



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

DEL PROBLEMA DE LA FUERZA Y EL AFECTO EN LA CREACIÓN DEL
SONIDO EN PROFESSOR BAD TRIP Y OTRAS OBRAS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA, COMPOSICIÓN MUSICAL

PRESENTA:

LIC. ALEJANDRO ROMERO ANAYA

TUTOR

DR. JORGE HUMBERTO TORRES SÁENZ (FaM, UNAM)

MÉXICO, D.F.

ENERO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a Miriam Kerekes por todo su apoyo, su amor y paciencia, a Jorge Torres por su amistad, su invaluable orientación y por haberme acompañado en este proceso. También mi agradecimiento especial a Susana González Aktories por su entrañable apoyo, sus comentarios y su aguda visión crítica. A Hebert Vázquez por su generosa, certera y atenta lectura. A mis queridos Ana Lara y Gonzalo Macías quienes fueron cómplices también con sus enriquecedores comentarios en la realización de esta tesis. A Ignacio Prado por sus lúcidos observaciones y recomendaciones, a Sandra Pani por haberme permitido conocer su obra.

Por último, quiero dedicar esta tesis a mis adorados hijos Sofía y Darío quienes aman, como yo, buscar la sorpresa en las noches estrelladas.

ÍNDICE

Introducción

I.- Los mecanismos que operan en la obra

- 1.1.- El problema de la fuerza, la afección y el afecto
- 1.2.- El devenir
- 1.3.- Desterritorialización y reterritorialización del sonido

II.- En torno a *Professor bad trip*

- 2.1.-El universo sonoro de Fausto Romitelli

III.- De la perspectiva depravada de la mezcalina a la experiencia sonora

- 3.1.- La perspectiva depravada de la mezcalina
- 3.2.- Devenir y estallamiento en los mecanismos de repetición

IV.- Otras formas de desterritorialización del sonido

- 4.1.- *El lenguaje de Petkutin*
- 4.2.- *Sobre la creación del sonido*
- 4.3.- *Bruma en el pliegue*

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

El tema del presente trabajo nace de una serie de inquietudes con respecto a la composición, como forma de aproximación al sonido. Hacer una obra a partir de la creación sonora tiene varias implicaciones en el proceso compositivo, ya que se trata de generar el color de la pieza, su aspecto, eso que recubre el flujo interno y está permeado en todas las capas estructurales de los materiales musicales, o que opera como un código, un gen. Todo ello conlleva un trabajo previo a la composición, que en mi caso como compositor me llevó a preguntas como: ¿Qué es lo que se quiere escuchar? ¿Cómo se quiere escuchar? ¿Qué motiva esa escucha? Aunque la creación sonora se aborda de diferentes formas, estas interrogantes reflejan que hay un paso previo en donde se motivan y se direccionan las inquietudes sonoras. Así, el tema que desarrollaré en esta tesis tiene que ver con la creación del sonido y aquello que la motiva y direcciona, con las relaciones del imaginario auditivo con otras artes o disciplinas y sus consecuencias en el proceso creativo.

En este trabajo problematizaremos la creación del sonido en tres piezas, dos de ellas de mi autoría: *Bruma en el Pliegue* y *El lenguaje de Petkutin*. Empero nos centraremos en el ciclo *Professor bad trip* (PBT, de ahora en adelante) del compositor italiano Fausto Romitelli, en donde se da una relación intermedial muy sugerente e ilustrativa de un proceso creativo, que vincula un tríptico de Francis Bacon y los textos sobre la mezcalina de Henri Michaux con la pieza del italiano.

La pertinencia de este trabajo se inserta en el horizonte de las formas de escucha contemporánea, en cómo se concibe el sonido hoy, en las entidades y constructos sonoros, en las maneras de representarlo y en las estrategias de escucha actual. Considero que un enfoque con herramientas filosóficas que problematizan nociones tales como la fuerza, el afecto, la sensación, el devenir y la desterritorialización son indispensables para entender la manera en que se articulan esos problemas en torno al sonido, y en general, todas aquellas obras en las que su relación con otros espacios y formas de experiencia sensible, pero ajenas a la música, permiten generar un compromiso más profundo con la escucha y la creación sonora. La música de Romitelli presenta constructos sonoros, procesos que se insertan en diferentes campos que indagan lo verbal y lo visual, y deja ver, además, su

posición ante la música contemporánea erudita. Esto hace necesaria una visión que permita entender las relaciones y los procesos creativos entre diferentes disciplinas, en donde las referencias a la psicodelia, el espectralismo, las lecturas que Romitelli hizo de *Miserable milagro* y *El infinito turbulento* de Henri Michaux, y su encuentro con *Three Studies for Self-Portrait* de 1972 de Francis Bacon, se vierten en el entramado musical, propiciando la construcción de entidades sonoras dinámicas.

Con este trabajo pretendo problematizar la creación sonora desde la relación fuerza-afecto en la experiencia sensible en el ciclo *PBT*, en donde se intentará demostrar y explicar que el sonido creado para esa obra es el resultado de la relación de afectación entre lo deforme en la plástica de Bacon y los textos sobre la mezcalina de Michaux, que confluyen en el imaginario sonoro de Romitelli. En consecuencia, intentaré también demostrar que la escucha es direccionada y cargada de sentido en el proceso de afectación con otras disciplinas, lo que determina la discriminación tímbrica en la experiencia de escucha y la conformación de una sonoridad específica para la composición de la obra. Partiremos para nuestros análisis de herramientas filosóficas relacionadas directamente con el pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze, siendo los conceptos de fuerza y afecto los puntos de referencia para encarar la creación sonora. Posteriormente emplazaremos el problema a las otras dos obras mencionadas, para extender los alcances de estas herramientas.

Por otra parte, la estructura de esta tesis está diseñada para que el lector inicie su recorrido directamente con el problema de las fuerzas y los afectos en la creación sonora en Romitelli, pasando por su relación con el tríptico de Bacon (*Three Studies for Self-Portrait*, de 1972) y con los textos de Michaux, para finalizar con la revisión de la creación sonora en mis obras. De esta forma, el primer capítulo profundizaremos primero en el problema de la fuerza el afecto y la afección, nociones que son determinantes para el desarrollo de esta tesis por ser la columna vertebral de la argumentación principal. Luego, definiremos el concepto de devenir desde la perspectiva deleuziana, para entender las consecuencias de las fuerzas afectantes en el ciclo de Romitelli. Esto nos permitirá visualizar cómo se dan las alianzas entre dos series sensitivas distintas, como es el caso de los textos de Michaux o el tríptico de Bacon, con respecto a *PBT*. Después se tratará el concepto de desterritorialización, el cual nos ayudará a comprender que los devenires son parte de una actualización que se da en un movimiento de abandono de un territorio a otro, como lo

veremos en la relación entre Michaux y Romitelli. En el segundo capítulo se comienza con una semblanza del compositor, seguida de la discusión entre su rechazo a la música contemporánea erudita y su profundo interés por el sonido de la música rock, lo que nos llevará a la revisión de la creación sonora en Romitelli. En la tercera sección se problematizará principalmente con las noción de desterritorialización en el sonido de *PBT*, pero sólo entre los textos de Michaux y el ciclo del compositor. Es en esta parte en donde se confrontarán las hipótesis de la tesis y se podrán vislumbrar las propuestas y el potencial de estos conceptos aplicados al análisis de esta obra.

El cuarto y último capítulo está estructurado en dos partes: La primera revisa la pieza *El lenguaje de Petkutin*, en donde hay una relación entre lo literario y la creación del sonido. Ahí se problematiza la creación sonora a partir de la relación fuerza- afecto. En la segunda parte, se habla de la pieza *Bruma en el pliegue*, en donde la relación del sonido con la obra de la artista visual Sandra Pani desemboca en un proceso de actualización en mi imaginario sonoro, a través de las fuerzas afectantes de sus dibujos.

Capítulo I

I.- Los mecanismos que operan en la obra

En diversos escritos y entrevistas de Romitelli (2002) se puede observar que con su ciclo persiguió una relación sonora con el tríptico de Francis Bacon y los textos de Michaux. Del primero el compositor tomó, en principio, la estructura del tríptico, sin embargo son la *estructura simétrica alterada* y la *carencia de narrativa*, las que —con estos mismos términos— resalta de estos cuadros y que relaciona con la idea de deformación. Es así como centra su interés, más que en la representación misma, en una relación de afectación que da la sensación de perturbación, de borramiento y de deformación. No obstante, como señala Jean-Luc Plouvier (2002), “*PBT* se emplaza, además, bajo la estrella de Henri Michaux”. Influido por el poeta, busca la equivalencia sonora en la *perspectiva depravada de la mezcalina*¹; es decir, ve en los escritos y dibujos de Michaux cierta relación con su universo sonoro, de tal forma que lo repetitivo, lo deforme y la distorsión cobran sentido también en paralelo con la poesía del escritor y pintor. Son estas relaciones las que develan procesos en donde lo sonoro, lo verbal y lo visual se afectan mutuamente a partir de las fuerzas que generan la relación de estas tres entidades. Veremos en este capítulo que el medio de realización material del sonido que Romitelli crea en *PBT* se establece a partir de un dispositivo de captación de fuerzas entre el tríptico de Bacon, los textos de Michaux y su universo sonoro.

1.1.- El problema de la fuerza, la afección y el efecto

En una relación en donde se parte de un encuentro particular entre lo sonoro, lo literario y lo visual, no se puede hablar de inmanencia si no se habla de fuerza. Esta noción se define a partir de la relación con otra (u otras) fuerza(s) lo que da como resultado una experiencia sensible. En este sentido, la relación fuerza y afecto es inseparable, pero también se articula con otra noción más: la afección. Para Deleuze (2008) es importante Spinoza porque es un punto de referencia para entender la relación fuerza-afecto-afección, pero, ¿cómo se da esa

¹ Cuando Romitelli hace referencia a la *perspectiva depravada* de la mezcalina está haciendo alusión a las experiencias alucinógenas, a la percepción temporal y a la locura que Michaux describe en sus libros sobre esta droga.

relación? En principio preguntaremos por la relación entre potencia y afección. Estos conceptos pertenecen al lenguaje del filósofo Baruch de Spinoza. Para él la *esencia* se constituye de tres pertenencias que están íntimamente relacionadas: la potencia, las afecciones y los afectos. A grandes rasgos, se puede decir que la imagen de una cosa asociada a una acción se le llama afección. La imagen de la cosa para Spinoza viene de un determinismo, es decir, está determinada por la articulación entre causas y efectos; éstas forman parte de un sistema en donde las concomitancias (imagen-cosa) sólo se explican a partir de esa relación como afirma Deleuze: “El hecho de que en tal momento mi acción esté determinada a tal imagen de cosa antes que a tal otra compromete todo el juego de causas y efectos que hace que yo sea una parte de la naturaleza.” (p. 220). Ahora bien, esa asociación entre imagen y cosa es determinada, siempre, por una potencia. Según Spinoza, la acción es una virtud, porque es algo que mi cuerpo puede hacer; la acción está en la potencia de *mi cuerpo*, es la expresión de una potencia (p. 221). Para Spinoza las afecciones están en función de la potencia; es decir, en función de las imágenes de cosas que *mi cuerpo* es capaz de hacer. Por ejemplo, una acción tan simple como percutir un cuerpo resonante (como un tubo metálico o una campana), puede ser un mero accidente, una acción sin ninguna intención; al contrario, si percutir ese cuerpo resonante está acompañado de una imagen, de una intención, por ejemplo, la imagen de un llamado, posiblemente ese hecho esté relacionado con una intención en el golpe para buscar cierto efecto en el resultado del sonido; eso es una afección determinada por una potencia, como bien lo hemos señalado arriba, la potencia de *mi cuerpo*. Empero, esa pertenencia es un corte instantáneo, se da en el aquí y ahora, de ahí la fórmula spinozista: “Soy siempre tan perfecto como puedo en función de la afección que tengo aquí y ahora” (p. 221). La instantaneidad es entonces una característica de este concepto que hace posible una especie de relación de duración entre una acción y una imagen, como si ésta en ese proceso hiciera cortes verticales en donde el instante capturara la asociación entre una acción y una imagen (p. 225). En el proceso compositivo esa instantaneidad se da en la imagen de la cosa y la acción que se produce en el momento en que el compositor crea una imagen sonora, pero esa imagen se produce en cada ocasión en donde el compositor recurre a ella revisándola, concibiéndola y conformándola; aunque comúnmente para un compositor una imagen sonora se asocia más a una representación que a una presentación, la intención de ésta recae

justo en la materialización de esa acción (la partitura) que, como lo hemos mencionado, está determinada por su potencia. La imagen sonora es así un proceso que deviene constantemente, entre cada corte temporal en que se ejerce la acción de componer; se podría decir que, en ese sentido, componer es un proceso de instantaneidad que apela a una relación afección-devenir de afecciones, en donde cada instante, cada momento se da como un corte entre una línea temporal. La afección, que se define por su asociación entre imagen de cosa/acción y su instantaneidad, opera también desde la potencia, desde lo que un cuerpo puede realizar.

Entre estos cortes instantáneos se da una transición o pasaje en donde la afección se relaciona pero a la vez se distingue del afecto: “[...] el afecto no es una dependencia de la afección. Está envuelto por la afección pero es otra cosa” (p. 226). Ahora bien, el afecto está determinado además por una fuerza; pero ¿qué es la fuerza? Para Deleuze esa idea “está ligada a un surgimiento”; es decir, “a un proceso de actualización de la cosa” (p. 227). Con esto nos referimos a que, como lo señala François Zourabichivili (2004), es necesario un proceso de pensamiento en donde el signo entra en relación con el efecto; el signo para Deleuze es algo que nos fuerza a pensar y que depende de un encuentro. Este se da, según el filósofo francés, en el exterior del pensamiento: “El signo es esa instancia positiva que no remite meramente al pensamiento a su ignorancia, sino que lo orienta, lo arrastra, lo compromete; el pensamiento tiene sin duda un guía, pero un guía extraño, inapresable y fugaz, y que siempre viene del afuera” (p. 52). Ahora bien, tal como lo entiende Deleuze, el signo implica su sentido y al mismo tiempo lo explica, este mecanismo nunca se da por separado. Son estos dos movimientos del signo, implicar y explicar, los que actualizan un surgimiento o actualización de la cosa. Pero el signo siempre se manifiesta en el otro, es ajeno al sujeto; por ser exterior a él se expresa como un mundo posible, deviene como propio sólo en el momento en que el *yo* deviene otro, en el momento en que actualiza el sentido de la cosa. Por eso se dice que el signo es un encuentro. Surge en un plano en donde lo explícito y lo implícito forman sentido, pero dada la naturaleza heterogénea del signo, el sentido como expresión se establece en tanto comunicación entre dos puntos de vista o dos dimensiones heterogéneas (p. 53). Es allí donde se forma el sentido, como lo implicado entre las partes, como aquello que no es independiente del encuentro, y es en ese proceso

donde se da la afectación de un sujeto e interfiere en su devenir.² Cuando Deleuze se refiere a un surgimiento nos está hablando de un proceso en donde el signo-sentido es consecuencia de una potencia que afecta y que actualiza un punto de vista por medio de otro. Deleuze se refiere al proceso de actualización señalando que más allá de un punto de vista hay una relación de fuerzas que se establecen en el signo como sensación o afecto. En ese sentido Zourabichivili (2004) señala:

La fuerza está siempre ligada a un surgimiento, a un proceso de actualización. La cosa no es solamente punto de vista, no está solamente dislocada en la diferencia de puntos de vista: ella es relación de fuerzas, porque el signo es sensación o afecto, surgimiento de un nuevo punto de vista, ejercicio sobre un sujeto cualquiera. La noción de afecto remite a una lógica de fuerzas (p. 54).

Por tanto, cuando se habla de esta noción, según Deleuze, nos encontramos en el terreno de lo sensible y se deduce que su propia definición, en principio, se establece por esa relación, es decir, por una lógica de fuerzas. Su relación se da por la vía de la afectación, pero también su propia definición se escinde en dos partes; al respecto Deleuze señala, citado por Zourabichivili (2004):

1. Toda fuerza se encuentra en una relación esencial con otra fuerza. El ser de la fuerza es lo plural; sería propiamente absurdo pensar la fuerza en singular... 2. La relación de fuerzas está determinada en cada caso según la medida en que una fuerza, inferior o superior, está afectada por otras... La fuerza se define ella misma por su poder de afectar a otras fuerzas [con las cuales está en relación], y de ser afectada por otras fuerzas (p. 55).

En este sentido, hay una relación lógica: la fuerza no se ejerce sin afectar; es decir, la potencia puede ser pasiva o activa, es afectada por una fuerza y a la vez puede afectar a otra. Esa relación, que permite un surgimiento o una actualización de la cosa, deja ver también una de las características más importantes de ese proceso; es decir, cuando el

² En este contexto el sentido se entiende como una voluntad, como una afirmación que se implica en el signo (Zourabichivili, 2004, p. 44).

cuerpo es afectado ya no se puede hablar en términos de objeto, se habla más bien de sensación. Por eso, “la fuerza”, dice Deleuze, no es lo que actúa; es lo que percibe y siente, es relación con la sensación.” Se trata por tanto de pensarlas de, en y desde el cuerpo. En la *Lógica de la sensación* (2009), Deleuze se refiere a la obra de Bacon en relación con este concepto, lo cual refuerza la perspectiva que se asume respecto a Romitelli en esta tesis. Para Deleuze, en opinión de Zourabichvili, la obra del pintor no busca la representación de la figura pues Bacon está implicado en un proceso de producción de sensación, pero dar la sensación genera un problema nuevo: pintar las fuerzas. En la obra de este artista, según concibe Deleuze, todo lo que está en relación con la figura deja de ser relevante puesto que la deformación y la torsión de la figura son una manifestación de fuerzas, de zonas de intensidad, es lo *figural*.³

De esto deriva que pensar, según Deleuze; está en relación con el afecto, pero esa relación que produce a partir de un mecanismo que tiene que ver con la manera en que el pensamiento es afectado desde el exterior, más propiamente, desde el afuera. Deleuze no se refiere a la existencia de fuerzas exteriores al pensamiento, más bien a que, estas arrojan al pensamiento fuera de sí; es su afuera lo que permite la relación con otros puntos de vista y en donde, siguiendo a Deleuze, los campos de fuerzas generan la producción de sentido. Al respecto Zourabichvili (2004) comenta:

Las fuerzas no son exteriores al pensamiento, son su afuera. Pensar consiste en la emergencia del sentido como fuerza: el pensamiento clásico es afectado por lo infinito, «no cesa de perderse en lo infinito» (F, 32), lo infinito cesa de ser una simple significación para convertirse en el acontecimiento mismo del pensamiento, aquello que lo asedia y lo inspira, lo que él encuentra y con lo que no cesa de tropezar. El campo de las fuerzas no es otro que el campo donde se produce sentido: campo *transcendental* (p. 62).

La noción de afecto, por lo tanto, refiere a una relación de fuerzas, pero la concomitancia entre éstas establece un ejercicio desde el pensamiento en donde el sentido

³ Figural en el sentido empleado por François Lyotard (referido por Deleuze, 1984, p. 4), en donde aislar la figura significa liberarla de la narración, quebrar la representación para liberar la figura.

emerge como consecuencia de la configuración de un encuentro entre las mimas. Ahora bien, los vínculos con otros puntos de vista se actualizan dentro del campo de las fuerzas propiciando la formación de sentido.

En Romitelli, como ya lo decíamos, el campo de fuerzas se produce a partir de la afectación de los textos de Michaux y el tríptico de Bacon; es decir, el compositor compone *PBT* desde la afección y afectación que se propulsaron desde el tríptico de Bacon y que se presenta como una potencia afectante, y desde los textos de Michaux que manifiestan los umbrales de los estados alterados por la mezcalina. En este sentido, *PBT* es el resultado de un encuentro doble que se da en una instantaneidad vivida, en un cúmulo de experiencias, que en cada instante son el aquí y ahora de ese encuentro que favorece la afectación y la relación de fuerzas. Componer, crear sonido bajo esas condiciones implica un encuentro, una actualización que es generada desde las fuerzas implicadas. En este caso, Romitelli produce sentido a través de su ciclo captando las fuerzas que por un lado ve en los rostros que se aplastan, que se estiran y se contraen, que se deforman y desdibujan en una serie de autorretratos de Bacon que se antoja pervertida por la fórmula de Paul Klee: “*no hacer lo visible, sino hacer visible*” (Deleuze, 2009). Por otro lado, Romitelli tomó de Michaux la mecánica de la aparición, de la transformación, de la desaparición de visiones y colores, en general, de los mecanismos perceptivos de los estados alucinatorios (Michel, 2002), y que son otra forma de presentar las fuerzas, en opinión también de Deleuze (2009, p. 35). El campo de fuerzas en *PBT* está, pues, constituido por dos afectaciones: aquella que hace visible lo que no es y aquella otra que pone la apuesta en lo irrepresentable a partir de la percepción alterada, que se dio inicialmente en el plano de lo verbal. Con base en la afectación de estas dos fuerzas Romitelli se propone hacer audible lo que no lo es a través de la creación sonora (p. 35). Pero ¿cuáles son esas fuerzas en *Professor bad trip*? ¿cómo se relacionan?

Captar las fuerzas a través del sonido, ser afectado por el tríptico de Bacon y los textos de Michaux, implica un pliegue en el campo de las fuerzas; es decir, un proceso en donde la fuerza y la afectación dan paso a un acontecer, a un suceso en donde el objeto afectado deviene en varias formas. En ese sentido, el sonido que Romitelli crea en *PBT* favorece un devenir Bacon y un devenir Michaux, pero también el tríptico del pintor y los textos del poeta devienen sonido en la gestualidad musical de esta obra. Veremos en el siguiente

apartado cómo la noción de devenir puede ayudar a articular estas obras más allá de la representación.

1.2.- Devenir

Como hemos mencionado más arriba, *PBT* se puede analizar mediante una relación de fuerzas, afecciones y afectos en donde Romitelli busca «hacer audible lo inaudible» a partir de la relación de afectación entre la obra de Bacon y la de Michaux. Este proceso favorece desde el interior de la trilogía del compositor zonas de intensidad que se constituyen como gestualidades musicales distorsionadas y saturadas caracterizadas por la repetición y aceleración dentro del entramado musical. Eso es posible a partir de la captación de fuerzas entre estas obras, las cuales, justo en ese proceso, propician “un devenir Bacon” y “un devenir Michaux”, así como ellos mismos, (o más concretamente, su obra) devienen en *PBT*. Pero ¿qué significa devenir? ¿cómo se establece el devenir en esa relación? En principio diremos que el concepto de devenir lo entenderemos no precisamente partiendo de Heráclito quien entendió el devenir en la antigüedad como un cambio perpetuo. Tampoco nos referiremos al devenir como transformación de una cosa a otra en donde se pasa de un punto *A* a un punto *B*, o como un acto de mimesis. Más bien ubicaremos este concepto en el interior del pensamiento deleuziano y partiremos de allí para analizar los devenires en *PBT* (Le Garrec, 2010, p. 35).

Deleuze concibe el devenir a partir de un fenómeno de captación y una relación no paralela; es de su lectura del libro *Sodoma y Gomorra* de Proust (2004, p. 601), de donde toma la idea de captura. La captura es esencialmente un encuentro que Deleuze problematizará como una alianza disyunta y que Proust, en el libro citado, compara la relación homosexual entre *Jupien* y *Charlus* con la simbiosis del insecto y las flores. La captura, entonces, se concibe como un proceso en donde confluyen “dos series heterogéneas” que devienen en un proceso de afectación mutua (Savagnargues, 2006, p. 75). Lo heterogéneo, en oposición a la representación que subordina lo diverso a una condición homogeneizante, hace referencia a diferentes puntos de vista, a diversas formas de ver la cosa, en ese sentido, lo heterogéneo implica lo diverso. Cuando se habla de la

confluencia de dos series heterogéneas nos referimos a la relación que se establece entre dos entidades diversas, entre dos reinos o sistemas compuestos desde distintos parámetros y a partir de diferentes puntos de vista (Zourabichivili, 2004, p. 49). Ahora bien, el fenómeno de captación se define a partir de esa alianza, pero la confluencia entre esas dos series heterogéneas (como en el caso de la orquídea y la avispa) se da por medio de la afectación entre ambas, lo que propicia la apertura a numerosos devenires posibles. Su interés por este tipo de relaciones lleva a Deleuze más tarde a plantear el concepto de devenir apoyándose en la etología para transformar la teoría del arte sustituyendo las relaciones de imitación y correspondencia por el concepto de devenir. De alguna manera, Deleuze busca destronar el estatuto de la representación en el arte. En el conocido pasaje de Deleuze (1980) “*La avispa y la orquídea*”, éste habla de la relación simbiótica entre los reinos vegetal y animal, destacando no sólo las alianzas sino también cierto tipo de convergencia entre la orquídea y la avispa. Es del biólogo Rémy Chauvin -y otros etólogos más- de quién se apoyará también para la formulación de su concepto de devenir.

Es sabido que la orquídea representa, dibujada en su flor, la imagen del insecto con sus antenas, imagen que el insecto viene a fecundar asegurando así la fecundación de la flor hembra por la flor macho, para indicar este tipo de cruzamiento, de convergencia entre la evolución de la orquídea y del insecto, un biólogo contemporáneo llegó a hablar de evolución paralela que es exactamente lo que yo entiendo por comunicación aberrante (p. 15).

Esas relaciones establecen una especie de apropiación estratégica, pero también un juego de reciprocidad; es decir, la imitación de una forma para asegurar la supervivencia; en el caso de la orquídea, asegura la fecundidad pero a condición de hacerse señuelo, mimetizándose en la propia imagen de la avispa para que esta la fecunde. Sin embargo, lo interesante de esa relación es justo la alianza entre esos dos reinos. Al respecto Chauvin (1965) señala que este tipo de alianzas (simbiosis entre flores e insectos) no pueden ser explicadas directamente desde la teoría de la evolución; más bien, pueden entenderse como una evolución paralela entre dos seres que no guardan relación alguna (p. 200-233). Del mismo modo Deleuze, ve en esa teoría un paralelo con la relación homosexual planteada en el libro *Sodoma y Gomorra* de Proust, en donde la alianza disyunta propicia un devenir así

como la simbiosis entre la orquídea y la avispa, ya que en el centro de ese proceso hay una afectación mutua; es decir, hay una relación de fuerzas, afecciones y afectos que es capturada por un mecanismo que favorece esa alianza.⁴ Pero, como lo dijimos más arriba, la captura es encuentro disyunto, es encuentro con una confluencia entre dos series heterogéneas; en otros términos, se trata de la captura de códigos, de un devenir que sucede entre ambos como un bloque en donde no hay un devenir común, sino un devenir entre los dos, como un bloque asimétrico. En palabras de Sauvagnargues (2010):

La captura, proceso por el que convergen los términos de dos o más series heterogéneas, adquiere la extensión de una nueva lógica. La avispa y la orquídea: se trata de un devenir que señala un efecto, algo que sucede entre ambos como una diferencia de potencial, modelo disparativo de la producción de un efecto que califica el doble devenir de la avispa y de la orquídea, que no es un devenir común a los dos, ya que no tiene nada que ver la una con la otra, sino que está entre las dos (...) bloque de devenir, evolución a-paralela: la captura implica este encuentro (captura de código) en forma de doble evolución, que no fusiona, sino que constituye un bloque asimétrico (p. 84).

En este sentido, la captación de fuerzas propicia el devenir para ambas partes, que siendo distintas, se relacionan de manera transversal, pero conservando siempre su misma naturaleza; es decir, como dos reinos: el vegetal y el animal, tanto de un lado como del otro y deviniendo además de forma a-paralela. Esos devenires son menores, moleculares, se producen de manera minoritaria en oposición a las formas molares, mayores. Esto se ve reflejado en la teoría del arte en donde Deleuze establece el devenir como un proceso en el que a partir del concepto de captura, la experimentación y la no- semejanza imaginaria se vuelven relevantes en oposición a las ideas de mimesis, interpretación y hermenéutica.

Devenir no es nunca imitar, ni obrar como, ni ajustarse a un modelo (...) No hay un término del que se parta, ni uno al que se llegue o al que se deba llegar. Tampoco dos

⁴ En el análisis proustiano A. Sauvagnargues (2010) comenta: “una sexualidad indiferente a la división de los sexos indica para la literatura una función de análisis de las marginalidades sexuales, función menos militante(...). Una etología de la cultura que opera en el plano de las fuerzas, hechos y procesos, y no en el de las prescripciones y roles” (p. 79).

términos que se intercambian (...) Pues a medida que alguien deviene, lo que deviene cambia tanto como él mismo. Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación, sino de doble captura, de evolución no paralela, de casamientos entre dos reinos (...) La avispa y la orquídea dan el ejemplo (p. 87).

Entonces, devenir algo implica una correspondencia con lo otro en la medida en que este proceso se manifiesta en ambas partes y ambos devenires se dan en distintos sentidos, de ahí lo que Deleuze llama comunicación aberrante en relación con la evolución paralela de Chauvin; ahora bien, hay que señalar que el devenir está implicado en la relación fuerza-afecto, por eso, cuando este fenómeno se produce implica otro devenir que acontece en el mismo momento en que el otro deviene, “Pues a medida que alguien deviene, lo que deviene cambia tanto como él mismo” (p. 87). En ese sentido el devenir siempre se da en un proceso de minoración, es molecular, son flujos reales que se efectúan por medio de la afectación de las fuerzas (como es el caso de la orquídea y la avispa). No obstante, es a partir del devenir animal que Deleuze transforma la teoría del arte planteándola como un sistema abierto, en donde toda representación significativa o estructural pierde sentido porque su teoría está basada en los procesos de captura de fuerzas, en la experimentación, en la conexión de objetos parciales y flujos. Es por eso que cuando Deleuze (2009) en la *Lógica de la sensación* habla de captar las fuerzas está implicado un devenir molecular, menor, que se confirma en el devenir animal de Bacon:

En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye, es una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal, pero no lo deviene sin que el animal al mismo tiempo devenga espíritu, espíritu del hombre, espíritu físico del hombre... (p. 14).

En la pintura de Bacon es el devenir animal lo que se manifiesta como menor, molecular; la afectación opera desde la captación de fuerzas haciendo brotar en el interior de sus cuadros dicho sentido animal; en otras palabras, el devenir en el pintor es un hacer surgir desde el

interior del cuerpo un otro cuerpo, así como en los rostros de sus trípticos “hace surgir la cabeza bajo el rostro”. Ahora bien, en *PBT* el compositor establece una alianza entre el tríptico de Bacon y los textos de Michaux. Ciertamente esta relación es aberrante, paralela, es decir, se da en un encuentro transversal entre estos tres sistemas. Como un flujo de sensaciones la obra del pintor y del poeta convergen en *PTB*, dándole al sonido de esta obra un devenir que se materializa en el interior de la gestualidad musical de la pieza. Pero esa relación se genera justo en el proceso de captura de fuerzas; como lo señalamos más arriba, Romitelli busca hacer «audible lo que no lo es»; pero ¿qué significa esa ecuación? Significa devenir en lo deforme del tríptico de Bacon, significa tomar las fuerzas invisibles que aplastan las cabezas del tríptico y ser afectado por la idea de hacer surgir una cabeza de un rostro, y hacerlo resonar por medio de la distorsión y la saturación. Mientras que en la serie de autorretratos Bacon busca deshacer el rostro y deformar el cuerpo por medio de un devenir animal, en Romitelli el devenir se da en una doble captación de fuerzas que se multiplica en las otras obras (incluyendo los textos de Michaux que tratamos más adelante). Son dos afectaciones las que se materializan en esta obra desde lo molecular, a partir de la experiencia sensible. No obstante el devenir en *PBT* se materializa desde la desterritorialización y la reterritorialización sonora. Para comenzar a encarar la pregunta sobre los tipos de devenires en esta obra será necesario definir el concepto de desterritorialización.

1.3.- Desterritorialización y reterritorialización del sonido

Ya se ha repetido a lo largo de esta tesis que el ciclo de Romitelli confluye una relación transversal entre el tríptico de Bacon y los textos de Michaux, y se ha mostrado en el apartado anterior que ésta se establece a partir de una doble afectación, es decir, por medio de la captación de fuerzas de estas obras: el movimiento se activa en la partitura y la performance de *PBT*, lo que coloca a ésta como un dispositivo de captura de las fuerzas de Bacon y las de Michaux. Pensar la trilogía de Romitelli en este sentido permite entender, entre otras cosas, que hay procesos de devenir en donde el compositor, por medio de esta obra, actualiza lo deforme del tríptico Bacon y algunos mecanismos de los estados alterados descritos por Michaux, así como la materialización de lo deforme y algunas ideas sobre la mezcalina del poeta devienen en el sonido distorsionado y saturado que, además, se

materializa también en el flujo casi repetitivo y vertiginoso de esta pieza. Sin embargo, es dentro de ese proceso en donde confluyen los devenires que activan un movimiento en donde se da una especie de renuncia o abandono, como si en el proceso de la creación del sonido en el ciclo de Romitelli se articulara en un estado más profundo y al mismo tiempo se actualizara la materialización de ese proceso. Desde el interior de los procesos estructurales de *PBT* el sonido es desplegado como una gestualidad musical que siempre se direcciona como un bucle.⁵ No obstante, esos procesos musicales hacen sentido en otro estrato de la obra como resonancia afectante; es decir, el sonido juega un papel determinante porque es allí, en esa entidad sonora que Romitelli deviene en la obra de Bacon y en la de Michaux. Pero ¿cómo se actualiza ese devenir en el sonido? Se actualiza a través de un movimiento, un abandono del territorio sonoro; en otras palabras nos referimos a una desterritorialización del sonido.

La territorialización y desterritorialización, conceptos acuñados por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) llevan implicado un devenir que se establece en la individuación como “agenciamiento espacio-temporal”, esto último en palabras de Savagnargues (2006, p. 73). La primera, que se define por sus líneas de fuerza centrífuga, marca un espacio, lo establece; esto es, delimita una frontera que se constriñe por sus bordes pero que siempre está en estado de devenir por su relación con otros agenciamientos. El territorio, que se define por su frontera, en ocasiones, cuando se propicia una relación transversal, es decir, cuando se da una ruptura se genera una línea de fuga, este rompimiento que a menudo se da de manera abrupta establece un movimiento de abandono del territorio al que Deleuze y Guattari llaman desterritorialización; ésta se define por sus líneas de fuerza excéntricas. Sin embargo, una desterritorialización siempre, o casi siempre, va acompañada de una reterritorialización, es decir, cuando se da el movimiento de abandono del territorio se efectúa otro movimiento en otro espacio que lo hace “valer como territorio perdido” (Deleuze, 2014). La desterritorialización y la reterritorialización son el medio de actualización de los devenires, ya que implican un estado en devenir en donde el borde, así como la multiplicidad y la diferenciación forman parte de esa articulación, según Savagnargues, (p. 73). La multiplicidad y la diferenciación que hacen referencia a esas

⁵ Entenderemos la idea de bucle en este trabajo en relación con la repetición, con los procesos iterativos que son comunes en *PBT*.

relaciones de series heterogéneas constituyen este tipo de procesos. En otros términos, se trata de relaciones de contagio entre dos o más series heterogéneas. En el texto de “*La avispa y la orquídea*” Deleuze enfatiza una relación disyunta, paralela; esta relación, como vimos en el apartado anterior, se da a partir de un fenómeno de captura de códigos entre dos series heterogéneas. La relación entre esos dos reinos marca el inicio de una afectación en donde los devenires, la doble captura se articula por medio de un agenciamiento avispa-orquídea, es decir, la flor toma de la imagen de avispa que le sirve como señuelo para ser fecundada por ella y la avispa deviene órgano reproductor de la orquídea para extraer el polen de la flor.

...La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma significativa (mímesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos –paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita la organización animal del otro- (Deleuze y Guattari, 1980, p. 15).

En el mismo sentido Romitelli hace un movimiento de desterritorialización y otro de reterritorialización del sonido. Esa operación, por una parte, pone de manifiesto sus intereses estéticos y su posición con respecto a la música contemporánea, pero, por otra parte, también deja ver la actualización de devenires en el proceso de la construcción del sonido en esta obra; en otros términos, Romitelli materializa los devenires por medio de estos conceptos. Sin embargo, dado que en esta obra confluyen lo verbal, lo visual y lo musical, comenzaremos nuestro recorrido analítico de la desterritorialización del sonido en Michaux.

El compositor se expresa así del poeta:

En los escritos y dibujos de Michaux he encontrado la relación entre la “perspectiva depravada” de la mezcalina y los territorios sonoros que siempre me han fascinado: la mecánica de la aparición, de la transformación, de la desaparición de visiones y colores

está muy cercana a la forma de mi imaginario auditivo. Me ha parecido necesario, en consecuencia, trabajar sobre aspectos musicales relacionados de la manera más directa posible con la percepción de los fenómenos descritos por Michaux. [...] La investigación sobre los mecanismos perceptivos de los estados alucinatorios se ha convertido así en el medio para penetrar en un universo irreducible al formalismo claustrofóbico de la música contemporánea, para huir lejos de la Arcadia del sonido culto, pulido y revestido de intencionalidad, pero sin cuerpo, ni carne, ni sangre; en el territorio de la mezcalina [...] la educación y el buen gusto están ausentes (Michel, 2014, p. 2).

Cuando Romitelli comienza a hacer analogías entre la “perspectiva depravada de la mezcalina” y su universo sonoro, establece una primera interacción entre lo verbal y lo sonoro. Ésta se da como encuentro con el universo sonoro de Romitelli, es decir, como una afección. Romitelli hace referencia a “la mecánica de la aparición, de la transformación, de la desaparición de visiones y colores[...]”. Por otro lado, es interesante observar cómo el compositor comienza a relacionarse con estas ideas de Michaux: “Me ha parecido necesario, en consecuencia, trabajar sobre aspectos musicales relacionados de la manera más directa posible con la percepción de los fenómenos descritos por Michaux.” Romitelli produce un agenciamiento de estas ideas y busca activarlas no sólo desde la composición sino desde la creación del sonido, es decir, busca articular el análisis espectral de la distorsión y torsión del sonido con procesos compositivos basados en el timbre y la iteración, pero dirigidos a partir de los itinerarios descritos por Michaux y reposicionados en el sonido del rock. El compositor, al igual que el poeta lo hace en sus años de juventud, abandona el territorio conceptual con el cual se formó, para después criticarlo y construir un sonido que se opone a la estética musical dominante. Cuando Romitelli hace referencia a sus intereses sonoros dice:

La investigación sobre los mecanismos perceptivos de los estados alucinatorios se ha convertido así en el medio para penetrar en un universo irreducible al formalismo claustrofóbico de la música contemporánea, para huir lejos de la Arcadia del sonido culto,

pulido y revestido de intencionalidad, pero sin cuerpo, ni carne, ni sangre; en el territorio de la mezcalina [...] la educación y el buen gusto están ausentes (p. 2).

La necesidad del italiano de abordar el fenómeno sonoro desde otro lugar, queda expresada en este pequeño párrafo en el que deja ver como los estados alterados descritos por Michaux son tomados por él no sólo como un detonador en su imaginario, sino también como un punto de partida para la orientación de su escucha interna. Esta cita además sugiere pensar en la marcada influencia que Romitelli tuvo por el sonido de la música rock, y en el tratamiento de ese sonido en *PBT*, en donde lo actualiza con varias técnicas compositivas, pero también materializa los mecanismos perceptivos de los estados alucinatorios que el poeta describe en los textos sobre la mezcalina; es decir, Romitelli, como lo hace notar en este texto, abandona, en principio, su territorio de origen, la tradición en la que se formó, para territorializarse en otro sonido, pero es sonido afectado desde el flujo verbal de *Miserable milagro* (1964), *El infinito turbulento* (1969) y *Conocimientos para los abismos* (1961); es decir, es sonido con una carga afectiva que busca emparejarse con la experiencia de los estados alterados, dislocados, traducidos y afectados en el lenguaje del poeta belga.⁶ Entonces, el sonido en Romitelli se desterritorializa en la perspectiva depravada y los estados alucinatorios de Michaux, lo que propicia una reterritorialización sonora en el sonido saturado y distorsionado del rock, cargado de un correlato que tiene que ver con la psicodelia y la experiencia social del mundo de las drogas en un periodo histórico de inicios de la segunda mitad del siglo XX. Hay que mencionar (ver cap. II) que lo que a Romitelli le interesa del rock psicodélico y alternativo es el sonido que se emancipa en un flujo inestable, distorsionado, sucio y artificial. Sin embargo, es bajo la estrella de Michaux quien “[...] en sus primeros escritos (*Dès Qui je fus*, 1927) el poeta y pintor se manifiesta en contra de la pesadez autoritaria del lenguaje institucional, de su lado pomposo, mórbido y rígido, atrozmente pretencioso. Para Michaux, la expresión literaria debe estar ligada a cierta movilidad, flexibilidad y un relativismo acorde con la vida y su flujo.”(Rodori,1994, p. 16). Romitelli materializa el devenir sonoro no sólo abandonando el territorio de la música espectral, también toma una postura crítica hacia la música contemporánea erudita: el compositor, (como lo veremos en el cap. II) pone en evidencia

⁶ De los tres libros citados de Michaux sobre la mezcalina en este trabajo sólo nos centraremos en dos de ellos: *Miserable milagro* (1956) y *El infinito turbulento* (1957).

una de las crisis más relevantes de esa música, la firme apuesta al formalismo y una tradición que basa la experiencia sonora en la representación escrita. Pero también, el sonido de Romitelli se desterritorializa a partir de los estados alterados que el poeta describe y quien en cuyos escritos sobre la mezcalina no sólo queda sugerida una postura crítica ante el universo literario oficial, sino que su forma narrativa construye universos de ficción a partir de una visión perturbada y alterada. Por consiguiente, la desterritorialización que se da en el sonido de Romitelli se actualiza en la distorsión y en la saturación por medio de la afectación del poeta, y se reterritorializa en los sonidos del rock psicodélico y alternativo. Sin embargo ¿es ésta la única forma de actualización en el sonido de esta obra? Definitivamente no, la riqueza de esta pieza se encuentra en la multiplicidad de devenires que lleva consigo el movimiento de desterritorialización; corresponderá al capítulo III encarar este problema de manera directa.

Ahora bien, la desterritorialización del sonido de *PBT* en relación con el tríptico de Bacon (ver fig. 1) traza un camino distinto que tiene más que ver con la recomposición de efectos que trataremos más adelante. Sobre esta obra el compositor comenta:

La *Trilogía* se inspira abiertamente en los *Trípticos* de Francis Bacon, en particular en la importante serie de los *Three Studies for Self-Portrait* de los años setenta; no hay aquí una función narrativa, sino, en cambio, una clara estructura simétrica, alterada y perturbada aunque reconocible; cada viaje sucesivo genera una serie de retroactividades, interferencias y cortocircuitos con los precedentes; el mismo material es tratado tres veces en una suerte de ritual enigmático y violento (Michel, 2014).



Fig. 1

BACON, Francis, *Three Studies for Self-Portrait*. 1972.

Es sabido que Romitelli tomó la estructura del tríptico para su ciclo *PBT* y que de hecho, partió de la idea del autorretrato como serie horizontal retrogradable (en donde cada cabeza

se sacude y se deforma) la cual quedó plasmada en las tres lecciones del ciclo (Deleuze, 2009, p. 45). No obstante es interesante observar cómo describe su encuentro con esta obra y en qué es en lo que se centra su descripción. En la primera declaración, hace referencia a la no narratividad; esto sugiere pensar que Romitelli era consciente de que la búsqueda en la plástica de Bacon, más que tratar de representar y buscar lo narrativo, encarnado en la figura, buscaba una función opuesta: pintar los procesos, el movimiento que produce un grito o una cabeza brotando de un rostro, buscaba pintar las fuerzas. En correspondencia con esto, como lo mencionamos en el apartado sobre la relación fuerza-afecto, Romitelli busca también hacer audible lo que no lo es; la alteración y perturbación de lo simétrico, nos habla, desde mi lectura, de cómo Romitelli direcciona a partir de esas impresiones sus procesos compositivos para *PBT*, activando cierta correspondencia entre esa idea con algunos rasgos caracterizados por la saturación para las tres lecciones del ciclo. Es a partir de la gestualidad musical, que es concebida como un mecanismo instrumental que se comporta como un flujo, este a la vez, es como un material maleable susceptible a torcerse y a estirarse, que el compositor logra dar la sensación de plasticidad posicionando una actualización de lo deforme en Bacon, como veremos enseguida. Esto nos lleva a un nuevo problema, hasta ahora hemos centrado la discusión en torno al sonido, pero es justo en la relación con el tríptico de Bacon que la relación con el sonido se desplace hacia ciertas estrategias compositivas de *PBT*; es decir, la estructura del tríptico de Bacon que es leída por él como “estructura simétrica, alterada y perturbada aunque reconocible” se materializa en el ciclo de la siguiente manera: las tres lecciones tienen en común la iteración y los procesos de aceleración en la gestualidad musical, en principio se comportan de manera similar, pero es en el desarrollo de cada una de estas que el material musical adquiere un proceso que da la sensación de torsión y deformación logrado a partir de la saturación. La instrumentación de *PBT* se constituye de: guitarra eléctrica con pedales de distorsión, teclados, armónicas, kazoo, flauta – flauta baja, clarinete bajo, piano, percusión, violín, viola y violonchelo. A partir de esa instrumentación Romitelli (1998) diseña varias capas que se superponen paulatinamente a un gesto inicial (ver fig. 2), más concretamente, en cada repetición del proceso (ver fig. 3). Las líneas de cada instrumento son una derivación del material de origen y son tratadas de manera muy variada generando una textura muy compleja. Pero esa función es transformada a una acumulación de capas que deforma el

gesto original. Por si fuera poco, las funciones instrumentales de la guitarra eléctrica, el teclado y el violín subrayan la distorsión y prolongan el efecto por medio de *glissandi* dando la sensación de plasticidad; es decir, de una maleabilidad sonora que distorsiona las alturas de referencia: sol-sol#-sol nat., como sucede también con la cara del tríptico de Bacon, que siempre es reconocible.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of a piece. The score is written on ten staves, labeled from top to bottom as: FL BASS, ARMONICA, Chit. el., Tecl. Pf., Perc., Vno, Vla, Vc., and Elestr. The top two staves (FL BASS and ARMONICA) contain the most detailed notation, including a tempo marking of $\text{♩} = \infty$ and a time signature of $\frac{4}{4}$. The Vno and Vc. staves are also heavily notated with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *molto comodo* and *matte*. The Chit. el., Tecl. Pf., Perc., and Elestr. staves are mostly blank, indicating that these instruments are not active in this section. The score is marked with a page number '- 1 -' at the bottom center.

Fig. 2, gesto inicial, *Lesson I*, p. 1.

Fig. 3 Lesson I. Proceso de aceleración con diferentes superposiciones de capas instrumentales.

En esta ilustración se señalan siete capas superpuestas en donde se encuentra en la flauta el gesto inicial representado en la capa 1. Este gesto se define por la articulación entre los slaps en el registro grave de la flauta y los *glissandi* de multifónicos, con un contorno melódico que va del *sol - sol#* al *sol nat.* Además es complementado por los slaps en el *mib índice 4* en el clarinete bajo que representa la capa 2. Las otras capas hacen elaboraciones rítmicas y melódicas desprendidas del gesto inicial. Las capas 5, 6, y 7, que representan la cuerda, tienen, entre otras, la función de reverberar el material por medio de *glissandi* a dobles cuerdas así también como más adelante lo hace la guitarra eléctrica (capa 3) añadiendo, además de la elaboración rítmico-melódica y los *gliss.*, la distorsión que es el

punto central del problema de la orquestación en *PBT*. Ensambladas, estas capas dan la sensación en el escucha de plasticidad, saturación y distorsión que además se articulan en el tiempo, como lo muestran las indicaciones horizontales A, B y C en la ilustración, acortando su distancia paulatinamente y generando en el escucha una experiencia parecida a la de aceleración.

Es en ese proceso donde se da la actualización de Bacon pero a partir de una recomposición de efectos, al respecto Deleuze (2009) comenta:

Sin embargo, en un gran número de pintores el problema de la *captura de las fuerzas*, por consciente que sea, se encuentra mezclado con otro, igualmente importante pero menos puro. Este otro problema es el de la *descomposición y de la recomposición de los efectos*: por ejemplo, la descomposición y la recomposición de la profundidad en la pintura del Renacimiento, la descomposición y recomposición de los colores en el Impresionismo, la descomposición y recomposición del movimiento en el Cubismo. Se ve como se pasa de un problema a otro, puesto que el movimiento, por ejemplo, es un efecto que remite a la vez a una fuerza única que lo produce, y a una multiplicidad de elementos descomponibles y recomponibles bajo esta fuerza (p. 35).

En *PBT*, en el proceso de afectación, podemos decir que se da una recomposición de las fuerzas de Bacon que se materializan en la gestualidad musical. Lo que nos permite pensar que el interés genuino de Romitelli con respecto a los *Three Studies for Self-Portrait* de Bacon, está relacionado con hacer audible la deformación que caracteriza este tríptico, y por otro lado, nos habla de los procesos compositivos del sonido con relación a la estructura del tríptico y los procesos de deformación en la plástica de Bacon.

Pero el fenómeno de desterritorialización también lo observamos con Michaux (que es tratado ampliamente en el capítulo III), en el cual se da un reposicionamiento del sonido en donde la distorsión cobra sentido con la música psicodélica y adquiere una postura crítica ante la música contemporánea erudita.

La confluencia entre el tríptico de Francis Bacon y los textos de Henri Michaux sobre la mezcalina propician la construcción del sonido para *PBT* de Fausto Romitelli, pero esta creación sonora se catapulta desde la materialidad de los medios visuales y verbales, lo que

da como resultado una actualización tanto del sonido como de la experiencia baconiana de lo deforme y la perspectiva depravada de la mezcalina, que se materializa en el reposicionamiento sonoro de Romitelli. Sin embargo, habrá que revisar cómo se genera la actualización del sonido del rock en *PBT* y cómo Romitelli resuelve la tensión entre esa música y su formación espectral. Esto, que es tratado en el siguiente capítulo, nos permitirá comprender mejor cómo el compositor direcciona su escucha interna a través de Bacon y Michaux.

Capítulo II

En torno a *Professor bad trip*.

En la producción musical de Fausto Romitelli (1963-2004), destaca una rica sonoridad que permite al oyente acercarse a un imaginario muy particular, nutrido esencialmente de dos tradiciones musicales: el rock y la corriente francesa espectral. A partir de estas influencias, Romitelli crea un sonido original que se percibe como el resultado de la tensión entre esas dos tradiciones. La saturación y distorsión juegan un papel importante en su obra. Sin embargo, son las lecturas sobre Henri Michaux y su encuentro con la obra de Francis Bacon las que detonaron en su imaginario la construcción de una entidad sonora que se ve reflejada en casi toda su obra, particularmente en su ciclo *PBT*. En esta relación, el compositor no parece interesarse en plantear una representación o equivalencia entre el tríptico de Bacon y los textos de Michaux en relación con su música; más bien, busca establecer procesos desde la experiencia sensible y la afectación más que representar lo visual y lo literario. De hecho, como veremos a lo largo de esta tesis, Romitelli busca devenir en lo deforme de la plástica del artista visual y en los textos sobre la mezcalina del poeta desde su ciclo. Sin embargo, partir de la experiencia sensible para entender la relación entre estas obras abre una serie de problemas que van desde cómo se entiende la experiencia sensible y cómo se da una afectación en la creación sonora, hasta las implicaciones que tienen esos procesos en la obra del compositor, especialmente en su ciclo arriba mencionado.

Con base en lo anterior, el punto esencial que discutiremos en este capítulo será el problema de la creación del sonido en esta obra, lo que nos permitirá introducirnos a la cuestión de la afectación de otros medios como el visual y el literario, tratados en los capítulos II y III, no sin antes establecer y describir el universo sonoro de Fausto Romitelli.

1.1.- El universo sonoro de Fausto Romitelli

Originario de Gorizia, Fausto Romitelli ingresa al Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán y toma los cursos de composición con Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena. Seducido por la corriente espectral, en 1991 se instala en París en donde toma clases con Gérard Grisey, Hugues Dufourt y Tristan Murail. De 1993 a 1995 hace una residencia en el IRCAM¹ como *compositeur en recherche* (Sarmiento, 2012). Aunque sus principales influencias fueron György Ligeti, Karl Heinz Stockhausen, Giacinto Scelsi, Pierre Boulez y Gérard Grisey, Romitelli desarrolla un sonido peculiar recogiendo influencias del rock psicodélico y el rock alternativo (tales como Jimi Hendrix o Aphex Twin) fusionándolos con las técnicas de composición espectral; esta fue la plataforma para la creación de obras como *Blood on the flour; Trash, TV, Trance; Yellow, Green and Blue*, y su ópera (y último trabajo) *An Index of Metals*. Sin embargo, el sonido distorsionado y saturado que prevalece en su música alcanza su más grande expresión en *PBT, lessons I, II y III*; compuesta entre 1998 y 2000.

Las ideas de distorsión y saturación que caracterizan su música y particularmente en esta obra, son, además, el resultado de un profundo trabajo sobre la exploración del sonido que desarrolló en el IRCAM: la elaboración de objetos musicales complejos donde la armonía y el timbre se fusionan, la simulación acústica de sonidos electrónicos, los fenómenos acústicos bajo las formas de torsión y compresión, son tan sólo algunas de las exploraciones que Romitelli hizo sobre el sonido, que además le permitieron, por una parte, generar una forma de escritura muy sofisticada, y por otra, abordar la distorsión y la saturación de manera efectiva (Plouvier, 2002).

El ciclo está constituido de tres partes relacionadas por la presencia incisiva de una gestualidad musical que va variando y que está diseñada como una especie de *ritornello*, es decir, como un elemento que se repite siempre pero de forma variada. En general, en el primer movimiento y a lo largo de los otros dos, este *ritornello* se conduce como un vórtice que gira sobre sí mismo siempre acelerándose casi hasta el desbordamiento. En ese proceso Romitelli se vale la saturación instrumental, tímbrica, armónica y de la distorsión. El juego que se da entre estos elementos y otros sonidos inarmónicos, el manejo del timbre y la

¹ L'Ircam, L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique.

densidad, quedan también caracterizados por su forma de orquestar y por la integración de instrumentos no tradicionales al ensamble de cámara convencional; así por ejemplo, el orgánico para esta obra se compone de: guitarra eléctrica con pedales de distorsión, teclados, armónicas, kazoo, diapasón de lengüeta que se usa para afinar la guitarra, además de flauta – flauta baja, clarinete bajo, piano, percusión, violín, viola y violonchelo. A partir de esa instrumentación Romitelli propone una rica fuente sonora, sin embargo, su principal interés en torno al rock se traduce esencialmente en el sonido que esta música genera. Es de su fascinación por Jimi Hendrix, Pink Floyd, Sonic Youth, Triki y Aphex Twin que adopta la sonoridad sucia e impura, la energía, la violencia, lo anárquico y lo artificial de esa música sin escritura, nacida en la subcultura británica en los años sesenta y que es el resultado de la hibridación de la cultura afro-americana (Denut, 2009, p.1). Esto lo coloca en un punto en donde se establece como un compositor reconocido en el ambiente de la música contemporánea erudita y, al mismo tiempo, es criticado por su estética singular que pone en juego aquellas otras tradiciones alejadas de la música de arte:

Romitelli es el parangón de la subcultura de la música erudita contemporánea, y esto, hace eco en otra subcultura, la de la música popular anglosajona de los años sesenta a nuestros días. [...] La riqueza estética de Romitelli proviene de esa tensión, perceptible ya entre los años que mencionamos entre la formación de un discurso, su mediatización por la escritura, y el placer de descoserse con el sonido (p. 1).⁷

No obstante, sus intereses por el rock están bien delimitados; en las notas al programa del estreno de *PBT* el compositor señala lo siguiente:

He intentado integrar en mi escritura un aspecto particular de la investigación sonora en el campo del rock: la compleja interacción entre el tratamiento electroacústico y el gesto instrumental; no tengo en cambio ningún interés en la estructura armónica y melódica del rock, que no ha sabido liberarse de ciertos clichés tonales o modales (p. 1).

⁷ Traducción propia.

La cita pone énfasis en su interés por el sonido más que por las estrategias compositivas del rock; deja ver, además, que uno de sus principales objetivos en su investigación sonora es la creación de una entidad derivada del *performance* instrumental; es decir, Romitelli se interesa por la producción del sonido y por su realización. De esta forma, el tratamiento electro-acústico y el gesto instrumental se convierten en los componentes esenciales para su música (algo que finalmente también derivó de su experiencia en el IRCAM); sin embargo, su formación espectral que hace que aborde el fenómeno sonoro desde el interior de éste, lo coloca aparentemente en una estética musical afín a esa corriente. En términos generales el sonido como fenómeno físico se define a partir de las vibraciones que éste genera y de las propiedades que le son inherentes.⁸ Son las cualidades y la relación entre éstos con las que podemos percibir un sonido musical, al respecto Stephen Molloch (2000) comenta:

La cualidad de un sonido musical depende casi por completo de nuestra percepción de su espectro, el cual comprende sus componentes Fourier; la frecuencia, la forma en la que esta se ubica en el espacio, la forma en la que cambia a través del tiempo, la amplitud y la manera en la que estos componentes reaccionan entre ellos (p. 257).

El espectralismo se interesa profundamente en esos elementos y toma el timbre como punto de partida para generar su discurso musical, para Thierry Alla (2005).⁹

La música espectral es una música donde todo el material es derivado de las propiedades acústicas del sonido. [...] Es a partir de los análisis en los sonogramas de los instrumentos que esa técnica puede elaborarse. [...] La composición espectral consiste, por una parte, en crear una dialéctica entre espectros armónicos e

⁸ En este sentido la propagación en forma de ondas, en el mayor de los casos, a través de un fluido o un medio elástico que esté generando el movimiento vibratorio de un cuerpo se entiende como fenómeno sonoro; para Alfredo Casella y Virgilio Mortari (1950), “los caracteres que distinguen un sonido de otro pueden reducirse a tres: *intensidad*, o sea el carácter por el cual un mismo sonido es fuerte o débil según su amplitud de vibración; *altura*, que distingue entre sí los sonidos graves de los agudos según su “longitud de onda”; *timbre*, por el cual sonidos de la misma altura e intensidad pueden ser de distinto color” (p. 3)

⁹ Traducción propia.

inarmónicos, entre ritmos periódicos y no periódicos, donde puestos estos en el proceso de la obra, permiten definir los recorridos sonoros de un estado a otro (p. 14).¹⁰

Aunque sus técnicas y estrategias para abordar el fenómeno sonoro derivan del pensamiento espectral, Romitelli toma una posición radical con respecto a esta corriente musical criticando, entre otras cosas, su intelectualidad y la visión horizontal con respecto a otras formas de expresión musical. El italiano se interesa, más bien, en aquellas otras formas en donde la escritura está ausente, y enriquece la tradición de la música erudita planteando una forma de escritura centrada en el timbre. Según Denuit (2009) “la apuesta en la composición de Romitelli podría enunciarse de esta manera: irrigar el formalismo propio a toda escritura de una vitalidad que lo desgarrar sin aniquilarlo” (p. 3). En una entrevista que el musicólogo sostuvo con el compositor en el 2000, comenta:

[...] el compositor insistía sobre la caducidad de la distinción entre *high art* y *low art*, y la sustituía según él entre música escrita y no escrita. Los imperativos de la forma, la seriedad estética, la pertenencia a esa escritura garantiza que haya discurso, tensión, drama. A ese primer imperativo de pertenencia a una tradición de la escritura se agregarían también aquellas de la no conformidad a las normas, a los modelos de alienación auditiva defendidos y propagados, ya sea por la industria musical (música afroamericana dominante) o por el repliegue en la historia (todo lo que proviene de lo *neo*, incluidos también los neo-serialismos) que no recubre el mismo territorio más que la distinción entre lo escrito y lo no escrito. Ciertas producciones de la música japonesa independiente (la « schizo music » de Nakamura Kosuke notablemente), todo un arte accidentalista contemporáneo hecho en Alemania (Pole, Oval, etc.) prueban en efecto que hoy la música escrita no es el monopolio de la resistencia. La vanguardia de nuestra época no conoce siempre la clave de *sol* (p. 3).

Romitelli buscó posicionarse fuera del discurso de la música contemporánea institucionalizada y procuró en su escritura:

¹⁰ Traducción propia.

[...] un instrumentarium (su amor por el sonido distorsionado de la guitarra eléctrica), una libertad en el discurso (formas procesuales auto-generativas, en transformación continua, buscando liberarse de la jerarquía y el trabajo deductivo, la obsesión erudita y las leyes asociativas, a los misterios de las relaciones entre los timbres, las cualidades del tiempo[...]) [...] Ese patrimonio, es enriquecido por Romitelli, como músico de la tradición escrita por una conciencia propiamente compositiva de los callejones sin salida de un pensamiento musical exclusivamente centrado en el timbre (p. 1).

Ahora bien, es el sonido sucio e impuro lo que toma como modelo sonoro y que se permea en el interior del ciclo *PBT*, para él, esa sonoridad está directamente relacionada con la distorsión, la saturación y en general con el ruido que se produce como fenómeno acústico, especialmente, en la música rock. Pero también la idea de lo sucio, además de ser una característica en su búsqueda sonora, forma parte de un discurso que se opone al sonido de la música contemporánea erudita francesa, aquella que se nutre y se funda en las obras espectrales y post-seriales de la década de los ochenta (p. 2). Romitelli se opone a esa estética cargada de sonidos grises y su subrayada pretensión con la innovación; en ese sentido el compositor:

recursa las manifestaciones de la modernidad de la historia de la música a nombre de una modernidad más cabal, más auténtica en su relación con el presente. Nuestra época es sucia; su música debe ser igualmente. Romitelli no hace más que fisurar el formalismo, tratando de despedazarlo, de hecho peor, lo ensucia (p. 3).

En otras palabras, Romitelli rechaza el sonido culto y revestido y pone en crisis esa tradición cuestionándola, abriendo una serie de posibilidades en otras formas de concebirlo proponiendo nuevas perspectivas para la composición contemporánea.¹¹ Su apuesta está, al contrario de ese pensamiento musical, dirigida a una experiencia, a una sensibilidad corporal con la materia sonora. Al respecto dice: “Defiendo la idea de que se necesita poner de nuevo al cuerpo en el centro de la experiencia musical, la música es también y ante todo

¹¹ Para Romitelli el sonido culto y revestido tiene una relación directa con la escuela espectral y en general, con el tratamiento que la música erudita le da a su sonoridad. Ver en: Fausto Romitelli, Notas al programa de *Professor Bad Trip*, Festival de Música de Estrasburgo, 2000.

puede ser las reacciones fisiológicas del cuerpo” (Denut, 2001, p. 39). Esta declaración abre una serie de interrogantes que están relacionados con su posición ante la música contemporánea, empero, hay algo que nos conecta directamente con la experiencia sensible en Romitelli: pensar el cuerpo como el centro de la experiencia musical nos habla, por una parte, de sensación, de la forma en que sentimos la experiencia musical y la manera en que nos vinculamos con ella, esto es, la forma en que nos afecta. Por otro lado, también nos habla de la experiencia particular de Romitelli con la música, pero se trata también de su experiencia con el sonido (la sonoridad de la música popular anglosajona) y la manera en que esa experiencia sensible recae en su cuerpo, en su escucha. Entonces, ¿cómo se da la experiencia sonora en Romitelli? En el artículo citado más arriba Denut comenta que es común encontrar relaciones extramusicales con la literatura en la cultura del rock, lo que nos hace entender de manera análoga, la filiación con Henri Michaux. Pero ¿cómo se da la experiencia sensible del compositor con la obra del poeta belga y por ende con la pintura de Francis Bacon?, ¿se puede pensar en esta obra sin hablar de la influencia de Michaux y su declarada inspiración que tuvo con el tríptico de Bacon?, ¿es esta relación la que detona la composición musical de *Professor bad trip*? Enfrentar esta obra presenta el reto, por un lado, de la experiencia sensible del compositor hacia el sonido de la música *pop* anglosajona, y por otro, el de la influencia que tuvieron los artistas mencionados en la creación, no sólo de esta obra, sino también del sonido que adopta lo sucio y lo distorsionado como los rasgos distintivos de su música posterior.

Para la creación de su ciclo *PBT*, Romitelli se inspira, por un lado, en los *Three Studies for Self-Portrait*, de 1972 de Bacon; de esta obra el compositor toma la estructura del tríptico como punto de partida. Sin embargo es lo deforme del tríptico lo que seduce al compositor. Por otro lado, encuentra en los escritos de Michaux, principalmente en los libros *El infinito turbulento* (1964) y *Miserable milagro* (1969), una fuerte afinidad con respecto a su imaginario sonoro. Son los estados de percepción alterada que Michaux describe en estos libros los que le interesan al italiano, convirtiéndose éstos en un punto de referencia para la creación de *PBT*. Las relaciones que Romitelli estableció con esas obras detonaron la creación del sonido y la composición de su ciclo: es la confluencia de las fuerzas y los afectos entre lo visual, lo verbal y lo sonoro lo que hace de esta obra fruto de la experiencia sensible de Romitelli. Pero ¿cómo se da esa actualización?, ¿cómo se

establecen las relaciones de fuerzas y afectos en la experiencia sensible del compositor?, ¿qué son las series de sensación y cómo operan en *PBT*? Estas preguntas tocan el problema central de este trabajo, es decir, la forma en que Romitelli se relaciona con la obra de Michaux y Bacon a partir de la sensación y la manera en que busca hacer audibles las fuerzas de estos artista en su ciclo.

Aunque estos problemas son desarrollados ampliamente en los capítulos I y III, la discusión aquí también tiene pertinencia pues atañe a la configuración sonora del ciclo, donde Romitelli establece la relación con Bacon y Michaux. ¿Cómo se crea el sonido en esta obra?, ¿hay una relación entre el sonido sucio y distorsionado con lo deforme y lo depravado? El imaginario sonoro del compositor obedece a un escucha singular que pone en relación dos tradiciones totalmente opuestas pero que habitan en su interior: Karl Heinz Stockhausen y Gérard Grisey con Jimmy Hendrix y Aphex Twin. Sin embargo, como bien lo señala Denut, no se trata de una relación de paralelismo, sino de origen común (Denut, 2009, p. 1). En el mundo sonoro de Romitelli conviven esas dos tradiciones, la del rock y la de la música contemporánea erudita, con las cuales creció musicalmente. No obstante, es el sonido artificial y la cultura del pastiche lo que lo seduce: “Desde que nací, me bañé en las imágenes digitalizadas, los sonidos sintéticos, los artefactos, lo artificial, lo distorsionado, lo filtrado –he aquí la naturaleza de los hombres de hoy (Pluvier, 2002, p. 1).” Esa escucha singular, profunda, que inicia su itinerario sobre el timbre, en el interior del sonido, edifica un universo sonoro en donde las tres lecciones de *PBT* dan testimonio de un recorrido musical muy particular. Sin embargo, este hecho nos lleva de nuevo a preguntarnos sobre aquellas fuerzas que detonaron la creación del sonido de esta obra, es decir, más allá de su gusto por el sonido de la música *pop* anglosajona, ¿cómo es que la creación del sonido para *PBT* tiene su origen en la experiencia sensible de Romitelli con la obra de Bacon y Michaux? Esta pregunta además implica otro movimiento que trataremos más profundamente en el siguiente capítulo, en el que nos referimos a que en ese proceso se da una actualización de su lectura del poeta así como de su encuentro con la obra del artista visual, lo que implica una serie de devenires en el entramado musical de esta obra.

Capítulo III

De la perspectiva depravada de la mezcalina a la experiencia sonora

En el capítulo I, en la última sección dedicada a la desterritorialización y reterritorialización del sonido, se abrió la discusión con la relación Michaux-Romitelli. En ese primer acercamiento analítico de *PBT*, se vislumbró una característica fundamental; esto es, un sonido territorializado desde dos puntos que se manifiesta como una entidad sonora que parte desde Michaux y desde Bacon, emancipándose y contrayéndose en el flujo musical de esta obra. El agenciamiento de ese sonido que se manifiesta en el interior de la pieza, fluye mezclándose y mostrándose como una entidad sonora susceptible al movimiento generado por la tensión de fuerzas que la habitan. Desde Michaux, bajo los procesos de afectación, se ilustran con la postura crítica de Romitelli ante la música contemporánea erudita (el espectralismo francés), la cual lo lleva a un rechazo a todo intelectualismo académico y, en oposición a eso, gira su apuesta musical a la actualización del sonido revestido por lo artificial, lo sucio y lo distorsionado que prevalece en la música rock. Sin embargo, el movimiento de desterritorialización abre otras formas de devenir en la relación sonora-literaria de esta obra: sólo desde la afectación verbal en el sonido, encontramos en las citas que Romitelli refiere a esta obra y en los análisis de algunos musicólogos como Eric Danut (2009), Jean-Luc Pluvier (2002) y Pierre Michel (2002), que remiten justo a los procesos de afectación y los varios devenires que fluyen en el corpus de *PBT*. Más concretamente, cuando Romitelli, por ejemplo, dice: “Me ha parecido necesario, en consecuencia, trabajar sobre aspectos musicales relacionados de la manera más directa posible con la percepción de los fenómenos descritos por Michaux [...]” (Michel, 2002). sugiere una especie de simbiosis entre las ideas del poeta y la búsqueda sonora del compositor, lo que implica varios devenires que se dan en esta obra, aunque quizá lo más inquietante, desde nuestra perspectiva, es preguntarnos qué son, cómo se materializan y cómo se dan los varios devenires Michaux en *PBT*; es decir, la obra también es emular los estados alterados descritos por el poeta haciéndolos patentes en el tratamiento del sonido y la escritura de la partitura. En este sentido se puede hablar de una desterritorialización del

sonido que parte desde Michaux a Romitelli y que las tres lecciones de esta obra son devenires y a la vez fuerzas que afectan y actualizan la lectura del poeta. En el capítulo que nos ocupará ahora se propone desarrollar la aplicación de los conceptos de fuerza-afecto, devenir y desterritorialización tratados en el capítulo I, para analizar algunos segmentos de esta obra pero desde su relación con los textos de Michaux.

3.1 La perspectiva depravada de la mezcalina

Una de las cosas que llama la atención en las notas al programa que Romitelli escribió para *PBT*, es la forma en que se refiere a las experiencias alucinadas de Michaux con *la perspectiva depravada de mezcalina* en los libros: *Miserable milagro* (1956), y *El infinito turbulento* (1957) relacionadas, éstas, con su pensamiento musical. Perspectiva que nos habla de los estados de percepción alterada, de la inmersión en un viaje en donde lo absurdo siempre está por encima de cualquier lógica. En los varios dispositivos que Michaux usa para desprenderse del yo, sean sus viajes imaginarios o las drogas, siempre hay la intención de ir más allá de las apariencias de estabilidad (Mattoni, 2005, p. 3). A partir de esto, el poeta consigue una escritura muy personal en donde la experiencia con la mezcalina le permite describir y plantearse un universo sin límites ni formas, consiguiendo una narrativa que, según Maurice Blanchot expresa al hombre mediante su misma ausencia (p. 1). En un texto sobre Michaux, Octavio Paz (1983) también apunta:

Cuerpo a cuerpo con la droga, con el temblor de la tierra, con el temblor del ser sacudido por su enemigo interior –un enemigo que se funde con nuestro propio ser, un enemigo que es indistinguible e inseparable de nosotros. Encuentro con la mezcalina: encuentro con nosotros mismos, con el conocido-desconocido. El doble que lleva por máscara nuestro rostro. El rostro que se borra y se transforma en una inmensa mueca de burla. El demonio. El payaso. Ese no soy yo. Ese soy yo. Martirrisible aparición. Y al volver el rostro: no hay nadie. También yo me he ido de mí mismo. Espacio, espacio, vibración pura. Gran regalo, don de dioses, la mezcalina es una ventana donde la mirada se desliza infinitamente sin encontrar nada sino su mirada. No hay yo: hay el espacio, la vibración, la vivacidad perpetua. Luchas, terrores, exaltaciones, pánicos, delicias: ¿Es Michaux o la

mezcalina? Todo ya estaba en Michaux, todo ya existía en sus libros anteriores. La mezcalina fue una confirmación [...] (p. 160).

La descripción de Paz es una metáfora sobre los estados alterados trazados por Michaux en su obra, en donde esboza las experiencias del poeta como un encuentro *cuero a cuerpo con la droga*, pero también deja ver en el pensamiento del poeta una invitación a la experiencia con el alucinógeno siempre expresada como un mecanismo de oposición a las lógicas convencionales: “La obra de Michaux es una expedición hacia algunos de nuestros infinitos, los más secretos, los más temibles, pero también los más irrisorios (p. 160).” Las reflexiones de Paz sobre el poeta, parecen retratar a través de la metáfora los estados alterados y los viajes imaginarios que el poeta se ocupó de describir durante casi una década con los libros dedicados a la mezcalina, como si buscara emular la sensación del poeta. Sin embargo, el sentido de las descripciones de Michaux que a nosotros nos interesan, va más allá de un itinerario poético; es decir, no es suficiente pensar la metáfora como una herramienta para su análisis, especialmente cuando se apunta a los procesos de afectación entre el poeta y el compositor. No obstante, las metáforas de Paz, articuladas en el texto citado arriba, nos introducen a los mundos alucinantes de Michaux y nos permiten preguntarnos más detenidamente sobre lo que representan en Romitelli.

Quizá el mayor interés del compositor se centra, más que en la visión del poeta bajo los efectos del alucinógeno, incluso, más que en el espacio de la mezcalina en el cuerpo de Michaux, en lo depravado y sus implicaciones en la experiencia sensible (Romitelli, 2000). Esta figura, para Michaux (1979), se define a través de su relación con la droga, y especialmente con una de sus pericias descritas en la *quinta experiencia mezcalina*. Existe ahí una sumisión de la conciencia en donde la experiencia sensible gira viciosamente en torno a un estado de voluptuosidad que convive a la vez con una sensación de vértigo. En la tercera parte de *El infinito turbulento* el poeta dice: “El árbitro «yo», el árbitro habitual y el director del juego y de las ideas, el que decide y ordena carece de fuerzas. Ahora serán las ideas, las imágenes, los impulsos quienes tengan fuerza, quienes tengan poder, quienes tengan el dominio sobre él, quienes le modifiquen, e instantáneamente, desde su aparición a veces fortuita (p. 79).” Lo depravado en la mezcalina se expresa en la incapacidad de

direccionar su voluntad que sucumbe ante la sensación y el impulso, y que es a la vez el estado de fascinación y de éxtasis; es decir, hay en ese acontecimiento un impulso obsesivo en donde aun lo erótico se desborda en formas como lo inmundo, lo perverso y lo obsceno, como lo demuestra el siguiente extracto:

¿De verdad creo esto? ¿Y me pongo a inquirir si voy a seguir mirando o no este insólito espectáculo? ¿O sea que aún no he comprendido? ¿Cómo? Que no es tanto la visión lo que cuenta, sino el trance llegado a traición que me alza y me aumenta, aumenta, aumenta y me impulsa y me precipita al goce, un goce no físico, no local, sino interno, esencial, centrado en mí, y me arrastra, me aprisiona, me embriaga, me derriba, me corrompe, me disuelve, en un deleite exaltado, sin freno, sin cortapisas, sin crítica, sin posibilidad alguna, concupiscencia omnidevoradora y sinfónica cuyos panoramas impúdicos sólo son, sin embargo, la corroboración y la ilustración del múltiple, insólito y cerebral orgasmo incesante que me domina (p. 48).

Más adelante dice:

Tentación del cerebro-sexo. Exaltación, como si un cerebro secundario, liberado del principal y convertido en omnipotente, funcionara solo, desconectado del otro, y con un funcionamiento que se limitara, a lo erótico, sobre lo erótico, con razonamientos, asociaciones, encadenamientos, del estilo, únicamente eróticos, pero que, aun así correspondiera (curiosamente) a un mundo real, mundo únicamente erótico, saciado, repleto, compuesto de erótica, que entonces desfila y se exhibe bajo la mirada perversa prodigiosamente clarividente y malévola (p. 48).

Michaux exalta una embriaguez en donde lo inmundo, lo más sucio y bajo del hombre se mezcla con lo perverso de manera compulsiva, viciosa, pero siempre desde lo erótico. *La perspectiva depravada de la mezcalina* nunca es neutra, esto es, «no hay nada neutro, ni ser, ni una cosa», todo deviene, todo se mueve en un estado que se prolonga más allá de la voluntad, como si la mezcalina se apoderase de los deseos y el alma del poeta para llevarlo a una voluptuosidad sin límites (p. 48). En otro pasaje agrega:

Seducido, todo sucumbe y naufraga, arrastrado hacia un eros sin fin, similar a una dislocación y a un terremoto. Hasta las mismas líneas, las únicamente lineales, casi abstractas en principio, y sin relación con el cuerpo humano, se vuelven líneas borrachas, presas de innobles ondulaciones, sin que sepamos con qué y con quién relacionarlas, pero de todos modos innobles, y no puedo seguir las sin sentir al máximo mi propia infamia, de tan mezclado que estoy con postraciones, conteos apáticos y como saxofonados, que proclaman promiscuidad, promiscuidad, promiscuidad universal de la que es imposible desolidarizarse, desacoplarse, en una impureza total (p. 50).

Es como el torbellino inmóvil de Paz (1983, p. 160) figura que usa para describir las experiencias de Michaux con el alucinógeno en donde todo estado sensible, toda imagen escapa para formar otra. Pero también esta idea, así como las ráfagas de imágenes y la velocidad inaudita de apariciones, transformación y desaparición de las visiones, son las fuerzas que contienen todas las afecciones materializadas en *El infinito turbulento* (1979) y en *Miserable milagro* (1969), entre otros; es decir, desde la visión de su imaginario y desde la sensación hecha experiencia, Michaux vive cada instante en una simultaneidad que se fragmenta y se hace continuo de todos los instantes vividos en la experiencia mezcalina. En el prefacio al *Miserable milagro* dice:

En este libro, el margen, ocupado más por extractos que de títulos, manifiesta de modo muy insuficiente los *encabalgamientos*, fenómeno siempre presente en la mezcalina y sin el cual es como si se hablara de otra cosa. No se han utilizado otros “artificios”. Se hubieran necesitado demasiados. Las dificultades insuperables provienen: 1º, de la velocidad inaudita de aparición, transformación, desaparición de las visiones; 2º, de la multiplicidad, de la pululación de cada visión; 3º, de los desarrollos en abanico y en umbelas, por progresiones autónomas, independientes, simultáneas (a modo de siete pantallas); 4º, de su género emocional; 5º, de su apariencia inepta y, aún más, mecánica: ráfagas de imágenes, ráfagas de “sí” o de “no”, ráfagas de movimientos estereotipados (p. 12).

Así como para Spinoza (Deleuze, 2008, p. 220) la afección es la imagen de una cosa asociada a una acción que se da en un corte instantáneo, en el poeta son todos los procesos con la droga materializados en todas sus bitácoras que, a menudo, se encapsulan en la

iteración, en una descripción plagada de imágenes fugaces por cada corte de simultaneidad: cada instante es vivido y vuelto a vivir compulsivamente. Las fuerzas en Michaux son todas sus experiencias vertidas en sus libros sobre la mezcalina, relatos de un mundo huidizo, dice Rodari, inmenso e inmensamente perforado, donde reina la paradoja (1994, p. 19).

Ahora bien, ¿Qué es para Romitelli *la perspectiva depravada de la mezcalina*? ¿Cómo interpreta esta idea en la creación del sonido? Romitelli es contagiado por el pensamiento de Michaux de tal forma que *PBT* puede entenderse como un mecanismo de captación de las fuerzas del poeta; sin embargo, esta idea en el compositor encuentra sentido en su mundo sonoro; en las notas al programa- ya parcialmente citada en esta tesis - Romitelli (2000) expresa las relaciones que busca entre esta figura y su pensamiento musical:

En los escritos y dibujos de Michaux he encontrado la relación entre la “perspectiva depravada” de la mezcalina y los territorios sonoros que siempre me han fascinado: la mecánica de la aparición, de la transformación, de la desaparición de visiones y colores está muy cercana a la forma de mi imaginario auditivo. Me ha parecido necesario, en consecuencia, trabajar sobre aspectos musicales relacionados de la manera más directa posible con la percepción de los fenómenos descritos por Michaux. [...] (p. 4).

La perspectiva depravada cobra sentido en Romitelli, en principio, desde la repetición (a este problema volveremos más adelante), pero se trata de un movimiento más complejo que eso, es su lectura sobre la voluptuosidad, es decir, de las visiones e impresiones eróticas e inmundas que conforman esa idea; lo que significa que lo que deviene en el movimiento de desterritorialización en Romitelli es la constante plétora de efectos que definen los estados de depravación en Michaux. En este sentido, esa figura en el compositor se puede entender como una recomposición de fuerzas de series sensitivas en su territorio sonoro. En conjunto se trata de un estallamiento de sensaciones en donde el sonido es llevado (en referencia al espectralismo) a otros territorios donde la distorsión, así como la saturación forman parte de lo que Romitelli entiende por lo depravado. Esta idea se formula en el sonido de *PBT* a partir de varios devenires sonoros, por eso puede verse como una creación sonora más que de una composición musical. La apropiación de elementos que definen esa figura del poeta,

propician los devenires en la gestualidad musical, de tal manera que ideas como lo inmundo, o el constante flujo narrativo de imágenes sensuales y el vertiginoso estado de sumisión (con respecto a la droga), en donde la sensación y el impulso «son los que tienen el poder», devienen en la forma y el comportamiento gestual-musical de la trilogía de Romitelli. Sin embargo, el compositor lleva la idea todavía más lejos, es decir, su lectura transporta la relación de esta figura a otros espacios narrativos tales como: la mecánica de la aparición, de la transformación, de la desaparición de visiones y colores. Éstas se entienden en el compositor como un conjunto de series sensitivas que convergen en su imaginario sonoro y que devienen como flujos y entidades que podemos visualizar como la repetición, la saturación, aceleración entre otras tantas propiedades de su universo sonoro (a este problema regresaremos en el apartado siguiente), dando como resultado una imagen de la *perspectiva depravada de la mezcalina* que integra otras experiencias con el alucinógeno. Ahora bien, en el capítulo I definíamos (a partir de Deleuze) la captación de fuerzas como un movimiento en donde confluyen “dos series heterogéneas” que devienen a partir de un proceso de afectación mutua (Le Garrec, 2010, p. 35). En ese sentido, el mecanismo de captación que se da entre Michaux y Romitelli se concibe justo en los movimientos de fuerzas y afectación entre ambos. La partitura de *PBT*, los procesos de creación del sonido son el resultado de esos movimientos. Al mismo tiempo, la trilogía del compositor se hace fuerza afectante que actualiza la voz de Michaux materializándola en el flujo musical, esto es, desde el momento que se dan estos procesos entre el pensamiento del poeta y la música del compositor, se genera un movimiento en el que todo lo que engloba la perspectiva depravada (tal como la configura Romitelli) se emplaza en la gestualidad musical deviniendo como sonido afectado y al mismo tiempo como actualización del texto del poeta.

De esta forma, si entendemos *PBT* como un dispositivo de captación de fuerzas podemos profundizar aun más en estas formas de devenir, especialmente en la idea de perspectiva depravada, pero desde Romitelli. Sin embargo, antes de encarar el problema directamente, primero, debemos aclarar cómo se generan los mecanismos de captación de fuerzas, cómo se da el contagio, la relación paralela entre esos universos.

Romitelli establece una relación con el pensamiento del poeta a partir de un encuentro entre la lectura de los textos de Michaux y su imaginario, o mejor dicho, el universo sonoro

del compositor. Ese encuentro produce sentido en Romitelli, lo que lo lleva a establecer una relación por la vía de la afectación desde el momento en que los textos de Michaux, se hacen fuerzas afectantes que impactan en Romitelli por medio de la sensación.¹² A partir de este movimiento, se observa que no se da una relación de equivalencia, es decir, la visión de Romitelli sobre los textos del poeta no se centra en un personaje, pasaje específico o en alguna cita. No hay una intención representativa de los textos o fragmentos de estos mismos. Más bien se da una afectación, un contagio que se expresa como producción de sentido, es decir, producción de series de sensitivas, de formas nuevas de lo sensible, pero que, siguiendo a Deleuze (1984), se presentan como *perpetuum mobile*, esto es, “[...] tiene como función recorrer las series heterogéneas, y, por otra parte, coordinarlas, hacerlas resonar y converger, y por otra, ramificarlas, introducir disyunciones múltiples en cada una de ellas (p. 85).” Romitelli percibe las imágenes de Michaux como una zona de intensidades, como un cuerpo cargado de fuerzas que estallan en él. Ahora bien, el sentido producido a partir de la relación de afectación entre lo visual y lo sonoro, es visto como dos series intensivas que convergen; es lo que define la materialidad y los devenires en esta obra. En otro momento Deleuze afirma que “el sentido no es nunca principio ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias (p. 90).” Por eso se habla de presentar las fuerzas, de mecanismos de captación de fuerzas que producen sentido. En Romitelli este movimiento se materializa en *PBT* pero se produce manifestándose en varios devenires: los pasajes saturados de esta pieza son los sentidos producidos a partir de la *perspectiva depravada de la mezcalina*, materializados en el flujo musical y en la gestualidad. Los relatos de Michaux devienen en varias formas en el espacio sonoro de *PBT*, pero nunca como narración. Más bien, producen sentido haciendo resonancia en las entidades sonoras de este ciclo, sea como procesos de saturación o como iteraciones en los procesos de recurrencia formal. Sin embargo, la persistencia sobre la *perspectiva depravada de la mezcalina* remite a la idea de voluptuosidad de Michaux que está relacionada también, por lo menos desde Romitelli, con los estados de aceleración y ráfagas de imágenes, pero estos, cuando se entienden como fuerzas afectantes, como series

¹² La sensación, en el sentido deleuziano, se refiere en oposición a lo sensacional, referida esta última al arte figurativo y a la representación, por el contrario, la sensación constriñe a la potencia en el acto, a fuerzas liberando otras fuerzas... Pour tout une présence agit directement sur le système nerveux... Ver en: BUYDENS, Mireille. *SAHARA. L'esthétique de Gilles Deleuze*. Librairie Philosophique J. VRIN. 6, Place de la Sorbonne. Paris. 2005. p. 101.

de sensación, cuando entran en relación con otra serie heterogénea se genera un proceso de actualización que produce sentido; de esta forma, por ejemplo, el tratamiento de aceleración periódica en el principio de la *lesson I*, que describimos en la fig. 2, así como el borramiento en el gesto inicial a partir de superposición de capas instrumentales y la distorsión generada a partir de esos procedimientos orquestales, dan cuenta de la actualización de sentido de las ideas del poeta en el ciclo de compositor.

De esta manera, la producción de sentido estalla en varias formas en el pensamiento del compositor, sea como la construcción del sonido a partir de una postura crítica ante la música contemporánea erudita, sea como la intención de presentar las fuerzas de los fenómenos de los estados alterados, o simplemente presentados bajo los procesos gestuales en el entramado musical de *PBT*. Sin embargo, los procesos de devenir están completamente ligados a los movimientos de desterritorialización y reterritorialización. Como lo estudiamos en el capítulo I, estos conceptos implican un movimiento, un abandono que propicia la actualización de sentido (Savagnargues, 2006, p. 73). Es ese movimiento el que hace posible el devenir musical y por el que se recomponen las fuerzas de *la perspectiva depravada de la mezcalina*, así como lo deforme del tríptico de Bacon. Este devenir, se actualiza justo a partir de ese movimiento que se da de un estrato a otro, de una forma a otra; es la relación de dos series heterogéneas, lo visual y lo sonoro; y que se manifiestan como una comunicación aberrante, diría Deleuze, pero que se contagian mutuamente convergiendo y ramificándose. Son algunos de los estados mezcalina que giran en torno a la perspectiva depravada los que se desterritorializan como sentido producido en *PBT*. ¿Hasta qué punto se da un contagio de Michaux a Romitelli? ¿Hasta qué punto los textos del poeta devienen en sonido? Estas preguntas se relacionan directamente con una de nuestras hipótesis en la cual se plantea que esta obra es un dispositivo de captación de fuerzas que hace posible los movimientos de desterritorialización; es decir, la captura de los estados alterados descritos por Michaux se materializa en el interior del ciclo emplazándose en el espacio sonoro, a través de las diferentes formas de repetición que se encuentran en los textos del poeta; es por medio de esa figura que se activan los movimientos de desterritorialización y actualización en el ciclo de Romitelli. En el siguiente apartado intentaremos explicar a partir de análisis concretos cómo se materializa este concepto en la trilogía del compositor italiano.

3.2 Devenir y estallamiento en los mecanismos de repetición

En el prólogo a la *Antología poética 1927-1986*, Silvio Mattoni (2005) se expresa así de uno de los rasgos más característicos de los libros que el poeta dedicó a su experiencia con la mezcalina en la década de los cincuenta: “Michaux alcanza una voz sin modulación, un cuerpo sin conciencia, un pensamiento que excede no sólo la sistematización de las ideas sino también la repetición involuntaria de las imágenes.” (p. 3). Mattoni nos habla brevemente al final de su comentario de uno de los mecanismos para acercarse a esos estados que Michaux narra en sus libros: la repetición involuntaria de las imágenes que se vuelca en una incesante visita a situaciones que van desde vibraciones casi imperceptibles a infinitas bifurcaciones (Paz, 1983. p. 50), así como los constantes desdoblamientos y formas de percibir el tiempo generados por la experiencia con el alucinógeno. Son también estas formas de repetición de la experiencia mezcalina las que atrajeron al compositor.

Michaux transita por diferentes estados con la mezcalina que lo llevan a experimentar sensaciones, viajes y secuencias de imágenes que relata en sus escritos, todas esas experiencias, todos esos itinerarios que el poeta describe sistemáticamente, constituyen, como lo dijimos más arriba, no sólo *la perspectiva depravada de la mezcalina*, sino además los mecanismos para abrirse camino a esas impresiones. Sin embargo, la repetición de imágenes es una de las formas de ese dispositivo que funciona como transición para desterritorializar la sensación y el imaginario a otro territorio. La interpretación de Paz deja ver lo que, a su manera, Romitelli captura de esos viajes con la droga: “los mecanismos perceptivos de los estados alucinatorios”. Justo allí comienza otra forma de desterritorializar el sonido, es decir, encontramos en *PBT* flujos, formas, procesos texturales, entidades sonoras que sugieren esos mundos *cavados* por Michaux. ¿Cómo se materializa esa experiencia? ¿Cómo se construye ese proceso en *PBT*? La respuesta está en el modo de afectación; es decir, en la forma de contagio sobre el mundo sonoro de Romitelli y en la manera en que él mismo verbaliza esa experiencia. Resulta difícil precisar cuál de los dos procesos en el modo de afectación es anterior al otro, no obstante, podemos decir que hay una relación muy fuerte entre esos dos movimientos, a tal grado que se podría inferir que ambos se dan en el mismo momento de la creación sonora. Con el modo de afectación nos referimos a cómo se da este procedimiento, la influencia en las estrategias compositivas y cómo se expresa en el lenguaje. Hay que señalar que en ese tratamiento

también está implicada la afectación de Bacon y que ambas, la del poeta y la del pintor, detonan sentido en la pieza del compositor. Sin embargo, desde la relación con Michaux podemos ver que éste presenta un proceso doble; es decir, por una parte hay un sonido que es creado a partir de la afectación que podemos entender como el dispositivo de la experiencia mezcalina devenido en sonido, esto es, la repetición de imágenes y los vertiginosos cambios de estas, al sonido que fluye con características repetitivas en el interior de la pieza y que se comporta como un bucle. Por otra parte, el modo de afectación también implica un procedimiento de verbalización, un proceso de nombramiento en la construcción del sonido afectado por Michaux; al respecto Romitelli (2000) escribe:

Lo que prevalece en *Professor Bad Trip* es el aspecto hipnótico y ritual, el gusto por lo deforme y lo artificial, por las repeticiones obsesivas, por las aceleraciones continuas e insistentes de materiales y *tempi* sujetos a torsiones y distorsiones hasta la saturación, por el ruido blanco, por la catástrofe, una constante deriva hacia el caos, por los objetos apenas nombrados y ya licuefactados; una velocidad y densidad insostenibles [...] (p. 4).

A Romitelli le interesa hablar de su propia experiencia con la construcción del sonido; describirla, hablar del proceso, encarnarlo en la palabra y tratar de estimular los demás sentidos, es un rasgo que permite no sólo definir la experiencia sonora sino vivirla en un espacio sonoro que se construye y se establece en la realización de esta pieza. El texto del compositor también nos remite, de manera indirecta, a los textos del poeta no por recurrir a la cita, o, como diría Deleuze, al calco. No hay en esta breve nota una intención mimética. Es un dispositivo de apropiación. Se trata de un texto afectado por las fuerzas de Michaux.

Ahora bien, los modos de afectación nos vinculan directamente con *la experiencia depravada de la mezcalina* porque forman parte de un movimiento de desterritorialización, lo que implica que ese movimiento se da desde Romitelli: el pensamiento sonoro del compositor es el que abandona su territorio habitual (su antigua relación con el espectralismo) para formar procesos iterativos que nos remiten a «la repetición involuntaria de las imágenes» en los libros de Michaux. ¿Cómo se entiende la repetición en *Professor bad trip*? En el texto arriba citado el compositor describe esta pieza como *repetitiva y obsesiva*; una breve descripción desde una perspectiva representacional arroja una visión

muy limitada sobre esta idea: la repetición se establece en varios niveles o capas del entramado musical, lo que significa que ella está presente, por ejemplo, en los procesos melódicos pero diversificados, a veces, en varias capas contrapuntísticas de manera irregular, otras, como un eco; sin embargo, esta característica no sólo se reduce al parámetro melódico, esto debido a que también implica un tratamiento armónico, tímbrico y rítmico, lo que hace que, en su conjunto (entendido esto como una gestualidad musical), adquiera determinado comportamiento en los procesos periódicos de la pieza (a este punto regresaremos más adelante). En principio, el sentido de repetición se materializa en *PBT* en la iteración y en el tratamiento de los materiales melódico-armónicos; es decir, en el uso reiterado de giros melódicos constituidos de una base armónica preelaborada por Romitelli. Esta es una característica que puede ser localizada en las tres lecciones de esta obra, como por ejemplo en el comienzo de la segunda lección, e igualmente en la tercera encontramos prácticamente el mismo comportamiento gestual en donde la repetición juega un papel determinante. Pierre Michel (2002) indica en su análisis sobre esta obra que el material armónico y melódico, que da el color característico a algunas de las secciones de la primera lección del ciclo, se resume esencialmente en un acorde *sol-do#-sol#* (p. 4). De esto también deriva el dibujo melódico que abre la introducción de la pieza en los primeros tres compases; es decir, la melodía es generada como una capa superior en el violín, al mismo tiempo que es duplicada por la viola, pero el tratamiento melódico de ésta es más como un eco del primero, dando como resultado cierta reverberación que a la vez se vuelve a duplicar por aumentación en el violonchello (ver fig. 2). Poco después, a partir del compás 3, observamos una nueva configuración melódica desprendida de la primera y caracterizada por el juego de color entre los armónicos naturales del violín y el registro agudo de la armónica, constituyendo una línea melódica repartida entre estos instrumentos: *sol-si-la, sol-mi-la*. El proceso de repetición de esta secuencia se acelera estrechando el tratamiento melódico para culminar con sonidos de aire en el registro grave de la flauta y complementados con los slaps de clarinete bajo; justo allí, (ver fig. 3., comp. 7) comienza la primera sección. Como si se tratara de un elemento que contiene la información esencial, la introducción revela la forma de repetición y su comportamiento que es elaborado en cada uno de los diez periodos de la sección inicial; no obstante, esta se da ahora a un nivel más complejo y los sonidos de aire en la flauta, con su complemento en el clarinete bajo, son

los que marcan el inicio de cada periodo, dando la sensación de una repetición que cumple un ciclo pero que en la medida en que avanza se hace cada vez más estrecho, es decir, los diez periodos que plantean el material descrito más arriba siempre regresan al mismo punto a manera de espiral, acortándose en cada vuelta y dando la sensación de aceleración. Sin embargo, en el interior de ese proceso los materiales melódico y armónico están presentes como puntos de referencia, lo que permite siempre reconocer cada vuelta del periodo como una repetición (del comp. 6 al 32). Este es quizá el sentido de repetición más significativo en *PBT*, ya que se trata de procesos iterativos que tienden a estrecharse y acortarse, como sucede en la primera sección en donde los periodos van suprimiendo compases para dar la sensación de aceleración. Cada uno de los diez periodos sufre sistemáticamente un ajuste, un acortamiento, el comportamiento gestual que gira sobre sí mismo, sobre los mismos materiales armónicos y melódicos saturando por diferentes flujos (como el de las cuerdas o el de las maderas, el de la guitarra eléctrica, etc.) nos remite a la imagen de un bucle, idea que también Romitelli emplea para describir algunos de los aspectos de su trilogía.

Sin embargo una equivalencia entre la idea de las *repeticiones obsesivas* y la iteración musical en *PBT*, se agota muy rápido. ¿Qué significa entonces la repetición en *PBT*? ¿Cómo entiende esta idea Romitelli con respecto a Michaux? Esta figura está relacionada en principio con la *repetición involuntaria de imágenes*, pero ¿qué significa eso?, ¿cómo debemos entenderla y desde dónde? En *PBT*, al igual que en los textos de Michaux, más que el centro del proceso de actualización, es el dispositivo por el cual se genera un estallamiento sensitivo; es decir, la iteración es un proceso que permite llegar a través de la aceleración y la saturación a varios devenires. En este sentido, el problema que abren estos cuestionamientos parte desde la misma forma en que Romitelli entiende *la perspectiva depravada de la mezcalina*, esto es, para él, como lo dijimos en el apartado anterior, no sólo implica el estado de voluptuosidad erótica, sino que en esa experiencia están también otras formas tales como las ráfagas de imágenes y la velocidad inaudita de apariciones, transformación y desaparición de las visiones, todas ellas entendidas como series de sensación.

Ahora bien, Romitelli, como ya lo hemos mencionado, se interesa por las repeticiones obsesivas en los textos de Michaux (1979), como se muestra a continuación en uno de los varios pasajes en donde el poeta experimenta la repetición: “Mi excitación es blanca: Es

inaudita. No es una palabra, una semiverdad, es eso, mi excitación es totalmente blanca, como es blanca mi constatación de que mi excitación es blanca. El blanco toca de blanco todo pensamiento (p. 53)” Este pasaje, como otros tantos encontrados en *El infinito turbulento*, constata uno de los varios estados descritos por el poeta, en donde la iteración se convierte en un mecanismo que facilita las expediciones a esos mundos alucinantes, es decir, las repeticiones obsesivas de imágenes que se insertan en todo acto y pensamiento del poeta, son imágenes que se aferran, que intervienen, que invaden cada segmento de tiempo que se prolonga bajo la obsesión del blanco, color que es para el poeta uno de los síntomas que más lo acompañan en sus experiencia con la droga, y que además, propician una experiencia sensible más profunda. He aquí otro pasaje con las mismas características (Michaux, 1969):

Y “Blanco” sale. Blanco absoluto. Blanco por encima de toda blancura. Blanco de la exaltación del blanco. Blanco sin compromiso, por exclusión, por total erradicación del no blanco. Blanco loco, exasperado, gritando blancura. Fanático, furioso, que acribilla la retina. Blanco eléctrico, atroz, impecable, asesino. Blanco con ráfagas de blancura. Dios del blanco. No, no un dios, sino un mono aullador. (Con tal de que mis células no estallen) (p. 18).

Empero, hay que recalcar que la característica predominante es el estado de “sumisión” que implica en Michaux una incapacidad de voluntad, de control, un abandono a los impulsos y sensaciones generados por la droga, lo que hace de la repetición parte de la perspectiva depravada, expresada como mecanismo vicioso que redundando en la voluptuosidad, es decir, la experiencia sensible abierta a diversas formas del erotismo expresadas en lo que él llama ráfagas de imágenes. Ahora bien, cada posibilidad del estado obsesivo, cada nueva confrontación con el blanco de Michaux detona una posibilidad en ese abismo iterativo; es lo que el poeta llama socavar de infinito: “En una figura dada un espacio minúsculo que comienza a socavarse de infinito (p. 22)” Socavar, para el poeta, es ir más adentro de la experiencia mezcalina, es, como él mismo lo dice, “Concentrar nuestro deseo, nuestra espera de visión sobre el más mínimo espacio posible (p. 22)”. Es ir hacia adentro, hacia lo más profundo, lo más íntimo; pero al mismo tiempo es estrellarse con lo inconmesurable, con una profusión de imágenes que no cesa de dividirse. Es así como se

parte hacia el infinito, pero generado por un dispositivo de repetición. En *PBT* esta idea deviene en el sonido de la gestualidad musical, se reterritorializa como serie sensitiva dándole un nuevo sentido a la repetición y a la aceleración del flujo musical.

En las notas al programa Romitelli también hace referencia a las *aceleraciones continuas*. Observamos, de entrada, una relación entre la idea de aceleración y repetición, esto es, varios de los procesos de las tres lecciones presentan comportamientos gestuales relacionados con estas figuras. En los escritos que hemos citado de Michaux, son comunes las descripciones de estados alterados en donde la aceleración es un concepto que está permeado en el interior de *El infinito turbulento* y *Miserable milagro*, y que además articula la definición de la experiencia mezcalina. A lo largo de los itinerarios del poeta esta figura juega el papel de adjetivador más que de una forma en el texto; es decir, es una característica enunciada en las ráfagas de imágenes. Así por ejemplo, entre muchos pasajes en donde esta idea está presente cito este:

Las generaciones sucesivas de un cuerpo, las multiplicaciones sucesivas de una figura (geométrico o natural) se producen por descargas sucesivas, con detención total después de cada una o después de cada serie, seguida de una continuación casi inmediata, y todo a tal velocidad que a veces es casi instantánea. Muy a menudo cada fase es perfectamente visible, recortada, estupenda; rapidez y crecimiento por quanta de energía (p. 51).

En otro pasaje agrega: “En la mezcalina el tiempo es inmenso. La aceleración fantástica de las imágenes y de las ideas lo ha hecho así. Ahora es soberano. Las cabezas de cuetes de las ideas sigue prodigiosamente rápido, sin afectarlo. Dios debería vivir en uno semejante, si existiera...(p. 48)” También cito este: “Al otro día y los días siguientes , podemos observar mejor el pensamiento de lo acelerado. (Durante la mezcalina la velocidad de aparición y desaparición es demasiado grande).”(p. 55). La aceleración, entonces, es parte de la experiencia depravada de la mezcalina, y forma parte también del dispositivo para entrar en los infinitos de Michaux.

En Romitelli los procesos de iteración-aceleración estallan en diferentes formas de procesos tímbricos. Así, en varios pasajes de esta obra, podemos observar cómo se dan

éstos a través de ese dispositivo, como sucede en la primera sección de la *lesson II*, antes de la candenza de violonchelo en la fig. 4:

The image displays a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves, each labeled with an instrument: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Tbn. (Trombone), Chai. el. (Oboe), Bass. el. (Bassoon), Sax. Fl. (Saxophone), Perc. (Percussion), Vno. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, slurs, and various dynamic markings. A circled '41' is visible at the beginning of the Flute staff. A rehearsal mark '• 76' is placed above the Clarinet staff. The Cello staff includes the handwritten instruction 'tronde 2. Delle-neck'. The score is written in black ink on white paper.

- 11 -

Fig. 4. *Lesson II*, aceleración y estallamiento.

Estas dos páginas de la partitura representan el punto máximo de una aceleración gestual en donde por medio de la repetición de un elemento melódico (solb-fa-mi-lab), planteado desde el inicio de la *Lesson II*, se da una saturación sonora a partir del acortamiento periódico y un incremento de velocidad o aceleramiento marcado también por el cambio de pulsación; éste se comporta de la siguiente manera: ♩56, ♩60, ♩63, ♩66, ♩69, ♩72, ♩76, ♩80. En el ejemplo citado sólo están marcados los dos últimos cambios metronómicos. Así, el estallamiento tímbrico es detonado por los procesos de aceleración y las diferentes capas

instrumentales generando una saturación que propicia una riqueza tímbrica que deforma la gestualidad de origen. Otro ejemplo más se observa en la *Lesson III*, fig. 5, con características similares:

The image displays a page of a musical score, identified as Lesson III, figure 5. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Trb. (Trumpet), Chit. el. (Chorus), Basso. el. (Bassoon), Tst. PE. (Trombone), Perc. (Percussion), Vno. (Violin), Via. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, mf), and articulation marks. A circled number '41' is present at the top left of the first staff, and another circled number '184' is at the top right. The page number '-9-' is centered at the bottom.

Handwritten musical score for Lesson III, page 10. The score is for a full orchestra and includes parts for Fl. Basso, Cl., Tbn., Chit. el., Basso. el., Tst., Pf., Perc., Vno., Vla., and Vc. The music is in 4/4 time and features complex textures with many dynamics (p, mf, f, cresc., decresc., sfz, sfz poco) and articulations (acc., stacc., marc.). There are handwritten annotations: '(4)' in a circle at the top left, '(X2)' at the top right, '(81)' in a circle on the Bassoon staff, and 'Shady Temp.' circled in the Percussion staff. A vertical line separates the score into two systems, with '(2)' written below it. The page number '- 10 -' is at the bottom center.

Fig. 5. Lesson III

Todos estos ejemplos se caracterizan por una profusión de timbres complejos trabajados en diferentes capas, dándole a la sonoridad diferentes formas que se pueden adjetivar como sonidos metálicos, distorsionados y saturados, pero entendidos como entidades dinámicas.

Aunque también es estallido que justo abre universos sonoros cavados por la repetición; la aceleración, al igual que esta última, forma parte de ese dispositivo que permite descomponer y recomponer aquellas expediciones descritas por Michaux pero desde lo sonoro.

Romitelli busca por medio del sonido de esta obra, hacer audibles las series de sensación capturadas en *la perspectiva depravada de la mezcalina*, las fuerzas del poeta, aquellos estados que señala en las notas al programa (Michel, 2002) tales como: “la mecánica de la aparición, de la transformación, de la desaparición de visiones y colores [...] (p. 2)”. Así como en Michaux, Romitelli propone mundos sonoros que abren la posibilidad seguir *cavando* en el sonido creado a partir de este dispositivo.¹³

Sin embargo, creemos que apenas tocamos algunos de los aspectos de esta compleja obra. Nos proponemos en el capítulo IV, con mi trabajo personal, abrir el espectro analítico a otras obras, tales como: *Bruma en el pliegue* (2014) y *El lenguaje de Petkutin* (2013), para establecer un diálogo entre las ideas de Romitelli, las de Deleuze y las mías.

¹³ La descomposición y recomposición de fuerzas tienen que ver con la sensación lo que implica hacer visible lo que no lo es y hacer audible lo inaudible, ver en: DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. 2ª Madrid. ARENA LIBROS S. L. 2009. p. 35.

Capítulo IV.- Otras formas de desterritorialización del sonido

A lo largo de este trabajo se ha puesto especial atención en los procesos de desterritorialización del sonido en el ciclo *PBT* de Fausto Romitelli. Se ha partido en nuestro análisis de los conceptos de fuerza, afectación y devenir, todos ellos enmarcados por la sensación como condición para los movimientos de desterritorialización del sonido; es decir, establecimos como eje de nuestro análisis la afectación y lo sensitivo para poder explicar algunos de los procesos de presentación de fuerzas entre el ciclo del compositor y las obras de Michaux y de Bacon. La forma de abordar estos conceptos para el análisis de esta obra nos permite preguntar sobre la pertinencia de aplicarlos y problematizar con ellos, pero ahora desde mi propio proceso compositivo. En este capítulo abordaremos el problema de la desterritorialización en las piezas: *El lenguaje de Petkutin*, compuesta a partir de un texto de Milorad Pavic, y *Bruma en el pliegue*, creada sobre la serie *Denudatio perfecta* de la artista visual Sandra Pani. Cada una de las dos obras problematiza estos conceptos de diferente manera y forma parte de una serie de piezas que fueron creadas desde el sonido afectado, en este caso, a partir de lo verbal y lo visual respectivamente; de ahí la pertinencia de abordar *PBT* como punto de partida. Sin más preámbulo, comenzaremos con *El lenguaje de Petkutin* a propósito de la relación entre Henri Michaux y Fausto Romitelli.

4.1.- El lenguaje de Petkutin

El lenguaje de Petkutin, compuesta en el otoño de 2013 e interpretada en el mismo año por el ensamble CEPROMUSIC bajo la dirección de José Luis Castillo, es una pieza escrita para flauta en *Do*, doblando con flauta en *Fa*, violín, violonchelo y piano. Fue inspirada en “*La historia de Petkutin y Kalina*”, uno de los varios relatos contenidos en la novela *Diccionario jázaro*, del escritor serbio Milorad Pavic (1989). Forma también parte de una serie de piezas donde la búsqueda y elaboración de entidades sonoras son el detonador para

el proceso compositivo. Esta obra se construye desde lo literario a partir de un proceso de afectación. A grandes rasgos, la pieza tuvo tres momentos de creación importantes: el primero se da en la relación y afectación con el texto de Pavic, la cual me permitió buscar y diseñar un sonido muy particular; el segundo, se da en el proceso de composición propiamente, es decir, con entidades sonoras ya creadas y perfectamente articuladas en mi imaginario sonoro para el trabajo de composición; por último, la interpretación de la obra en vivo, en donde se cumple, por decirlo de alguna manera, la culminación del ciclo de la escritura de la partitura llevada en la representación sonora.

La creación del sonido a partir del texto de Pavic comienza en la lectura del relato “*Historia de Petkutin y Kalina*”(p. 39). Esta narración forma parte, como ya lo mencionamos, del *Diccionario jázaro*, una novela que reúne varios relatos agrupados a manera de diccionario, pero organizados en tres distintas versiones; esto debido a la cuestión jázara que consiste en descifrar un inquietante sueño del Khagán, el soberano jázaro, quien buscó a tres distintos filósofos de las culturas cristiana, judía y musulmana para resolver el significado de ese sueño; por esa razón encontramos que la novela-diccionario se divide en tres partes, cada una con personajes y relatos de esa cultura pero vistos desde tres diferentes perspectivas.

En las fuentes cristianas del diccionario se encuentra el relato titulado *Historia de Petkutin y Kalina*; las imágenes que detonaron la formación del sonido están contenidas en ese pequeño relato, el cual nos cuenta a grandes rasgos lo siguiente: Kir Abrahán Brankovich, un prominente noble serbio, tenía dos hijos: Grgur Brancovich, un joven guerreero, y un segundo hijo quien padecía una extraña enfermedad. Se dice que este último mató a su madre y enfermó aun más después de este hecho. Pero nadie sabía que Abrahán Brankovich tenía otro hijo más, su nombre era Petkutin:

Brankovich lo había modelado en barro y le leyó el cuadragésimo salmo para ponerlo en movimiento e infundirle vida. Cuando en la lectura llegó al punto donde está escrito: “pacientemente esperé al Señor; y se inclinó hacia mí, y oyó mi clamor. Me hizo salir del pozo de la desesperación, del lodo cenagoso; puso mis pies sobre la peña, y enderezó mis pasos...”, repicó tres veces la campana de la iglesia de Dalj, el joven se movió y dijo:

A la primera campanada estaba en la India, a la segunda en Leipzig y a la tercera entré a mi cuerpo... (p. 40).

El personaje de Petkutin surge como un proyecto de Abrahán Brankovich para engañar a los vivos, e incluso a los muertos, y es materializado casi como un ser humano.¹⁴ Cuando Petkutin cumple veintiún años Abrahán Brankovich decide presentarle a una mujer llamada Kalina, hija de un *guardia del alma*; poco después de ese momento Petkutin y Kalina se enamoran. Su romance anima a Petkutin a casarse con la bella Kalina. Un día, deciden hacer el almuerzo en el campo y eligen un lugar antiguo, unas viejas ruinas romanas. Lo que ellos no saben es que cada que una gota de sangre sea derramada en las rocas será suficiente para despertar a los espíritus dormidos de ese lugar. Cuando la pareja está por comer se hace evidente que los espíritus de los viejos guerreros los observan. Una ráfaga de viento que trae consigo las partículas del polen hacen estornudar a Petkutin quien accidentalmente se corta con su espada, su sangre cae sobre una roca y decenas de espíritus los atacan, siendo Kalina cortada en pedazos y devorada por completo. Petkutin queda solo y confundido por varios días. A punto de abandonarse, escucha una voz débil que lo llama, es la voz de su amada que está envuelta en una túnica. Petkutin le pregunta cuál de los dos está muerto, a lo que su amada le dice que es ella y que él vive. A todo esto, ella le dice que la única forma en que pueden estar juntos es que él derrame sangre, así que le pide que se corte un dedo, cuando Petkutin derrama la primera gota de sangre, antes de caer al piso, Kalina se apresura a tomarla y después de eso devora en un instante a su amado. Es así como queda sellado el destino de Petkutin y Kalina (p. 39-47).

La “*Historia de Petkutin y Kalina*” descrita arriba, me motivó a escribir una pieza en la que planteaba algunos problemas relacionados con el sonido; aunque no fue la primera vez que abordé musicalmente este relato, en el 2006 escribí una ópera de cámara sobre ese texto titulada *Espejo lento*, en ese entonces mis inquietudes musicales estaban muy relacionadas con lo narrativo, de tal forma que abordé el proyecto procurando la relación directa entre el texto de Pavic, lo escénico y la gestualidad musical.¹⁵ Sin embargo, después de siete años

¹⁴ Hay que hacer notar que el personaje de Abrahán Brankovich establece una relación muy profunda con sus sueños para prever el futuro y que Petkutin forma parte de ese universo, se podría decir que este último es creado por Abrahán a partir de sus sueños. Ver en: PAVIC Milorad. Op. cit. p. 32.

¹⁵ *Espejo lento*, Ópera en un acto basada en la *Historia de Petkutin y Kalina* de Milorad Pavic, para soprano, tenor y barítono, octeto vocal y diez instrumentistas. Libreto de Mardonio Carballo, puesta en escena de Esthel Vogrig, música de Alejandro Romero. Compuesta de 2006 a 2007.

retomo la idea de componer sobre ese relato pero desde una perspectiva diferente; es decir, después de volver a leer el texto se actualizaron en mí una serie de sensaciones que me llevaron a preguntar sobre el sonido de los personajes principales de este relato: *Petkutin* y *Kalina*.¹⁶ En ese sentido mis inquietudes fueron más hacia los personajes que hacia la narración propiamente; en otras palabras, despejé la narración como tejido y sustento dramático del relato y viré hacia algunas de las características de los personajes que más me interesaron.

En el relato Pavic da un perfil apenas suficiente para ambos personajes; en el caso de *Petkutin*, es claro que se trata de un personaje creado y materializado por Abrahán Brankovich, su progenitor; en ese sentido, en las pocas líneas que el autor dedica a la descripción de Petkutin, nos encontramos con que su padre vierte varios de sus ideales e inquietudes con respecto a la vida y la muerte: Brankovich hace de su hijo un hombre culto y educado, pero en ese proceso, intentando perfeccionar su obra, le inserta el mecanismo de la muerte en su corazón, y también lo provee con una enfermedad menor (la fiebre del heno) para que fuera lo más parecido a un hombre real (p. 41). Como una especie de Frankenstein, Petkutin va por el mundo a su encuentro con Kalina y al encuentro con su propia muerte. Sin embargo, mis inquietudes sonoras fueron todavía más allá incluso de la historia de este personaje. Me preguntaba, cuando comencé a trabajar en esta obra, sobre cómo era el lenguaje y el pensamiento de Petkutin, un ser que es creado en barro, como un Adán; un ser materializado desde la ficción, desde los sueños de Abrahán Brankovich, un ser sin personalidad, una extensión de su padre. Hay que recordar que Petkutin es un experimento, una quimera que pretende engañar a los vivos y a los muertos, pero en él se articula algo, un mecanismo que es puesto a prueba, un mecanismo que se rompe en el instante en que toma conciencia de sí y decide morir devorado por Kalina.

Con estas inquietudes decidí titular a la composición *El lenguaje de Petkutin*. El título de la pieza, como lo he comentado, es en sí mismo el problema que detonó la búsqueda de un sonido que me permitiera hacer audible ese lenguaje, esas fuerzas que le hacen a Petkutin enamorar a Kalina y morir para reencontrarse con ella, pero además un lenguaje que nos habla de un hombre vacío e imaginario. No obstante, había otras cosas que me interesaban,

¹⁶ Tanto para Petkutin como para Kalina compuse una pieza, cada una de ellas trata el problema del sonido en el personaje y es resuelto de diferentes formas. En el caso de Kalina se escribió una pieza para flauta Paetzold y electrónica también en 2013.

eran esos momentos transitorios que se encuentran en el pasaje de su niñez, en su estancia con su padre, o en su encuentro con la muerte. Ahí, en esos momentos en donde Petkutin pasa a ser un objeto de la narración, hay un correlato, hay fuerzas que devienen en sonidos como un monólogo interno que acompaña las acciones y situaciones del personaje. Pero ¿cómo son esos sonidos? ¿Cómo es ese lenguaje que se encuentra en el interior de Petkutin? Es, en principio, un lenguaje mudo que invita al lector a crearlo, a hacerlo hablar; sin embargo, en mi caso, me interesó más oírlo y hacerlo audible. En otras palabras, el problema era hacer audibles aquellos correlatos que se intuyen en la lectura pero que no aparecen de manera directa. En mi lectura, Petkutin habla el lenguaje de su padre porque él mismo no tiene uno, él es apenas un hombre en el que su habla es el eco de Abrahán Brankovich, pero al mismo tiempo hay en Petkutin una ficción que no puede evitar porque él es esa ficción que se contrapone con el mundo real representado por Kalina.

4.2.- Sobre la creación del sonido

La creación del sonido de esta obra comenzó con mi interés por esos pasajes en donde Petkutin sólo forma parte del entramado narrativo como un sujeto pasivo, por ejemplo, en aquel que dice: “A veces Brankovich sorprendía a Petkutin en los espejos de la espaciosa casa, amurallado en un verde silencio (p. 42).” Al momento que comenzaba a imaginar una entidad sonora me llegaban a la memoria otros pasajes diferentes pero que tenían características similares, es decir, pasajes en donde sólo se describían aspectos o acciones de Petkutin; en otras palabras, mi imaginario sonoro a menudo se veía enriquecido por una serie de imágenes que con frecuencia estimulaban mi búsqueda sonora. De hecho, mi acercamiento a este personaje nunca fue desde una perspectiva narrativa, esto es, no busqué la secuencialidad temporal de los actos narrados, ni tampoco los hilos dramáticos de la narración. Más bien, como lo mencioné más arriba, me interesaba un enfoque en el que el personaje fuera entendido como un proceso de convergencia con los otros personajes y situaciones de la narración. El sonido que me detonaron estas imágenes tomó como principio un sonido sordo, crudo, concreto. Un sonido que en principio no remitiera a patrones o secuencias; necesitaba un tipo de objeto sonoro que en su acaecimiento, en su resonancia remitiera a un espacio amplio pero cerrado, muy parecido a una bodega en donde los cambios de temperatura y la fluctuación del aire producen ruidos esporádicos y

aleatorios, como el crujir de la madera, el rechinar de alguna puerta o el sonido del viento filtrándose por las ranuras de ventanas y puertas. Las imágenes formaban el escenario sonoro que me evocaba el título de esta obra y más concretamente el personaje de Petkutin. Entonces, comencé por crear un sonido que me permitió después permearlo en los procesos compositivos, sin embargo, crearlo, construirlo a partir de este personaje implicaba un movimiento en el que también traía consigo mi imaginario sonoro. Esa relación motivó mi atención hacia algunos sonidos concretos, es decir, a sonoridades de ciertos objetos en los que su emisión era pobre, así también como otro tipo de sonidos a los que se les conoce como sonidos inarmónicos o parciales.¹⁷ Esto me llevó además a un punto nodal: escuchar profundamente aquellos sonidos, es decir, ¿cómo aproximarme desde mi escucha a esos sonidos concretos? En el *Tratado de los objetos musicales*, cuando Pierre Schaeffer (1989) se refiere a la experiencia con el objeto sonoro dice: “Acusmático, adjetivo: refiere al sonido que uno escucha sin ver las causas detrás de este”; más adelante agrega, “la experiencia acusmática acota al sonido al campo de la escucha reducida (Kane, 2010, p. 4)”. Esto resume el concepto schafferiano de *escucha reducida*, el cual se da cuando se centra la atención en un sonido, en sus características y propiedades; Schaeffer señala que la fuente de ese sonido es irrelevante, de lo que se trata es de escuchar la esencia del sonido, de una intención en la forma de escuchar.¹⁸ En mi experiencia, analizarlos desde una perspectiva más profunda me implicó una actitud distinta a mi forma de escuchar (muy cercana a la idea de *escucha reducida* de Schaeffer). Mi aproximación se dio en varias etapas: lo primero fue buscar la locación, el espacio en donde se dieran ese tipo de fenómenos sonoros. Después de una larga escucha y de haberlos retenido en mi memoria, comencé con una segunda etapa en donde trabajé esos sonidos desde mi oído interno hasta

¹⁷ Según palabras del profesor Hugo Landolfi, la inarmonía es "la desviación que sufren los armónicos de una cuerda con respecto a sus valores teóricos esperados por motivo de la rigidez de la misma. Dicha rigidez hace que los armónicos no pivoteen en sus nodos exactos, sino en unos levemente desviados. Dentro de una misma cuerda, la desviación mencionada no necesariamente se manifiesta en forma progresiva, sino que algunos armónicos (llamados técnicamente "parciales" cuando se encuentran desviados de sus valores teóricos) se desviarán en forma positiva y otros en forma negativa. En la afinación del piano la influencia de la inarmonía hace absolutamente necesario que la afinación se realice de oído, pues de esta manera se compensará en la susodicha afinación los parciales desviados. LANDOLFI, Hugo (1997-2011), Curso de afinación profesional de pianos, Buenos Aires, Argentina. Editorial Escuela de tecnología pianística de Buenos Aires. Página 125. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Inarmon%C3%ADa> (2 de abril 2015)

¹⁸ Aunque una de las mayores críticas a Schaeffer recaen en la escucha reducida (y en general en el objeto sonoro), por el hecho de plantear una ahistoricidad (ver en KANNE, Brian. 2010, Op. cit. p.7) el aspecto que rescato es la intención y la actitud en la forma de escuchar, lo cual implica una escucha profunda.

integrarlos en mi imaginario sonoro. La constante recurrencia a esas imágenes sonoras, la recreación y la revisión incisiva me hizo entrar en una etapa de conformación de entidades sonoras, en las que estos sonidos extraídos desde mi experiencia directa en el espacio mencionado más arriba, se integraron a mi propio imaginario sonoro y conformaron, de manera paulatina, lo que buscaba. Sin embargo, ese sonido, que partía de objetos sonoramente pobres y crudos, presentaba otro tipo de riqueza que se encontraba en la interacción con otros sonidos, lo que dio como resultado una entidad sonora compuesta de varias capas tímbricas, así como en el ejemplo de la bodega se escucha el crujir de la madera y el chirriar de la puerta como parte de un sistema. De esta forma comencé a elaborar un sonido que partía, en principio, de una articulación tímbrica binaria, buscaba un sonido que diera la sensación de un evento minúsculo en un espacio dado; un evento, que incluso, abriera la posibilidad de escucharse con otros sonidos minúsculos que irrumpen en un espacio amplio y cerrado, que resuena en cada nuevo acontecimiento pero que no tienen una periodicidad fija.

Sin embargo, el proceso de conformación de la entidad sonora develó un nuevo problema, el cual recaía en el nombramiento de esos sonidos, lo que me hizo preguntar sobre la pertinencia de nombrar y describir esos procesos. La creación sonora es detonada por el movimiento de captación de fuerzas de Petkutin, personaje de Pavic. Al igual que en los procesos de captación de fuerzas estudiados en Romitelli con respecto a Michaux, se dan en la creación del sonido de esta obra, lo que definíamos en el capítulo anterior como modos de afectación, los cuales se entendían como las formas en que se da la influencia, los devenires en otro cuerpo y las maneras en que se verbaliza o se expresa esa experiencia sensible. De tal suerte, este sonido conformado tomó características que podrían, por una parte, adjetivarse como un sonido sordo, crudo, concreto, abrupto, brillante, estridente, distorsionado y que, por otra parte, se complementaban con otros tipos de cualidades tales como resonante, reverberante, profundo, espacioso; en resumen, el movimiento de captación de fuerzas experimentado con Petkutin, dio en el proceso de afectación un campo semántico que me permitió en cierta forma definir este sonido. De hecho, este procedimiento también devela los devenires varios del mundo interno del personaje de Pavic en la creación del sonido; esto es, el encuentro con esa figura literaria deviene en una entidad sonora conformada de varias articulaciones tímbricas que se nombran y al mismo

tiempo hablan de esos devenires sonido, como cuando decimos que esta entidad sonora es cruda, seca y en otro momento se hace resonante y profunda, o cuando decimos que fluctúa entre diferentes timbres y podemos hablar de su textura o su relación espacial; por otra parte, Petkutin también deviene en otras formas, es decir, también deviene sonido desde el momento en que comienzo a generar una interpretación desde su silencio en la narración, desde el momento en que centro mi atención no sólo como lector, sino como un interlocutor que busca escuchar en su interior. El silencio de Petkutin deviene en esos sonidos aislados que se gestan desde un interior, desde un hueco en donde resuenan; por eso en un principio busqué espacios amplios y vacíos que emularan un mundo interior cerrado, como el del personaje de Pavic. Cuando trabajaba en escuchar los sonidos aislados fue muy importante ubicarlos en un espacio amplio, con poca luz, porque necesitaba de una imagen, de un escenario en donde habitaran estos sonidos, naturalmente las imágenes que venían a mi mente eran varias relacionadas con la narración de Pavic, entre ellas estaba la de Petkutin en el espejo o la de las ruinas romanas. Una vez que tenía estos elementos claros en mi mente comencé a conformar el sonido de otros elementos más; necesitaba que esos dos eventos sonoros se enriquecieran a partir de otros tipos de ruidos, así que integré también un sonido airoso que era como un soplido, después agregué otro sonido con cierta luminosidad, una suerte de brillo que sólo es posible con la estridencia de un sonido en la región aguda (como el chirriar de una puerta). Sin embargo, la creación de esta entidad sonora comenzó a hacerse cada vez más sofisticada en mi oído interno. Fue en ese momento cuando me di cuenta de que la creación del sonido se completaría en otro proceso, entonces comencé a escribir la pieza empezando por definir un gesto musical a partir de la entidad sonora que ya había creado.

No obstante, la creación de ese sonido no se completa aquí. ¿Qué significa entonces crear un sonido para *El lenguaje de Petkutin*? La creación del sonido está determinada, como lo hemos reiterado, por aquellas fuerzas que están en el correlato de Petkutin y que empujan, que ejercen su poder, su fuerza en la experiencia sensible, en este caso, en mi cuerpo, en mi imaginario sonoro. Después, a partir de la captura de esas fuerzas se da un movimiento de afectación que propicia distintos devenires y que se gestan en paralelo con la búsqueda de determinados objetos sonoros; en ese estado transitorio también se da un proceso de verbalización a partir de un ejercicio de escucha profunda, es decir, en la medida en que

este sonido se va conformando se produce una descripción que intenta nombrar y definir la entidad sonora, de tal forma que la experiencia de escucha no es el principio detonante de una entidad sonora, más bien es una consecuencia, es el resultado del proceso de afectación. Ahora bien, la creación del sonido lleva consigo un despliegue que inicia en la conformación de un sonido a través de la articulación de varios timbres, a lo que llamamos entidad sonora; esa entidad se hace dinámica adquiriendo diferentes tipos de comportamientos que se expresan en la gestualidad musical. En *professor bad trip* de Romitelli, observábamos que en los procesos gestuales se daban los varios devenires de la *visión depravada de la mezcalina* de Michaux, justo ahí, veíamos que lo que definía el sonido de esa pieza eran los procesos de distorsión, saturación, repetición y aceleración; en *El lenguaje de Petkutin* la entidad sonora también se desplaza hasta el proceso compositivo permeando el sonido creado en la gestualidad de la pieza y favoreciendo la desterritorialización de Petkutin.

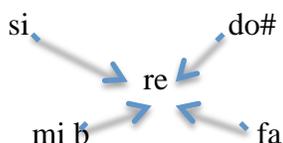
La composición de esta pieza partió del mismo principio que consideré para la creación del sonido; es decir, la articulación entre dos elementos simples que se dividían en diferentes capas tímbricas según el tipo de gestualidad musical. Aunque en un proceso anterior el sonido de la pieza se definió como crudo, seco y espacioso, cuando se conformó la entidad sonora descrita arriba, en el proceso de composición se escaló a una forma más dinámica en donde el flujo gestual fue enriquecido tímbricamente pero manteniendo, a manera de articulación, los aspectos secos y aislados con respecto a las gestualidades profundas y resonantes.

En el proceso compositivo comencé a integrar elementos como alturas, elementos rítmicos y diferentes combinaciones de timbres elaborados sobre técnicas extendidas de los instrumentos participantes, pero evitando cualquier tipo de referencia melódica y por el contrario, desplegando la gestualidad a partir de una suerte de articulación entre alturas más o menos estables y sonidos concretos e inarmónicos. Cada instrumento fue tratado como una entidad sonora capaz de producir diferentes tipos de timbres y amplitudes o intensidades, de tal forma que las capas tímbricas se articulaban como si cada voz fuera independiente, pero en realidad busqué, en varios de los gestos musicales de la pieza, generar más la idea de planos, estratos o capas que se articularan en el proceso musical. Aunque la estrategia compositiva consistía en un proceso de despliegue gestual, en el cual

se plantea consecutivamente el mismo gesto musical pero extendido o contraído a partir de la agregación de alturas y/o la elaboración tímbrica, así como el incremento o la disminución de la densidad, fue muy importante enfatizar la dirección armónica de la pieza, que fue determinada por la serie de alturas:

re – do# - mib – fa – si – sol – la.

La serie de alturas traza los puntos de arribo de cada proceso gestual y el centro de todo el proceso está determinado por la nota *re índice 5*. De hecho, todas las clases de alturas que integran la serie gravitan simétricamente alrededor del Re, formando los siguientes pares: (Do#-Mib, a distancia de semitono del Re), (Si-Fa, a distancia de tercera menor del Re), (La-Sol, a distancia de cuarta justa del Re)



La oposición entre las alturas definidas, sonidos inarmónicos y sonidos concretos (o sonidos no temperados) es un mecanismo que se articula siempre aprovechando la resonancia, especialmente la que se desprende del piano (ver fig. 5) . A propósito de esto, la función del piano es la de un resonador y percusión que busca los sonidos secos de las barras metálicas, pero con un tratamiento que realza la resonancia con respecto al arpa y el pedal del piano. La resonancia también es aprovechada en los pasajes en donde se genera un nivel casi nulo de elementos dándole a estos un sentido de extensión y profundidad. Otro aspecto que resalta en esta pieza a nivel tímbrico es la distorsión trabajada en el violín, violonchelo y en las cuerdas del piano. Son elementos que generan cierto brillo o luminosidad pero deformada, alterada, normalmente contorneando parte de los procesos de mayor densidad. En este sentido, el flujo general de la pieza plantea una riqueza tímbrica siempre contrastada por la combinación de todos estos elementos que tienen su base en la creación del sonido a partir del texto de Pavic.

The image displays a musical score for the piece 'El Lenguaje de Petkutin'. It consists of four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 42-46) features a 4/4 time signature with changes to 3/4, 5/4, 2/4, and 4/4. Dynamics include *mp*, *p*, and *ff*. The second system (measures 47-50) is in 4/4 time and includes dynamics such as *mf*, *f*, *sfz*, *p*, and *mf*. Performance instructions like '1. salt.', '1. salt.', '1. gett.', and '1. batt.' are present. The piano part includes a 'fn-h' marking and a 'p' dynamic.

Fig. 5

El Lenguaje de Petkutin. Sonidos inarmónicos y resonancia

Vistos estos procesos desde un ángulo más global, la pieza está escrita para que sea percibida como un proceso de fragmentación más que como desarrollo, obedece a un mecanismo que articula la relación de cada gesto musical, como si cada uno de estos tuviera una independencia y personalidad propia, lo que permite que el flujo tímbrico sea entendido, por una parte, como una fragmentación. Pero por otra parte, el proceso establece una familiaridad que es construida a partir de los materiales tímbricos, rítmicos, y en general de todos los elementos que constituyen cada gesto musical.

En esta pieza intenté hacer audible las cosas que resuenan, desde mi perspectiva, en el interior de este personaje que, como bien se ha señalado, me conecta con un mundo interior, solitario y sombrío en donde las pocas cosas que se escuchan son aquellas que

brotan de manera fragmentada, espaciada y aleatoria. En esas pocas cosas que resuenan, como en el ejemplo de la bodega, que logran brillar y resonar en esa enorme caja acústica, se encuentra en el lenguaje de este personaje que fue creado como una extensión de Abrahán Brankovich. *El lenguaje de Petkutin* es el escenario de varios devenires que sin duda actualizan la lectura de la *Historia de Petkutin y Kalina*. La pieza es entonces un conjunto de procesos en donde a partir del texto de Pavic se crea un sonido que es el resultado de las fuerzas y la afectación de ese texto. Así como en *Professor bad trip* de Fausto Romitelli, los devenires de esa narración se materializan en la creación del sonido y en la composición.

4.3.- Bruma en el Pliegue

Mientras que en el apartado anterior hablamos del proceso creativo a partir de la relación de afectación entre lo literario y lo musical tomando como eje el sonido, aquí hablaremos de la relación fuerza-afecto entre lo visual y el sonido. *Bruma en el pliegue* fue compuesta (la primera parte) por encargo de la artista visual Sandra Pani en diciembre del 2014. Se escribió especialmente para el ensamble del Centro de Experimentación y Producción de Música Contemporánea (CEPROMUSIC), en colaboración con el proyecto de S. Pani titulado *Denudatio perfecta*. La instrumentación que decidí usar para esta pieza consta de flauta, clarinete soprano en *si-b*, clarinete bajo, fagot, piano, percusiones, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Sandra Pani me hizo la propuesta de componer una obra para un proyecto suyo, en donde se expondrían en el Antiguo Colegio de Medicina una serie de piezas trabajadas bajo el título *Denudatio perfecta*. En entrevista con el periódico Excelsior la artista visual define así el título de este trabajo:

He llegado a sentir que la idea de contactar con la esencia de uno mismo es sinónimo de ‘denudatio’, el proceso de ‘denudare’ o de ‘desnudar’ que nos fortalece y la búsqueda de la esencia es siempre a través del desmembramiento y la disección de mi propia corporalidad”

“...son una metáfora visual de la multiplicidad de capas que me conforman y expresan mi experiencia de los procesos de desnudamiento y autodevenir, y en su significado arquetípico, también representan un aspecto universal.¹⁹

Las ideas expresadas en esta entrevista por S. Pani sobre el proceso de *denudatio* llegaron a mí después de haber terminado la composición, lo que hizo, por una parte, que me colocara en un punto de convergencia con respecto a lo dicho por la artista, y por otra, que mi encuentro con la obra fuera totalmente directo. Cuando acepté integrarme a ese proyecto, Pani me sugirió que viera su obra y que tratara de buscar algún tipo de diálogo; así que comencé a acercarme a sus piezas por medio de una galería virtual, de hecho, no tuve oportunidad de ver la serie *Denudatio perfecta* en vivo sino hasta el día de la inauguración. Sin embargo, revisé varias de sus obras, en particular la serie titulada *De ser árbol*, incluso vi algunas piezas que formaban parte de otras series.²⁰ Pero mi atención inevitablemente se centró en algunos rasgos particulares que eran comunes en varios de sus trabajos de la serie citada, me refiero a una delicada *multiplicidad de capas*, como ella misma lo dice, y al movimiento interno que habita el interior de su plástica.

Entonces comencé por enfocarme en lo que había en el interior de las imágenes plasmadas por S. Pani: hay dentro de esos contornos a veces apenas definidos, una suerte de movimiento que parece torcerse, ramificarse, sumergirse, quebrarse e irrumpir de pronto fuera del límite exterior, como si desde el interior rompiera su propio cuerpo brotando para seguir su curso, su naturaleza arbórea; pero también ese proceso está subrayado por la ambigüedad tronco-columna, madera-hueso que se mezclan y se funden creciendo, entrelazándose, deviniendo raíz, manos, ramas, cabeza, tronco, torso, cuerpo femenino. Sandra Pani, en algunas de sus piezas, rompe la figura y su apuesta se torna hacia el contorno, pero es un contorno fragmentado, sugerido, con intervalos que tensionan los devenires cuerpo-árbol, sin embargo, esa discontinuidad en el contorno forma parte de un

¹⁹ PANI, Sandra. Exposición “Denudatio Perfecta”. En: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/02/13/1008203> (6 de abril de 2015)

²⁰ Ver en: deserabol.sandrapani.com; y www.sandrapani.com (30 de abril).

proceso en donde el flujo interno, las ramificaciones y torsiones hacen de este una especie de piel que muda en cada cúmulo de movimientos internos. Ahora bien, en el interior de esas formas a veces sugeridas, los movimientos fluyen también con distintas intensidades; es decir, hay un efecto de borramiento que muchas veces se opone a una saturación o mancha, lo que produce que ciertos rasgos sean tenues, apenas visibles y contrasten con trazos fuertes y marcados. Esta característica es empalmada, superpuesta a otros procesos que están marcados con la misma estrategia. Con esto no quiero decir que los dibujos en ciertas obras de Pani sólo contemplen estas dos formas de trazo, sino que en el trabajo interior de cada figura hay varios tipos de flujos que en determinados momentos quedan marcados por la acentuación o la debilidad en el trazo; no obstante, lo que más captura mi atención son las capas que se forman en el tejido, son capas superpuestas, esta característica da la sensación de una imagen en movimiento, en donde se atraviesan unas con otras generando una ilusión ambigua. En varias de estas imágenes se ven sugeridas partes de un cuerpo como piernas o caderas apenas pronunciadas a los que les surgen ramas y hojas, como una especie de híbrido árbol-cuerpo, pero siempre hay una veladura, algo que opaca el contorno de cada figura, como si hubiera en ese movimiento una ensoñación que nunca es clara, siempre se percibe borrosa, como un paisaje en la niebla.

Cuando Mireille Buydens (2005) se refiere a la deformación del cuerpo en Bacon bajo la perspectiva deleuziana, se expresa diciendo que:

[...] toda forma es una instancia carcelaria, confinando en su exigüidad rancia las fuerzas que nos pueblan. Y Bacon no hace más que presentar el destino posible de esas fuerzas: él nos llama a una verdadera revolución liberadora, a la constitución de un cuerpo sin órganos tal como la había pensado Artaud [...] (p. 109 [mi traducción]).

En el trabajo de Pani las fuerzas que habitan en el interior de las formas, de sus dibujos, constituyen también un cuerpo con flujos de intensidades que no renuncia al movimiento y que hace visibles las tensiones de las fuerzas que emergen desde el interior de esas formas, revelando su flujo ambiguo. De ahí la relevancia que tiene la multiplicidad de capas en la obra de la artista, ya que estas contienen las fuerzas que generan las torsiones, los encimamientos, los trozos débiles que surgen desde el interior de ese flujo y que a menudo

se presentan como incompletos. Los procesos que se dan en el interior de las capas que se hacen reconocibles como partes de un torso o un tronco, y que invitan a hacer un recorrido hasta el interior de cada capa, fue lo que me interesó trabajar musicalmente.

¿Cómo se dio la afectación entre el trabajo de S. Pani y mi proceso compositivo? Mi encuentro con la serie *De ser árbol* fue determinante para varios de los procesos de creación sonora y compositiva. Como lo acabo de decir, lo que más me sedujo del trabajo de Pani fueron los movimientos internos “atrapados” en esos cuerpos, en esas formas ambiguas. Esto me motivó a concentrar gran parte de mi experiencia visual en una idea, en un título que hablara de mi experiencia con los dibujos de la artista. Me estimulaba mucho la idea de las capas y me sugería la imagen de un pliegue, de la acción de plegarse hacia adentro; pero esa imagen en mi imaginario devino un pliegue apenas visible. La sensación que me quedaba después de semanas de no ver la obra de S. Pani, era de un flujo conformado por capas en movimiento, que se deforman y que cambian de una cosa a otra, sin embargo, inevitablemente pensaba en la profundidad de esos entramados y en algo interior que, como en la cita de Pani, sugieren la idea de desnudarse, como ir quitando capa tras capa. Esa acción en mi imaginario de pronto se hacía poco clara, brumosa. Me remitía a los borramientos que la artista aplicaba con frecuencia en sus dibujos. Se trataba de una actualización de mi experiencia sensible con esta serie, de un agenciamiento de esa plasticidad que devenía en sonido, en entidades sonoras y que se articulaban en la gestualidad musical .

Aunque finalmente decidí titular a mi pieza *Bruma en el pliegue*, el problema de afectación seguía vigente justo en la actualización mutua entre el trabajo de Pani y el mío. Cuando se hizo el concierto por primera vez con esta pieza junto con la inauguración de *Denudatio perfecta*, volví a experimentar una actualización de mi encuentro visual, y al mismo tiempo de mi idea sobre la sonoridad que había concebido para esta pieza. Desde la primera lectura del ensamble hasta el concierto, mi redescubrimiento de los materiales musicales así como de las entidades sonoras fue de manera paulatina (como normalmente ocurre). No obstante, el sonido que había trabajado estaba allí. Cuando escuché la obra en vivo venían a mi mente las imágenes de la serie *De ser árbol*, en particular las ramificaciones, torsiones y en general las capas de esos procesos. Empero, la actualización más importante se dio cuando recorrí la exposición de *Denudatio perfecta* por completo, en

ese momento comencé a converger con la obra de Pani y pude ver que el proceso de afectación que había vivido cuando exploraba su serie anterior, entraba en resonancia con esta exposición: las diferentes capas que caracterizaban toda la serie hacían eco con mi imaginario así como las texturas superpuestas reafirmaban las ideas sonoras que construí a través de su serie *De ser árbol*, lo que hizo actualizar no sólo mi experiencia con la obra de S. Pani, sino, también las imágenes sonoras que edificué antes de este encuentro. Sin embargo, también estaba el encuentro sonoro que la artista visual había experimentado en la interpretación de *Bruma en el pliegue*: ella pudo escuchar cómo el ensamble presentaba un entramado musical que había sido fruto de la afectación de su obra en mi experiencia sensible, y al mismo tiempo, actualizó su imaginario visual a través de la interpretación de esta obra. Hay que recordar que en el capítulo II, cuando hablamos de la relación fuerza-afecto, Deleuze dice que en ese movimiento se da una actualización mutua, esto es: “De la naturaleza relacional de la fuerza emana su atributo principal: *un poder de afectar y ser afectado*” (Zourabichivili, 2004. p. 54). Más adelante dice “La fuerza está siempre ligada a un surgimiento, a un proceso de actualización” (p. 54). En otras palabras, la actualización entre dos series sensitivas es posible a partir de esa relación, es la que propicia los devenires en ambas series. Cuando en el capítulo III estudiamos la desterritorialización del ciclo de Romitelli con el tríptico de Bacon, hicimos notar que la actualización de este último se plasmaba al nivel de la forma general del ciclo, esto es, el compositor lleva la idea de autorretrato como tríptico a las tres lecciones de su obra; de la misma forma los procesos gestuales internos en *Profesor bad trip* fueron afectados por la idea baconiana de deformación (como lo señalamos en el capítulo II). En este sentido, la actualización se da justo en la relación fuerza-afecto lo que implica que ambas series devengan en diferentes formas, que es lo que pasó en mi encuentro con la obra de la artista visual.

Pero ¿cómo se detona entonces el sonido a partir de mi encuentro con la obra de S. Pani? ¿cómo se permea ese sonido en la composición musical? A diferencia de *El lenguaje de Petkutin*, el proceso de esta pieza, como lo dijimos más arriba, comenzó con el título que me evocaba la imagen de un movimiento poco visible que se pliega. A partir de allí comencé a buscar un sonido que me permitiera dar la sensación de profundidad y al mismo tiempo de movimiento, como sucede en la obra de Pani. Busqué también que ese movimiento en su “andar” se desarticulara, como si se tratara de una maquinaria que

desprende sonidos metálicos contrastados con el crujir de la madera cuando se rompe. Se trataba, con estas imágenes, de generar un tejido que diera la sensación de varias capas que se mezclan unas con otras. Sin embargo, el problema básicamente era cómo detonarlos, necesitaba un sonido que diera la sensación de profundidad y que me diera a la vez un registro amplio para poder trabajar diferentes capas. Entonces tomé el piano y partí del *fa# índice 3* con relación a su séptimo armónico; alteré el sonido de origen bloqueando la cuerda y poniendo el segundo pedal para obtener el armónico *mi índice 5* y al mismo tiempo un efecto percusivo resonante, lo que me dio como resultado inarmónicos desprendidos de este ataque y a la vez estos eran acompañados por la resonancia que también es consecuencia de ese impulso sonoro. La relación de la fundamental con su séptimo armónico se convirtió así en un detonador para generar la gestualidad musical que articularía el proceso compositivo, lo que me daba un sonido complejo en donde la derivación de parciales y la resonancia me permitió trabajar ciertos rasgos de la entidad sonora obtenida. Estos fueron trabajados en capas. Primero, como lo acabo de decir, tenía una entidad sonora detonante que articulaba esencialmente tres estratos con características tímbricas particulares. Todos ellos fueron elaborados para que se sintieran como desprendidos del impulso inicial, pero cada uno con funciones jerárquicas muy específicas: por ejemplo, el quinteto de cuerdas comienza su proceso a partir del detonante del piano, por una parte, la idea era dar la sensación de un entramado que se enreda y se anuda en un flujo constante, lo que me permitió trabajar las cinco voces de la cuerda como entidades independientes dentro de la textura, en donde lo que más me interesó resaltar fue el cambio de color en la cuerda a partir de la posición y presión del arco; por otra parte, el constante flujo en la cuerda se direcciona siempre de manera descendente pero cada una de las voces se mueve en diferentes velocidades, para obtener la sensación de caída profunda (ver fig 6). Aunque la cuerda toma un papel protagónico, hay otras capas que enriquecen tímbricamente los procesos texturales como es el caso del piano: después de fungir como entidad sonora detonante de la gestualidad en la cuerda, el piano es usado como una capa que complementa y continúa los colores metálicos (*sul pont*) y la distorsión del quinteto de cuerdas, son las cuerdas del registro grave del piano las que se manipulan a manera de rasgado desde un extremo de la cuerda hacia los martinets con un objeto metálico. El resultado es un sonido oscuro, metálico, distorsionado y resonante que se complementa con

la función de los instrumentos de cuerda. Además, este sonido distorsionado e inestable es reforzado en ocasiones por la percusión, sea con el frotamiento de un arco o con una *superball* chica sobre el tam-tam o algún otro resonador. En la coda, el solo de violonchelo es coloreado con una placa metálica frotada de manera irregular con un arco.

The image displays a complex orchestral score for the piece 'Bruma en el pliegue'. It is divided into two systems. The first system includes Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The second system includes Flute (A. Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, *ppp*, and *sfpp*. It also includes performance instructions like 'arco diagonal', 'arco', 'gliss.', 's.p.', 'm.s.p.', 'non vib.', 's.t.', 'poco écrasé', and 'poco'. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

Fig. 6

Bruma en el pliegue

Por otro lado, la gestualidad en *Bruma en el Pliegue* es permeada en gran medida por la entidad sonora que detona el principio de la pieza; es decir, el color de fundamental con su

séptimo armónico es manejado de forma periódica como si fuera una vuelta de tuerca: en cada repetición la orquestación es planteada de manera distinta subrayando diferentes armónicos (un poco a la manera de la escuela espectral), gracias a esto el proceso es percibido como renovado en cada vuelta. En general, la articulación gestual es binaria, lo que permite escuchar el proceso como una detonación y una textura que fluye a manera de caída, que se extiende y es coloreada con diferentes sonidos inarmónicos planteados en todo el ensamble. Los diferentes procedimientos tímbricos en la gestualidad, y la forma de encarar el sonido en la orquestación en diferentes estratos del entramado musical, permite visualizar varias capas que en sí mismas plantean un tipo de entramado, cada una de las cuales se funde como un tejido multicolor, en donde los sonidos metálicos y distorsionados se contrastan con texturas muy sutiles y apenas perceptibles.

Mientras que en *El lenguaje de Petkutin* el proceso de creación del sonido partió desde el interior de un personaje literario y desde una escucha profunda, en donde el reto fue hacer sonar aquellas fuerzas que, incluso, se encontraban más allá de lo explícito en el texto, en *Bruma en el pliegue* por el contrario, se buscó el sonido en la plasticidad de los flujos de intensidades que se mezclaban en las capas de la serie *De ser árbol*. A diferencia de la primera, la creación del sonido partió de algunos rasgos que eran comunes en toda la serie de S. Pani, parecido a lo que ocurre en *PBT*, por ejemplo, en donde Romitelli cuando se refiere a la perspectiva depravada de la mezcalina hace alusión, más que a un libro o a un solo pasaje, a las experiencias con el alucinógeno recogidas en *El infinito turbulento*, *Miserable milagro* y en general, en sus libros dedicados a la mezcalina. El sonido creado para esta pieza, la imagen sonora que se materializa en la obra misma, es el estallido en el que devienen la plasticidad de los dibujos de la artista visual en la gestualidad musical, es tan sólo otra manera de captar las fuerzas.

Detonar la creación de un sonido a través de la sensación plantea varios problemas que hemos tratado de abordar en estas dos obras, sin embargo en cada obra las preguntas vuelven incesantes, porque cada una plantea siempre un problema singular. Por lo tanto, es la experiencia sensible la que detona formas de crear sonido y es el sonido creado un desprendimiento de una relación de fuerzas y afectos.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis he abordado dos problemas fundamentales que recaen sobre la composición musical: el primero tiene que ver con la creación del sonido, previa incluso, a la propia composición de la obra a través de una escucha nutrida de dos tradiciones completamente opuestas, como es el caso de Fausto Romitelli. El segundo trata sobre las formas en que la creación sonora es afectada por otros medios extramusicales. Estos problemas fueron esgrimidos bajo un enfoque filosófico inmanentista en donde intenté explicar algunos procesos y sus implicaciones en la obra de Romitelli bajo los conceptos spinocistas de fuerza-afecto y los de sensación, devenir y desterritorialización de Gilles Deleuze. Intenté, además, establecer una relación derivativa entre esos dos problemas, es decir, en nuestro análisis sobre *Professor bad trip* se vio que la creación sonora es consecuencia de un proceso de afectación el cual es anterior a esa conformación. Sin embargo, el principal problema era resolver cómo se dan esos procesos en el ciclo de Romitelli, y preguntar si hay un proceso de creación sonora anterior a la composición de la obra, lo que me llevó a preguntarme también sobre la pertinencia de problematizar bajo el mismo enfoque en otras obras con características similares; en este caso, en mi propia obra.

Los análisis derivados de estas preguntas bajo los conceptos mencionados, tuvieron varias etapas, cada una de ellas me llevó a replantear y a enriquecer la hipótesis inicial, es decir, me permitieron entender otros procesos y reformular algunas preguntas. De esta forma, mi lectura del ciclo de Romitelli bajo los conceptos de fuerza y afecto arrojaron, entre otras cosas, que el centro del problema recae en la experiencia sensible del compositor y en su relación con dos fuerzas afectantes (los textos de Michaux y el tríptico de Bacon). De ahí comenzaron a desprenderse otros tipos de procesos derivados de estos conceptos, como por ejemplo, la actualización de *la visión depravada de la mezcalina* del poeta en las entidades sonoras del ciclo. Es en esa actualización en donde se activan los movimientos de desterritorialización, propiciando series de devenires que actualizan no sólo el sentido del texto sino además el sentido de *PBT*, que se genera como un dispositivo que por un lado, actúa como un captador de fuerzas, y por otro, propicia un flujo de fuerzas entre ambas series: *la visión depravada de la mezcalina* deviene en varias entidades

sonoras en el ciclo de Romitelli, así como los procesos de iteración de la pieza se actualizan en la idea de *cavar infinitos* de Michaux. De la misma forma la relación del compositor con la obra de Bacon propicia también la convergencia entre dos series sensitivas, sin embargo, esa relación de afectación tiene otras consecuencias en el ciclo de Romitelli; es decir, a partir de la idea de deformación y el concepto de tríptico, el compositor genera una desterritorialización desde los procesos formales en la composición, en donde la idea de lo deforme deviene en la gestualidad como saturación y distorsión. No obstante, la relación entre *Professor bad trip* con los textos de Michaux y la serie de Bacon, convergen en varios puntos de la obra, en donde ya no es posible separarlos, esto es, no siempre es posible hablar sólo desde la afectación del artista visual o desde la del poeta. Por el contrario, se trata de dos series sensitivas que afectan el cuerpo del compositor y que las captura en la creación de su propio sonido y en la composición de su ciclo, dando como resultado una obra en la que conviven lo depravado en la mezcalina del poeta y lo deforme de los trípticos de Bacon.

Con respecto a la creación del sonido, vimos, en los capítulos I y IV particularmente, que en ese proceso la escucha juega un papel crucial para este fin; es decir, tanto en *PBT* como en *El Lenguaje de Petkutin* y *Bruma en el Pliegue*, se trata de un ejercicio que escala la idea de escucha reducida de Pierre Schaeffer, porque hay una profunda relación con la sensación, en otras palabras, es la experiencia sensible, el recorrido sensitivo (o lo que en el capítulo II estudiamos como afección-afecto) lo que detona la creación de una entidad sonora. Esto, como lo hemos venido corroborando en la tesis, aunque se da de diferente manera generando procesos particulares en cada obra, parte del mismo punto, desde la relación fuerza-afecto: en el caso de *PBT*, Romitelli pone su atención a rasgos muy particulares del sonido del rock (y lo derivado del sonido artificial y lo sintético) generando una propuesta que si bien se nutre de la distorsión, y en general del sonido sucio, logra escalarlo planteando un sonido que, por decirlo de alguna forma, camina entre dos aguas, entre el espectralismo francés y la música popular anglosajona. En *El Lenguaje de Petkutin* el sonido se crea desde el interior del personaje de Pavic, esta entidad sonora se detona en el imaginario y se corrobora en un espacio acústico, es decir, hay un movimiento de desterritorialización en donde se abandona la narrativa del relato y se actualiza en lo sonoro, dando pie a la creación de diferentes entidades sonoras plasmadas en la gestualidad

de la pieza. En *Bruma en el pliegue* el sonido es detonado desde la serie de Sandra Pani, *De ser árbol*, en donde la afectación se centra en las formas ambiguas y las capas que conforman los dibujos de esa serie. La experiencia sensible para esta obra también quedó marcada, como lo pudimos ver (cap. IV), por el diálogo con la artista visual.

Sin embargo, las tres piezas tienen en común que el proceso de creación sonora, que en principio recae sobre la escucha, es afectada por otras fuerzas o series de sensación que estimulan o contagian el proceso creativo. Tanto en *El lenguaje de Petkutín* como en *Bruma en el pliegue*, la creación sonora fue anterior a la propia composición, y para cada caso se partió, desde la relación profunda con la fuerza afectante; es decir, fue necesario iniciar desde el texto o de la obra visual antes del proceso compositivo, para darle sentido a la escucha, para dirigirla y estimularla desde un imaginario contagiado. En el caso de Romitelli, se centró en su escucha singular y su afinidad con el sonido sucio e impuro, no obstante, su interés por las tradiciones alejadas de la música espectral, como pudimos ver en este trabajo y particularmente en su trilogía, confluyen con sus lecturas sobre la mezcalina en Michaux y su encuentro con la obra de Bacon, determinando su búsqueda sonora; en otras palabras, el sonido en *Professor bad Trip* es inconcebible sin la fuerte influencia de Michaux y de Bacon.

En este sentido, podemos concluir, por una parte, que la creación sonora puede ser determinada desde la escucha a partir de un proceso de afectación extramusical, en donde se activa un mecanismo de captación de fuerzas que direcciona el imaginario sonoro y que estalla en diferentes formas de devenir en el flujo de la obra misma, de tal suerte que en esas piezas siempre se da una actualización con respecto a la otra entidad u obra perteneciente a otro campo. De esta manera, el proceso creativo puede comenzar en la creación del sonido, más que en la composición musical; ésta es anterior al trabajo de escritura y se permea en el flujo gestual de toda la obra. Por otra parte, aplicar un enfoque con herramientas tales como fuerza, afecto, devenir, sensación y desterritorialización, nos ha permitido entender ciertos procesos entre la composición musical y otras disciplinas poniendo en el centro la experiencia sensible, es decir, el cuerpo. Pensar la composición musical bajo este enfoque implica escalar una visión estructural, en la que la sensación es sofocada por los artilugios y metalenguajes sostenidos en el discurso de la técnica; más bien, es como Romitelli lo señaló: “Defiendo la idea de que se necesita poner de nuevo al

cuerpo en el centro de la experiencia musical [...]” (Denut, 2009. p. 3), lo que significa pensar la música desde la experiencia sensible y sus implicaciones en relación a las fuerzas afectantes.

Bibliografía

ALLA, Thierry. *Partiels* (1975) de Gérard GRISEY. 2005 En:<http://www.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/Musique/grisey.htm>. (Acceso:18/04/2015). (La traducción es mía).

BUYDENS, Mireille. SAHARA. *L'esthétique de Gilles Deleuze*. Librairie Philosophique J. VRIN. 6, Place de la Sorbonne. Paris. 2005.

CASELLA, Alfredo; MORTARI, Virgilio. *La técnica de la orquesta contemporánea*. RICORDI, Buenos Aires. 1950.

CHAUVIN, Rémy, «*Récents progrès éthologiques sur le comportement sexuel des animaux*, en Max ARON, Robert Currier y Étienne Wolff (eds.) *Entretiens sur la sexualité*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 10-17 de junio de 1965, París: Plon, 1969.

DENUT, Eric. Fausto Romitelli: *A Short Index*. 2009. Sitio web. (Acceso: 20 de Marzo de 2014) (La traducción es mía)

En: <http://www.ictus.be/blog/fausto-romitelli-short-index-eric-denu>

----- *Musiques actuelles, musiques savantes, queles interactions?* (éd.), Paris, L. Harmattan, 2001

DELEUZE, Gilles. En medio de Spinoza. 2ª ed. Buenos Aires. Cactus, 2008. p. 220

----- *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. 2ª Madrid. ARENA LIBROS S. L. 2009

----- *Lógica del sentido*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. 1994.

----- Ver en: <http://deleuzefilosofia.blogspot.mx/2010/12/desterritorializacion.html>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Ed. PRE-TEXTOS, 2006.

KANE, Brian, *L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction* 2010. En *Organised Sound* jos107635.3d *Department of Music, 621 Dodge Hall, Columbia University.

LE GARREC, Maël. *Apprendre à philosopher avec Deleuze*. Paris. Ellipses Édition. 2010.

MALLOCH, Stephen. *Timbre and Technology: An Analytical Partnership*, *Contemporary Music Review*, 2000.

MATTONI, Silvio. Henri Michaux. Antología poética, 1926-1986. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora, 2005.

MICHEL, Pierre. *Professor Bad Trip*. 2002. Traducción Vicente Blanes.

En: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf>

MICHAUX, Henri. *El infinito turbulento*. La red de Jonás. D. F., México. PREMIA EDITORA 1979. Ed. GALLIMARD. Mercure de France, 1964.

----- *Miserable milagro. (La Mezcalina)*. Monte Ávila Editores C. A., Caracas, Venezuela. 1969.

PANI, Sandra. Exposición “Denudatio Perfecta”. En:

<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/02/13/1008203>

PAVIC, Milorad. *Diccionario jázaro. Novela léxico*. EDITORIAL ANAGRAMA, S. A. BARCELONA, 1989.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alinza Editorial, 1983

PLOUVIER, Jean-Luc. *Le Professeur Bad Trip et sa Leçon de Chose*. Booklet. Fausto Romitelli, Ictus, *Professor bad trip*. CD, Cypres Junio 2002.

RODARI, Florian. *HENRI MICHAUX, ŒUVRES CHOISIES. L'home de plume*. Marseille. Musées de Marseille-Réunion de Musées Nationaux. 1994.

ROMITELLI, Fausto Notas al programa de *Professor Bad Trip*, Festival de Música de Estrasburgo, 2000

Citado en: En: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf>

p. 4 (Acceso: 7 de Febrero de 2015).

SARMIENTO, Yolanda. El siglo XXI. Fausto Romitelli. Sitio web. En:

<http://www.yolandasarmiento.com/el-siglo-xxi-fausto-romitelli/>

(Acceso: 20 de marzo de 2014).

SAVAGNARGUES, Anne. *Deleuze. De l'animal à l'artl*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, Ed. Alinaza música, 1998, Madrid.

ZOURABICHIVILI, François. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Anexos

BACON, Francis, *Tres estudios para un autorretrato*. 1972. En: https://mx.images.search.yahoo.com/images/view;_ylt=A2KLk4_G1VaUIAgsfF8Qt.;_ylu=X3oDMTIzMGFIZXFrBHNIYwNzcgRzbGsDaW1nBG9pZANKYjhjOTdiNTcwZGU4ZmIxYmQwM2IzNGE4NmNiNzFhMARncG9zAzMzBG10A2Jpbmc-?.origin=&back=https%3A%2F%2Fmx.images.search.yahoo.com%2Fsearch%2Fimages%3Fp%3DFrancis%2BBacon%2BAutorretratos%2BTriptico%26fr%3Dyfp-t-403%26tab%3Dorganic%26ri%3D33&w=944&h=349&imgurl=cdn.20minutos.es%2Fimg2%2Frecortes%2F2013%2F02%2F13%2F107036-944-349.jpg&rurl=http%3A%2F%2Fwww.20minutos.es%2Fnoticia%2F1729314%2F0%2FTriptico%2Ffrancis-bacon%2F16-millones-euros%2F&size=28.4KB&name=Un+tr%C3%ADptico+de+%3Cb%3EFrancis%3C%2Fb%3E+%3Cb%3EBacon%3C%2Fb%3E%2C+subastado+en+Londres+por&p=Francis+Bacon+Autorretratos+Triptico&oid=db8c97b570de8fb1bd03b34a86cb71a0&fr2=&fr=yfp-t-403&tt=Un+tr%C3%ADptico+de+%3Cb%3EFrancis%3C%2Fb%3E+%3Cb%3EBacon%3C%2Fb%3E%2C+subastado+en+Londres+por&b=0&ni=128&no=33&ts=&tab=organic&sigr=12jggvq4o&sigb=13mino0m7&sigi=11srp3389&sigt=12541ra8i&sign=12541ra8i&.crumb=109eWa.OTPi&fr=yfp-t-403

(14 de enero de 2014)

ROMITELLI, Fausto. *Professor bad trip, Lesson I*. Copyright 1998, by Sté Ame des EDITIONS RICORDI. Fragmentos, Lesson I, p.1, p. 6, p. 18

ROMERO, Alejandro. *El lenguaje de Petkutin*. 2013. Fragmento, p. 8

----- Bruma en el pliegue. 2014. Fragmento, p. 2