mediante signos pertenecientes a un sistema sígnico no verbal.” (“1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.”)

⁵⁷ *Cfr.* Coker (1972); Lidov (1980); Hatten (1994); Kofi Agawu (1991), Dougherty (1994); Tarasti (2008), Tagg (2013).

proximidad espacial, temporal o cultural a lo que representan) se considera omnipresente. (*Íd.*)⁵⁸

En este punto es posible afirmar que el signo en música posee carácter bimodal, puesto que, por un lado, se determina por valores formalistas que lo aproximan a la idea de lo puramente musical, y por otro, acontece en franca tensión con la realidad extrasémica, que deviene en *sentido que sugiere* y *connotación* polisémica que propicia la expresión de los síntomas. Sin embargo, más allá de esta afirmación que determina pensar las esferas del texto y del contexto que compromete la significación en música, no es acaso más conveniente destacar la resolución de la diferencia entre ambas esferas, lo cual, como se anticipa líneas arriba, permita el reconocimiento del proceso de la semiosis musical como la unidad propia de la disolvenencia. Al retomar la proposición que elabora el compositor Mathias Sphalinger se apertura esta posibilidad.

2.1.3. Entre, adentro y afuera. Alternancias de la significación

Sphalinger (2015), aborda los aspectos políticos de la música mismos que para éste autor son equivalentes a la cuestión de la significación. El hilo de su argumento lo constituye el sustrato ideológico del idealismo hegeliano desde el cual concibe en unidad la «conciencia en sí» junto con la «realidad para la conciencia». Es decir “[...] ‘lo verdadero no se aprehende y se expresa como sustancia, sino también y en la misma medida como sujeto’,⁵⁹ pues el mundo independiente de la conciencia es sólo para la conciencia” (*ibid.*: 15). Sphalinger argumenta que no hay realidad, en cuanto mundo, independiente de la conciencia, del sujeto, por el contrario, entre realidad y conciencia sólo puede haber un vínculo que se despliegue bidireccionalmente. De acuerdo con el autor, este vínculo es el que articula las dimensiones de interioridad (la obra misma en cuanto realidad estética) y exterioridad (la realidad cultural) en música, y esta articulación es una cuestión política la

⁵⁸ Sobre el ícono, la marca, el tópic, el gesto, nociones que se integran a una discusión semiótica musical con base en el planteamiento peirceano consúltense: Robert S. Hatten (2005:5-30); Raymond Monelle (2000:14-40); Eero Tarasti (2008:14-71). Rubén López Cano (2002) desarrolla una crítica a estos planteamientos la cual busca una reformulación que en los términos de la cognición se orienta al enactivismo.

⁵⁹ La cita es de Hegel en *Phänomenologie des Geistes* (1952:15).

cual compromete y por ende determina la experiencia musical en el amplio espectro de su acontecimiento.⁶⁰

De aquí, es posible afirmar: no hay forma de rehuirle al mundo. Incluso en una posición «absolutista», ya sea en versión «formalista» o «expresionista», ha de reconocerse que la realidad del mundo, el tiempo histórico, el contexto cultural, permean cualquier configuración sonora. Cuando autores como Eduard Hanslick (1891), Igor Stranvinsky (1947), o L.B. Meyer (2001) sostienen que la significación en música no admite referencialidad extramusical sino que, por ejemplo, ella señala una espera con relación a otro evento sonoro, o denota una configuración autónoma del sonido, dicha espera, el componente emocional que la determina, así como tal «autonomía sonora», de por sí implican una dimensión política, ideológica, de la significación; no se presentan desligadas del mundo, por el contrario, se inscriben, en palabras de Jacques Rancière, en un tejido (cultural) de experiencia sensible (Véase 1.6.).

Desde un punto de vista semejante, de la significación musical en cuanto dimensión de lo político, la antinomia entre la música como un texto cerrado, interior, y la realidad abierta, extramusical, forzosamente se disuelve. Por ende, al concluir su argumentación, Spahlinger dice que la música carece de contenido extramusical; algo que paradójicamente parece aproximarle a la posición «absolutista» y contradecir las ideas desarrolladas por él mismo a lo largo de su escrito. No obstante, esto se aclara si se reconoce que la música, en cuanto lugar de sedimentación de lo político, no puede ser otra cosa que una manifestación específica de lo político y de aquí que en sí misma implique lo exterior, con lo cual no puede haber nada extra por fuera a ella, siendo ella el afuera, la exterioridad, lo político en cuanto tal. Por su parte, es en el nivel de la subjetividad en donde la música deviene borradora de las tensiones antinómicas y pasa a ser unión entre la “[...] realidad de la conciencia y la realidad para la conciencia” (Spahlinger, 2015:11).

⁶⁰ En un juego de correspondencias interdependientes «exterioridad de la interioridad» e «interioridad de la exterioridad» Spahlinger destaca la cuestión política en música, es decir “[...] tanto como la exterioridad de la interioridad de la música, la institucionalización de la vida de los sentimientos, la predeterminación de la música conforme a propósitos ideológicos, la cuestión de ‘a quien sirve’, en una palabra: su función; tanto como ello, es también la interioridad de la exterioridad, la sedimentación y transformación de lo cotidiano y la desfiguración de lo cercano en procedimiento compositivo o criterios estéticos: una cuestión política de primer orden” (Spahlinger, 2015:15).

Pero los argumentos de una tesis semejante se encuentran en las ideas estéticas marxistas y no en el marco del idealismo. En la crítica de la filosofía hegeliana, Karl Marx (1966: 112,113) señala los errores de una concepción mistificadora del sujeto, en cuanto conciencia o espíritu absoluto, que se erige sobre la base de una abstracción, de un ideal.⁶¹ Aunque, valga decir que los méritos de la reflexión marxista con respecto a la estética, y en general con relación a todo el campo teórico filosófico que desarrolla, no se explican sin los planteamientos de Hegel. De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez (2005:29) son dos ideas fecundas, provistas por Hegel, las que revelan la sustancia de la concepción marxista, “a) el arte como actividad práctica peculiar, distinta de la teórica, entre el sujeto y las cosas; b) el arte como medio de autoafirmación o autoconocimiento del hombre en las cosas exteriores.”

Sobre la base de ambas ideas se erige la visión marxista. Frente al hombre ideal del constructo filosófico hegeliano, la propuesta estética de Marx señala al hombre de la historia, esto es, la concreción de la existencia real del sujeto. De acuerdo con este autor, la realización de lo humano se alcanza en el modo por el cual el hombre se objetiva, se exterioriza a sí mismo y con lo cual se afirma en el mundo. Es en este sentido que la producción de obras artísticas refiere a una forma específica y esencial de lo humano, es decir, “un tipo de relación entre sujeto y objeto que permite también concebir el objeto artístico como producto, como actividad sensorial humana, como práctica, como prolongación objetivada del sujeto.” (Sánchez Vázquez, 2005:21).

A partir del estudio de las ideas de Marx, anota Sánchez Vázquez (*ibíd.*:67), “[l]o estético sólo surge en la relación social entre el sujeto y el objeto, y únicamente existe, en consecuencia, por el hombre y para el hombre [...]”. Aquí, habrá que considerar que una relación implica un «entre» que se produce en medio de dos o más entidades que por principio se asumen diferentes. El «entre» el sujeto y la obra de arte constituye una relación sui géneris. En esta relación, se desdibujan los bordes que determinan la singularidad de

⁶¹ En el planteamiento de Hegel (1989b:2003) se desarrolla una discusión en torno a los modos de relación entre sujeto y objeto que en última instancia se opone a toda objetivación y a toda subjetivación pues lo que se persigue es un absoluto, la conciencia, el espíritu en sí mismo. Para el autor, las manifestaciones estéticas del arte no son más que un modo de aproximación a esta dimensión espiritual; el arte se concibe como un acercamiento que no logra la realización absoluta del espíritu, de la idea. Por lo cual, en esta concepción, el arte se ubica por debajo de la filosofía.

cada entidad lo cual se produce puesto que la obra artística es una extensión objetivada del sujeto quien, a su vez, para ser en cuanto tal requiere afirmarse fuera de sí, expresarse objetualmente. Por ende, aseverar la vigencia de la obra en cuanto exterioridad, o el sujeto en cuanto interioridad, o viceversa, pasan a ser, a propósito de esta vinculación, asuntos relativos.

El «entre» que desdibuja los límites del adentro y del afuera manifiesta la identidad de la obra de arte y del sujeto en cuanto cuerpo,⁶² así lo expresa Maurice Merleau Ponty (1993). De acuerdo con este autor, el cuerpo, producto de la ambigüedad que lo caracteriza no es comparable con el objeto ni con el pensamiento,⁶³ sin embargo, es susceptible de relación analógica con la obra de arte. Entre ambos, Merleau-Ponty sostiene una correlación basada en la discusión estética sobre la forma y el contenido misma que concierne a ambas realidades. Al igual que sucede con el cuerpo cuya consistencia no radica ni en lo natural ni en lo simbólico, en la obra de arte lo expresable (la idea o el contenido) no se alcanza a realizar más que en la inherencia que le atañe con relación a la expresión. Es decir, la emisión de una idea específica, como posibilidad de la comunicación estética, se presenta indisoluble de la materialidad, o fisicalidad natural, en cuanto despliegue de órdenes cromáticos, sonoros, etcétera, que le son propios al régimen artístico.

De ser posible una dimensión significativa de la obra artística y del cuerpo, ésta será, esencialmente, una modulación de la existencia. Así, la obra de arte y el cuerpo, comparten el estatus de lo indiviso dado que en ellos no se puede efectuar separación de alguna de sus partes, sin que esto conduzca a una alteración integral de su ser expuesto a sí mismo en el devenir de su propio acontecimiento. En simultáneo, y paradójicamente, lo indivisible de ambos representa una existencia repartida, o cuando menos en el nivel del

⁶² Diversas perspectivas en la filosofía contemporánea en Occidente afirman el cuerpo como dimensión primera de la sujetividad del hombre. (Véase 2.2.)

⁶³ Del cuerpo, en términos específicos, dice Merleau Ponty: “Su unidad es siempre implícita y confusa. Es siempre algo diferente de lo que es, es siempre sexualidad a la par que libertad, enraizado en la naturaleza en el mismo instante en que se transforma por la cultura, nunca cerrado en sí y nunca rebasado, superado. Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él. Así, pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un bosquejo provisional de mi ser total.” (*Ibid.*:205.)

análisis, en la que se distinguen forma y contenido, materia e ideología, cuerpo y razón, la expresión de lo expresado y, por lo tanto, la obra de arte y el cuerpo son “seres cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo [e] irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que ambos se reconocen como un nudo de significaciones vivientes, y no [como] una ley de un cierto número de términos covariantes.” (*Ibíd.*: 167,168).

El sujeto en tanto cuerpo junto con la obra de arte son la posibilidad de amalgamar, en una intersección dinámica de mutuas afectaciones, las regiones de lo interno y lo exterior y es en esta fusión que ellas mismas carecen de sentido a reserva del nivel especulativo. Desde luego, afirmar que la semiosis artística es intersubjetiva dado que simultáneamente tiene lugar en el sujeto quien la produce, ya sea en los términos generativos de la actividad poética, y en quien la consume, en la actividad estética de la recepción, a través de las capacidades de la percepción, la decodificación y la interpretación singular de una entidad simbólica portadora de sentido, no deja sin efecto la diferencia analítica relativa entre ambas entidades y el empleo de las nociones interior – exterior y la reflexión en torno al límite que las compromete.

2.1.4. Función mediadora en los procesos de significación estética

2.1.4.1. Más allá de las palabras

Al igual que en el ámbito general de la música, en el campo de la poética es menos importante la problematización referente a los signos que los procesos de la significación que lleva a cabo la intensión creadora. Las cuestiones relevantes se orientan al cómo de la significación, cómo significar en un trabajo de creación, por medio de qué estrategias. Suele decirse que el sujeto de la creación administra *sentidos*, fuerzas del imaginario propias del universo de la significación, como son

[...] opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de

comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. [que se construyen,] construimos con y a partir de la música. (López Cano, 2007:4.)

Ahora bien, cabe preguntar, ¿de qué manera se produce esta administración, en cuanto ejercicio de la proporción y la distribución de materialidades potenciales de lo estético propia del acto de la expresión?

La expresión, como acto de expresar, como la entiende V. N. Volóshinov (2009:134), consiste en una trayectoria que va de la región interior de los individuos al exterior en la materialidad sígnica. Así, por ejemplo, a una expresión musical la precede una formación psíquica individual, misma que se proyecta hacia afuera materialmente en los signos externos que traducen y encarnan una determinada voluntad creadora. En efecto, la expresión alude a encarnación, que es el proceso por el cual algo toma una determinada forma corporal y también remite a traducción que se entiende como el hacer pasar de un lugar a otro. Los ámbitos interno y externo constitutivos del expresar, traducir y encarnar, presuponen asumir un fundamento de mediación.

¿Es posible afirmar que la conversión fundamental que realiza el artista, cuando traslada lo que está afuera al interior de sí mismo y viceversa, cuando trasforma y vuelca al exterior una escritura de signos concretos, se lleva a cabo por medio del código del lenguaje natural? La palabra, de acuerdo con Volóshinov (*ibíd.*:33,34), constituye el “[...] fenómeno ideológico por excelencia [...], material sígnico de la vida interior, del discurso interior.”. Los signos no verbales, dice el autor (*ibíd.*:35), se encuentran sumergidos en el elemento verbal y de aquí deriva la preeminencia del verbo en los procesos de creación artística. Sobre la base del lenguaje natural, de la palabra, se produce el arte y en la concepción de Lotman (1982) el arte es caracterizado como un sistema secundario dado que replica algunos de sus elementos como lo son las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas del lenguaje.⁶⁴

⁶⁴ Para Lotman (*óp. cit*), el concepto de lenguaje integra *a*) las lenguas naturales, como por ejemplo el español, el armenio o las lenguas indígenas de América Latina; *b*) los lenguajes artificiales, como aquellos de la señalización convencional (la señalética), o los lenguajes científicos, en cuanto metalenguajes descriptivos, etcétera; *c*) los lenguajes secundarios de comunicación o también llamados sistemas de modelización secundaria, que son equivalentes a los sistemas semiológicos. Esta categoría hace referencia a la

Si esto es así, si es incuestionable la primacía del lenguaje verbal, entonces ¿alcanza con decir que el artista, a través de la palabra mediadora, configura una sensibilidad significativa en la forma de un producto ideológico artístico? El riesgo que se corre cuando se determina el verbo como fundamento mediador en la actividad de creación musical, es el de focalizar sobre un aspecto que en realidad tiene poca cercanía con el *sentido* de la música; *sentido* por el cual ella se concibe como una “[...] forma de comunicación interhumana en la que el sonido no verbal, humanamente organizado, puede seguir convenciones específicas culturales, conlleva significaciones relacionadas a lo emocional, gestual, táctil, kinésico, espacial y a patrones prosódicos de cognición” (Tagg, 2013:44).⁶⁵

A las perspectivas de Volóshinov y Lotman, en las que el arte, y en particular la música, se conciben subordinados al lenguaje natural, se suma la argumentación del antropólogo Claude Lévi-Strauss para quien el lenguaje se presenta como un elemento que articula la relación entre música y mito. Para Lévi-Strauss (2002:87) el lenguaje es el punto de partida para el desarrollo de ambas formas en direcciones divergentes; “[...] la música destaca los aspectos del sonido, ya presentes en el lenguaje, en tanto [que] la mitología subraya el aspecto del sentido, el aspecto del significado, que también está profundamente presente en el lenguaje”. De acuerdo con el autor, este paralelismo aplica al desarrollo de la tradición musical occidental de los últimos siglos (*ibid.*:89).

superposición, sobre el nivel lingüístico natural, de estructuras de la comunicación como por ejemplo el mito o la religión. En cuanto atributo, lo secundario además de comprenderse en función de la lengua implica servirse de ella (*ibid.*:20). Es decir que la construcción de estos lenguajes se produce a modo de la lengua natural en cuanto a sus rasgos más generales, o específicos, pero no de manera integral. Se considera al arte como sistema de modelización secundaria. Dice el autor que, por ejemplo, “la música difiere radicalmente de las lenguas naturales por la ausencia de conexiones semánticas obligatorias, aunque en la actualidad sea evidente la total regularidad de la descripción de un texto musical como una cierta estructura sintagmática [...]” (*id.*).

⁶⁵ En el texto original: “[...] *music will be understood as that form of interhuman communication in which humanly organized non-verbal sound can, following culturally specific conventions, carry meaning relating to emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognition.*” (*Id.*).

2.1.4.2. Perspectivas de la expresión no verbal

Sin embargo, más allá de esta tradición musical en Occidente, de acuerdo con la teoría evolucionista, la música se remonta al origen del lenguaje natural; no solamente lo precede, también, en cierta medida, lo determina. La prevalencia musical frente al lenguaje se apertura en la teoría de Charles Darwin sobre la música y la retórica y se fundamenta en la hipótesis de “[...] la pervivencia de antiguos afectos sexuales en nuestras prácticas simbólicas, que solo en casos excepcionales influyen directamente en la elección sexual” (Menninghaus, 2013:250). Diferentes posiciones teóricas, en los campos de la biología evolucionista, la psicología evolutiva o la paleoantropología, son compatibles con el planteamiento de Darwin. De acuerdo con Winfried Menninghaus (2013) en estos escenarios teóricos evolutivos “los sonidos rítmico-musicales podrían haber evolucionado en un contexto de comunicación multimodal (combinación de gestos, movimientos del cuerpo y sonidos), tal como se encuentra también entre los simios.” (*Ibid.*:255).

Las teorías en torno a la evolución de la mente son consecuencia de las evidencias que arrojan los análisis paleoantropológicos a la luz de los avances en neurofisiología, biología celular, entre otras disciplinas. En el contexto de estas indagaciones, Robin Dunbar (2004:132) afirma que, con anterioridad al habla, la música es el primer lenguaje. Tal afirmación se realiza sobre la base de estudios que correlacionan 1) la medida del cerebro (la neo corteza cerebral), 2) la dimensión del grupo social —de homínidos y antropomorfos— 3) y la cantidad de aseo requerido para la conservación de la cohesión social.⁶⁶ Leslie Aiello y Dunbar (1993, 1996, 1997, 2008) concluyen que estos aspectos constituyen las bases que propician la aparición de la capacidad lingüística. El argumento es que conforme se acrecienta el número de miembros del grupo social, el tamaño del neocórtex incrementa y se enriquece, asimismo, la dinámica del aseo se ve afectada y ante la imposibilidad de su realización en poblaciones numerosas ésta debe ser sustituida por

⁶⁶ El acicalamiento social representa una actividad fundamental en animales gregarios cuya finalidad es la de establecer alianzas y mantener el orden social. Sobre esto véase Dunbar, 1997.

una forma económica de acicalamiento social por medio del uso del lenguaje de susurros, cantos y relatos.⁶⁷

Mas, se debe precisar que no es la música propiamente dicha la que precede al lenguaje, sino, como sugiere Steven Mithen (2009:3), una forma de musicalidad esencial para la supervivencia de los ancestros homínidos de la etapa pre lingüística. Es decir, la musicalidad presente en los llamados de la comunicación entre los primeros homínidos en la que predomina la utilización “[...] de variaciones de altura, ritmo, dinámicas y timbre, que combina la voz y el cuerpo (como en la danza) y la cultura material [...]”. Para Mithen, esta musicalidad, comprometida en las expresiones vocales, designa un alto grado de emotividad.

[...] nuestros antepasados tuvieron que ser seres altamente emocionales para sobrevivir; en la ausencia de lenguaje, la musicalidad podría haber sido la principal manera por medio de la cual las emociones habrían sido expresadas y una respuesta inducida en los otros como un medio para la manipulación de sus comportamientos. Por tanto, nuestras mentes y nuestros cuerpos evolucionaron para ser emocionalmente sensibles a los sonidos musicales (*ibid.*:7).⁶⁸

Apelando al sub-código lingüístico «baby talk» (o motherese), por medio del cual los humanos mayores a los cinco o seis años de edad espontáneamente se comunican con los niños más pequeños, Mithen designa bajo la expresión «Hmmmmm» una forma de proto lenguaje musical, un sistema de comunicación holístico, manipulativo, multi-modal,

⁶⁷ Debe considerarse que el crecimiento de la capacidad craneana supone un mayor diámetro del hipogloso que conlleva mayor control e intervención de movimientos coordinados del órgano de la lengua. Alcanzar la naturaleza del aparato vocal del ser humano y la inteligencia, posiblemente sean una consecuencia del proceso evolutivo anatómico que muta de la locomoción cuadrúpeda al bipedismo y que, a diferencia de otros homínidos que se desplazan erguidos, el *H. ergaster*, alcanza eficazmente. La bipedación se vincula al desarrollo morfológico del oído interno, que permite desplazamientos como el correr, saltar, rodar, guardar el equilibrio. Ella también se relaciona con la inteligencia pues para ser efectiva requiere una mayor capacidad de procesos cerebrales que permitan el control muscular a través del incremento de la complejidad en el sistema nervioso. Asimismo, el bipedismo hace posible el desarrollo de la capacidad de vocalización que deriva de la posición que adopta la médula espinal, ahora insertada en el cráneo, lo cual apertura el espacio de acción de la laringe responsable del control del aire requerido para la emisión sonora y en general del movimiento corporal. (Aiello, Dunbar, (1993); Aiello, (1996); Dunbar, (1997, 2008)).

⁶⁸ En el texto original: “[...] our ancestors had to be highly emotional beings to have survived; in the absence of language, musicality would have been the principal manner in which emotions would have been expressed and a response induced in others as a means to manipulate their behavior. So our minds and our bodies evolved to be emotionally sensitive to musical sounds.” (*Íd.*).

musical y mimético que de acuerdo con el autor emplea el *Homo neanderthalensis* hace 350,000 años. (*Ibid.*:8,9).⁶⁹ Esta forma de musicalidad desarrollada por Mithen, es equiparable a la noción de proto-música y proto-danza que trata John Blacking,⁷⁰ y también lo es a la noción de «musilanguage» que plantea Steven Brown como un modelo para la evolución musical.⁷¹ De estas perspectivas, al igual que las argumentaciones de Rousseau⁷² y Jespersen citadas por Mithen (*ibid.*:5), se infiere que tanto la música como el lenguaje natural provienen de una misma raíz común, una misma forma primitiva de la comunicación.

Algo similar a la concepción de una forma pre-lingüística-musical de la comunicación se afirma en el contexto teórico de la psicología evolutiva. El vínculo afectivo entre la madre y el hijo, durante los primeros años de vida, e incluso antes del nacimiento, se constituye en los aspectos rítmicos y prosódicos del habla de la madre, también denominadas características protomusicales. Dice Menninghaus (2013:255,256) que “[a]lgunos autores interpretan este descubrimiento ontogenético como señal de un origen filogenético de nuestra capacidad de ser afectados por la música en la particular comunicación que se establece entre madre e hijo [...]”.⁷³ En la misma dirección las ideas

⁶⁹ Las siglas de la expresión *Hmmmmmm* hacen referencia a: “holístico—porque se basó, como en la música, en frases completas más que en palabras; manipulativo—porque focalizó en la manipulación del comportamiento de los otros más que en la transmisión de información; multi-modal—porque utilizó tanto el cuerpo como la voz; musical—porque se utilizaron las variaciones de la altura, el ritmo y el timbre para la expresión de la emoción, el cuidado de infantes, la demostración de la sexualidad, y la unión grupal; y mimético—porque involucró un alto grado de mímica y mimetismo del mundo natural.” En el texto original: “holistic—because it relied on whole phrases rather than words, rather like music; manipulative—because it was focused on manipulating behavior of others rather than the transmission of information; multi-modal—because it used the body as well as the voice; musical—because it used the variations in pitch, rhythm, and timbre for emotion expression, care of infants, sexual display, and group bonding; and mimetic—because it involved high degree of mime and mimicry of the natural world.” (Mithen, 2009:10).

⁷⁰ En palabras de Blacking (2007:216), la proto-música y la pro-danza están vinculadas a “[...] una capacidad específica, o instrumental que permitió al hombre primitivo desenvolver el pensamiento, la tecnología y la invención de cultura en la época del Pleistoceno bajo.” En el texto original: “[...] uma capacidade específica, o instrumental que permitiu ao homem primitivo desenvolver o pensamento, a tecnologia e a invenção da cultura na época do baixo Pleistoceno.”

⁷¹ Brown (2000) argumenta que tanto la música como el lenguaje evolucionaron a partir de un ancestro común lo cual es referido como “musilanguage”. Para el cumplimiento de esta noción Brown reconoce tres propiedades: entonación léxica, formación combinatoria de frases y mecanismos de fraseo expresivo. (*Ibid.*: 271-274.)

⁷² *Cfr* Rousseau, 2008:77-80.

⁷³ Menninghaus remite a “Falk (2004), Unyk et al. (1992), Trehub et al. (1997 y 1999), y McDermott y Hauser (2003, 33-34)” (*ibid.*:256).

acerca de las formas pre-lingüísticas-musicales y de los rasgos protomusicales se orienta el paradigma teórico práctico *Globalidad de lenguajes* propuesto por Stefania Guerra-Lisi y Gino Stefani (2002:9-11). Para ellos, la *Globalidad de lenguajes* es una disciplina que integra todas las posibilidades de la comunicación y la expresión, verbales o no verbales. Dentro de esta disciplina se constituyen los *Estilos Prenatales* que destacan siete fases o estilos psico-motrices de expresividad que se originan y desarrollan en el contexto de la vida humana intrauterina. Durante la existencia prenatal se forman arquetipos universales que continuamente, a lo largo de la vida humana, emergen en diversas manifestaciones, entre las que destacan, por su evidente reconocimiento, la edad infantil o la actividad artística de la creación.⁷⁴

A partir de las teorías de la expresión no verbal se puede afirmar que, con relación a la música y particularmente a los procesos de significación en la actividad poética musical, las palabras sobran al ser insuficientes. Esto no quiere decir que el elemento verbal sea desestimado para el cumplimiento de una función mediadora entre el «afuera» y el «adentro» que implica la actividad poética. Por el contrario, las palabras actúan entre la interioridad del sujeto, la exterioridad del contexto de la realidad espacio-temporal y la obra de la creación. Cabe recordar a Bajtín (2015:145) cuando dice, “[c]ualquier palabra, cualquier enunciado concreto encuentra el objeto al que está dirigido, siempre —por así decirlo— ya hablado, discutido, valorado, envuelto en una neblina o, por el contrario,

⁷⁴ A continuación, se reproduce la síntesis que proporciona Marianela Calleja (2016) acerca de los principales rasgos de los *Estilos Prenatales*: “[1] *Concéntrico*: Fase prenatal correspondiente a la incubación, durante la cual una regularidad sincrónica se establece. Pulsante, persistente, repetitivo. Ejemplo: Stockhausen, *Stimmung* [2] *Oscilante*: Fase correspondiente a la formación de la mórula. Patrón en oleadas, cuasi-hipnótico, movimiento desde-hacia. Ejemplo: Erik Satie, *Berceuse* [3] *Melódico*: Fase de nado en el líquido amniótico, cuando el feto comienza a desarrollar sus miembros. Flujo, líneas sinusoidales, ascenso y descenso suaves. Ejemplos: Bach, *Clave bien temperado*, Preludio No.1 en Do Mayor [4] *Ondulante*: Gradual desarrollo de las extremidades, mayor articulación. Movimientos circulares: giratorio, rotativo, espiralado. Ejemplo: Debussy, *Jeux de vagues (La mer)* [5] *Rítmico*: Fase donde las extremidades toman contacto con las paredes del útero, expandiéndose y contrayéndose elásticamente. Movimientos cortos rectilíneos, acciones de apego y desapego, centro-hacia. Ejemplo: Bach, Tercer Concierto de Brandenburgo. Primer Movimiento. [6] *Imagen-Acción*: Último periodo de embarazo, cuando el bebé es prisionero del espacio, y ya no puede mover sus extremidades libremente. Como compensación, acude a la imagen-en-acción, que le permite si no moverse física, al menos psíquicamente. Desorden, caos, pérdida de control: Ligeti, *Atmospheres*. [7] *Catártico*: El estilo surge de los trabajos para nacer que experimenta el bebé. Cambios rítmicos y metabólicos, expectativa de un inminente, aunque desconocido fenómeno. Trabajo y esfuerzo, sorpresa, peligro; descarga. Ejemplo: Berio, *Sequenza V*. [...]”. Cfr. Guerra-Lisi, 2006:41,42,48,54,55,61,68,74,81 en Callejas (2016:35,36).

iluminado por la luz de las palabras ajenas dichas al respecto”. La función del verbo es la de orientar el proceso de creación en un mundo habitado por palabras desde antes de nuestro arribo a él, no obstante, en un nivel más profundo de la administración sensible el elemento verbal encuentra resistencias y se ve rebasado en el extenso régimen de la expresividad.

Así las cosas, posiblemente sea el cuerpo, contingencia susceptible de ser fuera del texto, y en este sentido, fuera del horizonte verbal, aquel fundamento que pueda cumplir el rol mediador; el cuerpo como la dimensión traslativa de la expresividad, como un ámbito fronterizo que articule el juego dinámico de las traducciones, de las encarnaciones que se producen entre el «interior» y el «exterior» en el proceso de producción de significaciones, de signos musicales que, para el caso de esta discusión, referencien el dolor. Lo que aquí se considera es que las operaciones del verbo, lejos de la pretensión de generar una relación unívoca entre signo y significado, implican situar la zona de referencialidad, orientar hacia un ámbito del mundo. En esta dirección señalizada se proyecta la construcción de signos-ideológicos musicales sobre el dolor lo cual implica trabajar sobre el *sentido* de la expresividad, algo que supone —como la generación evocativa cinética, gestual— el recordatorio de una manera de ser del cuerpo en la experiencia del duelo, a través de la música.⁷⁵

⁷⁵ Considérese lo que plantea Robert Francès acerca de la música y su cualidad evocativa: “[...] toda la expresividad musical reside en la evocación y el reconocimiento, implícito en el gesto rítmico o melódico, de *esquemas de tensión o distensión*, así como de *esquemas cinéticos*. Para los sujetos, dichos esquemas no son sino estructuras familiares evocadas a partir de analogías formales.” De igual modo, dice Francès: “[...] la expresión musical consiste en “el reconocimiento, implícito o no, de una estructura familiar por medio de una construcción estética en la que la estilización puede ser más o menos forzada hasta reducirla a una simple presencia general que recuerda una manera de ser [...]” (en Imberty, 2011:187, 191).

2.2. Dar cuerpo al sonido. Bases para la significación del dolor en música

Significar la experiencia del dolor a través de las palabras en cierto modo asemeja al *sentido* que atañe al uso del verbo en la experiencia musical. En ambos casos de la experiencia, parafraseando a Bajtín, el habla encuentra la realidad objetual a la cual el discurso se orienta. Pero al mismo tiempo, el empleo del verbo establece una diferencia y con ello actúa el distanciamiento; entre lo concreto de ambas experiencias y lo abstracto de la significación verbal hay también un espaciamento que afirma la imposibilidad de nominar lo irrepresentable. Con las palabras se cumple la necesidad de afirmación dialéctica toda vez que con ellas se trata de «tocar» aquello que por la complejidad de su desbordada naturaleza se resiste al «tacto», resulta intangible.

En ambas experiencias la tensión desplegada a través del verbo parece ser insoslayable. Por ejemplo, hay compositores como John Cage o Mario Lavista, quienes deniegan que la verdad que encierra la música pueda ser dicha, de lo contrario los sonidos musicales adoptarían las formas verbales, con lo cual las palabras se tornan innecesarias.⁷⁶ Sin embargo, en una orilla opuesta, hay quienes argumentan la imposibilidad de la experiencia musical por fuera del orden metafórico dado que la música sólo acontece en el marco de la intencionalidad.⁷⁷ En el paradigma fenomenológico que apertura Franz Brentano (1935), la intencionalidad en cuanto «tender hacia» implica un estado de la mente, de la consciencia con relación a la realidad objetual lo cual deviene en posibilidad de conocimiento y, en el contexto de estas ideas, como afirma Bajtín, las palabras tienden hacia el mundo objetual y en este sentido ellas prevalecen.

La relación problemática entre el verbo y la música se presenta también entre la palabra y el dolor físico. Por ejemplo, en el contexto de la medicina, Arnoldo Kraus (2010), plantea una poética de la enfermedad por medio de la cual los pacientes en muchas ocasiones crean metáforas a partir del lenguaje que buscan mitigar el dolor que es una

⁷⁶ Cfr. Lavista, 2016: I, V.

⁷⁷ Roger Scruton sostiene que “[l]a música pertenece exclusivamente a la esfera intencional, y no al reino material. Cualquier análisis de la música debe ser un ejercicio de comprensión intencional más que científica.” En el texto original: “Music belongs uniquely to the intentional sphere, and not to the material realm. Any analysis of music must be an exercise in intentional rather than scientific understanding.” (Scruton, 1989:242).

forma de diálogo con la muerte, y en este sentido, “[b]irlar la muerte es tarea de todo enfermo [...] algunas palabras lo logran, algunos enfermos lo consiguen” (*ibid.*:31).⁷⁸ Kraus arriba a este planteamiento no sólo por la vasta experiencia que le deja el trato con enfermos víctimas de intensos dolores sino también de la observación de los relatos de escritores como Alphonse Daudet, Hervé Guibert y Harold Brodkey, aquejados por las vivencias dolorosas de la sífilis, en el caso de Daudet, y el síndrome de inmunodeficiencia adquirida, en el caso de Guibert y Brodkey. Pero, si una vez que las posibilidades de la medicina tocan el límite y con ello las palabras «tienden hacia» el consuelo, la expiación, la terapia, la resistencia, también cabe preguntar, como lo hace Daudet en su escrito de 1930 *La tierra del dolor*, “[...] ¿de qué sirven las palabras para todo aquello que se siente a fondo en el dolor (y también en la pasión)? [Las palabras] [a]parecen cuando todo ha acabado ya, se ha calmado ya. Nombran recuerdos estériles o mendaces” (en Kraus, 2010:28).

Efectivamente, el orden del lenguaje es *a posteriori* la experiencia del dolor, antes de su representación se necesita vivenciar su acontecimiento “[...] —que circule por la sangre— y después respirarlo hasta transformar la exhalación dolorosa en lenguaje” (*id.*). Lo mismo ocurre con la experiencia musical, se requiere de la afectación del cuerpo a través del sonido musical. En ambos casos, la vivencia tiene arraigo en el cuerpo en cuanto espacio-tiempo en el que se inscribe el acontecimiento empírico. Es por esta razón, que ante todo, la experiencia del dolor es una experiencia del cuerpo, de la percepción sensorial, un asunto del organismo biológico.⁷⁹ De la misma forma y siguiendo algunas perspectivas etnomusicológicas y de la cognición musical, es posible sostener que la experiencia musical, principalmente, es una experiencia del cuerpo, de la percepción sensorial, un asunto del organismo biológico, del instinto.⁸⁰ En el cuerpo se articulan ambas experiencias —la del dolor y la de la música—. Esto sugiere que el cuerpo abre, ensancha posibilidades

⁷⁸ Sirva de ejemplo las siguientes afirmaciones: “El dolor me oculta el horizonte, lo llena todo”, “Mi piel es como un vestido que se encoje”, “Mi pie se divorció de mí” *Cfr.* Kraus, 2010:28,30.

⁷⁹ Para una definición de la noción dolor desde una concepción neurocientífica véase la nota al pie 111 del sub apartado 3.2.1.

⁸⁰ *Cfr.* Blacking (2006); Pelinski (2005); Peñalba (2005); López Cano (2005).

para la significación musical en torno al duelo. Bajo qué argumentos hacer del cuerpo el fundamento mediador del proceso de producción de significación musical.

2.2.1. El cuerpo representado fuera de la representación

Desde la filosofía, autores como Baruch Spinoza, Gilles Deleuze o Jean Luc Nancy, piensan que en términos generales lo que atañe al cuerpo en función de su autonomía respecto de las operaciones racionales, trasciende el orden de la representación. En adelante, un comentario sobre las ideas de estos pensadores con miras a observar la relevancia del cuerpo y, en este sentido, la posibilidad de considerarlo como fundamento de mediación poética.

2.2.1.1. Cinética, dinámica, intensidad y devenir. Las potencias de un *Cuerpo sin Órganos*

Las cuestiones referentes al cuerpo de Baruch Spinoza se desarrollan en el tratado *Ética demostrada según el orden geométrico* publicado en 1677 (1980). En esta obra el cuerpo se define como una dimensión cinético-dinámica. En términos generales, la filosofía práctica de Spinoza, que aborda la relación entre la razón y la fe, tiene por objeto descentrar la idea de Dios —trascendente, creador, omnisciente, omnipotente, dotado de razón y de voluntad, que juzga, absuelve y condena, y al que se adjudican cualidades antropomorfas— propia del judaísmo ibero holandés del siglo XVII. El Dios o Naturaleza (*Deus sive Natura*) de Spinoza (1980: 23,30,125) se identifica con una unidad suprema, la substancia: “[...] aquello que es en sí y se concibe por sí, esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa.” (*Ibid.*:23). El alma y el cuerpo son, cada uno, modificación de la substancia (Dios-Naturaleza), pensamiento y extensión respectivamente. Por cuerpo, Spinoza entiende un modo particular de expresión de la esencia de Dios, siendo ésta última considerada como una cosa extensa (*ibid.*:49). Una idea importante: la distinción de los cuerpos entre sí, de acuerdo con el autor, se lleva a cabo en razón del

movimiento o del reposo, de la rapidez o de la lentitud que los caracteriza y no por medio de la substancia (*ibid.*:58).

En el sentido de este criterio de la distinción entre cuerpos, se entiende que antes que la causa —Dios—, lo determinante es el efecto. Para esta filosofía, Dios deja de ser una causa trascendente, separado de las cosas, de los seres y del mundo. Por el contrario, éste se concibe como una causa inmanente, causa de todas las cosas y causa de sí. De este modo, la nada que antecede a la creación del mundo y la actividad de la creación en sí mismas dejan de tener sentido. El efecto, lo que se produce, en tanto potencia, no es otra cosa que Dios mismo, puesto que todo lo que existe es un modo de expresión de la substancia, Naturaleza-Dios. (*Ibid.*:44.) Dice Spinoza (*id.*): “nada existe de cuya naturaleza no se siga algún efecto” con lo cual *nada es sin efecto* se antepone a *nada es sin causa*. Por lo tanto, es por medio de la idea de efecto que se explica el cuerpo humano spinoziano. La existencia de un cuerpo, la consistencia de su actividad implica la producción de efectos, que transforman otros cuerpos y el consumo de efectos que a su vez lo modifican. Como sugiere Diego Tatián (2009:157), en la perspectiva spinozista estar en el mundo significa afectar y ser afectado. El tema de la afectación conduce a Spinoza (*ibid.*:87) a preguntarse qué es lo que puede un cuerpo en virtud, únicamente, de las leyes de la naturaleza.⁸¹

La idea del cuerpo spinozista, entre otras fuentes teóricas,⁸² nutre y extiende los alcances de la expresión homónima artaudiana *Cuerpo sin Órganos* (CsO) que

⁸¹ En la siguiente cita se hallan las bases argumentales de la pregunta que formula Spinoza acerca de lo que es capaz un cuerpo: “Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones, por no hablar ahora de que en los animales se observan muchas cosas que exceden con largueza la humana sagacidad, y de que los sonámbulos hacen en sueños muchísimas cosas que no osarían hacer despiertos; ello basta para mostrar que el cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma. Además, nadie sabe de qué modo ni con qué medios el alma mueve al cuerpo, ni cuántos grados de movimiento puede imprimirle, ni con qué rapidez puede moverlo. De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia —que les trae sin cuidado— acerca de la verdadera causa de esa acción. (Spinoza, *óp. cit.*:87,88.)

⁸² Como lo son la perspectiva psicoanalítica respecto de la esquizofrenia formulada en la noción «máquinas deseantes» (*Cfr.* Deleuze (2007:41,42); Alliez (2014:94); Deleuze y Guattari (1985:11); las cuestiones temporales o de la duración desde la idea filosófica de Henri Berson; o ciertas concepciones propias de las ciencias naturales y la biología. En este último ámbito, destaca la polémica suscitada entre Georges Cuvier y Etienne Geoffroy Saint-Hilaire. Frente a los cuatro modos esenciales de organización (de coordinación y realización de funciones orgánicas) de Cuvier, el *plan único de composición* de Geoffroy vislumbra una perspectiva embriológica cuando alude a “ciertas constantes morfológicas que serían capaces de permitirnos

problematiza Gilles Deleuze en la obra *Lógica del Sentido* (1974:85,96), y posteriormente desarrolla en coautoría con Félix Guattari, en los trabajos *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972 [1985]), y *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980 [2002b]).⁸³ En cuanto entramado teórico complejo, el CsO apunta al cuerpo desestructurado, que no está (con)formado, que no está organizado, tampoco estratificado, y en palabras de Deleuze (1985:18) se caracteriza como realidad inarticulada, turbia, amorfa, maleable, fluida.

«El cuerpo es el cuerpo / está solo / y no necesita órganos / el cuerpo nunca es un organismo / los organismos son los enemigos del cuerpo» [Artaud, en 84, n.º 5-6, 1948.]. Tantos clavos en su carne, tantos suplicios. A las máquinas-órganos, el cuerpo sin órganos opone su superficie resbaladiza, opaca y blanda. A los flujos ligados, conectados y recortados, opone su fluido amorfo indiferenciado. A las palabras fonéticas, opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados. (*Íd.*).

Al retomar los planteamientos de Spinoza, Gilles Deleuze (2006:150-158) focaliza dos aspectos para la definición del cuerpo, 1) la proposición cinética —de movimiento— y 2) la proposición dinámica —de la afectación—. Lo que busca destacar la lógica deleuzeana sobre la base spinozista, es una concepción del cuerpo, y de la vida en general, fuera de la lógica de la forma, de los órganos, de las funciones, de la substancia, de los sujetos y, en su lugar, comprenderlo como un acontecimiento longitudinal, es decir, como el conjunto de relaciones complejas entre movimiento y reposo, entre velocidades diferenciales de freno, aceleración y lentitud en la trayectoria de las partículas. Asimismo, concebirlo a partir de la dimensión latitudinal que abarca las variaciones y transformaciones compuestas entre el mínimo y el máximo del umbral que determina los afectos de los que un cuerpo es capaz, el poder de afectar y el de ser afectado, esto es, los estados intensivos de una potencia determinante de la existencia, o poder de afectación.

Trascender la lógica de los órganos y las funciones e instalarse en el orden *in situ* de la naturaleza inmanente, desde la cual se produce una combinatoria de intensidades

entrever y comprender los procesos fundamentales que guiaban la construcción, y no el funcionamiento de las formas orgánicas.” (Caponi, 2006:36). Acerca del debate público entre estos naturalistas, el cual tuvo lugar en la Academia de las Ciencias de París el año 1830, véase Geoffroy (2009); Zamora (2008). Para una explicación detallada del método propuesto por Georges Cuvier, véase Soich (2014: 20, 21).

⁸³ Sobre el *Cuerpo sin Órganos* Cfr. Artaud (1972, 1975, 2000, 2007).

espacio-temporales, configura “[...] una imagen que pone de manifiesto un plano molecular de Naturaleza atravesado por elementos no-formales que se plasman en este o en aquel conjunto individuado.” (Alliez, 2004:96). Dentro de los marcos de la discusión biológica se explica la perspectiva embrionaria que atañe al CsO, misma que se aproxima a la oología. Frente al régimen absoluto que impone al cuerpo la organización y la consecuente funcionalidad de los órganos, el CsO indica otro régimen en el que cada órgano equivale a la totalidad corpórea y éste se asimila a una molécula gigante o a un huevo indiferenciado (*id.*). Con el empleo de la sinécdoque “el mundo entero es un huevo” Deleuze (2002a:325) focaliza la atención sobre los dinamismos espacio-temporales (ejes de desarrollo, velocidades y ritmos diferenciales) de la vertiente embriológica por medio de la cual se hacen visibles los aspectos morfogenéticos propios de la cinemática del huevo, como los aumentos de superficies libres, los estiramientos de las capas celulares, la invaginación por plegamiento, los desplazamientos regionales. (*Íd.*:322, 323.)⁸⁴

Los rasgos intensivos, potenciales, gradientes del CsO, presuponen la negación del carácter representativo que soslaya su identificación como noción o concepto, y de aquí que éste sea reivindicado como un conjunto de fuerzas, que, por lo tanto, lo exentan de ser significado como lugar, escena, dispositivo o soporte por medio del cual algo circula a través suyo. (Deleuze; Guattari. 2002b. 156-158.)

El cuerpo sin órganos es un huevo: está atravesado por ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas, está atravesado por *gradientes* que señalan los devenires y los cambios que en él se desarrollan. Aquí nada es representativo. Todo es vida y vivido: la emoción vivida de los senos no se

⁸⁴ Junto con la polémica Cuvier – Geoffroy, la apuesta embriológica deleuzeana recurre también a las ideas del filósofo Raymond Ruyer, expuestas en la obra *La génesis de las formas vivientes* de 1956. Lo que interesa a Ruyer no es la actuación de una forma viviente previamente configurada sino la génesis de la misma que tiene cabida en el terreno embriológico. En su estudio, el filósofo consolida el conocimiento como esencialmente analógico. Con relación a la formación viviente, Ruyer diferencia dos tipos de causalidades. Por una parte, esquema de causalidad horizontal, mecánico, eficiente (comparable a una máquina en funcionamiento) factible de predecir los comportamientos del viviente, y por otra, caso contrario, un esquema de verticalidad, irreductible a lo eficiente (comparable a una fábrica de máquinas, autónoma, autodeterminante, autoreguladora de su propio funcionamiento), desde el cual un existente se diferencia progresivamente y las causas mecánicas o el funcionamiento no alcanzan para la explicación de su desarrollo. Deleuze recupera, de Ruyer, la noción de causalidad vertical (o temática) que se atribuye a los organismos vivos y con ello construye la analogía «el mundo entero es un huevo» con relación a la producción de lo real y de la génesis embriológica. (Pachilla, 2015:51.) Para una discusión sobre la influencia de Ruyer en Deleuze consúltese Pablo Pachilla, 2015:43- ss.

parece a los senos, no los representa, del mismo modo como una zona predestinada en el huevo no se parece al órgano que de allí va a surgir. Sólo bandas de intensidad, potenciales, umbrales y gradientes. (Deleuze; Guattari, 1985:27.)

En este contrasentido al anclaje dominante de la subjetivación, la significación y la interpretación, la apuesta de Deleuze y Guattari (2002b:164) conlleva «abrir» el cuerpo, por medio de las instancias de la desarticulación, la experimentación y el nomadismo, para así, al sustraer la conciencia del sujeto, alcanzar la posible liberación de tal anclaje.

La intensidad, también de connotaciones biológicas, configuradora de un espacio intensivo inextenso, le suministra al CsO un sentido matérico, es decir energético. Ésta proviene de la arquitectónica kantiana. Con la intensidad se afirma que a través del CsO se producen y se distribuyen magnitudes intensivas a partir de cero, las mismas que en reemplazo de los órganos se alcanzan en la imagen del huevo. En palabras de los autores, la intensidad se caracteriza como

[...] la materia intensa y no formada, la matriz intensiva, la intensidad = 0. [...] Es la materia anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, [...] intensidades puras. (*Id.*:158,159.)⁸⁵

Otro asunto medular lo constituye el devenir, vinculado también a la realidad embrionaria. Para Deleuze y Guattari (2002b:244,245), la consistencia del devenir es rizomática, por tanto, ella objeta la genealogía taxonómica de los modelos arborescentes, de por sí jerárquicos.⁸⁶ En este sentido del rizoma, el devenir desestima la semejanza, la

⁸⁵ Sobre la discusión acerca de la intensidad, en función de las *magnitudes intensivas* adscritas a los principios del entendimiento puro de Kant (2005:139-187), y la crítica que a éstas realiza Hermann Cohen por medio de la cual se establece la unidad no por relación a uno sino a cero —intensidad = 0— véase (Pachilla, 2016:17-28).

⁸⁶ La metáfora *Rizoma* se le atribuye a Carl Jung (2001:18,43) quien utiliza el término, partiendo de su acepción botánica, para significar aquello que en la propia vida psíquica se asemeja al tallo horizontal subterráneo y por ende invisible que emite brotes temporales y crece indefinidamente. La caracterización del *Rizoma* en Deleuze y Guattari (2002b) responde, entre otros, al principio de conexión de heterogeneidad, de multiplicidad, de ruptura asignificante. El sentido del *Rizoma* se opone a la epistemología dominante basada

mímesis, las identificaciones, las equivalencias, el ser o la producción. Por el contrario, el devenir sólo se produce a sí mismo. A diferencia del estructuralismo y el conjunto de correspondencias por relación, aquí el devenir se explica en la idea bergsoniana de la duración. Por lo tanto, no es a partir de la idea de evolución por filiación hereditaria —que implica un progreso y retorno en una trayectoria— que ha de explicarse el devenir, si no por una forma de evolución que estos autores denominan involución creadora; una simbiosis en cuanto alianza entre heterogéneos.⁸⁷

El planteamiento cinético-dinámico spinozista, las cuestiones de la intensidad y el devenir, o las posiciones epistemológicas que provienen del campo de la biología, como las que discute Geoffroy en la polémica con Cuvier, son equivalentes. En ellas no se admite que lo existente sea susceptible de división natural en velocidades subsidiarias y en partes exteriores, como ocurre en relación con el espacio. Atender el cuerpo en el devenir de sus afectos conlleva acentuar la condición procesal, que lo determina al tiempo que lo hace indivisible, a no ser que su naturaleza sea alterada.

2.2.1.2. El cuerpo que *toca* el sentido

Las ideas de Jean-Luc Nancy se desarrollan en un contexto del pensamiento contemporáneo en el que se acusa la pérdida de sentido en cuanto significación. Para él, la ontología es, fundamentalmente, ontología del cuerpo en tanto que exposición y abertura al límite, La cuestión ontológica de la existencia, del acontecimiento, del ser *ahí, con, en* común fuera del sentido, requiere, paradójicamente, de una determinación nominal que Nancy formula en la noción *cuerpo*. Sobre el cuerpo recaen las evidencias de *lo que hay*, cuando los

en la genealogía de identidad arborescente que opera por semejanzas constitutivas de la representación como lo establece el *Árbol de Porfirio*.

⁸⁷ En cuanto simbiosis o involución creadora que desestima la evolución filiativa, el devenir se aclara a través de lo siguiente: “Hay un bloque de devenires que atrapa a la avispa y la orquídea, pero del que ninguna avispa-orquídea puede descender. Hay un bloque de devenir que capta al gato y al zambo, y en el que un virus C realiza la alianza. Hay un bloque de devenir entre raíces jóvenes y ciertos microorganismos, y las materias orgánicas sintetizadas entre las hojas realizan la alianza (rizosfera). [...] El devenir es involutivo, la involución creadora. Regresar es ir hacia el menos diferenciado. Pero involucionar es formar un bloque que circula según su propia línea “entre” los términos empleados, y bajo las relaciones asignables.” (Deleuze; Guattari, 2002b:245).

atributos esencialistas son relegados de la existencia. Así, la cuestión ontológica es la cuestión del cuerpo puesto que no hay más evidencias del ser *ahí, ahora*, que las que el cuerpo enuncia; lugar de la existencia, que da lugar a la existencia. Siendo el cuerpo la única evidencia, la ontología sobre todo es un asunto del cuerpo, del tratamiento de su exposición liminal, de su reparto. (Nancy, 2003:16,18,53.)

Para remontar la problemática onto-teológica del cuerpo encriptado en la triple nominación Dios-Muerte-Carne, y a partir de ello la cuestión del cuerpo significativo en el orden tradicional del sentido dentro del programa de la modernidad,⁸⁸ las preguntas claves para emprender este descentramiento apuntan al desarrollo de una escritura distanciada de los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo. Una escritura orientada al trabajo de escribir no del cuerpo, sino el cuerpo mismo, de significarlo sin significar (Nancy, 2003:59,11-13). Para alcanzar este propósito, primeramente, hay que pasar por la *excripción*, dice el autor, esto es, avistar una inscripción-afuera, escribir el cuerpo, ponerlo *fuera de texto*, y entonces reconocer su habitar en el límite, “en el borde externo, extremo y sin que nada haga cierre” (*ibid.*:13).⁸⁹

La vía nancyana establece el desacuerdo entre la inscripción del cuerpo y su excripción: la producción de espaciamiento que separa la palabra del sentido y que permite excribir al cuerpo para que en esta escisión las palabras sean extensión; palabra extendida

⁸⁸ Dentro del pensamiento occidental dominante, la asunción del cuerpo conforme a un interior en sí mismo que en el relato filosófico se efectúa en el ideario platónico-aristotélico, se presenta reactualizado en versiones similares, por ejemplo, en el cristianismo, las vertientes monistas, la filosofía racionalista, en el imaginario popular o las expresiones artísticas. Del dualismo escolástico en el que el hombre se reconoce como substancia que conjuga la repartición cuerpo (materia) y alma (forma), deriva la representación de un cuerpo visto desde adentro, significado, atrapado en el sentido, un cuerpo cuyo valor en cuanto substancia, materia, carne, centralidad interior, está subordinado a la divinidad esencialista asociada al alma, el espíritu, la conciencia, la palabra, la idea y la razón. (Cfr. sobre la distinción valorativa entre cuerpo y alma: Platón (1985) Pág. 318. 30b / 200. 48a. (1988) Pág. 59. 328d / 82. 341e / 187. 408e / 241. 444c / 442. 584c / 454. 591b / 480-481. 610a / 487. 614c / 496. 621c. Aristóteles (2003). Pág. 134. 402b5 / 150. 407b / 151. 407b15 / 154. 408a15 / 157. 409a20 / 164. 411b5 / 168. 412a20-25 / 180. 415b5-15.)

⁸⁹ Para Nancy (2002), lo *excrito* designa el “[...] derramamiento de sentido que *produce* el sentido [...]” (*ibid.*:39), “[...] el retiro infinito del sentido por el cual cada existencia existe.” (*Ibid.*:44) “Escribir y leer, es estar expuesto, exponerse a ese no-haber (a ese no-saber), y de ese modo a la «excripción». Lo escrito está escrito desde la primera palabra, no como un «indecible», o como un «ininscriptible», sino al contrario como esta apertura en sí de la escritura a ella misma, a su propia inscripción en tanto que la infinita descarga del sentido —en todos los sentidos que se le pueden dar a la expresión. Escribiendo, leyendo, escribo la cosa misma —la «existencia», lo «real»— que no está sino escrita, y de la que este *estar* solo constituye el objetivo [*enjeu*] de la inscripción. Inscribiendo significaciones, se escribe la presencia de eso que se retira de toda significación, el ser mismo (vida, pasión, materia...). El ser de la existencia no es impresentable: se presenta escrito.” (*Ibid.*:45).

entre otras palabras. Por ejemplo, la cuestión del alma, que en la concepción de Aristóteles (2003:168. 412a20-25) contrasta al cuerpo y es sinónimo de entelequia, forma del cuerpo, requiere de la producción de un espacio entre ella misma y su significación habitual; ser pensada no como un cerramiento interno, sino como alteridad, como relación liminal, entre otro sí mismo, entre un ser afuera de sí mismo siendo un sí mismo interior. Así, el alma no presupone una distinción irreconciliable frente al cuerpo, sino que suministra extensión y exposición, su ser afuera que es el hecho de su existencia.⁹⁰ Lo importante de esta discusión es que a partir de este horizonte filosófico el cuerpo-alma se concreta, como exposición irremplazable, en la singularidad de la propia experiencia del sentir *en* sí mismo.

Se llega así a una cuestión basal para este autor: el sentido del tacto, del toque, tocar, tocarse, dado que la actualidad de un cuerpo que se experimenta a sí mismo siendo otro, como un adentro y un afuera sólo puede resultar de un sentirse a sí, como tal en el sentido del tacto.⁹¹ La experiencia del cuerpo es la del con-tacto, la acción y efecto de tocarse, de entrar en conexión, la relación sensible de dos o más cosas, la reunión de un cuerpo repartido. El tacto, dice Nancy (2003:105,106,109;2008:30,31) siguiendo a Lucrecio, es el sentido del cuerpo y éste es el órgano del sentido por lo tanto decir «yo» - cuerpo- soy tocado y a su vez toco, siento, ha de ser reemplazado por «yo» es un toque, «yo» es el sentir (de) una existencia, y esto conduce a reconocer la singularidad corpórea repartida en la totalidad heterogénea de los toques, de todos los tactos que tocan el cuerpo.⁹² Siendo el cuerpo entre dos versiones de sí, en el límite de ambas, lo que toca el cuerpo no es otra cosa que el borde, la frontera, y sobre todo toca un ser fuera de sí. Entonces, tocar es sin tocar y hacerlo demanda la proximidad y el distanciamiento de

⁹⁰ Cfr. Nancy, 2003b:100-102: “El alma es la presencia del cuerpo, su posición, su «stancia», su «sistencia» como estando *afuera* (ex.)” (*Ibid.*:101).

⁹¹ Jaques Derrida ofrece un estudio minucioso dedicado al sentido del tacto *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy. En este trabajo Derrida afirma que *tocar* es una noción fundamental en Nancy, “[e]l mejor hilo conductor, el más económico para re-comenzar a leer[lo] [...]” (Derrida, 2011:14).

⁹² La explicación de la integración viva de los sentidos, o toques, se desprende de la actividad estética, propia del arte. “Cada sentir toca el resto del sentir como aquello que el primero no puede sentir. La vista no ve el sonido ni lo escucha, aunque sea también en sí misma, o *ella misma*, sin más, la que *toca* ese no ver y es tocada por este... La indiferencia o la sinergia sinestésica no consisten en otra cosa que en la autoheterología del tacto. El toque de los sentidos podrá, pues, repartirse y clasificarse de tantas maneras como se desee: lo que lo hace ser el toque que es, es la dislocación, una heterogeneización de principio. Pero, así las cosas, ¿qué hace el arte, como no sea, en suma, tocar a, y tocar por, la heterogeneidad principista del «sentir?»” (Nancy, 2008:31).

cuando se toca lo intocable puesto que nunca se toca la cosa en sí, sino sólo su límite que es la unidad de lo dual.

Lo abierto-cerrado del cuerpo se materializa en la piel. A través de la capa de tejido que compone el órgano más extenso de los seres humanos, el cuerpo se contiene a sí mismo al tiempo que se desborda a la exterioridad. Ya en la génesis del cuerpo, en los mamíferos placentarios, se pone en evidencia esta relación de intercambios entre lo interno y lo externo. Las arterias y vena umbilicales del cordón implican una independencia - interdependiente, la mutua penetración de los cuerpos, el del embrión y el de la madre, la prolongación, la extensión de las pieles.⁹³ “La piel se cierra sobre sí misma inscribiéndose como trazo de lo otro, visible en el afuera y atada al adentro. De manera más exacta, es aquí donde afuera y adentro, de hecho, se desempatan y se empatan.” (Nancy, 2015:15).

En *Corpus*, Nancy (2003: 106-111) concluye su argumentación en un cuádruple encadenamiento en el que cuerpo – alma – experiencia – *conmoción* se presentan en una relación de correspondencias. Siendo el alma principio dinámico vital, negando su cualidad de atributo accesorio y la estricta contraposición con relación al cuerpo y, por el contrario, reconociendo la identidad absoluta entre ambos, se infiere otra equivalencia con el concepto de experiencia. Pero no es en referencia a la experiencia interna, que por lo general se asocia al alma y de la cual derivan los templos de ánimo, los actos de la percepción, los pensamientos, por el contrario, se trata del sentido de lo externo de la experiencia, de la adquisición de los saberes a través del vivir mismo que del aprendizaje mediatizado, del “conocimiento que es logrado en un largo contacto con hombres y cosas, y que sirve a la *praxis*” (Brugger; Schöndorf, 2014:211). En este con-tacto propio de la experiencia del cuerpo-alma, el toque implica *ser* en relación y determina el registro de lo sensible, de la emoción, o como sugiere Nancy, de la con-moción; el ser puesto en movimiento con.

⁹³ Acerca de la piel Cfr. *Piel esencial. «Hacerse con la piel»* (Nancy, 2015:15-23).

2.2.2. Cuerpo y frontera en la experiencia estética

Desde una mirada fenomenológica, la experiencia del cuerpo se determina en el marco de la lógica binaria; el «tocar» es articulación de las dimensiones subjetiva y objetiva. En este sentido de la fenomenología, Bajtín (2015:58) explica al cuerpo como un momento de autoconciencia que “representa el conjunto de sensaciones orgánicas, necesidades y deseos unificados en torno a un centro”. Entre el centro y *lo otro*, en sus tres variables: lo humano, lo natural y lo objetual, se despliegan relaciones mediadas por la frontera que constituye la forma del cuerpo singular, que establece los límites entre lo que se ubica adentro y afuera con respecto del propio cuerpo. Desde el sentido matemático, Lotman (1996:10) formula el concepto de frontera como el “[...] conjunto de puntos pertenecientes simultáneamente al espacio interior y al espacio exterior”. En clave lotmaniana, la frontera delimita una semiósfera, es decir el espacio-límite de un texto que se diferencia respecto de otro campo, extrasémico, alosémico, de otros conjuntos de textos que lo rodean. Bajo esta concepción de frontera el cuerpo se lo puede concebir como unidad sistémica, a través de la cual se despliegan conexiones entre el interior y el exterior, mediadas por su referencialidad.

Una poética musical en la que el cuerpo se concibe como una frontera que acciona la expresión converge con el posicionamiento respecto a la actividad artística, y particularmente a la actividad musical, que plantea Nietzsche a lo largo de su obra filosófica. Para Nietzsche el arte en cuanto creación determina el carácter fundamental de la metafísica de la vida, la forma más elevada de la «voluntad de poder», siendo la actividad creadora su rasgo principal (Nietzsche, 2000:568; Heidegger, 2000:75,76). Pero, más que del arte, se trata de una «metafísica del artista», una categoría que, de acuerdo con el propio autor, llama a “contemplar *la ciencia desde la óptica del artista, mas el arte desde la óptica de la vida...*” (Nietzsche, 2014:7). En esta categoría, y a diferencia de otros planteamientos como los de la estética idealista, lo central se ubica en la cuestión poética, desde la perspectiva del artista y de los estados de ánimo que implican la actividad de la creación y no en la obra de arte en sí misma o desde la percepción *esthetica*. De hecho, el autor denuncia el orden moral bajo el cual la obra de arte está consagrada al cumplimiento de

imperativos como son la expresión de lo bello, el ocultamiento o reinterpretación de la fealdad que determinan el régimen de lo que es apropiado en términos artísticos.⁹⁴

“«Ver la vida desde la óptica del arte y el arte desde la óptica de la vida»⁹⁵, conlleva, para el programa filosófico de Nietzsche, concebir el arte como actividad vital, exploratoria, propia de los hombres. La perspectiva vitalista del arte se arraiga en el sentido de las ciencias naturales y en esta orientación la estética implica ante todo una dimensión fisiológica la cual se constituye en vínculo con las condiciones biológicas.⁹⁶ La actividad artística a la que apunta Nietzsche presupone para el sujeto de la creación un estado de embriaguez propio de la fuerza dionisiaca. La embriaguez, en cuanto estado previo de excitabilidad, supone la condición de posibilidad del arte; la embriaguez, en cuanto sentimiento intensificado de fuerzas, de energía sobrecargada; la embriaguez cuya índole de excitación e intensificación involucra el sistema integral de los afectos —el cuerpo— propicia la expresión, la reproducción, la transfiguración, la transformación, la actividad mimética, y de este modo constituye la afirmación del valor de la creación inherente de la dimensión vital, que en términos de la transvaloración nietzscheana, se trata de un asunto metafísico.⁹⁷

En el marco de este pensamiento, Nietzsche (2002b) realiza una crítica a la música. El filósofo acusa de una relativa parálisis «muscular» que se origina en la concepción de la música en cuanto arte autónomo, desligada de otras expresiones artísticas. El régimen afectivo, que es inherente a la expresión musical, y que comprende al cuerpo, en cuanto órgano sensorial, se ve desplazado y es menos atendido cuando la música se desprende de la unitaria expresión que antiguamente conciliaba las artes del cuerpo, la palabra y el sonido.

La música, tal como la entendemos hoy, es también una excitación y una descarga globales de los afectos, pero no es, sin embargo, más que el residuo de un mundo expresivo mucho más pleno del afecto, un mero *residuum* del histrionismo dionisiaco. Para hacer posible la música como arte

⁹⁴ Cfr. “Contra el arte de las obras de arte”. (Nietzsche, 2007:60).

⁹⁵ La cita proviene de los cursos de Basilea que imparte Nietzsche en 1868, cfr. de Santiago 2004:29.

⁹⁶ Cfr. Nietzsche, 2002a:57; 2008:689 —16[75]—.

⁹⁷ Cfr. Nietzsche, 2002b:96-99.

separado se ha inmovilizado a un gran número de sentidos, sobre todo el sentido muscular (al menos relativamente: pues en cierto grado todo ritmo continúa hablando a nuestros músculos): de modo que el hombre ya no imita y representa enseguida corporalmente todo lo que siente. Sin embargo, *ése* es propiamente el estado dionisiaco normal, en todo caso el estado dionisiaco primordial; la música es la especificación, lentamente conseguida, de ese estado a costa de las facultades más afines a ella. (*Ibid.*:98,99.)

La crítica de Nietzsche se puede ejemplificar cuando la acusación con respecto al olvido relativo del cuerpo —de la naturaleza biológica, instintiva, afectiva, la del creador en la actividad artística— se transfiere al campo de la composición musical de la tradición docta en Occidente. En este contexto occidental, afirmar una historia de la composición sobre todo es la posibilidad de afirmar un proceso que se desarrolla en formas de escritura musical sobre la base de un *corpus* de técnicas de organización sonora. A pesar de la polaridad entre razón y afecto que atraviesa el pensamiento estético, filosófico y musicológico en diferentes estadios de la historia musical de Occidente, el influjo de las doctrinas pitagóricas y platónica, (que se establecen entre los siglos VI y V a. e., en las que la música se rige por la unidad numérica pues el número se concibe como la sustancia de todas las cosas)⁹⁸ parece determinar el logocentrismo dominante de la composición musical que impera hasta los días presentes.

La prevalencia de la razón, de la idea encarnada en procedimientos técnicos compositivos, se expresa en diferentes concepciones y prácticas a lo largo de esta tradición. Ejemplos son, por una parte, la sentencia agustiniana “Musica est scientia bene modulandi” —La música es la ciencia de medir bien— en cuyo trasfondo destaca la hegemonía del logos en la actividad musical, es decir “[p]or encima de cualquier otra cosa, la música es una ciencia y, en este sentido, compromete nuestra razón más que pueda comprometer el instinto o los sentidos”. (Fubini, 1997:85.) Por otro lado, el dominio del logos también se revela, y con una fuerza sin precedentes, en la composición musical a lo largo del siglo XX, etapa que se caracteriza por la proliferación de procedimientos técnicos. Los esfuerzos compositivos en este período son diversos, algunos se orientan al trabajo de organización sonora por medio de la razón numérica, como en el caso del serialismo (el

⁹⁸ Para una mayor explicación *cf.* Fubini, 1997:46 ss.; Eco, 2010:61-63.

serialismo dodecafónico de la Moderna Escuela de Viena y el serialismo integral de Boulez, Stockhausen, Messian, Berio, Nono, etcétera), o a la medición acústica en el espectralismo francés (Grisey, Murail, Dufour), o a las formas de composición algorítmica (Xenakis), o a las técnicas extendidas, o incluso a la poética conceptualista de la aleatoriedad, el happening y el silencio cageiano.

En este panorama de la composición musical, frente a la primacía de la razón instrumental parece no tener cabida el cuerpo en cuanto dispositivo generador de estructuras musicales. Las excepciones al dominio racional de la técnica en la composición, podrían ser aducidas al desarrollo de una ideología sobre la temporalidad musical que tiene lugar en la Europa del siglo XIX en la que el paradigma filosófico racionalista de la ilustración transita hacia perspectivas psicologistas y cosmológicas. Este tránsito supone dejar una idea del tiempo y del espacio que los representa —al tiempo y al espacio— como coordenadas del universo natural, físico, exterior y en su lugar re concebirlos como cualidades interiores, propiedades de la mente, de lo subjetivo, lo irracional; una cuestión próxima a la contingencia de la experiencia.

2.2.3. Cuerpo, metáfora y creación musical

La filosofía occidental emergente del siglo XIX renuncia a las certezas de los grandes sistemas metafísicos como el de Aristóteles o el de Platón. Autores como Arthur Schopenhauer (2003: §52; 2005:499 y ss.), Rudolf Lotze (1887:315-390), Edmund Husserl (2002:26,33-37, 44-46, 57-66, 139, 120) o Henri Bergson (1977:16, 20, 21, 47; 1999:76,77; 1972:17, 120-122; 1963:442) destacan la relevancia de la dimensión temporal para la reflexión filosófica y en sus argumentaciones recurren al comentario acerca del fenómeno y la experiencia musicales.⁹⁹ En términos generales y desde un enfoque opuesto al de la

⁹⁹ De acuerdo con Lewis Rowell, a Schopenhauer se lo considera precursor en la aplicación de imágenes orgánicas que operan como analogías para la música. Durante el siglo XIX éste procedimiento domina la discusión acerca del ritmo y la forma musicales. La primacía del ritmo, en cuanto proceso binario —discordia y reconciliación que se traduce en nuevos deseos y satisfacción posterior— determina para el filósofo alemán el elemento esencial en la música. (Rowell, 1996: 139,140.) Por su parte Henri Bergson propone la duración como noción determinante de su pensamiento. Ésta se define como continuidad heterogénea e indivisible, es decir en cuanto “[...] forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja

medición temporal espacializada, o al de la división mecánica, al tiempo se le considera como un proceso dinámico que deviene continuamente, que acontece como el flujo de la experiencia humana en la percepción.

En este período, la ideología acerca del tiempo influye decisivamente en el modo de concebir la música. Lewis Rowell (1996:152, 170, 171) indica la posibilidad de construir modelos de ritmo musical en función de la literatura teórica de la música producida a finales del siglo XIX. Rowell demuestra la tendencia hacia los modelos cualitativos, orgánicos, de irregularidad y ambigüedad, asociados a lo interior humano, frente a modelos cuantitativos, inorgánicos, de exactitud mecánica, externos. El autor, establece una lista de metáforas que están presentes en el contexto de la reflexión musical del XIX entre las que destacan “[...] anticipación-satisfacción, continuidad sin fisuras, metamorfosis y transformaciones, crecimiento orgánico, [...] corriente vital, [...] crecimiento vegetativo, movimiento físico, respiración humana, circulación de la sangre, el flujo de la emoción, el procesamiento del sistema nervioso [...]”¹⁰⁰

A pesar de la presencia del cuerpo en los discursos sobre la música discutidos por Rowell, ésta no es otra que una presencia metafórica y parece no haber, en la actividad de

vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores.” (Bergson, 1999:77). Para ejemplificar el concepto de duración como sucesión que fluye sin detenimiento Bergson, al igual que Edmund Husserl (2002) postula, entre otras analogías, la fenomenología del acto de la escucha musical. Es por medio de la confrontación auditiva melódica que las personas alcanzan la impresión de sucesión a raíz de la imposibilidad de *desmontar* una melodía, de dividirla y descomponerla en partes sonoras distintas y separadas. La percepción de una melodía y el potencial de esta acción para comprender la duración bergsoniana y husserliana es extensiva a la música en términos generales y no ha de limitarse al componente melódico exclusivamente. En contraposición a una percepción musical espacializada como la que resulta a través de «la visión de una partitura» lo que estos autores proponen es pensar la *esthesis* musical en el modo de una escucha que identifica una masa sonora compuesta por la interpenetración de fases continuas que se prolongan indivisibles. En el escrito de 1879 *Metafísica*, Lotze (1887:315-380) dedica dos secciones al problema del tiempo y el movimiento respectivamente, los cuales determinan el devenir dinámico de las cosas en sí mismas. Aunque en otro trabajo *Contornos de la filosofía. Estética* (1886:33-46), el autor dedica su reflexión a la música en ella no se aborda a profundidad el vínculo entre ésta y la dimensión temporal. De acuerdo con Lewis Rowell —quien considera a Lotze precursor de la denominada «filosofía del proceso»— este vínculo debía ser trabajado en el tercer volumen de su *Metafísica* lo cual Lotze no pudo concluir antes de su muerte. Para un comentario mayor acerca de las ideas de Lotze referentes al tiempo *cfr.* Rowell, 1996: 141,142. Y sobre su influencia en la tradición filosófica en Occidente *cfr.* Sullivan, 2014.

¹⁰⁰ Rowell observa las ideas de diferentes autores que a fines del siglo XIX formulan analogías entre el ritmo musical y los aspectos biológicos del cuerpo humano. Por ejemplo, sobre Richard Wagner, Rowell (*óp. cit*) manifiesta que el compositor utilizó diversas metáforas como las del movimiento de las corrientes marinas que se despliega entre cimas y llanuras, o las intensificaciones del crecimiento orgánico. Asimismo, en lugar de concebir el ritmo musical desde un principio abstracto lo hizo en base a la anatomía y la psicología del cuerpo humano, en función de “[...] huesos, tejidos, sangre y nervios del organismo humano vivo.” (*Íd.*:159.)

la composición musical para Occidente, un correlato entre una teoría y una práctica que comprometa el orden de los afectos, de los instintos, de lo biológico, que es inherente al cuerpo. Pero acaso ¿es posible pensar el cuerpo en la música fuera del dominio de la metáfora? Desde una perspectiva filosófico-cognitiva como la Teoría de la Metáfora de Mark Johnson (1987), la cual diversos autores aplican a la música,¹⁰¹ se puede afirmar que el cuerpo es omnipresente al acto de componer música y es un *a priori* a la metáfora.

Para Johnson los procesos de la cognición como, por ejemplo, el pensamiento abstracto, se desarrollan sobre la base de múltiples experiencias inmediatas corporales que tienen lugar en los primeros años de vida. Estas experiencias implican la formación de *esquemas corporeizados* [*image schemata*]¹⁰² que junto con la *proyección metafórica* determinan dos tipos de estructuras corporeizadas de la imaginación que posteriormente se emplean, a lo largo de la vida del individuo humano, para la comprensión de los aspectos abstractos de la realidad y de futuras experiencias. Por una parte los *esquemas corporeizados* se definen como “patrones dinámicos y programas motores recurrentes de nuestra interacción perceptual que dotan de coherencia y estructura a nuestras experiencias”.¹⁰³ Por otra, la *proyección metafórica* se concibe como “un modo dominante del entendimiento por medio del cual proyectamos patrones de un dominio de nuestra experiencia para la estructuración de otro dominio de diferente tipo”.¹⁰⁴ La proposición de Johnson, “el cuerpo está ‘dentro’ de la mente” (ibí.:XVI) llevada al terreno de la música se aclara en el ejemplo que proporciona Peñalba (2005:8): “[...] diferentes experiencias corporales [...] como andar en bicicleta, caminar sin caerse, percibir la homeostasis del cuerpo o hacer malabares conforman el esquema de *equilibrio*. Dicho esquema, por su parte, se puede proyectar metafóricamente para comprender algunos aspectos de otros dominios, como por ejemplo el equilibrio psicológico, el equilibrio de un cuadro o el equilibrio en música, en la forma musical.”

¹⁰¹ Cfr. Peñalba, 2005:2.

¹⁰² Algunos autores traducen *image schemata* como “esquema corporal” o “esquema encarnado”. Véase Peñalba (2005) y López Cano (2005) respectivamente.

¹⁰³ En el texto original: “An image schema is a recurring, dynamic pattern of our perceptual interactions and motor programs that gives coherence and structure to our experience.” (Johnson, 1987: XIV)

¹⁰⁴ En el texto original: “[...] metaphor, conceived as a pervasive mode of understanding by which we project patterns from one domain of experience in order to structure another domain of a different kind.” (Johnson, 1987: XIV, XV).

El planteamiento de los *esquemas corporeizados* y la *proyección metafórica* de Mark Johnson colocan en el centro de la discusión la experiencia corporal generadora, *a priori*, de procesos cognitivos que en términos globales determinan la experiencia humana. Ante la centralidad que este planteamiento otorga al cuerpo, ¿por qué anular la propia experiencia corporal en el proceso de creación en música? ¿Por qué circunscribir la poética musical a operaciones que tratan con parámetros de la razón, con el número, el concepto, el orden del discurso al que pertenece la metáfora en sí misma? ¿No es acaso la propia experiencia del cuerpo una forma más próxima y por ende más directa de actuar la creación musical?

Decir que en la tradición compositiva de Occidente impera el olvido del cuerpo puede ser refutado por la teoría de Johnson toda vez que, a partir de su planteamiento, se presupone que cualquier proceso de creación en música se estructura por una experiencia del cuerpo que antecede a los *esquemas corporeizados* y a las *proyecciones metafóricas*. Sin embargo, ésta presencia del cuerpo en la creación musical, al igual que en los discursos del siglo XIX comentados por Rowell, es, en última instancia, una presencia metafórica, desviada, mediata y no directa y efectiva. Pero, en realidad no se trata de pensar polarizadamente con relación al proceso de creación musical, ya sea en términos exclusivamente racionales o físicos. Si bien es cierto que en Occidente las evidencias que provienen de la literatura acerca de la creación musical reportan el dominio técnico racional que no incluye una práctica corpórea, ello no significa que no existan experiencias concretas cuyos aspectos técnicos vinculen procedimientos racionales y corporales para la elaboración de una escritura de creación musical. Es el caso de trabajos como los de María Schneider, Richard Reed Parry, o Marcos Franciosi, cuyos procesos de creación convergen con el horizonte de pensamiento del siglo XIX respecto a la música, el cual se vincula a los procesos orgánicos de la naturaleza y del cuerpo, y en esta medida, confluyen con el problema central de este trabajo: la búsqueda de una poética en torno al duelo entendida como una experiencia concreta del cuerpo en la que este es el fundamento fronterizo que media la expresión en la generación musical.

María Scheneider (2009), compositora estadounidense, refiere que después de la experiencia de trabajar con bailarines durante el proceso de escritura de *Dissolution* (2000),

música para una obra coreográfica, casi no puede escribir una partitura sin danzar. Scheneider sostiene que el rasgo principal de la música es el movimiento, por lo tanto, el movimiento de su propio cuerpo implica la posibilidad de abstraer y configurar el tiempo de su escritura musical. El gesto y el desplazamiento corporal, de acuerdo con la autora, determinan cuan larga o corta debe ser la duración de los eventos musicales que va desarrollando a través del proceso de creación. Por su parte, el compositor canadiense, Richard Reed Parry, trabaja en 2014 una colección de piezas para diferentes formatos instrumentales, agrupadas bajo el título de *Music for Hearth and Breath* a partir de una idea fisiológica en la que los sonidos de sus composiciones se determinan por el pulso cardíaco y la respiración de los intérpretes. Parry (2014) menciona que el impulso para la creación de estos trabajos nace de la experiencia de escucha de ciertas obras de música electroacústica contemporáneas las cuales no le producían sentimiento alguno. Frente a estas obras el compositor se pregunta cómo conectar los cuerpos a la música. Su propuesta consiste en que el acontecimiento musical se genere a partir de procesos biológicos del cuerpo que funcionan involuntariamente como el parpadear, la respiración, el ritmo cardíaco, en relación con la intuición de cada músico. Durante las ejecuciones se utilizan estetoscopios por medio de los cuales cada intérprete escucha las pulsaciones cardíacas que controlan la duración sonora. La respiración de los intérpretes también es un factor determinante en las intervenciones de cada parte instrumental.

Pensar la composición musical con relación al cuerpo, desde la idea de frontera, implica pensar el límite y la interacción que se genera, por lo menos, entre dos cuerpos, el del sujeto y el cuerpo objetual, productor de sonido, el del instrumento sonoro —que, en ocasiones, cuando se trata de la propia voz humana supone una sola corporalidad—. Así lo considera Marcos Franciosi (2013), compositor argentino, quien establece una poética en torno al espacio-tiempo sonoro. La poética de Franciosi indaga sobre las conductas gestuales, del cuerpo del músico, como una operación central para la producción y estructuración sonora. Al respecto, Franciosi hace referencia a “[...] una apropiación acústica-espacial” y “un agenciamiento del sonido encarnado en el físico, en el músculo como fuerza axiomática [...] que reconfigura el tiempo físico en experiencia vivencial”. El trabajo de este autor expresa un pensamiento que concibe la relación de esos dos cuerpos

—el cuerpo del intérprete y el cuerpo del instrumento— y los límites espaciales y temporales que los determinan como cuestión fundamental y condición de posibilidad de la producción de un tiempo musical.

Las poéticas de Schneider, Parry o Franciosi constituyen tres actuaciones del cuerpo en procesos de creación musical, las cuales van más allá del nivel de las operaciones metafóricas y, en general, del orden de la analogía. Esta presencia concreta, presencia del cuerpo, es una cuestión fundamental para el propósito de esta indagación en torno al dolor y la música.

2.2.4. Música y dolor; cosas del cuerpo en tiempo presente

Las proposiciones que ensayan Spinoza, Artaud, Deleuze junto con Guattari, Merleau-Ponty, y Nancy se aproximan y distancian en función de los grados de orientación de las mismas con respecto del procedimiento de la representación por medio del cual significan al cuerpo. Para Occidente la analogía emblemática del cuerpo representado se concreta en el ritual de la eucaristía. Y de las connotaciones que atañen al cuerpo, en el contexto ideológico del cristianismo, se erigen y posicionan antagónicamente la totalidad de las ideas filosóficas que en torno al cuerpo se observan a lo largo de esta reflexión.¹⁰⁵ En términos generales, estas ideas filosóficas encuentran en las concepciones de Nietzsche un

¹⁰⁵ Antagonismo relativo, o paradójico, si, a propósito del planteamiento del cuerpo de Nancy, se considera la pregunta de Jacques Derrida (2011: 313,314) sobre si realmente es posible hallar una salida indemne, una salvación o inmunidad frente al cristianismo, lo cual refiere como tarea casi imposible, pero a la que no se debe renunciar. La clave de lo paradójico, de la contradicción, se encuentra en la doctrina de la consubstancialidad (*homoousea*) propia de la cristología que no es otra cosa que la convergencia en identidad, entre el ser Padre y la sustancia Hijo, es decir, la comunión que se produce entre ambos. La pretensión de abandonar el síntoma lingüístico de la carne, por sus remisiones al encierro y a la finitud, la tentativa de una reformulación de la idea de un cuerpo, el del hombre, que encarna al espíritu, que es penetrado por lo divino, en disenso con su restitución en cuanto abertura, multiplicidad, exposición en un mundo de cuerpos, no llega a ser posible sin la ratificación de la misma legalidad cristiana, sin la legitimación de los márgenes ideológicos de esta doctrina. La encarnación vista como una coincidencia hace evidente la no coincidencia, el reparto de lo indivisible, la división de la identificación. De aquí, como lo expone Roberto Esposito (2004: 97, 98, 100), en la encarnación se halla el origen y sentido de la comunidad del cuerpo, de la alteridad entre lo singular y lo plural, la diferencia entre adentro y afuera. Por ello, y a pesar suyo, el planteamiento nancyano no puede dejar de ser un pensamiento de la carne, “entendido como lo que deshace toda identificación del cuerpo consigo mismo en una irreductible multiplicidad, [...]”.

punto de convergencia.¹⁰⁶ Dice el filósofo que es “[e]sencial: partir del cuerpo y utilizarlo como guía. Él es el fenómeno más rico que permite observaciones más claras. La creencia en el cuerpo está mejor fundamentada que la creencia en el espíritu.” (Nietzsche, 2000:375).

También desde la perspectiva marxista se halla la centralidad del cuerpo, que transferido al contexto de una poética musical habrá de implicar las operaciones mediadoras entre la naturaleza exterior y el propio cuerpo, es decir, entre el sonido y las dimensiones naturales que lo determinan, y el «sujeto». Marx (2003:215) entiende el trabajo como un proceso de mediación, regulación y control entre el hombre y la naturaleza en el que éste “se enfrenta a la materia natural misma como un poder natural.”. Y al hacerlo, el hombre moviliza “[...] las fuerzas naturales que pertenecen a su corporeidad, brazos y piernas, cabeza y manos, a fin de apoderarse de los materiales de la naturaleza bajo una forma útil para su propia vida.” (*Íd.*). Así, la administración del sonido musical se entiende como una reflexión y una práctica del propio cuerpo.

En suma, el cuerpo, una encrucijada fuera del texto, se actualiza en el no lugar de su devenir, y al mismo tiempo, a través de la reflexión, opera la resistencia al posible abandono de una inscripción ideológica. Por lo tanto, la del cuerpo es una existencia dialéctica que resulta del entrecruzamiento de múltiples intersecciones. Un cuerpo es un amasijo de intensificaciones potenciales, una confluencia dialógica, polivocalidad irreductible, en el sentido de su permanente movilidad, u oscilación inexacta e ininterrumpida. Una melodía, un huevo, una obra de arte, una pieza de pan, una máquina son formas de la representación, analogías de un cuerpo cuya actualidad no resiste las representaciones y en este sentido su concreta significación descansa en la radicalidad de su afirmación ontológica.

¹⁰⁶ Cabe mencionar que, para Nietzsche, un pensamiento con relación al cuerpo, en cuanto consistencia de la vida orgánica, debe desestimar lo unitario que es propio del yo, del sujeto, de la cosa, del concepto, del átomo, etcétera. Por el contrario, ha de afirmarse solamente cantidades dinámicas en vinculación con otras cantidades dinámicas, con lo cual, el cuerpo y todo lo existente, se piensa como un campo de interacción de fuerzas dominantes y dominadas, un flujo de perpetuas transformaciones “que es, al mismo tiempo, uno y múltiple; que se acumula aquí y al mismo tiempo disminuye allí; un mar de fuerzas, corrientes que se agitan en sí mismas, que se transforman eternamente, que discurren eternamente.”. (Nietzsche, 2000: 425,429,430, 679, 680.) Véase también Deleuze (1998:59,61).

Siguiendo a Nietzsche, es a partir del cuerpo que se asume la actividad poética musical de este trabajo. Pues, la significación estética, en cuanto proceso de generación de sentido requiere ser atendida en base a una consideración técnica y es en esta dirección que, en este escrito, el cuerpo implica una modalidad de conocimiento destinado a la producción de una forma del tiempo musical específica vinculada al dolor. Es decir, sobre la base de una consideración del cuerpo en cuanto fundamento de mediación, se afirma una tecnología musical cuyo arraigo es el cuerpo mismo. En este contexto, lo tecnológico se orienta al sentido arcaico, el que discute Heidegger y que está vinculado a la naturaleza, a la realización de la *physis*, de la *poiesis*, en cuanto impulso orgánico.¹⁰⁷

Si, por una parte, una pragmática del cuerpo en cuanto técnica es poco habitual en la creación musical de la tradición docta occidental, ocurre lo contrario en diversas culturas musicales de tradición oral. Así lo explica John Blacking cuando estudia la música del pueblo Venda de Sudáfrica y expresa que “[...] muchos de los procesos musicales esenciales, si no todos, se hallan en la constitución del cuerpo humano y en patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad” (2006:25). Además, Blacking resalta la cuestión tecnológica del cuerpo y con ello resuena la perspectiva heideggeriana y las filosofías del cuerpo antes comentadas.

En un mundo donde el poder autoritario se mantiene por medio de una superior tecnología y donde se supone que una tecnología superior indica un monopolio del intelecto, es necesario mostrar que las fuentes reales de la tecnología y de toda cultura se hallan en el cuerpo humano y en la interacción cooperativa entre cuerpos humanos (*ibid.*:176).

La música es cosa del cuerpo como también lo son aquellos asuntos de la existencia que no conceden postergación y por el contrario demandan ser atendidos con la urgencia de lo que es inmediato y sucede en el tiempo presente, como por ejemplo la enfermedad o el dolor para los cuales el cuerpo significa lugar, espacio de acontecimiento. Sin embargo, cuando la enfermedad o el dolor están sucediendo, el cuerpo, sobre todo, deviene en

¹⁰⁷ Véase Heidegger (1997); Steiner (2013:207, ss.)

«recordatorio» y cobra relevancia su condición temporal.¹⁰⁸ Por ejemplo, en el tiempo presente de un cuerpo abierto, violentado, se produce la negación del propio cuerpo y de la espacialidad de su exposición toda vez que actúa la continuidad propia del tiempo. Así lo explica Marcial (2003:67,68): “Lauréolo, colgado realmente en una cruz, presentó sus entrañas desnudas al oso de Caledonia. Sus músculos desgarrados palpitaban en miembros sangrantes, y en todo su cuerpo no había cuerpo por ninguna parte. El cuerpo no era cuerpo, sino una herida continua.”. La temporalidad de los cuerpos que se reproducen en el ámbito de la violencia —en los *escenarios del cuerpo roto*, los cuerpos abiertos, heridos, los cuerpos que *ahora* «tocan» dolor— se expresa en el ahora de un flujo, en el devenir que los deforma. Valga decir que, bajo otras circunstancias y condiciones, esta actualidad del cuerpo, esta dimensión de la temporalidad que lo determina, de igual manera compromete la experiencia en música.

Considerando la distinción bergsoniana entre «tiempo» y «duración», es decir (retomando las palabras de Steiner, 2011:247) entre, por una parte, los “[...] códigos de medida normalizados en periodos históricos y técnicos concretos, en sociedades particulares, cuya finalidad es pública y pragmática [...]” y, por otro lado, “[...] el transcurrir de la experiencia individual, tan fluida, tan anárquica como la conciencia [...]”, es preciso preguntar por la posibilidad de un tiempo musical que integre la cronometría —insoslayable, propia de la poética de las artes que componen el movimiento— y el flujo de la duración inherente a las experiencias vitales.

En realidad, esta cuestión que comprende la paradoja de establecer una cronometría de lo que de por sí no es medible es transversal a la actividad artística creadora en general y en primer término consiste en un problema técnico que supone dar forma a lo indeterminado. En adelante la reflexión se conduce hacia el encuentro con un modo de medición sonoro-temporal que permita significar y expresar en una forma concreta una manifestación de la experiencia esencialmente anárquica como es el dolor.

¹⁰⁸ En uno de sus clásicos epigramas, el poeta latino Marco Valerio Marcial anota: “Que se hable de los dioses / por los siglos de los siglos / pero del cuerpo y de las cosas del cuerpo / acordémonos todos los días”. (La cita aparece como epígrafe del poemario *Cosas del Cuerpo* de José Watanabe (2008:189)).

3. ACERCA DEL DOLOR Y SU EXPRESIÓN

3.1. Frente al dolor. Puntos de partida para una escritura

Hay, al menos, dos perspectivas para tratar el dolor en la novela: el acto ético y el acto estético.¹⁰⁹ Así lo dice Mijaíl Bajtín (2015:29) quien considera que el proceso de escritura por el cual la palabra encarna la experiencia dolorosa en el ámbito de la creación literaria, está condicionado por un doble movimiento que, a modo de estrategia para narrar una escena de sufrimiento, conlleva aproximarse al cuerpo doliente de una persona y posteriormente tomar distancia. Dice Bajtín “Pongamos por caso que frente a mí hay una persona que está sufriendo. [...] yo debo vivir —ver y conocer— aquello que él vive, ponerme en su lugar como si coincidiera con él. [...] Debo asimilar el horizonte vital concreto de esta persona tal y como ella lo vive.” (*Íd.*). Esta aproximación presupone para el autor de la novela actuar una vivencia empática,¹¹⁰ que es intrínseca, y sobre la cual éste habrá de fundamentar su conocimiento.

Después de la identificación entre el autor y la vivencia del otro, adviene el distanciamiento, retornar al lugar de uno mismo lo cual apertura la posibilidad del acto ético —que determina el brindar ayuda, consuelo y salvación—, asimismo del acto estético —que consiste en dar forma y conclusión a la vivencia a partir del excedente de visión, es decir el campo extrínseco que solamente cobra sentido en la distancia—. Para el autor en esa distancia se propicia una realidad signica que al sujeto de la experiencia de dolor le es inaccesible.

[E]l que sufre no puede sentir la plenitud de su expresión externa más que parcialmente, y solo mediante el lenguaje de sus percepciones intrínsecas, sin advertir la dolorosa tensión de sus músculos, la postura plásticamente conclusa de su cuerpo, sin ver la expresión de dolor de su propio rostro, ni el luminoso azul del cielo sobre cuyo fondo se dibuja para mí su adolorida imagen externa. (*Ibid.*:30).

¹⁰⁹ *Cfr.* 1.6.

¹¹⁰ Con relación a la vivencia empática véase nota al pie 34, apartado 1.4.

El primer momento, de aproximación, es una forma de representación; el autor tiene como propósito formar una imagen mental del otro y, como anota José A. Sánchez (2016:57) cuando problematiza sobre el concepto representación, esto consiste en “[...] imaginar aquello que no podemos sentir, conocer o experimentar directamente.”. Por lo tanto, desde la perspectiva bajtiniana, la actividad estética que trata con el dolor, que a este se aproxima, implica una práctica de representación desplegada entre el autor y el sufrimiento del otro que al primero le es desconocido hasta ese momento. Esto es, una práctica que deviene un modo de relación para conocer, para sentir y experimentar indirectamente lo que al autor le es ajeno.

El segundo momento es expresivo pues en la actividad de la novela, la vivencia precedente tiene como propósito una conclusión estética. El lugar en el mundo, desde el cual el yo autoral se ubica frente al otro determina una interioridad central cuya distinción radica en la desigualdad que implica la capacidad de acceder al horizonte singular que se construye en el marco que delimita la propia mirada. Así, la posibilidad de lo estético tiene lugar en la distancia —la exotopía, el sobrante de conocimiento, el exceso de visión— desde la cual se origina una expresión estética cuyo valor informativo respecto al sufrimiento interior del cuerpo del otro deja paso al valor estético, a valores puramente plásticos. (Bajtín, 2015:32.) Cada uno de los momentos, de aproximación y de distanciamiento, que dimanen del ubicarse frente al dolor son equivalentes con relación a las categorías de representación y de expresión, respectivamente.

El procedimiento que plantea Bajtín no es exclusivo de la creación verbal en la novela, por el contrario, puede extenderse a toda actividad artística. Sin embargo, es necesario ir más allá de la superficialidad operativa del mismo, pues lo más importante de la reflexión bajtiniana parece ser la apertura cognoscitiva que propicia la experiencia dialógica con relación al dolor. En este sentido de lo cognoscible, lo dialógico y lo experiencial, situarse frente al dolor conlleva ubicarse frente al tiempo, ante la ruina que enhebra los fragmentos de la historia cultural; posicionarse frente a las morfologías temporales, a la fluidez, al dinamismo y a la multiplicidad en ellas comprometidas, que permean el cultivo de la identidad de la existencia social; exponerse frente a un campo de

significación, una zona discursiva en la cual cobra vigencia la pregunta por el dolor en relación con el lenguaje y la comunicación.

En adelante, se busca esclarecer los asuntos de la temporalidad del dolor en la cultura, de sus expresiones morfológicas y del campo de significación que le atañe, con miras a, posteriormente, abordar la relación entre el dolor y la música.

3.2. Cuestiones generales de la significación en torno al dolor

3.2.1. Dolor, arte y política: un problema ético

Las preguntas fundamentales acerca del dolor sobre todo hacen referencia a una forma de ser del cuerpo, es decir, a una forma de su expresión de sufrimiento. A esta noción concierne la percepción sensorial y su materialidad biológica, corpórea, que determina la sensación somática, el padecimiento y la afectación sensible de una parte del organismo.¹¹¹ De otro lado, la noción refiere también al campo del sentimiento, del sufrimiento emocional producto de una pena, un sentir que aflige. Así entendido, el dolor, en su manifestación, se reconoce como una conmoción anímica que habitualmente afecta a una persona cuando ésta se ubica ante una pérdida, cuando asiste al tiempo de la muerte o de ruptura del espacio-tiempo compartido con algún ser querido. En suma, la experiencia del dolor, está separada en dos dimensiones, una sensorial-discriminativa y otra afectivo-motivacional (Senkowski; Hoflë; Engel, 2014).

Si se retoma la reflexión que realiza Marco Aurelio Denegri (2014:57-62) con relación a la tristeza, entonces se dirá que el dolor, en cuanto aflicción o sentimiento — asociado a la raíz de latín tardío *dolus*, duelo— tiene parentesco, en mayor o menor grado, con veintisiete expresiones que le son afines: abatimiento, aflicción, angustia, congoja, consternación, cuita, desazón, desconsuelo, desdicha, desesperación, desgracia, desolación,

¹¹¹ Bajo una concepción neurocientífica, el dolor es una señal de alerta, una experiencia cuya finalidad es el resguardo de la vida. Un cuerpo que experimenta dolor se pone a prueba porque es conducido al extremo de un límite de resistencia orgánica de lo soportable. En este sentido, el objetivo del dolor es dar aviso del riesgo vital (Senkowski; Hoflë; Engel, 2014:321)

desventura, displacer, tristeza, duelo, luto, melancolía, morriña, nostalgia, padecimiento, pena, pesadumbre, pesar, quebranto, sufrimiento, tormento. A partir de este encadenamiento terminológico, el dolor como una experiencia de tristeza se diferencia en varias clases, como, por ejemplo, la tristeza romántica característica del siglo XIX en la cual, las pasiones, las exaltaciones y los sufrimientos tienen libre curso; “[l]a vida romántica está generalmente signada por el dolor y la fatalidad.” (*Ibid.*:59.) Al igual que lo expuesto por Ernst H. Gombrich en su teoría de la expresión (Véase 1.5.), Denegri (*id.*) alude al llanto, a las lágrimas que suelen ser acompañantes del dolor en este sentido. Junto con ellas, se presentan sollozos, lamentos; manifestaciones de la íntima pena “[...] en su más recóndita dentrura.”.

Artistas visuales como Alfredo Jaar, con *Proyecto Ruanda* (*The Rwanda Project*, 1994-2000), Erika Diettes, con *Sudarios* (2011), o Sebastián Salgado con los registros fotográficos sobre desplazados, refugiados, migrantes y exiliados (1999) se ubican frente al dolor y actúan ética y estéticamente al capturar las imágenes del cuerpo del otro en situación de duelo; el cuerpo afectado en el ánimo por la vivencia de una profunda tristeza. Jaar descubre el silencio cómplice internacional y revierte el consecuente «secuestro de las imágenes» frente al genocidio de Ruanda; el exterminio sistemático de 1994 que deja un saldo escabroso de 1,000,000 de personas asesinadas. El artista chileno focaliza y retrata la mirada y los ojos de sobrevivientes como la mujer Gutete Emerita o el infante Duwayezu quienes han sido testigos de la masacre de sus seres queridos.¹¹²

Al igual que estos sobrevivientes, mujeres colombianas del Departamento de Antioquía guardan la irreversible experiencia de haber sido “[...] obligadas a presenciar, mirar y llorar cómo torturaban y asesinaban a sus seres queridos.” (Diéguez, 2016:360). Durante el tiempo en que estas testigos de la atrocidad avivan la memoria de lo ocurrido a través de sus testimonios, la artista colombiana Erika Diettes, realiza una serie de fotografías de sus rostros que posteriormente imprime en seda. Cuando las mujeres evocan el acontecimiento del dolor en aquellas experiencias brutales, necesitan cerrar los ojos y

¹¹² Sobre *Proyecto Ruanda* Cfr.: Baumgartner (s.a.) *The Silence of Nduwayezu y The eyes of Gutete Emerita*. También Vázquez Rocca (2009:1-4).

esos instantes capturan las imágenes de *Sudarios*. Ileana Diéguez, se concentra y reflexiona en estas imágenes y sobre ellas afirma:

[Sudarios testimonia] el horror y la degradación extrema a la que hemos llegado en estos tiempos donde dar muerte no es suficiente, sino que además hay que castigar el cuerpo y la mirada, y hacer insoportable la memoria del otro para que siempre le fustigue. Pero esa intensidad testimonial está esculpida en las formas del *pathos*, en los surcos de dolor evidenciados en los rostros que se inclinan como si pretendieran espantar el recuerdo; en los rostros casi siempre ladeados, como si un suspiro los alentara a elevarse o un recuerdo los empujara en la caída. Los párpados cubriendo los ojos, como ventanas que se cierran para impedirnos para el acceso a una intimidad aterradora, como velos que desearan cubrir el dolor. Interesan las formas del *pathos* que están en la imagen misma, las energías y experiencias que la atraviesan. (*Ibid.*: 367,369).

El genocidio en Ruanda provoca un éxodo masivo y hacia fines de julio del año 94, la región de Goma, en el Congo, recibe cerca de dos millones de personas y con ello sobreviene la catástrofe humanitaria por falta de alimentos, agua y la propagación de enfermedades como el cólera. El fotógrafo brasileño, Sebastián Salgado (2016), documenta este infierno en donde entre diez mil y veinte mil personas mueren a diario. Las imágenes de Salgado son conmovedoras, muestran la muerte humana, la fragilidad de los cuerpos que resisten por sobrevivir, la desesperanza y la locura a las que orilla el sufrimiento, la crudeza de la humanidad comprometida en su autodestrucción. Estas imágenes que son incómodas para quien las mira podrían no-ser y entonces habría menos evidencias de lo que para algunos es acaso un momento «¿desagradable?», «¿intolerable?» y para otros la barbarie en carne propia.

¿Se puede ver, «tocar el sentido», a través de las expresiones de estos ojos, de estos rostros, de estos cuerpos que son testigos de lo intraducible? o acaso no hay imágenes posibles para la representación del dolor que siembran las violencias. Dos vías: (1) obturar la posibilidad de estas imágenes, silenciar las atrocidades y entrar en complicidad con el exterminio o (2) aun sabiendo que recorrer estos campos de muerte y dolor sitúa al fotógrafo en una encrucijada ética ineluctable —como por ejemplo la neutralidad que implica el lugar privilegiado de su labor, cuando recorre con su cámara geografías pobladas

de cuerpos que deambulan al «borde del abismo», y sabiendo que él, en esos momentos, representa el sujeto de un oficio que busca «informar», y que después de su labor tomará un descanso, se alimentará, y en un tiempo determinado volverá a la dinámica de la vida en la cotidianidad —, aun así, capturar el tiempo y exponerse ante la imagen —como ocurre con los trabajos de Salgado, Diettes, Jaar, entre tantos otros, innumerables y similares— es la oportunidad de ubicarse ante el tiempo cruento de la historia y hacerse responsable de la miseria humana compartida.

Esta oportunidad ante todo es una cuestión política pues cuando se asume, desde la práctica artística, el tratamiento del *phatos* que engendra la violencia —como sugiere Ileana Diéguez (2016:85) cuando retoma a Hollman Morris— se opta por combatir la barbarie, mostrándola, narrándola, denunciándola. Hacerlo no es otra cosa que una imprecación, algo que Georges Didi-Huberman (2008:66) explica como un llamado a la acción que sitúa a la expresión artística “[...] en el proyecto común de continuar la lucha contra la tiranía política.”. En el centro de esta problemática está la cuestión de la memoria, de su recuperación que es un llamado contra el olvido como dice Tzvetan Todorov (citado por Agüero, 2015:36). Por lo general, cuando desde el arte se trabaja sobre el duelo en los contextos de violencia esto se realiza en nombre de la memoria lo cual no está exento de la aguda complejidad que atañe a las cuestiones morales, del bien y la justicia.

Pero no basta con sostener un argumento político que posicione la práctica artística del duelo y la recuperación de la memoria en la arena de la imprecación en contra de la inacción cómplice. La aguda complejidad refiere a la problemática originada en el terreno de la moral y la consecuente identificación de actores y de roles asociados al bien, al mal, que encarnan el villano, el héroe y las víctimas, lo cual determina la indefectible toma de posición ideológica de los artistas. Siguiendo a José Carlos Agüero (2015:35) la gran dificultad para los artistas se encuentra en la posibilidad de una aproximación a la historia de los sujetos (víctimas/victimarios) de estos escenarios violentos “[no] para estar de acuerdo, ni para perdonarlos, ni para ganar una batalla ideológica, sino solo [para] comprender sin más, sin recompensas extras, sin premios ni reconocimiento por ser héroes de la empatía. Es difícil porque [esto] no genera ganancias sociales. No suma prestigio [y]

nadie se daría cuenta”. Sin embargo, si esto fuera así, ¿acaso no retorna el riesgo de la inercia, de la inacción cómplice?

Entonces, parafraseando a Agüero (*ibid.*:37), aquí una pregunta clave que surge de la reflexión de Milan Kundera sobre la compasión. ¿Cómo compartir con genuina pasión el dolor del otro? Por su profundidad y complejidad, la cuestión ética que enmarca estas consideraciones sobre el dolor, el arte y la política no son desarrolladas en este escrito. Sin embargo, las interrogantes de esta problemática se tienen presentes a lo largo de las ideas aquí tratadas.

3.2.2. Dolor y representación

El dolor referido a la sensación biológica del propio cuerpo, se expresa en las formas que adopta un cuerpo doliente y que menos se orientan a la interioridad del sentimiento. Formas que son de carácter extático, como exterioridad opuesta a la idea inmanentista de reserva interna. La densidad de la expresión del dolor que acontece en un cuerpo connota la urgencia de una intensidad motora. A través de las imágenes que el poeta José Watanabe refiere a un algarrobo, el cual asemeja a un cuerpo torturado, es posible pensar la experiencia del dolor encarnado, la experiencia de los cuerpos abiertos en los espectáculos violentos de la carne expuesta, «los escenarios del cuerpo roto» como dice Ileana Diéguez (2016:245).¹¹³

El algarrobo que describe Watanabe (2008:411) “[...] alguna vez cimbró la cintura como un danzante joven y desmañado, alguna vez aturdido, estiró erráticamente los brazos retorcidos, alguna vez dejó caer una rama en tierra como una rendición. No hay cuerpo más torturado.”, sentencia el poeta. Se podrá acusar la inutilidad de la metáfora ante la realidad a secas, o ¿acaso la poesía alcanza la sordidez que envuelve a un cuerpo violentado, que convulsiona en una «coreografía» de tensiones e intensos espasmos de dolor? A este respecto, los testimonios de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar de

¹¹³ Diéguez (*óp. cit.*) explica la rotura del cuerpo como una exposición en pedazos y fragmentos de un acto de desmembramiento; “[u]n cuerpo visiblemente fragmentado, mutilado, descabezado, desmontado de su anatomía tradicional; restos de lo que ya es un cuerpo a/gramatical.”

Argentina, que inicia en 1976, se tornan escalofriantes cuando dan testimonio de las experiencias aberrantes del cautiverio clandestino que viven como parte de una práctica sistemática de tortura y desaparición bajo el régimen de la junta militar al mando del general del ejército Jorge Rafael Videla, el almirante de marina Emilio Eduardo Massera y el brigadier de aeronáutica, Orlando Ramón Agosti.

En la Argentina de la segunda mitad del siglo XX, los cuerpos de los torturados se someten a largas horas de dolor. Cuerpos sumergidos en agua caliente, golpeados con insania, vejados sexualmente. Cuerpos maniatados sobre los que se aplican fuertes golpes de corriente de picana eléctrica en los pezones, el ano, la vagina, los testículos, los párpados, el ombligo, el abdomen, los brazos, los pies, las piernas, la espalda. Así lo declaran las víctimas sobrevivientes de los cruentos episodios de tortura que acontecen en el marco de la dictadura argentina. En el contexto de los juicios por los delitos de lesa humanidad cometidos en la Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada (ESMA) los sobrevivientes denuncian públicamente la terrible experiencia vivida en este centro de detención, tortura y exterminio que operó entre 1976 y 1983 y por el cual transitan cerca de cinco mil personas entre detenidos y desaparecidos, y en donde muchas mujeres dan a luz en cautiverio, y sus recién nacidos les son arrebatados al tiempo que se los priva del derecho al conocimiento de su identidad.¹¹⁴

¿De qué manera aproximar y distanciar el cuerpo a esos y a tantos otros cuerpos violentados? ¿Realmente el arte, que de por sí implica representación, es una posibilidad de acercamiento y de combate a la violencia política?

Junto con Paul Ricoeur, para quien la *mimesis* es la representación que apertura la ficción, José A. Sánchez (2016) sostiene que lo determinante de un texto simbólico (la fotografía, el documental, la novela etcétera), que opera a través de *mimesis*, no es la coherencia en la verosimilitud con aquello que representa sino la potencia ficticia inherente a su acontecimiento. Siguiendo a Jacques Rancière (2010: s/n) la ficción, en términos generales, que procede del vocablo latín *fingere*, no alude a fingimiento sino a forjar. Partiendo de este enfoque, para Rancière la ficción refiere a la utilización de los medios

¹¹⁴ Para ampliar esta información consúltense “MEGACAUSA ESMA” —Inicio, El juicio día a día, Documentación— que contiene el sitio virtual *Espacio Memoria y Derechos Humanos [Ex ESMA]* (2019).

artísticos para “[...] construir un sistema de acciones representadas, formas ensambladas y signos internamente coherentes.” Por consiguiente, con este postulado se descarta la oposición entre, por ejemplo, lo real adjudicado al cine documental y la invención atribuida a la película de ficción pues, en ambos casos, se trata de forjar una determinada estructuración espacio-temporal.

Y esta estructuración, de acuerdo con Sánchez (2016:181), consiste en el “[...] modo en que la narración rearticula los hechos de la vida o de la historia manteniendo una estructuración temporal coherente con aquéllos y en continuidad con los modos en que esta nueva realidad será recibida y reutilizada.” En consecuencia, lo que atañe a la ficción dista de ser concebido como invención de nuevas realidades, “[...] sino imaginación de una realidad que se da en el tiempo, y que por darse en el tiempo es humana. Evitar la detención y la cosificación de la experiencia puede ser una de las razones que mueven a los artistas, o a los ‘contadores de historias’ [...]” (*id.*).

Afirmar que la ficción no se opone a la realidad, sino que es un modo de procesar la materialidad simbólica por medio de la cual la realidad misma se expone, entonces conduce a pensar la posibilidad artística de representar las situaciones violentas del exterminio y la barbarie. Frente a las voces que aseguran que estas situaciones son irrepresentables —como la sentencia de Adorno (1962:29) que niega la posibilidad del régimen de la imagen (propio del arte y la poesía) después de Auschwitz—, Rancière (2013b:47) plantea una inversión. Ante el horror, de por sí carente de imagen *natural*, las imágenes pueden contribuir junto con las palabras, que por naturaleza son más precisas para mostrar la magnitud de las situaciones incommensurables, a una comprensión del sentido de la presencia, en tiempo presente y a “[...] construir la visibilidad del espacio donde este sentido resulta audible”.

Para Rancière (*id.*) el arte es lo verdadero después de Auschwitz. “[P]ara mostrar Auschwitz, solo el arte es posible, porque siempre es lo presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el dar a ver algo invisible, a través de la potencia regulada de las palabras y de las imágenes, juntas o disjuntas, porque es, entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano.”

Esta discusión, en la que pierde sentido la diferencia entre representación y realidad

parece converger con las aseveraciones de Nietzsche (2014) cuando postula ver el arte desde la óptica de la vida y la vida desde la óptica del arte. Partiendo de estas consideraciones, y en función de la temática de esta indagación, cabe interrogar por el *pathos* de la vida misma, por su reproducción y vigencia en la realidad temporal de la historia que se manifiesta a través de las formas de la representación estética. Hacerlo, posiblemente visibilice un tema central a esta reflexión: una tentativa de respuesta por una morfología del dolor, esto es por el modo de su expresión.

3.3. Consideraciones fundamentales sobre la morfología del dolor

En *Historia cultural del dolor*, Javier Moscoso (2011) dice que esta historia remite a la historia de la experiencia humana puesto que ambas tratan de “[...] lo que es al mismo tiempo propio y ajeno, de uno y de otros, individual y colectivo.” (*Ibid.*:14). A lo largo de esta historia de la experiencia humana, el cultivo de una forma de dolor tiene vigencia en múltiples escenarios para los cuales la agencialidad del sustantivo, en cuanto término del lenguaje, desde la densidad conceptual que lo circunscribe, constituye la contingencia de lo que es susceptible de ser comunicado. En el marco de una dinámica relacional, dialógica, la filosofía y el arte, como dos campos de interacción, de pensamiento y acción en torno al dolor sitúan la discusión del mismo en cuanto lenguaje y forma de comunicación.

3.3.1. Sobre la *queja* y el *lamento*. Dos argumentos filosóficos

3.3.1.1. Comunicabilidad del dolor a través de la *queja*

Cuando Diéguez (2016) afirma la comunicabilidad del dolor, cuestión esencial para la construcción del marco teórico que compone su pensamiento con relación a las formas del *pathos*, de la emoción patética del sufrimiento, que se produce en las experiencias de duelo, a través de expresiones culturales iconográficas, mediante dispositivos del cuerpo y formas de representación y teatralidad en los escenarios de violencia política de América Latina, la

autora retoma la discusión que elabora Wittgenstein (1976, 1999:76-151), en la exposición que realiza la antropóloga india Veena Das (2008) quien distingue dos aspectos referentes al dolor. Uno de estos en relación con su carácter comunicable. El otro, en relación con su carácter inalienable, toda vez que se lo reconoce como objeto privado.

Partiendo de Wittgenstein, Veena Das sostiene la posibilidad de comunicar a los otros la experiencia del propio dolor en función de su espacialidad. Aquello que duele acontece en el cuerpo y se identifica como sensación que se expresa. Por lo tanto, el lugar del dolor se determina por una expresión que atribuimos a un espacio específico. Es decir, “mis dolores son aquellos a los cuales les doy una expresión” (*ibíd.*: 432,433). Esto representa un asunto fundamental en la argumentación de Wittgenstein dado que aquello a lo cual suministramos una expresión es susceptible de localizarse fuera del propio cuerpo. Con esto se abre paso la proposición recíproca de sentir en el propio cuerpo el dolor del otro, al tiempo que el otro, en el suyo, experimente el nuestro. De lo anterior, el estado solipsista y de aislamiento producidos en la experiencia del dolor, se anula en la compasión en cuanto acto de proximidad, de comunión de las acciones que alivian el sufrimiento del otro y viceversa, y que conforman la reunión unitaria de dos o más cuerpos, que al compartir tal experiencia se configuran en un solo cuerpo articulado por acciones comprometidas.

Estos autores también problematizan la comunicabilidad del dolor en cuanto que expresión del lenguaje. La palabra dolor, como objeto privado, dice Das, no es un enunciado declarativo ya que no reporta un estado de la mente. El dolor se presenta a través del lenguaje como expresión que se refiere a una sensación que ha sido “[...] articulada y aprendida de expresiones inarticuladas no aprendidas, como quejidos, gruñidos, etc.” (*ibíd.*:432). Estas expresiones anteceden y exceden el verbo. Cuando se expresa que algo nos duele, no hay descripción sino más bien la gesticulación de un lamento, de una *queja*. Un quejido es un modo particular de configuración del entramado paralingüístico. Como expresión, la queja hace referencia a una materialidad gestual, a las emisiones físicas de la voz, a las sonoridades y acciones extra-verbales que expresan, en la encarnación del cuerpo, una afectación de dolor. Esa acción de la queja, comenta Diéguez (2016:50), “[...] lejos de

hacer el dolor ‘incomunicable’, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor.”.

3.3.1.2. El lenguaje del *lamento*

Una reflexión sobre el lamento en el marco de la antigua tradición bíblica y el misticismo judío es la que emprende Gershon Scholem (2014) a inicios del siglo XX en el prólogo a su traducción del *Libro de las lamentaciones*. Este escrito, el de Scholem, tiene como propósito establecer una teoría del lenguaje del lamento y aparece en respuesta al texto de Walter Benjamin, de 1916, intitulado *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* (2001). Benjamin (*ibíd.*: 139,140), quien indaga la relación entre la naturaleza del lenguaje y el texto bíblico, considera al lenguaje como toda comunicación de contenidos espirituales y con ello asevera que todo lo existente —animado o inanimado— participa en determinada forma de la lengua, misma que le es consubstancial en la comunicación de contenidos espirituales. Desde el análisis del texto bíblico, el autor sostiene que “[...] el ser espiritual del hombre es la lengua [puesto que] la creación ha acontecido en el verbo, y la esencia lingüística de Dios es el verbo.” (*Ibíd.*:151).

Para una mayor comprensión de la problemática del lenguaje en la discusión benjaminiana considérese las tres etapas que caracterizan el tránsito del vínculo original entre la palabra y la realidad que ella representa hacia la pérdida del mismo. El primer momento comprende la cuestión de la esencia originaria determinada por la plena coincidencia entre la palabra divina —según la Génesis palabra de Dios— y la realidad que ésta designa. Aquí, palabra y creación conforman una identidad. Un segundo momento corresponde a la palabra adánica —en el cual aun cuando ya no hay una perfecta identidad entre lenguaje y realidad “[...] existe entre ellos una especie de armonía preestablecida” (Mosès, 1997:88)— que en el acto de nombrar a los animales constituye la dimensión simbólica sobre la cual se funda el lenguaje de los hombres. La tercera etapa alude a la pérdida de la dimensión mágica originaria en la cual, hasta ese momento, se nomina las cosas en la realidad. En esta etapa la degradación del lenguaje conduce al cumplimiento de la función comunicativa que no es otra cosa que la instrumentalización de la lengua. En este

escenario, es inminente el destierro de la naturaleza que acontece en el lenguaje de los hombres. Aquí la naturaleza queda relegada a la expresión silente, al mutismo que fundamenta y simboliza su tristeza profunda, su lamentación. (Benjamin, 2001:158.)

Lo que está en juego es la distinción entre la pureza del verbo creador de Dios y la palabra del hombre que, inaugurada en el pecado original, representa la caída, la pérdida, una ruptura frente a la cual se erige la inviolabilidad del silencio en la naturaleza. Pues, “[...] el lamento es la expresión más indiferenciada, impotente de la lengua, que contiene casi sólo el aliento sensible; y donde quiera que un árbol susurra se oye a la vez un lamento” sentencia el filósofo (*ibid.*:159). Ante el mutismo el hombre conjura el lamento a través del nombre que le otorga a la naturaleza. En esta entrega la hace cognoscible y con ello se pretende superar la indiferencia que caracteriza la profunda tristeza de lo natural. Por tanto, Benjamin señala que lo que se nombra implica un presagio de tristeza. Sobre esto anota Emiliano Mendoza (2013:162): conocer el lamento compromete una experiencia simbólica, un acto de escucha de aquello que está incapacitado de hablar y se presenta casi imperceptible: “[...] *escuchar* el susurro de las hojas es lo mismo que escuchar un lamento [pues] aquello que se lamenta comienza a ser conocido cuando es escuchado, y al ser *nombrado* abandona la indiferencia”.

Debe precisarse que el nombre no se asimila al contexto gramatical del lenguaje moderno, es decir no se reconoce como verbo, signo, sustantivo, etcétera. Por el contrario, y si se tiene en cuenta la narrativa tripartita del surgimiento del lenguaje y la relación desplegada entre éste y la realidad, el nombre caracteriza la propia potencia nominal de la lengua. De aquí es que Scholem (1926) en una carta inédita dirigida a Franz Rosenzweig, a propósito de la secularización del lenguaje, afirma que el nombre es lenguaje (*sprache ist name*). En el nombre “[...] está sepultada la potencia del lenguaje, en él está sellado el abismo que encierra.”¹¹⁵ Porque, aun cuando en el lenguaje envilecido, fantasioso y espectral de los hombres —como lo describe Scholem—, domine la futilidad instrumental del nombre, también en el propio lenguaje “[...] la fuerza de lo sagrado parece hablarnos a menudo” (*ibid.*:204). Por ejemplo, Scholem menciona la dimensión sagrada de la lengua

¹¹⁵ La transcripción de esta carta que lleva por título *A propósito de nuestra lengua. Una confesión* aparece en Mosès, 1997:203-205. La cita corresponde a la p. 204.

hebrea en la que los nombres están saturados de sentidos y no dejan de evocar a Dios en la hondura de una multiplicidad de formas que se manifiestan en la vida y que trascienden el control de los hombres. Es así que para Derrida (2010:49,50) —quien comenta la misiva de Scholem— en esta virtualidad de la lengua, en este trascender del lenguaje a lo subjetivo y en la potencialidad que alude a la posibilidad de que la palabra llegue o no a ser acto, se piensa el nombre como una potencia de manifestación y de ocultamiento. Por lo tanto, como sugiere Mendoza (2013:171), en el nombre no se encuentra la cosa sino “[...] algo así como una realidad abismal, el abismo como la *cosa misma*”. Una realidad de revelación y ciframiento del lenguaje en cuanto lenguaje. Lo que se revela y lo que se oculta es el lenguaje en sí, él es el llamado, la apertura, el abismo, la tensión de una supervivencia infinita que comienza cuando la palabra de Dios deja de crear en el mundo de los hombres.

Scholem profundiza la cuestión del lamento en cuanto lenguaje. Para él, al igual que para Benjamin (2001:142), nada se comunica a través de la lengua y esto caracteriza la infinidad y la inmediatez del lenguaje. En otros términos, lo comunicado no se alcanza a medir o a delimitar exteriormente; es inconmensurable. Scholem afirma la infinidad del lenguaje del lamento. Pero a diferencia de otros lenguajes cuyo infinito reside en dos tierras limítrofes —ya sea la de lo que es revelado o la de lo que es oculto— el ser infinito del lenguaje del lamento se sitúa en el límite, en la frontera y en ella permanece.

Es por ello que el lamento escapa a lo simbólico aun cuando apunta hacia el símbolo, a lo concreto, a lo objetual. Lo que se opone al lamento es la revelación en sí misma y esta oposición se supera conduciendo al lamento, paradójicamente hacia la revelación. El lamento, enfatiza Scholem (2014:6-7), no es más que un lenguaje en el borde de sí mismo; un lenguaje cuyo infinito tiene vigencia con respecto del símbolo y en tanto borde supone inestabilidad. Un lenguaje intraducible a otra forma de la significación a no ser que su labilidad sea transformada en otra cosa, pues, salirse del borde, del límite entre el espacio lingüístico del habla y el silencio, anula lo infinito de una lamentación cuyo acontecer se produce en aquella única franja fronteriza. De aquí que nada se revela ni se oculta en el lamento puesto que el ser que se revela a sí mismo en este lenguaje carece de contenido y el ser que se oculta no basa su completa existencia en revolucionar el silencio.

La cuestión ontológica y la cuestión epistemológica determinan la dimensión y el profundo alcance de una lamentación. Por eso la pregunta por el lamento es la pregunta por el modo de su acontecer en cuanto límite entre revelación y ocultamiento, entre nada y ser, entre palabra y silencio. Es decir que la potencia de la expresividad de una lamentación ha de cobrar vigencia en la articulación de los extremos. En el lamento se es, explica Georges Didi-Huberman a propósito del texto de Scholem, y en este marco de ideas “[...] ser significa ser fuente de lamento.” (2018: s/n). Así, para la tradición judía, lamentarse será, antes que otra cosa, una justificación teológica en la forma de una supervivencia originada en el llanto que el recién nacido expresa ante el hecho de haber llegado al mundo. Por este motivo, como dice Didi-Huberman (*id.*), lamentarse es una forma de abrir el lenguaje, allí en el límite que es su condición, de algún modo hacerlo infinito, y con ello, al abrir el lenguaje se forma “[...] una experiencia del tiempo que hace cesura en la historia de los hombres.”

La pregunta por el lamento abre una posibilidad de conocimiento, de enseñanza. Pero “¿[q]ué inauditas revoluciones debe sufrir un pueblo para hacer transmisible su lamento?” se pregunta Scholem (2014:10) al tiempo que evoca la destrucción del Templo de Jerusalén. Entonces, ante lo trágico de la experiencia humana, el lenguaje del lamento, como “la última potencia de lo extinto” (*ibid.*:9), es una encrucijada en la forma de una pregunta que se llora a sí misma. Y en hebreo esta pregunta se expresa en la voz *eicha* (cómo). Dice Scholem (*ibid.*:11) que probablemente no haya otro término en el habla humana que llore y calle como lo hace *eicha* que apertura las lamentaciones en el Antiguo Testamento. Pero es una pregunta sin respuesta, lo cual la ubica en el orden de la reiteración y la insistencia expandida. Y con esto, más allá de la discusión filosófica en torno al lamento, se abre paso a la reflexión sobre su configuración poética.

Para Scholem (*id.*), lo que demuestra el carácter poético del lamento es la dimensión rítmica en la que éste se reproduce. En ello, la autonegación de cada palabra en el duelo y el consecuente hundimiento en el silencio infinito son determinantes. En el lamento lo único que permanece es la monotonía del ritmo silencioso, como símbolo lingüístico de lo inexpresivo a través del cual opera la aparición de cada palabra que surge solamente predestinada a su propia muerte. Esto lleva a pensar en la rítmica comprometida

en el lamento: en la cadencia, en las síncopas, en las acentuaciones, en las cesuras que articulan las palabras en la recitación. Lamentarse es escandir, sostiene Didi-Huberman (2018: s/n) “[e]s repetir en bucles múltiples que se transforman posteriormente. Es hacer jadear las frases que pronuncian. Es ritmar.”. Por tal motivo, no queda más que escuchar el lamento “[...] como pregunta en el ritmo mismo de su escansión poética” (*id.*).

Aunque la diferencia entre ambas expresiones es evidente, tanto la *queja* como el *lamento*, encuentran la posibilidad de ser comunicados. Si por un lado el lamento se arraiga en el modo dialéctico de mensurar a través del ritmo de la palabra poética lo que por su magnitud no encuentra medida, por su parte, la queja patentiza la inmediatez de su gesto inarticulado e inconmensurable. Aun cuando se presentan como dos formas de respuesta antagónicas que en un caso se aproxima enfáticamente a la gestualidad del cuerpo en sí mismo, y en el otro a la actuación del verbo, ambas comparten la fuente de su expresión patética; que es la vehemencia de una afectación emergente que exalta las pasiones del ánimo en el sufrimiento. Ahora bien, en función de los rasgos generales de la queja y el lamento, es posible establecer una vinculación entre las formas de la expresión doliente en las imágenes y las formas musicales que referencian la dimensión del duelo.

3.3.2. La expresión del dolor en las imágenes

El grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos*, —que se encuentra en el Palazzo de Belvedere, El Vaticano— es un importante tópico de reflexión en el campo de las artes plásticas. Esta obra representa el dolor físico y espiritual extremos. En el contexto de la discusión filosófica romántica alemana, el *Laocoonte* encarna el paradigma de la cuestión acerca del *pathos* trágico. La pieza escultórica en mármol, un anónimo romano, que proviene del siglo I a.C. es una copia de un original griego que data del siglo III a.C. La genealogía de pensamiento en torno a esta obra se integra por las ideas de autores como Winckelmann (1998), Lessing (1960), von Goethe (2016) y Aby Warburg (2004, 2005).

El desajuste entre el ideal de belleza escultórica griega, el de la teoría estética del arte occidental en torno a la armonía que presupone formas estáticas que son fragmentos de acciones en movimiento que producen reposo y equilibrio y la obra artística, en cuanto modo fáctico de realización, acontece con el hallazgo en 1506 de la copia romana que detiene el tiempo en la escena trágica de las serpientes que, en venganza de los dioses, atacan al sacerdote y a sus dos hijos. Sin embargo, no es hasta la aparición del escrito de Goethe *Sobre el Laocoonte* en 1798 que los valores estéticos habitualmente atribuidos se resquebrajan con lo cual tienen cabida nuevas consideraciones. Pero la «simplicidad expresiva» aún se apuntala en 1754 a través de lo que Wilckelmann (1998:36,37) destaca. Para éste autor la superioridad del arte griego referencia los valores de la noble sencillez y de la serena grandeza dado que en el mármol romano el dolor corporal y la grandeza del alma señalan una bifurcación expresiva que encuentra en la forma la compensación del reparto. Wilckelmann observa la expresividad del cuerpo, el bajo vientre, los músculos y los tendones replegados; en vigor la manifestación del sufrimiento en oposición a la fuerza menor del “[...] gemido angustioso y acongojado [...]” (*ibid.*:37) producida en el rostro del sacerdote.

A la visión de una gestualidad expresiva desafectada, que para Wilckelmann evidencia la serenidad del rostro del sacerdote se suma la concepción de Lessing quien en 1766 propugna la distinción entre artes del espacio —como el *Laocoonte*— que reposan, que crean formas y alegorías sobre la base de la proporción y artes del tiempo que implican movimiento, sucesión. Es justamente la dimensión temporal, que no abordan estos autores lo que permite afirmar, junto con Eco (2010:45) que el complejo escultórico representa más que un desajuste, una violación a los presupuestos atribuidos al arte griego, toda vez que éste comporta el dinamismo de la situación dramática. Esta cuestión es la que plantea Goethe a puertas del siglo XIX. Didi-Huberman (2009:188) señala que Goethe, delante del grupo escultórico “[...] se hace morfologista: sabe *mirar la forma*”. También sabe mirar el tiempo, el ritmo de la imagen toda vez que “comprende que el momento elegido, construido por el artista, determina enteramente la calidad escultórica del *movimiento* figurado.” (*Íd.*).

De acuerdo con Goethe (2016:114) para la escultura la representación del *momento transitorio*, el paso entre dos momentos, determina la más alta expresión del patetismo que

demanda al cuerpo adolorido por ejemplo en “[...] la dirección del movimiento de sus miembros y el temblor de sus pliegues.” Pensar la fugacidad del instante conlleva pensar que “[...] poco antes ninguna parte habría podido encontrarse en esa posición y poco después todas las partes estarán obligadas a abandonar esa posición [...]” (*ibíd.*:112). La urgencia del tiempo delinea el trazo de la forma. La escena en el presente de la acción expone una mordedura que está ocurriendo y con ella también está ocurriendo el despliegue de una rítmica de la imagen que deviene del punto de aquella mordedura que a su vez determina la arquitectura del cuerpo en función de la posición de sus miembros.

En su lectura del *Laocoonte* Goethe sostiene que “[...] el desplazamiento del cuerpo, la contracción del abdomen, el que el pecho se eche hacia adelante, la inclinación del hombro y de la cabeza, incluso todo el gesto de la cara parece como si fueran decididos por esta instantánea, dolorosa e inesperada herida.” (*Ibid.*:113). Al expandir esta lectura es posible concebir esta obra como una celebración a la fuerza. La exposición de la fuerza en su plena multiplicidad. No sólo las fuerzas somáticas del cuerpo del sacerdote sino, también y, sobre todo, la relación de fuerzas entre los hombres y la naturaleza animal. Lo que es culminante en el *momento transitorio* es el concierto de lo múltiple de la fuerza, es decir del reparto de la fuerza en una morfología triple. El momento de máximo interés se produce “[...] cuando un cuerpo ha sido tan aprisionado que se ha quedado indefenso; cuando el segundo, estando en condiciones de defenderse [está siendo mordido]; y cuando al tercero todavía le queda una esperanza de huir.” (*Ibid.*:116). Este momento se produce cuando en la expresión acontece la gradiente arquitectónica de la fuerza. De acuerdo con Didi-Huberman (2009:189), las *fuerzas múltiples* identificadas por Goethe en el grupo escultórico denotan una *heurística del movimiento* —“[...] tres estados corporales, tres posibilidades de respuesta a una misma situación”— que por encima de la cuestión iconográfica suministran a la escultura su “[...] verdad fundamental: patética, pulsional”. En el concierto de la angustia, el miedo, el terror y el sentido paternal, acontece la morfología patética. (Goethe, 2016:114).

Para el pensamiento de Aby Warburg el *Laocoonte* es un referente principal que apertura su propia vertiente morfológica. Las fórmulas emotivas del lenguaje gestual [*Pathosformeln*] integran un proyecto que trabaja la historia psicológica de la cultura a

través de las imágenes de la vida en movimiento. *Mnemosyne* es el nombre del estudio por medio del cual Warburg, haciendo uso del procedimiento del atlas visual que opera reuniendo imágenes por afinidad morfológica y afectiva, despliega un montaje de la historia. Interesado por las supervivencias de la imagen Warburg se pregunta por los «engrammas» fóbicos, en la experiencia emotiva de la Antigüedad que se heredan e interiorizan en el estilo renacentista.

En la disertación de 1923, ante los médicos y los pacientes de la clínica privada Bellevue en Kreuzlingen, Warburg, quien se encuentra en ese entonces bajo la supervisión psiquiátrica de Ludwig Binswanger, aborda el ritual de la serpiente de los Hopi, también conocidos como indios *Moqui*. Warburg (2004:27) reporta que los hombres primitivos “[...] viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo.” El entramado simbólico se produce en las danzas con máscaras, “[...] formas mágicas para la provisión de alimento a la comunidad” (*ibid.*:26) y en las danzas con animales, danzas totémicas, por ejemplo, las danzas con serpientes vivas que tienen arraigo en la creencia, en la superstición de índole propiciatoria.

Dice Warburg (*ibid.*:101) que los Hopi buscan “exorcizar el miedo a través de los símbolos”. Así, el estudio de las potencias fóbicas conduce a este autor a constatar que “la serpiente resulta ser un símbolo intercultural para responder a la pregunta: ¿cuál es el origen de la descomposición elemental de la muerte y del sufrimiento en el mundo?” (*Ibid.*:62). De acuerdo con Ulrich Raulff (1988:91,92), Balaji Mundkur en 1924 arriba a conclusiones similares a las de Warburg, cuando afirma la asociación de la serpiente directamente a la potencia emocional del miedo. El potencial fóbico atribuido a la serpiente responde a la evocación de reacciones fóbicas instintivas e irracionales tanto en los humanos como en los primates. Ante la serpiente “[...] la clasificación del ser humano como especie guiada por la razón y el empleo de los símbolos no es acertada [...] la fascinación causada por la serpiente en algunos primates señala ciertas reacciones

biológicas que la mera percepción de los movimientos serpenteantes del reptil provoca en el sistema nervioso [...]”.¹¹⁶

Las supervivencias (*nachleben*) de este engramma fóbico de la serpiente se encuentran en la expresión del cuerpo a través del desencadenamiento de los movimientos desinhibidos en el culto báquico al tirso. Warburg recuerda que sobre todo en Asia Menor estos desencadenamientos que

[...] desplegaban los cortejos de los dioses de la ebriedad, comprende toda la escala de manifestaciones de la vida fóbico-estremecida de la humanidad desamparada hasta el límite del frenesí sangriento, con todas las acciones mímicas [que] en medio pueda haber, como las de caminar, correr, danzar, asir, llevar o portar en el culto de *thiasos*, en cuya representación en la obra artística se puede percibir el eco de aquella abismática. (Warburg, 2010:3).

También, estas supervivencias se encuentran en las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano, en los elementos ornamentales movidos por el viento y en los accesorios en movimiento. Anota Warburg (2005:78) una cita del *Libro della Pittura* de Alberti:

Los movimientos de los cabellos, las crines, las ramas, las hojas y las vestimentas deleitan expresados en la pintura. Me gusta que los cabellos se muevan en los que llamé siete modos; así, giran casi formando nudos, hienden el aire imitando las llamas; unos serpentean sobre otras crines, otros crecen a la vez hacia ambas partes. También las flexiones y las encurvaciones de las ramas están en parte arqueadas hacia arriba, en parte hacia abajo, en parte se ahondan, en parte rodean el tronco como una cuerda. Esto mismo se observa en los pliegues de los paños pues, así como de un tronco de árbol emergen hacia todas partes las ramas, así también de un pliegue nacen otros pliegues como ramas suyas [...] Los paños movidos por el viento se agitarán de modo adecuado al aire. Pero en este impulso del viento debe cuidarse que no surjan movimientos de los paños contra el viento.

Asimismo, como señala Didi-Huberman (2018: s/n), un personaje recurrente a lo largo del Atlas Mnemosyne es el que Warburg denomina la Ninfa Dolorosa que se encarna en “[...] esas heroínas del llanto que fueron Nióbe, María Magdalena, Alceste, Andrómeda,

¹¹⁶ La cita proviene de Balaji Mundkur. *The Cult of the Serpent. An Interdisciplinary Survey of its Manifestations and Origins*. State University of New York Press, Albany, 1983, p.6. Aquí se retoma de Warburg (2004:92).

Perséfone, Dafne, Cassandra, Hecuba, Medea, Ifigenia [...]”, todas ellas representaciones, supervivencias de fórmulas de *Pathos*.

El pensamiento warburgiano en torno a la imagen además de la perspectiva de Goethe, dialoga con diversos marcos de ideas provenientes de autores entre los que destacan: Darwin y sus tres «Principios generales de la expresión» la *impronta*, el *desplazamiento*, la *antítesis* (cfr. Didi-Huberman, 2009:213). A partir de Darwin, Warburg afirma que todo acto es expresivo cuando acompaña un determinado estado del espíritu: “[...] Hasta los insectos expresan con sus zumbidos la cólera, el terror, los celos y el amor. En el hombre, los órganos respiratorios juegan un papel capital en la expresión, no sólo por su acción directa sino también y en mucha mayor medida de modo indirecto” (C. Darwin, 1872, pp.340,350, en Didi-Huberman, 2009:214).

Por otra parte, Nietzsche proporciona la vía de la intensificación; pensar la fuerza en el *Pathosformeln*. Siguiendo a Nietzsche (2002b:97) “[l]o esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación en las fuerzas”. En este punto cobran vigencia las filosofías del cuerpo, y la pregunta de Spinoza persiste en saber qué es lo que puede un cuerpo, aquello regulado por la aumentación o disminución de su potencia. De aquí, Deleuze desarrolla una idea de *pathos* y potencia.

«[...] la voluntad de poder se manifiesta como el poder de ser afectado, como el poder determinado de la fuerza de ser ella misma afectada. [...] El poder de ser afectado no significa necesariamente pasividad, sino *afectividad*, sensibilidad, sensación. [...] Ésta es la razón de que Nietzsche no cese de decir que la voluntad de poder es ‘la forma afectiva primitiva’, aquella de la que derivan todos los demás sentimientos. O, mejor aún: ‘La voluntad de poder no es un ser ni un devenir, es un *pathos*’» (G. Deleuze, 1962, pp. 70-72, en Didi-Huberman, 2009:191).

Al rastrear y reconstruir el montaje de la historia del pensamiento de Warburg, Didi-Huberman (2009:248) propone una explicación de la imagen en diálogo con la teoría freudiana del síntoma. El autor francés sostiene que el *síntoma*, la *imagen síntoma*, designa la complejidad del movimiento serpentino, el intrincamiento no resolutivo, la no-síntesis. Para Didi-Huberman (*ibid.*:286) “[l]o que Freud descubre en el *síntoma* —y Warburg en la supervivencia— no es otra cosa que un *régimen discontinuo de la temporalidad*: remolinos

y contratiempos que se repiten, repeticiones tanto menos regulares —y, por ende, tanto menos previsibles— cuanto que son psíquicamente soberanas. Régimen discontinuo”.

3.3.3. El dolor en la música

Se ha dicho que “[e]l autor de *Mnemosyne* sabía bien que el reconocimiento antiguo del pathos no se producía sin su puesta en práctica poética (dolor de Aquiles), teatral (dolor de Antígona) y, desde luego, figural (dolor de Laocoonte)” (Didi-Huberman, 2009: 184,185). Esto implica prestar la debida atención al plano morfológico. Y si no hay dolor sin una forma entonces cabría preguntar, a partir de Nietzsche (2014:49), por lo que conocemos de las formas que en cuanto “[...] impulsos orgiásticos de un pueblo se perpetúan eternamente en su música”. Cuáles son las formas sonoras de la emoción patética conocidas. Sin embargo, ambas preguntas rebasan esta discusión que tiene por objeto una poética musical. Lo que es evidente es que las sociedades humanas reservan una parte de la actividad musical al cultivo, a la producción en torno a la dimensión emotiva. Por ejemplo, en India, en cuya teoría la *Rāsa* designa el contenido emocional vinculado a la pieza ejecutada, o la Teoría de los Afectos en el contexto del Barroco Occidental. Por lo tanto, también es posible afirmar la producción de un espacio sógnico-ideológico sonoro que responda al universo patético.

Para la cultura occidental este espacio de afectividad se implica en la dualidad energética apolínea y dionisiaca que marca la teoría y la práctica de la música en Occidente sobre las bases del mito. Enrico Fubini (1997:51) menciona algunas de las cualidades de Dionisio a quien se representa como bailarín, símbolo de fuerzas primigenias que se movilizan a consecuencia de la inmensa potencia del sonido de su flauta. Además, este autor anota la distinción entre el «embeleso órfico» y el «furor báquico». De esta bifurcación de la energía afectiva musical se deriva, para Occidente, un campo emotivo que encuentra expresión en una multiplicidad de formas musicales.

La forma musical de una lamentación tiene múltiples rostros reconocibles en la cultura. Sin embargo, aun cuando lo múltiple presupone distinción, ¿será posible afirmar la supervivencia de una huella psíquica afectiva, la supervivencia de su expresión sonora

primitiva, si se piensa desde la teoría de la supervivencia y de la forma patética warburgiana? Concretamente, la pregunta apunta al descubrimiento de esta supervivencia.

Subráyese que el *Pathos* en tanto *engramma*, en cuanto *síntoma*, en tanto huella psíquica o fórmula emotiva del lenguaje gestual primitivo, designa la región de los afectos que atañen al cuerpo en una situación de riesgo y urgencia ante la posibilidad de la muerte propia o la de los seres próximos y queridos, hecho que se expresa como la gradiente máxima de una vertiente que implica la afectación de la vida. El campo afectivo en torno al dolor propio, ajeno, compartido, colectivo, se compone de una rítmica pulsional frente a la cual “[...] el hombre no dispone más que de tres sentimientos el miedo, el terror y la piedad [...]” (J.W. Goethe. 1798, pp. 169-170; en Didi-Herman, 2009:189). Éste campo afectivo también es el campo de la locura, de la esquizofrenia, de la angustia, de la violencia, de la enfermedad.

Para la tradición de la música docta occidental (TMDO) las fórmulas del *pathos* en la música instrumental, desprendida de la palabra, se desarrollan en el período renacentista entre los siglos 1400 y 1600.¹¹⁷ En esta tradición que se extiende al período Barroco se cultiva una técnica musical del descenso cromático de alturas sonoras cuya significación refiere al «tópico dolor». La marcha cromática de cuarta descendente posee cualidad de lamento. El gesto de este código musical se reproduce en trabajos como el comienzo de la *Pasión según San Juan* (1724), BWV 245 de Johann Sebastian Bach, o en *Il penseroso* de 1837-1839 de Franz Liszt. Antes en *Dido y Eneas* la ópera de Henry Purcell de 1689 aparece como ostinato, *bajo de lamento* que significa, justamente, el *Lamento de Dido*. Es la misma fórmula de queja del dueto no. 5 del *Stabat mater* de Giovanni Battista Pergolesi escrita cerca de 1736. Estas fórmulas migran los tiempos de la historia y superviven en escrituras como *Wann unsre Augen schlafen ein* (SWV 316) (1639) de Heinrich Schütz, el aria de introducción de *La serva padrona* (1733) también de Pergolesi, *Cuando Luise quemó las cartas de su amado infiel* (KV 520) (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart, *Meeres Stille* (1815) de Franz Schubert, el comienzo del *Omaggio a Girolamo Frescobaldi* de la *Música ricercata per pianoforte n XI* (1951-1953) de György Ligeti. Acerca de todos estos ejemplos que conforman un «tópico del dolor» en la TMDO, Clemens Kühn en su

¹¹⁷ Sobre esto ver nota al pie 22, apartado 1.2.

Historia de la composición musical (2003:43), señala que cabe diferenciar en qué ocasiones el cromatismo de cuarta se emplea bajo la función retórica o fuera de aquel marco de significación.

Pero con el desarrollo ulterior de los estilos musicales, al paso de las transformaciones de la tonalidad armónica en la TMDO, estas fórmulas en la escritura dejan de emplearse al tiempo que surgen otros códigos de la sensibilidad musical. Por ejemplo, considérese la aproximación a la cuestión del dolor y la música en la mirada analítica que sobre la base de la teoría médica del trauma desarrolla Maria Cizmic (2012) con el propósito de una demostración: los compositores estudiados por la autora (Alfred Schnittke, Galina Ustvolskaya, Arvo Pärt, Henryk Górecki), cuyas producciones son posteriores al periodo pos estalinista europeo, reaccionan musicalmente, en obras específicas elegidas por la autora, al trauma doloroso de sus experiencias. En estas escrituras del sonido la significación afectiva dista de la teoría barroca de las pasiones. Las cuestiones técnicas del lenguaje musical contemporáneo de las décadas de los años 70 y 80 con base en la disonancia armónica, la complejidad tímbrica, la gestualidad acumulativa, la discontinuidad rítmica, la estética posmodernista, etcétera, constituyen la base de la cuestión formal.

Asimismo, la actividad musical en ciertas culturas musicales, sobre todo las ágrafas de la tradición popular, como por ejemplo, los cantos lamentos con ocasión de ritos fúnebres, un modo de expresión predominantemente femenino, como es el caso de los cantos de las mujeres korsicas de la isla mediterránea, o la antigua técnica de las lamentaciones cantadas por las mujeres en Karelia en Europa nororiental, son expresiones sonoras de dolor que, en palabras de Ruth Emily Rosenberg, facilitan encarar, en la colectividad de la performance, el problema de la muerte.

Los ritos funerarios, comúnmente se entienden como medio por el cual las comunidades sociales reestablecen las relaciones normales o ideales después de la muerte. El lamento, que ha desempeñado un papel prominente en tales ritos, ha sido estudiado en numerosos contextos culturales e históricos como una práctica que es efectiva tanto a nivel personal como colectivo [...] facilita la confrontación colectiva con la muerte a través de una actuación que combina significación musical y verbal (en las

formas del homenaje, la alabanza, etcétera) con expresiones no lingüísticas como llanto estilizado o sollozos, cuyos significados se construyen culturalmente [...] (En Rosenberg, 2004:31).¹¹⁸

3.3.4. Aproximación al desarrollo de una técnica de producción sonora-musical en diálogo con el dolor

Es pertinente reconocer una diversidad cultural en torno al dolor y la música y a partir de ello cabe preguntarse por las posibles identidades de dichas formas musicales en torno al dolor en relación a sus principios y procesos de producción sonoro-patética. La finalidad última de esta reflexión para el autor de estas líneas es el desarrollo de una técnica de producción sonora, esto es: establecer el modo de realización de una morfología musical que registre la intensidad de la emoción patética. Con miras a este desarrollo, se propone observar el vínculo dolor – música en la cultura andina en Perú.

Por medio de los testimonios que aparecen en las crónicas españolas de los siglos XVI y XVII y que dan luces sobre el contexto de la vida en la colonia, se puede decir que la existencia de una relación entre el dolor y la música en la cultura andina implica un vínculo entre música y llanto que se origina en el Perú prehispánico y que se reproduce en los discursos etno-musicológicos y en los estudios antropológicos referentes al mundo andino. Anna Gruszczyńska-Ziółkowska (1995:28-45) estudia los tonos ceremoniales indios en la voz de los cronistas quienes señalan el empleo de llantos, lamentos, gritos, gemidos en contextos de guerra, amenazas de hambre y enfermedad, el temor a la muerte y la muerte misma, por ejemplo, en los sacrificios. La autora señala que la graduación de la expresividad de un lamento, que abarca desde una aflicción o una pena hasta un grito de agresión, pasando por alaridos, aullidos, clamores y bramidos dependerá de la ocasión ritual.

¹¹⁸ En el original: “Funeral rites are commonly understood as a means by which communities reestablish normal or ideal social relationships following death. Lament, which has played a prominent role in such rites, has been studied in numerous cultural and historical contexts as a practice that is effective on both a personal and collective [...] facilitates the collective confrontation with death through a performance that combines musical and verbal signification (in the forms of homage, praise, etc.) with nonlinguistic utterances such as stylized crying or weeping, the meanings of which are culturally constructed [...]” (En Rosenberg, 2004:31).

Por su parte, Julio Mendivil (1993:10) observa el morfema quechua *huay* o *hua*, que en ésta voz es una onomatopeya del llanto emparentada con una serie de vocablos presentes en la música andina como, por ejemplo, *huayno*, *huaylarsh*, *wayli*, *huayllina*, *huanca*. Apoyándose también en las crónicas españolas Mendivil (*ibid.*:18) demuestra la relación entre la tristeza, el llanto y la música. Siguiendo a este autor, se reconoce una supervivencia de esta relación en el trabajo literario y etnológico del escritor y antropólogo peruano José María Arguedas quien a lo largo de su obra destaca “[...] la importancia del llanto en la imploración religiosa del mundo andino [...]” (*ibid.*:22); “[...] esa expresión de doloroso histerismo, de desesperación, de llanto que se acrecienta al estímulo de la música y de la palpitante belleza poética de los himnos” (Arguedas, 1948:47-48, en Mendivil, *id.*).

Es innegable el vínculo entre una expresión musical y una emoción patética, dolorosa, en el mundo andino. En otras palabras, en el imaginario cultural que designa lo andino se halla un espacio reservado a esta relación. La explicación a esta cuestión puede hallarse en el trabajo de Mendivil (2017) sobre las caracterizaciones de la música andina en los discursos musicológicos, para quien este vínculo se ve determinado por el relativismo cultural que se consolida a través de los ideales que diversas corrientes de pensamiento adjudican a la música andina. Efectivamente, es difícil determinar concretamente los rasgos de los valores sonoros, musicales, que en su expresión reproduzcan una formación patética.

Es complicado indicar que un determinado modo pentáfono, que una determinada organización de la rítmica y del tiempo expresen dolor por sí mismos. Sin embargo, simultáneamente ¿no hay en las alturas contrastantes de un canto algo que nos contagia de una tristeza honda, y que atraviesa el cuerpo sin pasar por la mente?, ¿algo que nos revela orgánicamente una emoción patética?, o ¿no hay en las extensiones, duraciones contrapuestas, que determinan la circularidad melódica, algo que estimula nuestras emociones más allá del significado cultural que las envuelve?

Allende las categorías teóricas del lenguaje musical, como son la racionalidad armónica, melódica o rítmica, se encuentra la potencia. Propongo entonces pensar el sonido como la gradiente de un cuerpo intensivo. Pensar los grados de este cuerpo sonoro, es decir la intensificación de su potencia. Qué implica para la escritura intensificar la fuerza sonora.

Para la actividad de componer música implica tocar la fuerza y con esto la posibilidad de hacerla tangible, controlable, regulable, medible.¹¹⁹ Se podría pensar en las fuerzas decibélicas, en las fuerzas hertzicas. Algunas tradiciones musicales en coincidencia con estudios neurocientíficos, afirman una representación musical de la emoción de la tristeza asociada a la región armónica en el modo menor, en el campo que registra la gravedad en lo que respecta a la altura del sonido. Sobre el tiempo hay un repertorio de palabras que proviene del sistema musical occidental que son indicaciones de movimiento a partir de las cuales se construye la idea subjetiva de la velocidad. *Largo, Larghetto, Lento, Adagio, Adagietto, Andante* (Abromont; de Montalembert, 2005:150), generalmente designan la densidad emotiva del patetismo. Estos vocablos tienen una equivalencia numérica en el invento de Maelzel de comienzos del siglo XVIII, el metrónomo, la máquina del tiempo de las sesenta pulsaciones por minuto que se acrecientan y decrecen en un margen de 40 a 280 pulsaciones. Poco más, poco menos, es lo que se conoce del tiempo musical asociado a la gravedad del sentimiento patético.

Entonces, cabe reiterar la pregunta por la forma de producción, por la posibilidad de administrar las duraciones: ¿cómo tocar la potencia del tiempo sonoro-musical cuya morfología expresa una emoción patética?

Para contestar estas interrogantes en relación a la propia escritura musical, se ha elegido también la música andina. Si fuera preciso reunir algunas de estas expresiones musicales al modo del procedimiento de agrupación del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg entonces, desde el arbitrio de la afinidad del gusto, el corpus de esta indagación estaría conformado por los huaynos de la tradición ayacuchana: 1) *Coca quintucha*, en una versión anónima encontrada en un registro en youtube ejecutada por voces femeninas, arpa, violín y batería electrónica. 2) *Wawa Pampay*, música tocada en los entierros de niños; en versión del violinista ayacuchano Máximo Damián. También el 3) *Canto de los Qolla*, canto de despedida en la última bendición de los personajes teatrales andinos Qhapaq Qolla en la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cusco. Los Qolla también interpretan esta música en el cementerio cuando las comparsas de músicos y danzantes acuden a este

¹¹⁹ Tocar, tacto, con-tacto en adelante se emplean referidos a la noción tratada por Jean-Luc Nancy. Véase la sección 2.2.1.2.

espacio fúnebre y cantan alrededor de los nichos de los difuntos. Aquí una versión para voces masculinas, arpa y violín. Asimismo, formaría parte de este atlas la interpretación de 4) una *chonguinada* a cargo de una orquesta típica del Valle del Mantaro, en Huancayo. La *chonguinada* es una danza satírica. Sin embargo, el sentir producido por la música parece remitir a otro contexto emotivo. La versión musical que aquí se utiliza es el registro de la visita de una orquesta de vientos madera, los *Ase de Huancayo*, al cementerio. La agrupación está conformada por saxofones tenor, alto, clarinetes, arpa y violín. Por último, 5) *Hierba Silvestre*; huayno ayacuchano que sobre un poema de Edith Lagos componen Luis Salazar Mejía y Martina Portocarrero. Aquí se retoma la versión instrumental para guitarra solista en arreglo e interpretación de Shin Sasakubo. (Véase *Dispositivo digital – Carpeta 1– Atlas música andina y duelo*).

Por encima del hecho de que estas músicas de estilos provenientes de regiones variadas del ande peruano sean interpretadas en contextos de rito funerario, y más allá del hecho de que en algunos casos la palabra designa concretamente la realidad del sufrimiento, persiste la intuición de una forma emotiva autónoma, la forma de la potencia de un tiempo sonoro-musical patético. Esta intuición conduce la indagación, primeramente, hacia la búsqueda de un principio técnico de medición temporal. Cómo medir el tiempo, cuál es el registro de su escritura.

Se trata del tiempo humano en tanto tiempo del cuerpo. Al igual que la experiencia del ritmo, la experiencia del tiempo “pertenece al orden del sentir”, lo cual indica que solamente hay tiempo y ritmo en la sensación. (Madiney, 2016:42). El sentido del ritmo, sostiene Maldiney (*ibíd.*:46), es “[...] el sentido de la forma en formación, en transformación perpetua en el retorno de lo mismo”. Siguiendo a Benveniste (1966), el sentido del ritmo está en el instante de la morfología que adopta lo que se está moviendo.

Nuevamente, cómo medir el tiempo, cuál es el registro de su escritura. Qué sino el aire. Qué sino su expresión corpórea en la respiración. Entonces, en este punto se apela a la respiración, porque en su morfología, ésta reproduce la actualidad de su forma «en formación» en una constante mutación de sí misma en aquel «retorno de lo mismo». El gesto aéreo, dinámico de una respiración acontece en el plano del pleno descontrol de lo que es involuntario. Propongo entonces la posibilidad de una forma del tiempo musical en

la gestualidad del soplo que es mover el aire, el aire en movimiento. En adelante se opta por las “decisiones de aire” que, en palabras de Didi-Huberman (2017:9) implican “ritmo, aliento, gesto, musicalidad”.

La respiración es una forma del tiempo corpóreo.¹²⁰ Ella es el síntoma corporal de la emoción. La emoción por su parte es presentimiento de la música. Y si la música también es una poética de las emociones entonces la respiración es una posibilidad técnica, una posibilidad de con-tacto. Una posibilidad para tocar el tiempo sonoro. Sentir se articula con moverse, la forma de la respiración es lo que se está moviendo, la forma del sonido musical articula la sensación, la forma de la sensación conlleva la forma de un cuerpo que es en cada gesto de aire mediado por la piel, la forma de la piel se expande y se contrae en cada movimiento que es uno solamente, la forma del movimiento es la del reparto de la fuerza, la forma de la fuerza se determina por la tensión producida en un juego de relaciones con la fuerza, una fuerza que se retrae y se aleja de sí misma en la rítmica de los movimientos, fuerza que se distiende y se contrae mediada por el límite mismo de lo que ella es capaz; los límites del movimiento de la fuerza señalan la duración, las duraciones algunas veces se articulan en los detenimientos y otras en los tránsitos imperceptibles, la imagen de los tránsitos de la corriente de aire articulados en el llanto, en la rítmica de una lamentación, aquí es el medio elegido para establecer la forma de las duraciones del aire.

En la emoción patética la fuerza se agolpa en la retracción. Las extensiones son liberadoras de la energía. En la inspiración la energía se intensifica, la piel se expande. Esta forma implica la simultaneidad de dos movimientos contrarios, el del aire y el de la piel. Considérese también la multiplicidad de la intensificación de los contrarios.

¹²⁰ Para una discusión acerca del sentido del tiempo musical en diálogo con el tiempo corporal en el contexto del trabajo humano véase Tagg, 1997.

Clăreții și flaut.
espartaco - corăbier
c.a. ♩ = 73
c.a. ♩ = 106

György de nép.
tuzgılar - esparto

c.a. ♩ = 73

c.a. ♩ = 76

The image displays three musical exercises, each consisting of a staff with a treble clef and a corresponding waveform diagram below it. Each exercise includes a frequency marker in a box:

- Exercise 1 (top):** Labeled "c.a. ♩ = 83". The staff shows a sequence of notes with a sharp sign on the second line. The waveform is a smooth, periodic wave with two peaks and two troughs.
- Exercise 2 (middle):** Labeled "c.a. ♩ = 56". The staff shows a sequence of notes with a sharp sign on the second line. The waveform is a smooth, periodic wave with two peaks and two troughs.
- Exercise 3 (bottom):** Labeled "c.a. ♩ = 53". The staff shows a sequence of notes with a sharp sign on the second line. The waveform is a smooth, periodic wave with two peaks and two troughs.

Ya en Descartes, en la teoría de los espíritus animales —en *Les Passions de l'âme* (1649)— que son “[...] una especie de aire o viento muy sutil que se desplaza por todo el cuerpo vía el torrente sanguíneo” (López Cano, 2011:49) se dice que son dos movimientos por medio de los cuales se produce una pasión: flujo y reflujo. Con relación a este último comenta Rubén López Cano (*ibíd.*:53):

El movimiento de *reflujo*, por su parte, es característico de afectos como la *tristeza*, el *miedo*, o el *dolor*. En éstos la sangre y los fluidos se concentran en el corazón inundándole, ahogándole, pesándole, dejándolo inmóvil, mientras el rostro palidece a causa de la ausencia de sangre. Cuando estas pasiones se producen muy intensamente, «la melancolía puede corromper la poca sangre que quede en las venas llenando la imaginación de sueños espantosos» (Mersenne 1636: L VI; III; prop. XII).

¿Será posible extraer, bajo el diseño de una forma de la respiración el sentido de la fuerza a partir de la cual obtener una gráfica de las intensificaciones comprometidas en el movimiento sonoro de las piezas andinas elegidas? Seguramente. Pero el sentido, por lo menos en el contexto de esta reflexión, va mucho más lejos que el trazo de la gráfica de una respiración en sincronía con la música. La dinámica del aire en la respiración es la puesta en acto del trazo de una duración afectiva, la puesta en acto, a través del aire, de la fuerza, de la potencia de su movimiento. Afirmar que la respiración, en cuanto síntoma corporal patético, expresa en la contracción de la inspiración superpuesta al de la expansión del cuerpo una forma patética, es la tentativa de una imagen latente toda vez que “[...] *la imagen late* como por un movimiento de respiración o un ritmo de sístole y diástole [...] en el movimiento sin fin del flujo y del reflujo” (Didi-Huberman, 2009:171).

Por lo pronto, el trabajo con las dinámicas de aire apertura la posibilidad técnica para la producción de fórmulas del tiempo musical vinculadas al dolor o, en otras palabras, inaugura la posibilidad de alcanzar la forma de una emoción patética en la duración del sonido musical. Esto no será otra cosa que: 1) asumir la mirada morfológica que reconoce el despliegue de las dinámicas de aire que son la huella gradiente de esta emoción; 2) administrar en la gestualidad del aire, en el movimiento y en la fuerza, en el reparto de sus intensificaciones; 3) tocar el sentido en la simultaneidad de lo que es al tiempo que está

siendo, en la respiración que murmulla, silente, potencial subyacente a la superficie de las frecuencias sonoras.

4. CRONOTOPÍAS DEL DOLOR O LAS DINÁMICAS DE AIRE QUE INTERSECTAN AL CUERPO Y AL SONIDO

Dibujando una serpiente para cuarteto de cuerdas, de 2008, y *Bajo las raíces*, para seis instrumentistas, que data del siguiente año, son dos trabajos que contienen la escritura de formas del tiempo musical asociadas a un imaginario específico que habrá de propiciar un conjunto de escrituras posteriores. La escritura para el cuarteto establece relación con algunas concepciones populares en torno a la serpiente. En el relato peruano se reporta la diversidad de concepciones asociadas a la sierpe que en el vocablo quechua *yakumama* denomina en dos tiempos la deidad del agua y el gran ofidio de la amazonia. En el proceso de producción del cuarteto la idea de serpiente abreva de algunas descripciones narradas por José María Arguedas en la novela de 1958, *Los ríos profundos*. Anota el novelista y etnólogo peruano que por *yawar mayu* los habitantes del mundo andino comprenden los ríos turbios, aquellos que “[...] muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre” (Arguedas, 2006:50). Asimismo, el vocablo remite “[...] al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.” (*Íd.*).

Las imágenes que José Watanabe (2008:405) expone en el poema *La sangre* dan comienzo al juego de las analogías, que son una constante en este proceso de creación. El imaginario creativo lo completa *Bajo las raíces*, trabajo del año 2009, cuya morfología sonora dialoga con el siguiente texto:

Si la sangre huye sabrá remontar colinas
así como se extiende abundante y silenciosa
por el hígado, sabrá fluir por los arcos de los puentes
así como avanza por las esclusas del corazón,
sabrás pasar bajo las raíces enmarañadas de los sauces
así como pasa entre la arboladura de los pulmones

La sangre puede inundar todos los paisajes.
La sangre de los asesinados va delante de nosotros

y vibra
como un horizonte infame.

En el poema la palabra se dirige al horizonte infame de la violencia, con ella se disponen las analogías del movimiento de la sangre que se extiende, fluye, avanza, vibra, remonta. Son las raíces enmarañadas, la arborescencia pulmonar, el drapeado escultórico los que guardan una relación de identidad por semejanza con el amasijo de serpientes.

A partir de estos trabajos la cuestión apunta, en diálogo con dicho imaginario, al desarrollo de una escritura devenida gesto. En ella, el propósito es llevar a cabo un gesto sonoro afectado por una gradiente de la energía de la emoción —en el plano biológico más elemental de la evocación fóbica— que una serpiente arranca del cuerpo de los humanos y primates. Lo que se persigue en la escritura musical es la posibilidad de la representación de los movimientos zigzagueantes que son el registro de una antigua relación entre la mirada y el modo de ser de los movimientos patéticos, de las intensificaciones de la fuerza, de las expresiones de la temporalidad y de la espacialidad constitutivas de una gestualidad particular comprometida, originariamente, en los desplazamientos de los ofidios, pero cuyo campo de fuerza expresiva los trasciende al cobrar actualidad en las supervivencias con las que se produce la multiplicidad analógica.

A lo largo del desarrollo de este pensamiento se componen, de cara a las discusiones que se abordaron en el transcurso de esta reflexión, morfologías del tiempo sonoro musical. Estas escrituras se conciben como un montaje de la historia compuesto por las supervivencias en el horizonte de las formas que se remiten a las imágenes dolientes, al *pathos* en Aby Warburg, o a las formas musicales asociadas al contexto de duelo. Presupone a este montaje un modo de sensibilidad producto de una relación entre el espacio-tiempo sonoro y el devenir del cuerpo. Así, la gestualidad del sonido en la escritura se presenta como indicio de una dimensión cuya impronta visual compromete las dinámicas de flujos, las sinuosidades vacilantes de la línea serpentina, la superposición que imbrica las emanaciones, los desplazamientos curvilíneos, las energías cronotópicas, arremolinadas cuando no arborescentes.

Estas morfologías sonoras encarnan los valores de la curvatura espacio-temporal. El trazo que persigue la curva es el de la desviación del camino recto. Así la curva, o la línea que en su trayectoria se niega a sí misma, es el trasfondo de los valores geométricos que se encuentran en imágenes como la del algarrobo a la que José Watanabe asimilaba a un cuerpo torturado, como la del grupo escultórico de *Laocoonte*, como las imágenes de los cuerpos retorcidos producto de la violencia que causa dolor físico. Estos valores abren la posibilidad de una tentativa de escritura musical, nuevamente, sinuosa, imbricada, serpenteante, arborescente. Una escritura que guarde las intensificaciones, las gradaciones, el campo energético de un cuerpo doliente. Una escritura que registre la dinámica y la multiplicidad del ritmo que la determina en cuanto síntoma de la expresión dolorosa.

La significación del dolor tiene por fundamento el órgano del sentido: el cuerpo. El dolor es en sí mismo es una cosa del cuerpo. La significación es una cuestión morfológica. En el cuerpo se producen la diversidad de formas de la sensibilidad que cada cultura establece para sí misma. La forma del cuerpo es la forma del acontecimiento de un bloque de tiempo y de espacio; una expresión. La expresión se piensa como huella que sedimenta el distanciamiento y como sentido que toca cuando mueve el límite. En sí misma la expresión es una rítmica del cuerpo, un desplazamiento, una caída, un con-mover; la evidencia última y primera de la materia corpórea en movimiento.

El cuerpo en cuanto expresión es a secas. Nada representa. No está en lugar de otra cosa. Nada significa. Y al mismo tiempo se le otorga significación; se lo concibe como representante, como sustituto de otra entidad. Pero el cuerpo en cuanto expresión es en presente y por tanto irrecuperable. La expresión patética es fundamentalmente cuerpo en movimiento. Y lo que está en juego es la morfología; las formas de la expresión. Es decir, el registro de un ritmo que opera la energía del propio cuerpo, que administra el despliegue de las fuerzas, de los límites de las tensiones comprometidas. Cómo tocar las fuerzas y, siguiendo a Deleuze (2007:152), cómo “hacer audibles las fuerzas que en sí mismas no lo son”. Acaso, para ello se requiere, como sostiene el filósofo —quien, en su reflexión, acude a la música, al tiempo, a la duración y a la intensidad— de la adquisición de un oído imposible. Sobre la fuerza y el cuerpo, dos observaciones de Nietzsche a través de Gilles

Deleuze (1998): Lo que determina la fuerza es la diferencia de cantidad entre fuerzas. Lo que define a un cuerpo es la relación entre fuerzas dominantes y dominadas.

Al comprometer el cuerpo en la escritura no se puede rehuir escribir con el cuerpo. El cuerpo permite la identificación del reparto de las fuerzas. El peso del cuerpo en desequilibrio es también el reparto del límite en el que el cuerpo deviene únicamente expresión, dinámica y cinética. Los indicios del cuerpo patético se evocan en las oposiciones, en los encorvamientos, en las expansiones y contracciones de la piel. La forma cuerpo – dolor devenida forma en formación compromete pensar el vínculo. Para los sistemas filosóficos de la India, el vínculo cuerpo – dolor cobra atención y relevancia. Mircea Eliade (2008:25,26) sostiene que “el sufrimiento es una necesidad cósmica, una modalidad ontológica a la cual está sujeta toda forma manifestada.” En Oriente, a través de diversas concepciones y un conjunto de disposiciones reiterativas, prácticas del cuerpo llamadas *comportamiento restaurado*,¹²¹ —como el Yoga, la meditación, el budismo Zen, el Qigong (Chi Kung) o las artes marciales— la dimensión espiritual radica en la búsqueda de la salvación ante el sufrimiento inherente a la existencia humana.

Estas prácticas tienen por objeto canalizar la respiración hacia la zona nuclear del vientre bajo denominada, en la cultura china, *dantian*, con la finalidad de procurar y activar el *Qi*, vocablo que en la concepción taoísta nombra la energía de vida. El problema de la energía, es decir del reparto de las fuerzas que es el cuerpo, se conceptúa en el *Qi*. Para el taoísmo el *Qi*, principio básico y general, alude a la energía original, al aire, al aliento vital, a la vibración, a la esencia vital; trata con la cuestión del origen de todo movimiento

¹²¹ Para Richard Schechner (1985:35,36) el *comportamiento restaurado* constituye el aspecto principal de la *performance* y abarca todo tipo de actividades como son las prácticas chamánicas, el exorcismo, los trances, el ritual, las actividades estéticas —como la danza y el teatro—, los ritos iniciáticos, los dramas sociales, el psicoanálisis, el psicodrama o el análisis transaccional. El *comportamiento restaurado* presupone una organización secuencial de eventos, una escritura de acciones, un conocimiento de textos, una inscripción de movimiento y el distanciamiento necesario entre el *performer* (quien ejecuta) y dicho comportamiento. Por intermedio de la distancia será posible almacenar, transmitir, manipular, transformar estas conductas, simbólicas, reflexivas, repetidas, de larga duración, como lo son ciertos dramas o rituales, y también de duración breve como en ciertos gestos, danzas y mantras. En este escrito, el *comportamiento restaurado* proporciona una vía teórica que permite la descripción del mecanismo motor de las actividades del cuerpo en prácticas orientales como el Qigong, el Tai Chi, el Yoga, entre otras. Sin embargo, cabe mencionar que esta noción es insuficiente para alcanzar las cuestiones energéticas y los objetivos medicinales involucrados en estas actividades orientales.

universal. De acuerdo con Mantak y Maneewan Chia (1991:51) el *Qi*, o la energía que activa el universo se establece como fuente de producción de movimiento astrofísico, natural, fisiológico, racional y emocional. La concentración o evaporación de esta fuerza vital, que se produce en la alternancia cíclica de Ying y Yang (energía positiva y negativa respectivamente), toma presencia en formas diversas y por lo tanto “los estados de la existencia son estados temporales del *Qi*” (*id.*).

Nuevamente, la gestualidad del aire articula cuerpo – dolor y sitúa una posibilidad sonoro-musical. Si esta indagación consiste en llevar al cuerpo los movimientos, las trayectorias, los acentos, las detenciones o los silencios de los ofidios es conveniente aproximarse a una forma del cuerpo que dialogue con este modo de la energía, lo cual demanda la búsqueda de una técnica del cuerpo, la búsqueda de un modo de expresión corporal determinado por la configuración de la fuerza serpenteante. A partir del principio de la línea curva se activa en el cuerpo la alternancia de oposiciones de los valores positivos o negativos de la energía que hacen posible los indicios del cuerpo patético en los encorvamientos, en las expansiones y contracciones de la carne en un cuerpo danzado, devenido gesto.

Pensar el cuerpo afectado, el cuerpo en movimiento desde la perspectiva de la teoría del arte moderno de Paul Klee (2007) compromete pensar la cinética natural del organismo en movimiento por lo menos desde tres enfoques: (I) el de la «contracción y expansión» que se produce en la motricidad entre el músculo, el hueso y la acción mediadora del tendón. Movimiento para el cual el grado de fuerza se intensifica en función de un ángulo que se regula entre músculos; “[f]lexión de uno, extensión del otro” (*ibíd.*:82). (II) El de la oposición de acciones activas y pasivas que determinan la acción sanguínea de circular; la rítmica del corazón y la sangre puesta en movimiento (*ibíd.*:86). La repetición y la diferencia del flujo en la continuidad. (III) El del alejamiento progresivo de una desviación al tiempo de un movimiento giratorio a su alrededor. El trazo de la espiral es la delineación geométrica con que se forma una intensificación. Sobre el acrecentamiento del radio Paul Klee manifiesta que “[...] el movimiento ya no es infinito, de modo que la cuestión del sentido retoma su importancia. Esta decide o bien una evasión centrífuga hacia una

creciente libertad de movimiento, o bien una sumisión creciente a un centro que termina por engullir todo” (*ibíd.*:110). (Véase Anexo 1)

Con éstas tres variaciones de la fuerza, tres versiones de la energía en movimiento, (I) expansión y contracción, (II) flujo y continuidad, (III) alejamiento progresivo y giratorio, se comienza a trabajar en el campo escénico. Lo que se busca es transferir estas formas de movimiento al régimen cuerpo. En las disciplinas escénicas el trabajo del cuerpo es el trabajo de la energía y consiste en el modo de administrar la fuerza, al cuerpo en sí mismo, en el movimiento. El principio dual de la energía en función de su positividad o negatividad estructura el cuerpo bajo premisas como desequilibrio, oposición, distribución y traslado del peso. Estas premisas suministran la base sobre la que se desarrollan prácticas diversas como el Taichi, el Qigong, el Kung Fu, o el combate de contacto Krav Magá mismas que aquí se retoman.

A continuación, en la Carpeta 2, del Dispositivo Digital, *Indicios del cuerpo. Tres enfoques del movimiento*, se expone el registro fílmico del trabajo del cuerpo; un texto visual que busca producir los tres enfoques de movimiento explicados por Klee; tres morfologías, indicios del cuerpo, traducciones a partir de tres variaciones de la fuerza intensificada.

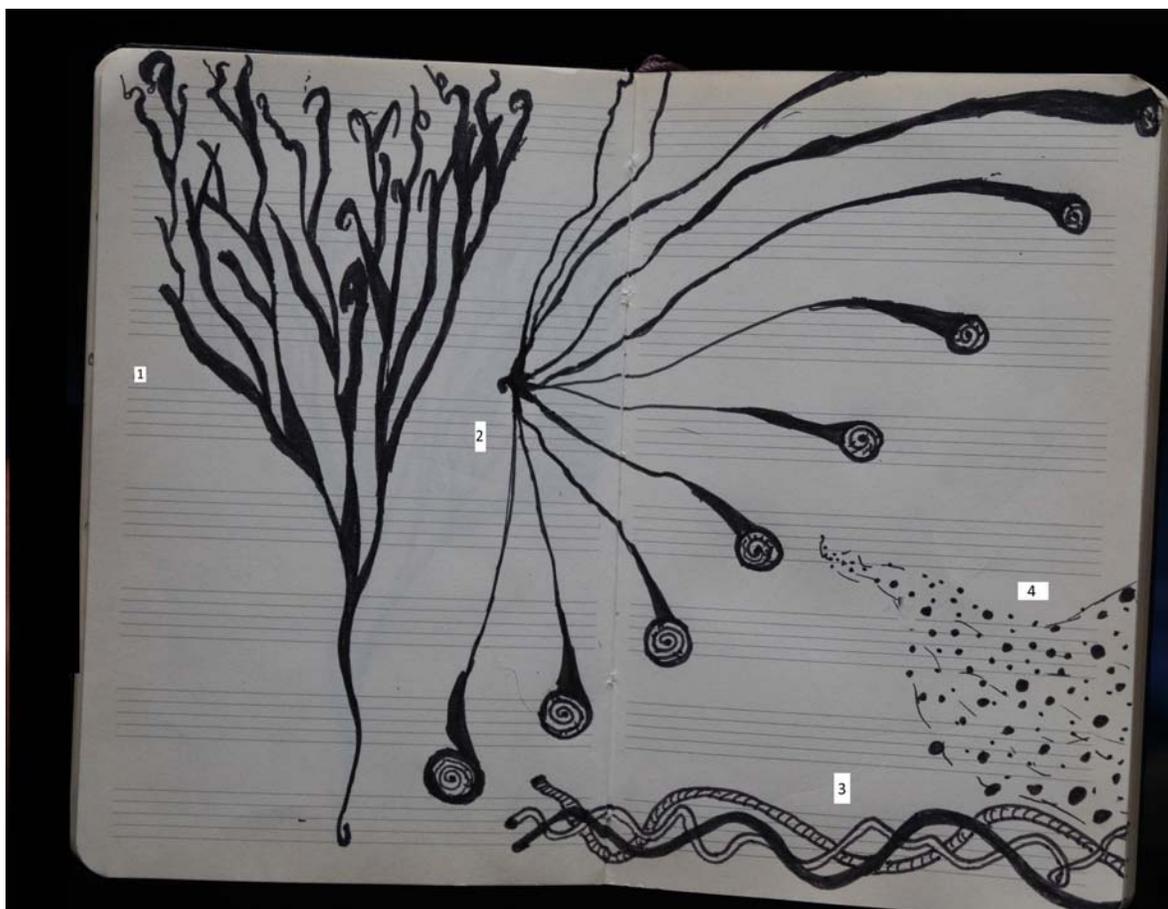
Ahora bien, estos indicios, en cuanto formas del tiempo, presuponen un ritmo. Frente a la endurecida noción platónica del ritmo, como ordenación del movimiento, aquí éste se concibe, de acuerdo con la perspectiva heraclitana retomada por Maldiney (2016:45,46), como “[...] continuidad interna de una duración, y el gesto de lo moviente, en el que el conjunto de los acontecimientos del tiempo vivido tiene su coherencia, y esa concordancia en la que la oposición del instante y del tiempo se suprime, cuando —precisamente en el ritmo— todo es en Uno, y *Uno todas las cosas*.” De aquí que el ritmo se encuentra “[...] en los remolinos del agua, no en el curso del río” dirá Maldiney (*ibíd.*:46).

No hay ritmo del cuerpo, que es forma de lo que está en movimiento, sin respiración, sin los decursos del soplo. El cuerpo media la corriente de aire que es influjo del movimiento. Cómo medir la fuerza, la energía, sin los compromisos del aire en la respiración. La potencia de lo que respira deviene posibilidad técnica: temporizar el aire

junto con el sonido. Es decir, formular el flujo del aire en una cartografía de gestos dinámicos. En los actos de la respiración se hace audible el tiempo de la duración y se toca la piel en cuanto límite del sentido que intensifica, que expande, contrae, fluye, gira. Mover con mover. El ritmo del aire —que produce la respiración en diálogo con el movimiento corporal que parte de los comportamientos danzados en la curvatura del gesto realizado con el bajo vientre en el *dantian*— se forma en la expresión de los grados de energía dinámica y cinética. La respiración es forma de lo que está en movimiento, la fuerza es algo que se expande y se contrae. Cada gesto, cada expansión o contracción se articula por el límite de fuerza y de resistencia del cuerpo y del aire y por las oscilaciones de la pausa en las contenciones del aliento. Cada gesto es una medida inexacta. Más que una medida es un tocar la intensificación de la temporalidad de una duración; tocar la huella aerodinámica de una emoción patética, del gesto rítmico de una lamentación en la respiración.

En cuanto intersección de tiempo - espacio sonoro y tiempo - espacio corporal un cronotopo,¹²² aquí, da nombre a unidades de espacio tiempo sonoro que, por medio del trabajo de la respiración, producen una escritura en la que se intensifican las gradaciones de la fuerza patética. Se propone pensar estas cronotopías de dolor en cuanto escrituras de bloques de sonido que en su trayectoria intensifican la densidad del tiempo. Una dramaturgia del tiempo que se expresa expansivo, contraído, fluyente, continuo, giratorio, que se aleja progresivamente. Estas cronotopías devienen del gesto patético encarnado en el impulso que se esboza en la expresión gráfica en cuanto posibilidad de una escritura musical.

¹²² Un cronotopo en el pensamiento de Bajtín (1989:400) se identifica como centro organizador de los acontecimientos argumentales principales en una novela. El término desempeña una función metafórica para focalizar (figurativamente) una realidad espacio-temporal central en la narración. Se concibe, en palabras del autor, como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [El cronotopo] expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo” (*ibid.*:237). Un cronotopo no opera por sí solo. La expresión indisoluble «tiempo-espacio» cobra sentido, no como variable abstracta, sino como herramienta teórica para situar lo singular de la actualidad de un acontecimiento que se constituye por la expresión material que contiene una imagen del hombre, una gradación emotiva de su experiencia sensible. De ese modo, con el cronotopo se pone en acto un suceso situado en un territorio determinado. Con relación a la novela Bajtín discute, entre otros, sobre los cronotopos «del encuentro», «del camino», «del castillo», «del salón recibidor». Ellos se conciben como unidades de tiempo-espacio, escenarios sobre los cuales la acción de uno o más individuos cobra actualidad espacial y temporal. De ahí que el cronotopo constituya un centro regulador argumental en la narración literaria.



La primera de estas gráficas refiere a crecimiento progresivo, multiplicidad, reflujo. La segunda gráfica remite a la descarga de una expansión fluyente, a la cual se sobrepone la verticalidad e intermitencia de un bloque sonoro que se repite en una progresiva disminución que conduce al silencio. Las tercera y cuarta gráficas son variantes de las anteriores. La tercera mantiene la multiplicidad que polifónicamente entreteje diferentes voces. Sin embargo, ella se expresa en un tempo expandido que afirma la horizontalidad del espacio musical. Finalmente, en la cuarta gráfica se deja de lado el carácter gestual de la segunda gráfica y así se destaca la multiplicidad expandida de la dimensión horizontal.

Estas cronotopías de dolor, su expresión en el tiempo musical, podrían conformar una cartografía compuesta por los fragmentos de escrituras sonoras formuladas en gramáticas musicales diversas, en contextos estilísticos musicales diversos. Estas cronotopías, en cuanto fórmulas que provienen del cálculo lógico, es decir, en cuanto

combinatoria de signos que articulan la sensibilidad en el orden de la emoción, se expresan, entre otros pasajes, en trabajos como: 1) *Columpios* (2013-2018) *cfr.* partitura, compases 1-24, Sección D y F. 2) “Ramas” *Baja mar* (2013-2019) *cfr.* partitura, compases 1-15, secciones: C, D, E y F. 3) *Otoño de Cempasúchil* (2014-2015) *cfr.* partitura, secciones: introducción instrumental, F y J. 4) *El Algarrobo* (2014-2019) *cfr.* partitura, primera y última parte. 5) *Las olas que murmuran* (2015-2018) *cfr.* partitura, última sección. 6) *Polvaredas* (2016-2019) *cfr.* partitura, el gesto musical vocal de la primera parte. Finalmente, 7) *Lamento de Asterión* (2019) cuya estructura proviene de la impronta de las gráficas descritas.

Con las cronotopías, que se encuentran entre el tiempo de cada una de estas escrituras, *piezas sonoro visuales*, se propone la *creación del dolor en el tiempo musical y el tiempo de la imagen*. Las piezas que se presentan a continuación, enuncian diversos niveles de relación con tres escenarios dolorosos de la violencia al cuerpo en América Latina, como son el de la dictadura cívico militar argentina, el del conflicto armado interno peruano, y el de la actual guerra civil económica en México. A partir del vínculo con estos escenarios, estas piezas pueden ser concebidas como poéticas de la historia. Y esta concepción será posible siempre que la noción poética sea reconocida también como un juego de espejos, como un juego de reflejos —en torno a la forma de un síntoma de la emoción— que se produce en los encadenamientos de traducciones entre lenguajes y la historia, por su parte, se reconozca, desde el sentido de la reflexión benjaminiana, como el momento autocrítico de un extrañamiento que hace posible constatar la debacle de la catástrofe, el acontecimiento de la ruina.¹²³ De aquí que estas poéticas sean una posibilidad de *tocar* el tiempo de la historia, de *tocar* el sentir, de forjar una narrativa sobre ella misma, de hacerla presente, de-construyéndola y reconstruyéndola en las imágenes de la mirada y de la escucha.

¹²³ Para una idea de la historia asimilada a la imagen de un tiempo en ruinas divergente de la idea moderna de progreso *cfr.* la Tesis IX de Walter Benjamin (2005:23)

5. CONSIDERACIONES FINALES

Han pasado cinco años desde que se inició la redacción de este escrito. La llegada del nuevo gobierno mexicano a fines de 2018, con Andrés Manuel López Obrador al mando, perfiló en su momento la posibilidad de salir de la coyuntura impuesta por la guerra civil económica del narcotráfico. Para muchos sectores de la sociedad mexicana este sexenio representa una promesa de transformación que ha de frenar la onda violenta expansiva del crimen organizado. Sin embargo, próximo a cumplirse el primer año de gobierno, el panorama es alarmante porque las cifras oficiales, conservadoras, reportan la profundización de la crisis. De acuerdo con el *Informe de Incidencia Delictiva 2019* que presenta la Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana (2019), los primeros siete meses del año arrojan poco más de 20 mil 100 víctimas de homicidio doloso en todo el país. Por su parte, en el *Informe de Trabajo del Sistema Nacional de Búsqueda* (Presidencia de la República 2019) se ha señalado que hasta la fecha no existe una lista actualizada de personas desaparecidas. Hasta abril de 2018 se contabilizaron 40 mil personas desaparecidas. Con estos datos se estima que el saldo que deje este 2019 alcance el registro sobre la violencia más alto en la historia reciente del país.

Mayoritariamente, la escritura de este ensayo se realizó en Cuernavaca, capital del Estado de Morelos, ciudad a la que nos trasladamos Gabriela y yo desde hace poco más de un año. Javier Sicilia (2019: s/n) recientemente presentó un análisis sobre la violencia que asola el estado morelense. De acuerdo con Sicilia en lo que va de la administración del ex futbolista y actual gobernador Cuauhtémoc Blanco

[...] los alcaldes vinculados con la delincuencia pasaron de 11 a 17 (Reforma, 27 de septiembre), lo que quiere decir que 51% del territorio de Morelos está gobernado por criminales. Sólo en lo que va del año se han registrado 660 homicidios dolosos y se sabe de más de 100 desaparecidos. Decapitados, desmembrados, embolsados aparecen en diferentes municipios cada semana. Las balaceras surgen a cualquier hora y en cualquier sitio. Según datos de la agencia GLAC, el primer cuatrimestre de este año hubo un aumento de 705% en extorsiones, de 39% en homicidios y de 158% en secuestros, respecto al mismo periodo del año anterior. [...] Morelos, se mide por un aterrador

incremento de la violencia (de seis a siete homicidios diarios), de la impunidad, del terror y la impotencia de la población. El estudio de Índice de Desempeño de las Procuradurías y Fiscalías 2019 de la organización Impunidad Cero indica 99.6% de impunidad en Morelos.

El análisis que presenta Sicilia lleva por título: *El infierno en Morelos*. Explica el autor que el origen de la imagen cristiana del infierno proviene del latín y hace referencia a lo que está más abajo del suelo. Hacerse de imágenes en coyunturas tan extremas es una forma de aproximarse a lo inenarrable y ese modo de aproximación a la barbarie de estos tiempos mexicanos también ha sido el que se ha empleado a lo largo de este escrito.

Ahora, situada la escritura de este texto desde uno de los tantos infiernos de los Estados Unidos Mexicanos, resta concluir la trayectoria de este pensamiento.

Los alcances de un ensayo de poética y desmontaje, que es el modo como se concibe hasta aquí el itinerario de esta reflexión, no pueden ser sino de naturaleza facultativa por cuanto son una posibilidad que actúa circunscrita a los procesos singulares de creación musical que integran el presente trabajo. Pero antes del silencio, que será el origen de la música ulterior, corresponde hacer un comentario más general que permita poner en relieve la cuestión principal de este ensayo en relación con la actividad de componer música.

Con la intención de expresar el dolor en la música compuesta por el autor de este trabajo, se emprende una actividad reflexiva que conduce a la elaboración de un pensamiento en el que se postula una noción de cronotopo. En este contexto, un cronotopo se entiende como un instrumento dispuesto deliberadamente para concretar la posibilidad de aquella expresión dolorosa. Es a partir de la idea del cuerpo que trata al cuerpo por fuera de la idea que se arriba a este instrumento con el que se encauza, de modo radical, la posibilidad de expresar el dolor en el tiempo musical.

Toda vez que acontece en el «tiempo musical», la unidad de espacio-temporal designada por este cronotopo connota la producción de un diseño rítmico vinculado al dolor. Y esta vinculación responde al ejercicio de traducción por analogía desde el cual se busca el traslado de una forma de la emoción patética —en la que predomina el trazo ondulante y el movimiento curvado— hacia una dimensión sonoro-temporal. Entonces, con miras a la elaboración de este diseño rítmico asociado a una forma del *pathos*, y ante la

evidencia de que el dolor es una cosa del cuerpo, se reconoce la necesidad de encarnar el sonido, de corporeizarlo o, dicho en otros términos, darle (el) cuerpo al sonido. Entre los síntomas del dolor que acontecen en el cuerpo biológico se cuenta la respiración cuya mecánica hace posible una cronometría del tiempo sonoro a través de los gestos dinámicos de aire que propician la apertura del campo de la rítmica vinculado al sentimiento patético en una poética de «tiempo musical».

A partir de la proposición de este pensamiento se pueden hacer dos consideraciones generales relacionadas con la *praxis* de la composición musical. La primera de estas hace referencia al sonido en cuanto material primario de los procesos de producción musical y con ello se apunta a repensar la entidad sonora en una analogía con el cuerpo biológico. Entonces, desde una concepción arraigada en la naturaleza del cuerpo la producción sonoro-musical presupondrá el reconocimiento de la potencia como su dimensión fundamental. Frente a la estratificación operativa, representada en los parámetros convencionales del sonido (como son la intensidad, la altura, el timbre y la duración) se propone recuperar el sentido de la fuerza, en cuanto rasgo esencial del cuerpo, como una vía teórico-práctica para la composición musical. Qué es la producción de un texto musical sino la instauración de un acontecimiento espacio-temporal de la potencia encarnada en el sonido. Qué hay por fuera de la potencia, por fuera de la fuerza, sino unidades espacio-temporales configuradas en gramáticas intensivas. Qué hay sino potencia en sí misma.

Finalmente, una consideración pragmática referente al control para la medición del sonido en cuanto potencia. Operar la administración del sonido desde el cuerpo y la respiración inaugura la posibilidad de tocar en la integración de los sentidos, en el límite y el distanciamiento generados por el propio cuerpo y los gestos de aire, aquello que se resiste al tacto: la corriente afectiva encarnada en la dimensión tiempo. Proceder con el cuerpo comprometido en las dinámicas de aire refiere a un asunto técnico. Y en este sentido, de lo técnico, implica un asunto crucial para la actividad de la creación musical. En efecto, actuar el cuerpo presupone actuar una tecnología que, alejada de los avances de la técnica moderna, de los programas digitales de producción sonoro-musical, de la reproductibilidad estandarizada y de la consecuente reducción de posibilidad estéticas

creativas, sea asumida desde la radicalidad ontológica que implica al cuerpo en cuanto primera y última evidencia de la existencia.

En este sentido, tratar el cuerpo-sonido en la concreitud corporal biológica conlleva el reconocimiento de la técnica desde la perspectiva aristotélica como una actividad creadora y también desde el sentido heideggeriano, más que como la causalidad inherente a la idea de un medio que conduce a un fin, como un modo de conocimiento originario. En ambos horizontes filosóficos, el aristotélico y el heideggeriano, se declara una alianza de identidad entre *poieis* y *téchne*. Y en el sentido de esta alianza se fue construyendo el pensamiento corporeizado de esta discusión que busca conocer la expresión del dolor en la creación musical al tiempo de procesar las evidencias aterradoras de una realidad social devastada.

6. PIEZAS SONORO VISUALES. LA CREACIÓN DEL DOLOR EN EL TIEMPO MUSICAL Y EL TIEMPO DE LA IMAGEN

6.1. *Columpios* (2013-2018) – *Cfr.* Dispositivo digital, Carpeta 3

6.2. *Baja Mar* (2013-2019) – *Cfr.* Dispositivo digital, Carpeta 4

6.3. *Otoño de cempasúchil* (2014-2015) – *Cfr.* Dispositivo digital, Carpeta 5

6.4. *El algarrobo* (2014-2019) – *Cfr.* Dispositivo digital, Carpeta 6

6.5. *Las olas que murmullan* (2015-2018) – *Cfr.* Dispositivo digital, Carpeta 7

6.6. *Polvaredas* (2016-2019) – *Cfr.* Dispositivo digital, Carpeta 8

6.7. *Lamento de Asterión* (2019) – *Cfr.* Dispositivo digital, Carpeta 9

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Mark 2014. *Groove: An Aesthetic of Measured Time*. Koninklijke Brill nv. Leiden, The Netherlands.
- Abromont, Claude; de Montalembert, Eugene 2005. *Teoría de la música: una guía*. (Trad. Alejandro Pérez Sáez). Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- Aiello, Leslie C.; Dunbar, R.I.M. 1993. "Neocortex Size, Group Size, and the Evolution of Language". *Current Anthropology*. Vol. 34. N.º 2. The University of Chicago Press. Chicago. Pp. 184-193.
- Aiello, Leslie C. 1996. "Terrestriality, Bipedalism and the Origin of Language". *Proceedings of the British Academy*, 88. The British Academy. London. Pp. 269-289.
- Adajian, Thomas 2006. "The Definition of Art". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition). En Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>. (13.04.2018).
- Adorno, Theodor W. 1962 [1955]. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. (Trad. Manuel Sacristán). Ediciones Ariel, S.A. Barcelona
- 2004 [1970]. *Teoría Estética*. (Trad. Jorge Navarro Pérez). Ediciones Akal, S.A. Madrid.
- Agawu, Kofi 1991. *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton University Press. Princeton.
- Agamben, Giorgio 2000 [1998]. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. (Trad. Antonio Gimeno Cuspinera). Pre-Textos. Valencia.
- Agüero, José Carlos 2015. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- Alperson, Philip 1980. "'Musical Time' and Music as an 'Art of Time'". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, N.º. 4 Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics. Pp.407-417. <https://www.jstor.org/stable/430322>. (07.08.2018).
- Althusser, Louis 2002 [1968]. *La filosofía como arma de la revolución*. (Trad. Oscar del Barco; Enrique Román; Oscar L. Molina). Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México, D.F.

- Alliez, Eric 2004 [2001]. “La condición CsO, o de la política de la sensación”. *Laguna Revista de Filosofía*. Vol. 15. (Trad. Moisés Barroso Ramos). Tenerife. Pp. 91-106.
- Amnistía Internacional 2017/2018. *México* 2017/2018. <https://www.amnesty.org/es/countries/americas/mexico/report-mexico/>. (10.09.2018).
- Aristóteles 1985. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. (Trad. Julio Pallí Bonet). Editorial Gredos. Madrid.
- 2003. *Acerca del alma*. (Trad. Tomás Calvo Martínez). Editorial Gredos, S.A. Madrid.
- 2011. *Poética. Magna Moralia*. (Trad. Teresa Martínez Manzano; Leonardo Rodríguez Duplá). Editorial Gredos, S.A. Madrid.
- Arguedas, José María 2006 [1958]. *Los ríos profundos*. Fundación Editorial el perro y la rana. Caracas.
- Aroni Sulca, Renzo 2013. “Crónicas del migrante andino: música, migración y violencia política en Perú”. *Nueva Crónica* 2. Escuela de Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Pp. 525-555.
- Artaud, Antonin 1972 [1925]. *El ombligo de los limbos*. El pesa-nervios. (Trad. Antonio López Crespo). Editorial Aquarius. Buenos Aires.
- 1975 [1948]. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. (Trad. María Irene Bordaberry; Adolfo Vargas). Ediciones Caldeón. Buenos Aires.
- 2000. *Antonin Artaud. Textos*. (Trad. Alejandra Pizarnik). Plaza & Janés Editores, S.A. Barcelona.
- 2007 [1947]. *Van Gogh el suicidio por la sociedad*. (Trad. Aldo Pellegrini). Argonauta. Buenos Aires.
- Bajtín, Mijaíl Mijailovich 1989 [1975]. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela.”. *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de investigación*. (Trad. H.S. Kriukova; V. Cazcarra). Taurus. Madrid.
- 1997 [1924]. “Hacia una filosofía del acto ético”. *Hacia una filosofía del acto ético. De los Borradores, y otros escritos*. (Trad. Tatiana Bubnova). Anthropos-EDUPR. Barcelona. Pp. 7-81.
- 2015. *Yo también soy: Fragmentos del otro*. -1ª ed.-. (Trad. Tatiana Bubnova). EGodot Argentina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- Baumgartner (s.a.) *The Silence of Nduwayezu [y] The eyes of Gutete Emerita*. http://markbaumgartnerstudio.com/Studios/The_Silence_of_Nduwayezu.html. (15.01.2019).
- Belting, Hans 2009 [1990]. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. (Trad. Cristina Díez Pampliega; Jesús Espino Nuño). Ediciones Akal, S.A. España.
- Benveniste, Émile 1966 [1951]. “La noción de «ritmo» en su expresión lingüística”. *Journal de Psychologie*, 1951. *Problèmes de Linguistique Générale, I*, Paris: Gallimard. (Trad. Felipe Kong Aránguiz). Pp. 327-335. <https://es.scribd.com/document/256650719/Benveniste-E-La-nocio-n-de-ritmo-en-su-expresio-n-lingu-i-stica>. (26.05.2019).
- Benjamin, Walter 2001 [1972]. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. (Trad. Roberto Blatt). Taurus. España. Pp. 59-74.
- 2003 [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Trad. Andrés E. Weikert). Editorial Itaca. México, D.F.
- 2005 [1942] *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (Trad. Bolívar Echeverría). Contrahistorias. La otra mirada de Clío. México.
- Beorlegui, Carlos 2011. *La singularidad de la especie humana. De la hominización a la humanización*. Universidad de Deusto. Bilbao.
- Bergson, Henri 1963 [1907]. “La evolución creadora”. *Obras escogidas*. (Trad. José Antonio Pérez Míguez). Editorial Aguilar. Madrid.
- 1972 [1934]. *El pensamiento y lo moviente*. (Trad. M.H. Alberti). Editorial La Pléyade. Buenos Aires.
- 1977 [1957]. *Henri Bergson: Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. (Trad. Mauro Armiño). Alianza Editorial. Madrid.
- 1999 [1889]. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. (Trad. Juan Miguel Palacios). Ediciones Sígueme – Salamanca. Salamanca.
- Blacking, John 2006 [1973]. *¿Hay música en el hombre?* (Trad. Francisco Cruces Villalobos). Alianza Editorial, S.A. Madrid.
- 2007 [1995]. “Música, cultura e experiencia”. *Cadernos de campo*. N.º 16. (Trad. André-Kees de Moraes Schouten). Universidade de São Paulo. São Paulo. Pp. 201-218.

- Boilès, Charles L. 2011 [1967]. “Semiótica de la Etnomusicología”. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. (Trad. Susana González Aktories). Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música. México, D.F. Pp. 288-299.
- Brentano, Franz 1935 [1874]. *Psicología desde un punto de vista empírico*. (Trad. José Gaos). Editorial de la Revista Occidente. Madrid.
- Brown, Steven 2000. “The ‘musilanguage’ model of music evolution”. *The origins of music*. Nils L. Wallin, Björn Merker y Steven Brown (eds.). MIT Press. Cambridge (MA). Pp. 271-300.
- Bubnova, Tatiana 1995. “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín”. *La palabra* (núms. 4 y 5). Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Boyacá. Pp. 9-16.
- 2009. “Valentín Nikoláievich Volóshinov (1894-1936). El marxismo y la filosofía del lenguaje y el círculo de Bajtín”. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Ediciones Godot. Argentina. Pp. 5-15.
- Brelet, Gisèle 1957 [1947]. *Estética y Creación Musical*. (Trad. Leopoldo Hurtado). Librería Hachette S.A. Buenos Aires.
- Brugger, Walter; Schöndorf, Harald 2014 [1951]. *Diccionario de Filosofía*. (Trad. Raúl Gabás). Herder. Barcelona.
- Calleja, Marianela 2013. *Ideas od Time in Music. A Philosophico-logical Investigation Applied to Works of Alberto Ginastera (1916–1983)*. University of Helsinki. Helsinki.
- 2016. “Las metáforas del tiempo en la música desde un punto de vista pragmático”. *Boletín de Estética*. Año XII. N.º 37. Centro de Investigaciones Filosóficas. Buenos Aires. Pp. 31-67.
- Camacho, Gonzalo 2015. “De arpas y rabeles en la Huasteca: a propósito de una zoología musical-numinosa”. *Imaginario Musicales. Mito y Música*. Vol. II. En Blanca Solares (ed.). Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. Pp. 61-82.
- Caponi, Gustavo 2006. “El concepto de organización en la polémica de los análogos”. *Revista da SBHC*. Río de Janeiro.
- Castillo Butters, Luis Jaime; Donnan, Christopher B. 1994. “Los Mochica del Norte y los Mochica del Sur”. *Vicús. Colección Arte y Tesoros del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima. Pp. 2-33.

- Castillo Butters, Luis Jaime; Uceda Castillo, Santiago 2008. "The Mochicas". *Handbook of South American Archaeology*. Chapter VII. En Helaine Silverman y William Isbell (eds.). Springer. New York. Pp. 707-729.
- Chia, Mantak; Chia Maneewan 1991. *Despierta la energía curativa del Tao*. Editorial Mirach. Madrid.
- Cizmic, Maria 2012. *Performing Pain: Music and Trauma in Eastern Europe*. Oxford University Press. Oxford.
- Coba Andrade, Carlos Alberto 1996. "Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralización". *Cosmología y Música en los Andes*. En Max Peter Baumann (ed.). Iberoamericana. Madrid. Pp. 97-220.
- Coker, Wilson 1972. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. Free Press. New York.
- Conkey, Margaret W. 1983. "On the origins of Paleolithic art: a review and some critical thoughts". *The Mousterian Legacy: Human Biocultural Change in the Upper Pleistocene* vol. 164. E. Trinkaus (ed.). Oxford: Brit. Archaeol. England. Pp. 201-227.
- Cook, Nicholas 1992. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford University Press. New York.
- Cooke, Deryck 1964 [1959]. *The Language of Music*. Oxford University Press. London.
- Corominas, Joan 1987. *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos. Madrid.
- CVR. Comisión de la Verdad y Reconciliación 2004. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. CVR. Lima.
- Danto, Arthur C. 1984. *The Death of Art*. Berel Lang (ed.). Haven Publishers. Nueva York.
- Das, Veena 2008. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. En Francisco A. Ortega. (ed.). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, (Lecturas CES). Bogotá.
- Degregori, Carlos Iván 2011. *Qué difícil es ser Dios. El partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- de la Fuente, Juan Ramón 2018. *La Sociedad Dolida. El malestar Ciudadano*. Editorial Grijalbo. México.

- de Santiago Guervós, Luis E. 2004. *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Editorial Trotta, S.A. Madrid.
- Deleuze, Gilles 1974 [1969]. *Lógica do sentido*. (Trad. Luis Roberto Salinas Forte.). Perspectiva, Editorial da Universidade de São Paulo. São Paulo
- 1998 [1976]. *Nietzsche y la Filosofía*. (Trad. Carmen Artal). Editorial Anagrama. Barcelona.
- 2002a [1968]. *Diferencia y repetición*. (Trad. María Silvia Delpy; Hugo Beccacece). Amorrortu. Buenos Aires.
- 2006 [1970]. *Spinoza: Filosofía Práctica*. (Trad. Antonio Escohotado). Tusquets Editores, S.A., Fábula. Buenos Aires.
- 2007. *Dos Regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975 - 1995)*. (Trad. José Luis Pardo). Editorial Pre-Textos. Valencia.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix 1985 [1972]. *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. (Trad. Francisco Monge). Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona.
- 2002b [1980]. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Trad. José Vázquez Pérez; Umbelina Larraceleta). Editorial Pre-Textos. Valencia.
- Denegri, Marco Aurelio 2014. *Poliantea*. Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Lima.
- Derrida, Jacques 1994. “La Différance”. *Márgenes de la filosofía*. (Trad. Carmen González Marín). Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.
- 2010 [2004]. “Los ojos de la lengua”. Revista Nombres N.º 24. (Trad. Jazmín Acosta). Centro de Investigaciones *María Saleme de Burnichón*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Pp. 17-66.
- 2011 [2000]. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. (Trad. Irene Agoff). Amorrortu. Buenos Aires.
- Didi-Huberman, Georges 2008. “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. Santiago de Chile. Pp. 39-67.
- 2009. *La Imagen Superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (Trad. Juan Calatrava). ABADA EDITORES. Madrid.

- 2017 [2003-2004]. *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. (Trad. Melina Balcázar Moreno). Canta Mares. Ciudad de México.
- 2018. *Planto, poema, sublevación*. Conferencia realizada con ocasión de la entrega de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Barcelona. Escuela SUR. Cátedra Acciona. <https://www.youtube.com/watch?v=BUrWWYgRyw4>. (04.02.2019).
- Diéguez Caballero, Ileana 2009. “Des/tejer, Desmontar, De/velar. (A modo de Introducción)”. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. (Ileana Diéguez, compiladora). Co-edición: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” y la Universidad Iberoamericana A.C. México.
- 2014 [2007]. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. 1ª ed. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C. México D.F.
- 2016 [2013]. *Cuerpos sin Duelo*. Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, México.
- Dougherty, William 1994. “The Quest for Interpretants: Toward a Peircean Paradigm for Musical Semiotics”. *Semiotica*, no. 99. Mouton de Gruyter. Germany. Pp. 163-84.
- Donald, Merlin 1993. *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Harvard University Press. United States of America.
- Donnan, Christopher 1994. “Tumbas reales de Sipán”. *Sipán*. En Walter Alba (ed.). Backus & Johnston. Lima.
- Dubatti, Jorge 2011. *Introducción a los estudios teatrales. Diez puntos de partida*. Libros de Godot. México.
- Dunbar, Robin 1997. *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language*. Harvard University Press. United States of America.
- 2004. *The human story. A new history of mankind's evolution*. Faber & Faber. London.
- 2008. “Mind the Gap; or Why Humans are Not Just Great Apes”. *Proceedings of the British Academy*. 154. The British Academy. London. Pp. 403-423.
- Durand, Gilbert 2007. *La imaginación simbólica*. (Trad. Marta Rojzman). Amorrortu. Buenos Aires.

- Eco, Umberto 1983. *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca S.A. Barcelona.
- 2010 [2004]. *Historia de la Belleza. A cargo de Umberto Eco*. (Trad. María Pons Irazazábal). Debolsillo. China.
- Eliade, Mircea 2008. *Técnicas del Yoga*. (Trad. Alicia Sánchez). Editorial Kairós, S.A. Barcelona.
- 2013. *Mito y Realidad*. (Trad. Luis Gil). Editorial Kairós, S.A. Barcelona.
- Espacio Memoria y Derechos Humanos [Ex ESMA] 2019 (2011). *MEGACAUSA ESMA*. <http://www.espaciomemoria.ar/>. (21.01.2019).
- Esposito, Roberto 2004. “Carne y cuerpo en la desconstrucción del cristianismo”. *El cuerpo como objeto de un nuevo pensamiento filosófico y político*. Revista *Anthropos, Huellas del Conocimiento*. N.º 205. Barcelona. Pp. 94-102.
- Faverón Patriau, Gustavo 2014 [2010]. *El Anticuario*. Grupo Editorial PEISA, S.A.C. Lima
- Formicola, Vincenzo 2007. “From the Sunghir children to the Romito Dwarf: aspects of the Upper Paleolithic funerary landscape”. *Current Anthropology* 48(3). University of Chicago. Chicago. Pp. 446-453.
- Foucault, Michel 1994. “El antedipo: una introducción a la vida no fascista”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* N.º 17. (Trad. M.J. Tornamira). Editorial Archipiélago. Barcelona. Pp. 88-91.
- Francès, Robert 2014 [1958]. *The Perception of Music*. (Trad. W. Jay Dowling). Psychology Press. Taylor & Francis Group. New York.
- Franciosi, Marcos 2013. *Notas del disco Territorios. MEI – Música para flautas*. Edición Independiente. Argentina.
- Fubini, Enrico 1997 [1964]. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. (Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda). Alianza Editorial, S.A. Madrid.
- Fuster, Joaquín 2014. “Cerebro y libertad”. *Los cimientos cerebrales de nuestra capacidad para elegir*. (Trad. Joan Soler Chic). Editorial Planeta, S.A. Barcelona.
- Geoffroy Saint-Hilaire, Etienne 2009 [1830]. *Principios de filosofía zoológica*. (Trad. Pablo Iresaire). Editorial Cactus. Buenos Aires.
- Glass-Coffin, Bonnie; Sharon, Douglas; Uceda, Santiago 2004. “Curanderas a la sombra de la Huaca de la Luna”. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. <http://bifea.revues.org/5815>. (28.07.2018). Pp. 81-95.

- Godwin, Jocelyn 2000 [1987]. *Armonías del Cielo y de la Tierra. La dimensión espiritual de la música desde la Antigüedad hasta la Vanguardia*. (Trad. Radamés Molina; César Moro). Editorial Paidós. Barcelona.
- Golte, Jürgen 2009. *Moche. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica*. Instituto de Estudios Peruanos. Centro Bartolomé de las Casas. Lima.
- Golte, Jürgen; Pajuelo, Ramón (Ed.) 2012. *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- Gombrich, Ernst H. 1996. "Four Theories of Artistic Expression". *Gombrich on Art and Psychology*. En Richard Woodfield (ed.). Manchester University Press. Manchester. Pp. 141-155.
- Gonzalez Islas, Mónica 2011-2014. *Geografía del dolor*. <http://www.geografiadeldolor.com/>. (13.05.2018).
- Grout, Donald Jay; Palisca, Claude V. 2001. *Historia de la música occidental*. Tomo I. (Trad. León Mamés). Alianza Editorial S.A. Madrid.
- Gruszczynska-Ziółkowska, Anna 1995. *El poder del sonido: el papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Vol. 24. Editorial Abya Yala. Ecuador.
- Grupo de Trabajo de Memoria y Verdad (Plataforma contra la Impunidad y la Corrupción) 2018. *Romper el silencio. Hacia un proceso de verdad y memoria en México*. <http://plataformacontralaimpunidad.org/doctos/Romper-el-silencio.pdf>. (09.09.2018).
- Guerra Lisi, Stefania; Stefani, Gino 2002. "La globalidad de lenguajes. Semiótica, antropología, psicología". *Cuicuilco*, vol. 9, N.º 24. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Distrito Federal, México. Pp. 1-18. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102402>. (17.10.2018).
- Hanslick, Eduard 1891 [1854]. *The Beautiful in Music. A contribution to the revisal of musical aesthetics*. (Trad. Gustav Cohen). Novello and Company, Limited. London.
- Hatten, Robert S. 2005. "Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture". *Musicological Annual*. N.º 41, 1. Pp. 5-30. <https://revije.ff.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/5572/5313>. (03.10.2008).
- 1994. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Indiana University Press. Bloomington.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1989a [1842]. *Lecciones de Estética. Vol. I.* (Trad. Raúl Gabás). Península. Barcelona.
- 1989b [1842]. *Lecciones sobre la estética.* (Trad. Alfredo Brotóns Muñoz). Ediciones Akal, S.A. Madrid.
- 2003 [1817]. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio. Para uso de sus clases.* (Trad. Ramón Valls Plana). Alianza Editorial. Madrid.
- Heidegger, Martin 1997. “La pregunta por la técnica”. *Martin Heidegger. Filosofía Ciencia y Técnica.* (Trad. Jorge Acevedo). Editorial Universitaria, S.A. Santiago de Chile. Pp. 113-148.
- 2000 [1961]. *Nietzsche. Primer Tomo.* (Trad. Juan Luis Vermal). Ediciones Destino, S.A. Barcelona.
- 2003 [1953]. *¿Qué es Metafísica?* (Trad. X. Zubiri). Editorial Renacimiento. Sevilla.
- 2006 [1952]. “El origen de la obra de arte”. *Arte y Poesía.* (Trad. Samuel Ramos). Fondo de Cultura Económica. México. Pp. 35-104.
- Hernández Borbolla, Manuel 2017. *Peña y Calderón suman 234 mil muertos y 2017 es oficialmente el año más violento en la historia reciente de México.* https://www.huffingtonpost.com.mx/2017/11/23/pena-y-calderon-suman-234-mil-muertos-y-2017-es-oficialmente-el-ano-mas-violento-en-la-historia-reciente-de-mexico_a_23285694/. (10.09.2018).
- Hevner, Kate 1936. “Experimental Studies of the Elements of Expression in Music”. *The American Journal of Psychology.* Vol. 48, N.º 2. University of Illinois Press. Champaign. Pp. 246-268.
- Hicks, Adrew James 2012. *Music, Myth, and Metaphysics: Harmony in Twelfth-Century. Cosmology and Natural Philosophy.* Centre for Medieval Studies. University of Toronto. Toronto.
- Horacio 1974. *Arte Poética y otros poemas.* (Trad. Oscar Gerardo Ramos). Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. 2009 [1944]. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos.* (Trad. Juan José Sánchez). Editorial Trotta. Madrid.
- Human Rights Watch 2013. *Los desaparecidos de México. El persistente costo de una crisis ignorada.* <https://www.hrw.org/es/report/2013/02/20/los-desaparecidos-de-mexico/el-persistente-costo-de-una-crisis-ignorada>. (09.09.2018).

- 2017. *México. Eventos 2017.* <https://www.hrw.org/es/world-report/2018/country-chapters/313310>. (10.09.2018).
- Husserl, Edmund 2002 [1928]. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo.* (Trad. Agustín Serrano de Haro). Editorial Trotta. Madrid.
- Imberty, Michel 2011 [1975]. “Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental”. *Reflexiones sobre Musicología.* (Trad. Ladilet López Vélez; Rubén López Cano). Universidad Autónoma de México. Escuela Nacional de Música. México, D.F. Pp. 174-214.
- Inegi (Instituto Nacional de Estadística y Geografía) 2012-2017. *Mortalidad. Conjunto de datos: Defunciones por homicidios.* http://www.inegi.org.mx/lib/olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Registro&c=. (10.09.2018).
- Jakobson, Roman 1959. "On linguistic aspects of translation". *On translation.* Harvard University Press. Cambridge, Mass. Pp. 232-9.
- Johnson, Mark 1987 [1949]. *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason.* The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Junchaya, Rafael Leonardo 2019. *Teaching music composition. Creating form in time.* University of Helsinki. Helsinki.
- Jung, Carl. C. 2001 [1961]. *Recuerdos, sueños, pensamientos.* (Trad. M. Rosa Borrás). Seix Barral. Barcelona.
- Kant, Immanuel 2005 [1781]. *Crítica de la Razón Pura.* (Trad. Pedro Ribas). Taurus. Madrid.
- Kantor, Tadeuz 2010. *Teatro de la muerte y otros ensayos. 1944-1986.* (Trad. Katarzyna Olszewska Sonnenberg). Alba Editorial. Barcelona.
- Klee, Paul 2007. *Teoría del arte moderno.* (Trad. Pablo Ires). Editorial Cactus. Buenos Aires.
- 1973 [1956]. *Paul Klee. Notebooks Volume 1. The thinking eye.* Great Britain by Lund Humphries London and Bradford. London.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music. New meanings, New Temporalities, New listening Strategies.* Schirmer Books. New York.
- Kraus, Arnaldo 2010. “El lenguaje de la enfermedad”. *Letras Libres.* Editorial Vuelta. México. Pp. 28-32.

- Kühn, Clemens 2003 [1994]. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. (Trad. Francisco Fernández del Pozo). Idea Books, S.A. España.
- Lavista, Mario 2016. *Trece comentarios en torno a la música*. Opúsculo, El Colegio Nacional. Ciudad de México.
- Lefèbvre, Henri 1967 [1967]. *Lenguaje y Sociedad*. (Trad. Floreal Mazía). Editorial Proteo. Buenos Aires.
- Lévi-Strauss, Claude 2002 [1978]. *Mito y significado*. (Trad. Héctor Arruabarrena). Alianza Editorial, S.A. Madrid.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1960 [1766]. *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía* (Trad. Amalia Raggio). UNAM. México – Coyoacán.
- Lidov, David 1980. *Musical Structure and Musical Significance*. Part I. Toronto Semiotic Circle: Monographs, Working Papers and Prepublications. Victoria University. Toronto.
- López Cano, Rubén 2002. “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencias en la semiótica musical actual”. *Cuicuilco*, vol. 9, N.º 25, Escuela Nacional de Antropología e Historia. México, Distrito Federal. Pp. 1-40.
- 2005. “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”. *Trans. Revista Transcultural de Música*. N.º 9, Pp. 1-40. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona, España.
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>. (20.10.2018).
- 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*.
http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf. (02.10.2018).
- 2011 [2000]. *Música y retórica en el barroco*. Amalgama Ediciones. Barcelona
- Lotman, Yuri M. 1999 [1993]. *Cultura y explosión. Lo previsible e imprevisible en los procesos de cambio social*. (Trad. Delfina Muschietti). Gedisa. Barcelona.
- 1996. “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”. *La Semiósfera. Semiótica de la cultura y del texto*. (Trad. Desiderio Navarro). Ediciones Cátedra, S.A. Madrid. Pp. 53-57.
- 1982 [1970]. *Estructura del Texto Artístico*. (Trad. Victoriano Imbert). Ediciones Istmo. Madrid.

- Lotze, Hermann 1887 [1879]. *Metaphysic in three books. Ontology, Cosmology and Psychology*. Vol. I. Book II. (Trad. Bernard Bosanquet). Oxford, at the Clarendon Press. Oxford.
- 1886 [1884]. *Outlines of Philosophy V. Aesthetics*. (Trad. George T. Ladd). Boston Ginn & Company. Boston.
- Maldiney, Henri 2016 [1967]. “La estética de los ritmos”. *Cuadernos Materialistas*. N.º 1. (Trad. Colectivo Materia). Edición Colectivo Materia. Buenos Aires. Pp. 38-57. <http://colectivamateria.wixsite.com/cuadmaterias/1>. (12.12.2018).
- Mamani M., Manuel 1996. “El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual. Marca y floreo de ganado en el Altiplano Chileno.” *Cosmología y Música en los Andes*. En Max Peter Baumann (ed.). Iberoamericana. Madrid. Pp. 221-245.
- Marco, Tomás 2006. “El dolor y la música”. *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. En Vicente Domínguez (ed.). Festival Internacional de Cine de Gijón. Universidad de Oviedo. Oviedo. Pp. 119-130.
- Marcial, Marco Valerio 2003 [80 a.e.]. *Epigramas de Marco Valerio Marcial*. (Trad. José Guillén). Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- Martín-Barbero, J. 1991. *De los medios a las mediciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili. Ciudad de México.
- Martínez, Fabiola 2017. *En los cinco años de Peña Nieto, 10 mil desaparecidos más que Calderón*. <https://www.jornada.com.mx/2017/12/03/politica/014n3pol>. (10.09.2018).
- Marx, Karl 1966 [1932]. “Manuscritos económico-filosóficos de 1844”. *Escritos económicos varios*. (Trad. Wenceslao Roces). Editorial Grijalbo, S.A. México, D.F. Pp. 25-125.
- 1977 [1968]. *Introducción general a la crítica de La Economía Política* (1857). (Trad. Miguel Murmis; Pedro Scaron; José Aricó). Ediciones pasado y presente. Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México.
- 2003 [1867]. *El capital. Tomo I. Vol. I. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. (Trad. Pedro Scaron). Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México, D.F.
- Mathiesen, Thomas J. 2006. “Greek music theory”. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press. United Kingdom. Pp. 109-135.

- Mendivil, Julio 2016. *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical Ediciones. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- 2017. “Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*. 2 (2). Pp. 1-33. UC Riverside.
- 1993. “Sobre el morfema quechua *huay* y su relación con el concepto de música en la cultura andina”. *Revista del Instituto Superior de Música*. N.º 6. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina. Pp. 10-29.
- Mendoza Solís, Emiliano 2013. “El lenguaje abismal. La mística del lenguaje en Walter Benjamin”. *Acta poética 34 – 1*. Instituto de Investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. Pp. 155-176.
- Menninghaus, Winfried 2013 [2011]. “Música y Retórica en la Teoría de Darwin”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Vol. 15. N.º 15. (Trad. Mariela Vargas). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Pp. 249-280.
- Merleau-Ponty, Maurice 1993 [1945]. *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta-De Agostini, S.A. Barcelona.
- Merriam-Webster [s.a.]. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/formula>. (07.11.2018).
- Meyer. Leonard B. 2001 [1956]. *Emoción y Significado en la Música*. (Trad. José Luis Turina de Santos). Alianza Música. Madrid.
- Mithen, Steven 1996. *The Prehistory of the Mind. A search for the origins of art, religion and science*. Thames and Hudson Ltd. London.
- 2009. “The Music Instinct”. *The Neurosciences and Music III—Disorders and Plasticity*. New York Academy of Sciences. New York. Pp. 3-12.
- Molino, Jean 2011. *El hecho musical y la semiología de la música*. (Coord. Susana Conzález Aktories, Gonzalo Camacho Díaz). Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música. México, D.F. Pp. 112-172.
- Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press. Princeton N.J.
- Morgan, Robert P. 1999. *La música del siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. (Trad. Patricia Sojo). Ediciones Akal, S.A. Madrid.

- Moscoso, Javier 2011. *Historia cultural del dolor*. Editorial Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V. México, D.F.
- Mosès, Stéphane 1997 [1992]. *El Ángel de la Historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. (Trad. Alicia Martorell). Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.
- Nancy, Jean-Luc 2003 [1992]. *Corpus*. (Trad. Patricio Bulnes). Arena Libros. Madrid.
- 2002 [1990]. *Un pensamiento finito*. (Trad. Juan Carlos Moreno Romo). Anthropos Editorial. Barcelona.
- 2008 [1994]. *Las Musas*. (Trad. Horacio Pons). Amorrortu Editores. Buenos Aires – Madrid.
- 2015. “Piel esencial. «Hacerse con la piel»”. *Cuerpos y Corporalidades*. (Trad. Cristina Burneo Salazar). Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades. Quito, Ecuador. Pp. 15-23.
- Nietzsche, Friedrich 2000 [1901]. *Voluntad de Poder*. (Trad. Aníbal Froufe). Editorial EDAF, S.A. Madrid.
- 2002a. [1888] “El caso Wagner. Carta desde Turín. Mayo de 1888”. *Nietzsche contra Wagner*. (Trad. José Luis Arántegui). Ediciones Siruela, S.A. Madrid.
- 2002b [1889]. *Crepúsculo de los ídolos*. (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Alianza Editorial, S.A. Madrid.
- 2007 [1878]. *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Vol. II. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz). Ediciones Akal, S.A. Madrid.
- 2008. *Fragmentos Póstumos. Vol. IV (1885-1889)*. (Trad. Juan Luis Vermal; Joan B. Llinares). Editorial Tecnos. Madrid.
- 2014 [1872]. *El nacimiento de la tragedia*. (Trad. Germán Cano). Editorial Gredos, S.A. RBA. Coleccionables. Barcelona.
- Nowak, Magdalena 2011. “The Complicated History of *Einfühlung*”. *Argument. Biannual Philosophical Journal*. Vo l. 1. Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie. Pp. 301-326.
- Pacheco, José Emilio 2011. *Los días que no se nombran. Selección de Poemas 1985/2009*. Asociación Nacional del Libro, A.C. México, D.F.

- Pachilla, Pablo 2015. “El mundo entero es un huevo. Ruyer, Deleuze y la génesis ideal como embriología”. *Deleuze y las fuentes de su filosofía II*. RAJGIF Ediciones. Argentina.
- Padilla, Alfonso 1995. *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki. Hakapaino Oy.
- 1998. *Líneas de desarrollo de la música artística peruana en el siglo XX. Del nacionalismo al neonacionalismo*. “Perulaisen taidemusiikin kehityslinjoja 1900-luvulla–nationalismista uusnationalismiin”. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. (Trad.: Rafael L. Junchaya, rev. Clara Petrozzi) En Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuja-Gunaratnam (ed.). Helsinki: Gaudeamus. Pp. 230-240.
- Parrilla Martínez, Desiderio 2017. *René Girard: La violencia desvelada*. Editorial Dykinson. Madrid.
- Parry, Richard Reed 2014. *Music for Heart and Breath*. (Trailer). <https://www.youtube.com/watch?v=6hwgfileHkM>. (20.10.2018).
- Peirce, Charles S. 1987. *Obra lógico-Semiótica*. (Trad. Ramón Alcalde; Mauricio Prelooker). Taurus Ediciones. Madrid.
- Pelinski, Ramón 2005. “Fragmentos sobre corporalidad y experiencia musical”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, N.º 9. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>. (22.10.2018).
- Peñalba, Alicia 2005. “El cuerpo en la música a través de la teoría de la Metáfora de Johnson: análisis crítico y aplicación a la música”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, N.º 9. Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/176/el-cuerpo-en-la-musica-a-traves-de-la-teoria-de-la-metafora-de-johnson-analisis-critico-y-aplicacion-a-la-musica>. (20.10.2018). Pp. 1-38.
- Platón. 1988 [380 a.e.]. *Diálogos. IV República*. (Trad. Conrado Eggers Lan). Editorial Gredos, S.A. Madrid.
- 1985 [380 a.e.]. *Diálogos I*. (Trad. J. Clonge Ruiz, E. Lledó Iñigo, C. García Gual). Editorial Gredos, S.A. Madrid.
- Presidencia de la República 2019. *Informe de Trabajo del Sistema Nacional de Búsqueda*. <https://www.gob.mx/presidencia/prensa/informe-de-trabajo-del-sistema-nacional-de-busqueda>. (14.10.2019).

- Pseudo-Longino 2007. *De lo Sublime*. (Trad. Eduardo Molina C.; Pablo Oyarzun R.). Ediciones/metales pesados. Santiago de Chile.
- Ráez Retamozo, Manuel 2005. *Dioses de las Quebradas. Fiestas y rituales en la sierra alta de Lima*. Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.
- Rancière, Jacques 2010. *Documentary Fiction: Chris Marker and the Fiction of Memory*. <https://my-blackout.com/2018/10/10/jacques-ranciere-documentary-fiction-chris-marker-and-the-fiction-of-memory/>. (15.10.2019).
- 2013a [2011]. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. (Trad. Horacio Pons). Manantial. Buenos Aires.
- 2013b [2012]. *Figuras de la historia*. [Trad. Cecilia González]. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.
- Raulff, Ulrich 1988 [2004]. “Epílogo”. *El ritual de la serpiente*. (Trad. Joaquín Etorena Homaeche). Editorial Sexto Piso. México D.F.
- Redacción Revista Proceso 2013. *Confirma Segob: 26 mil 112 desaparecidos en el sexenio de Calderón*. <https://www.proceso.com.mx/334749/confirma-segob-26-mil-112-desaparecidos-en-el-sexenio-de-calderon>. (09.09.2018).
- Roberts, Alice 2011. *Evolution. The Human Story*. Dorling Kindersley Limited. Great Britain.
- Rogers, Leo 2011. *A Brief History of Time Measurement*. University of Cambridge. Cambridge. rich.maths.org/6070. (12.10.2019).
- Reiner, Thomas 2000. *Semiotics of Musical Time*. Peter Lang Publishing. New York.
- Rosenberg, Ruth Emily 2004. “A voice like thunder: Corsican Women’s Lament as Cultural Work”. *Current Musicology*. N.º 78. Columbia University. New York. Pp. 31-51.
- Rousseau, Jean-Jacques 2008 [1781]. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. (María Teresa Poyrazian). Universidad Nacional de Córdoba. Encuentro Grupo Editor. Argentina.
- Rowell, Lewis 1979. “The Subconscious Language of Musical Time”. *Music Theory Spectrum*. Vol. 1. Oxford University Press. Oxford on behalf of the Society for Music Theory. <https://www.jstor.org/stable/745781>. (12.10.2019). Pp. 96-106.
- 1996. “El tiempo en las filosofías románticas de la música”. *Anuario Filosófico* 29, N.º 1. Universidad de Navarra. Pamplona, Navarra. Pp. 125-168.

- 2005. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos.* (Trad. Miguel Wald). Gedisa Editorial. Barcelona.
- Rubio, Miguel 2008. *El cuerpo ausente. (performance política).* Grupo Cultural Yuyachkani. Lima, Perú.
- 2009. “La demostración pendiente”. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación.* (2009). Ileana Diéguez (comp.). Coedición del Instituto Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral, “Rodolfo Usigli” y de la Universidad Iberoamericana, A.C. México. Pp. 21-28.
- Salgado, Sebastião 2016 [1999]. *Éxodos.* Taschen. Colonia.
- Sánchez, José A. 2016. *Ética y Representación.* Paso de Gato. México, D.F.
- Sánchez Vázquez, Adolfo 2003 [1967]. *Filosofía de la praxis.* Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México, D.F.
- 2005 [1965]. *Las ideas estéticas de Marx / Adolfo Sánchez Vázquez.* Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México, D.F.
- Saussure, Ferdinand 1993 [1916]. *Curso de lingüística general.* (Trad. Mauro Armiño). Fontamara. México.
- Schacter, D.L.; Madore, K.P. 2016. “Remembering the past and imagining the future: Identifying and enhancing the contribution of episodic memory”. *Memory Studies.* 9 (3). <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1750698016645230>. (02.05.2019) Pp. 245-255.
- Schechner, Richard 1985. *Between Theater and Anthropology.* University of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- Schedler, Andreas 2015. *En la niebla de la Guerra. Los ciudadanos ante la violencia criminal organizada.* Centro de Investigación y Docencia Económicas. México.
- Schneider, María 2009. “Finding a Rhythm in Body and Mind”. *Big Think. Smarter Faster.* (E. Austin Allen). <https://bigthink.com/videos/finding-a-rhythm-in-body-and-mind>. (20.10.2018).
- Scruton, Roger 1997. *The Aesthetics of Music.* Oxford University Press. Oxford.
- 1989 [1983]. “from The Aesthetic Understanding”. *Contemplating Music. Sources Readings in the Aesthetics of Music.* N.º 5. V.2. Import. Pendragon Press Stuyvesant. New York. Pp. 231-259.

- 2009 [2009]. *Beleza*. (Trad. Carlos Marques). Guerra e Paz, Editores S.A. Lisboa.
- Scholem, Gershom 2014 [1918]. “On Lament and Lamentation”. *Jewish Studies Quarterly* 21. (Trad. Lina Barouch; Paula Schwebel). Mohr Siebeck. Heidelberg. Pp. 4-12.
- Schopenhauer, Arthur 2003 [1818]. *El mundo como voluntad y representación*. Vol. I. (Trad. Pilar López de Santa María). Editorial Trotta, S.A. Madrid.
- 2005 [1818]. *El mundo como voluntad y representación*. Vol. II. (Trad. Pilar López de Santa María). Editorial Trotta, S.A. Madrid.
- Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana 2019. *Informe de Incidencia Delictiva 2019*. <https://drive.google.com/file/d/1IIDf8x1v98lpVBxe-JoB9nYgJt7Ya5dY/view>. (14.10.2019).
- Senkowski, Daniel; Hoflë, Marion; Engel, Andreas K. 2014. “Crossmodal shaping of pain: a multisensory approach to nociception”. *Trends in Cognitive Sciences*. Vol. 18, N.º 6. Cell Press. Cambridge, Massachusetts. Pp. 319-327.
- Sicilia, Javier 2016. “Duelo o la reprobación del arte”. *Voz de la tribu. Revista de la Secretaría de Comunicación Universitaria*. N.º 9. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Pp. 51-58.
- 2019. “El infierno en Morelos”. *Revista Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/602776/el-infierno-en-morelos>. (14.10.2019).
- Soich, Matías 2014. “Cuatro causas para leer a Deleuze con Saint-Hilaire”. *Deleuze y las fuentes de su filosofía*. Ediciones La almohada. Buenos Aires.
- Sperber, Dan 2005. *Explicar la Cultura. Un enfoque Naturalista*. (Trad. Pablo Manzano). Ediciones Morata, S.L. Madrid.
- Spahlinger, Mathias 2015 [1991]. “Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia. Aspectos políticos de la música”. *Poéticas en torno a suono mobile*. (Trad. Alberto C. Bernal). Suono Mobile editora. Córdoba Argentina. Pp. 11-27.
- Spinoza, Baruch 1980 [1677]. *Ética demostrada según el orden geométrico*. (Trad. Vidal Peña). Editora Nacional. Ediciones Orbis S.A. Madrid.
- Steiner, George 2011 [2001]. *Gramáticas de la creación*. (Trad. Andoni Alonso; Carmen Galán Rodríguez). Ediciones Siruela, S.A. Barcelona.
- 2013 [1978]. *Heidegger*. (Trad. Jorge Aguilar Mora). Fondo de Cultura Económica. México D.F.

- Stravinsky, Igor 1947 [1942]. *Poetics of Music in the form of six lessons*. (Trans. Arthur Knodel; Ingolf Dahl). Harvard University Press. Cambridge.
- Sullivan, David 2017. "Hermann Lotze". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/hermann-lotze/>. (20.10.2018).
- Tagg, Philip 1997. *Understanding Musical Time Sense — concepts, sketches and consequences—*. <https://tagg.org/articles/xpdfs/timesens.pdf>. (21.12.2018).
- 2013. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars Press. New York.
- Tarasti, Eero 1994. "Musical Time". *A theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press. Bloomington, Indiana. Pp. 59-76
- 2008 [s.a.]. "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical". *Tópicos del Seminario*, N.º 19. (Trad. Drina Hočevár). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México. Pp. 15-71.
- Tarkovski, Andrey 2013 [1986]. *Esculpir el Tiempo*. (Trad. Miguel Bustos García). Universidad Nacional Autónoma de México. D.F.
- Tatarkiewicz, Wladislaw 2001 [1980]. *Historia de Seis Ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia, Estética*. (Trad. Francisco Rodríguez Martín). Editorial Tecnos. Madrid.
- Tatián, Diego 2009. *Una introducción a Spinoza*. Editorial Quadrata. Buenos Aires.
- Thuillier, Jacques 2006 [2003]. *Teoría General de la Historia del Arte*. (Trad. Rodrigo García de la Sierra Pérez). Fondo de Cultura Económica. México.
- Toledo, Francisco 2015. *Francisco Toledo. Duelo*. Museo de Arte Moderno. México.
- Trias, Eugenio 2007. *El canto de las sirenas. Argumentos Musicales*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- Trinkaus, Erik; Buzhilova, Alexandra; Mednikova, Maria; Dobrovolskaya, Maria 2014. *The People of Sunghir. Burials, bodies and behavior in the earlier Upper Paleolithic*. Oxford University Press. New York.
- Turner, Víctor 2008 [2002]. *Antropología del ritual*. (Comp. Ingrid Geist). Instituto Nacional de Antropología e Historia. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.

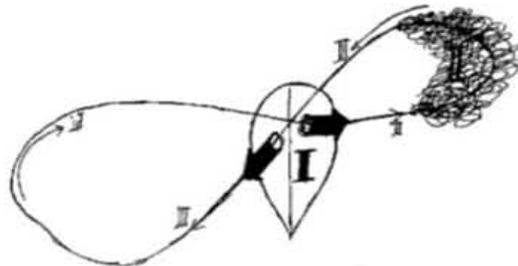
- Uceda, Santiago; Tufinio, Moisés 2003. “El complejo arquitectónico Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional”. *Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche* (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999). En Santiago Uceda, Elías Mujica (eds.). Universidad Nacional de Trujillo. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Pp. 179-228.
- Michels, Ulrich 2004 [1989]. *Atlas de Música II. Parte Histórica: del Barroco hasta hoy*. (Trad. Rafael Banús). Alianza Editorial, S.A. Madrid.
- Valéry, Paul 1990 [1957]. *Teoría poética y estética*. (Trad. Carmen Santos). Visor Distribuciones, S.A. Madrid.
- Vázquez Rocca 2009. “Alfredo Jaar y el Proyecto Ruanda; Del Secuestro de las Imágenes al ‘Espectáculo Humanitario’”. *Homines*. Revista de Arte y Cultura. Pp. 1-4. Málaga.
- Vattimo, Gianni 1987 [1985]. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. (Trad. Alberto L. Bixio). Editorial Gedisa S.A. Barcelona.
- 1993 [1968]. *Poesía y Ontología*. (Trad. Antonio Cabrera). Universitat de Valencia. Valencia.
- 2002 [1971]. *Introducción a Heidegger*. (Trad. Alfredo Báez). Editorial Gedisa, S.A. Barcelona.
- Vélez Salas, Doria del Mar. Vélez Salas, Manuel Alejandro 2017. *Desapariciones forzadas e involuntarias. El registro estadístico de la desaparición: ¿Delito o Circunstancia?* Observatorio Nacional Ciudadano de Seguridad, Justicia y Legalidad. México, D.F.
- Verano, John W.; Tufinio, Moisés; Lund Valle, Mellisa 2007. “Esqueletos humanos de la plaza 3C de Huaca de la Luna”. *Investigaciones en Huaca de la Luna 2001*. Universidad Nacional de Trujillo. Patronato Huacas del Valle Moche. Trujillo. Pp. 225-254.
- Volóshinov, Valentín Nikoláievich 2009 [1929]. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. (Trad. Tatiana Bubnova). Ediciones Godot. Argentina.
- von Goethe, Johann Wolfgang 2011 [1808]. “Dedicatoria”. *Fausto*. Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V. México, D.F.
- Johann Wolfgang 2016. “Sobre *Laocoonte* (1789)”. *Escritos de arte. j.w. Goethe*. (Trad. Ed. Miguel Salmerón). Editorial Síntesis, S.A. Madrid. Pp. 107-120.
- Warburg, Aby 2004 [1988]. *El ritual de la serpiente*. (Trad. Joaquín Etorena Homaeche). Editorial Sexto Piso. México D.F.

- 2005 [1932]. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. (Edit. Felipe Pereda). Alianza Editorial. Madrid.
- 2010 [2003]. “Mnemosyne. Introducción” *Atlas Mnemosyne*. (Ed. Martin Wranke y Claudia Brink). Ediciones Akal, S.A. Móstoles (Madrid).
- Watanabe, José 2008. *Poesía completa*. Editorial Pre-Textos. Valencia.
- White, Matthew 2010. *Historical Atlas of the Twentieth Century*. <http://necrometrics.com/all20c.htm> (14.06.2018).
- White, Randall 1992. “Beyond Art. Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe”. *Annual Review Anthropology*. 21. Danvers, M. USA. Pp. 537-564.
- Winckelmann, Johann Joachim 1998 [1754]. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. (Trad. Vicente Jarque). Ediciones Península s/a. Barcelona.
- Wittgenstein, Ludwig 1976. *Los cuadernos azul y marrón*. (Trad. Francisco Gracia Guillen). Editorial Tecnos. S.A. Madrid.
- 1999. *Investigaciones Filosóficas*. (Trad. Alfonso García Suárez; Ulises Mouline). Ediciones Altaya. S.A. España.
- Zamora, Juan Carlos 2008. “Forma o función en el nacimiento de la biología: la polémica entre Cuvier y Geoffroy Saint Hilaire”. *Fundamentos históricos de la biología*. Universidad Nacional Autónoma de México. México. Pp. 347-438.
- Zbikowski, Lawrence M. 1998. “Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science”. *Music Theory Online, a journal of the Society for Music Theory*. Vol. 4. N.º 1. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski.html>. (07.11.2018).
- 2008. “Metaphor and Music”. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. University of California, Santa Cruz. Cambridge. Pp. 502-524.

ANEXO 1. PAUL KLEE: TRES ENFOQUES DE LA CINÉTICA NATURAL DEL ORGANISMO EN MOVIMIENTO

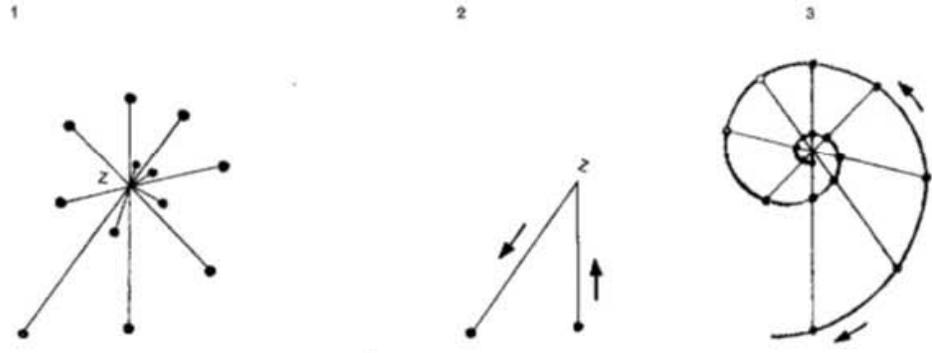


El motor natural del organismo (Klee, 1973:337)

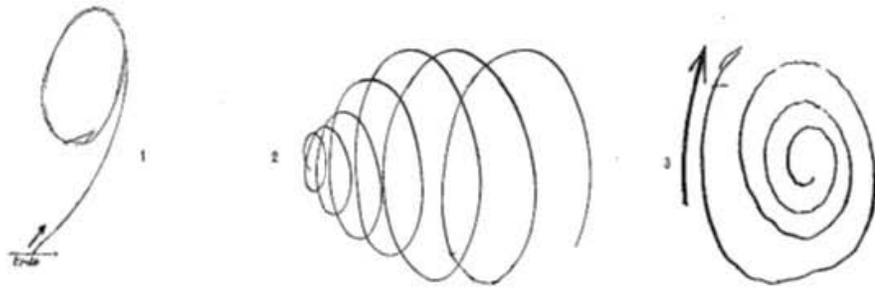


- I. The heart pumps (active).
- III. The blood flows through the arteries, is moved (passive).
- II. The lungs purify, they participate by purifying (middle).
- III. The blood flows passively back towards the heart.
- I. The heart pumps again (active).
- III. The blood is again set in motion and returns to the part of the heart where the cycle started (passive).

Sistema circulatorio (Klee, 1973: 355)



Movimiento Espiral (Klee, 1973:399)



Fuerza concéntrica y excéntrica (Klee, 1973:415)