



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

CUERPO Y FORMA EN LA CREACIÓN COMPOSITIVA: UNA PERSPECTIVA
NIETZSCHEANA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA - Musicología

PRESENTA:
ADRIANA MENDOZA CHÁVEZ

DR. JORGE HUMBERTO TORRES SÁENZ
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA UNAM

MÉXICO, D. F. FEBRERO, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi Dios.

Al Posgrado en Música de la UNAM por la oportunidad brindada.

A Roberto Kolb y, en especial, a mi tutor Jorge Torres Sáenz por creer en mí y en mi tesis.

A María Granillo, Gonzalo Camacho, Eliza Mizrahi, Mauricio García de la Torre por su lectura atenta y comentarios enriquecedores.

A Sergio Hernández por sus agudas observaciones, valiosos comentarios y su amistad.

A Julio Gándara por su apoyo, su lectura cuidadosa y las correcciones oportunas.

Agradezco a mi mami Juana María y a mis hermanos Octavio y Maribel por su amor y apoyo incondicional: gracias Tavis por tu ayuda. A mi abue Sara, mi tía Conchis y tía Anis por estar, y a mi pa Adrián por lo que nos une.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. EL CUERPO Y LO DIONISIACO	
1.1 El cuerpo en la música y la musicología.....	10
1.2 El cuerpo en Nietzsche.....	11
1.3 Dioniso o el estado de embriaguez.....	14
1.3.1 Embriaguez.....	15
1.3.2 Instintos.....	18
1.4 La escucha y el cuerpo.....	23
1.4.1 Apuntes en torno a una arqueología y genealogía de la escucha...	25
1.4.2 Un discurso musicológico-filosófico sobre la escucha.....	30
1.4.3 Escucha profunda.....	33
1.4.4 <i>Deep listening</i> : Pauline Oliveros.....	34
1.5 Cuerpo – sonido: una consideración en Morton Feldman.....	36
2. FORMA APOLÍNEA	
2.1 Apolo o del instinto de creación: creación de la forma.....	42
2.2 Forma musical.....	45
2.3 Apuntes e interrogantes en torno a la forma musical desde una perspectiva nietzscheana.....	49
2.4 La forma apolínea envolviendo una pre-forma – pre-escucha de la obra musical.....	53
3. CREACIÓN Y CREADOR	
3.1 Creador en Nietzsche.....	58
3.1.1 Creador.....	60
3.1.2 Interpretación.....	62
3.2 Música del olvido y música inocente.....	64
3.2.1 Experimentación.....	66
3.2.2 John Cage y la música del olvido.....	71
3.2.3 El olvido.....	77
Conclusiones.....	82
Bibliografía.....	87

INTRODUCCIÓN

Interesado en desligar el pensamiento filosófico de su tiempo de la hegemonía de un discurso sistemático, argumentativo, que obedecía a una lógica de la identidad y que apelaba a soluciones y respuestas últimas que conformaran un conocimiento, Friedrich Nietzsche desaprobaba que el pensamiento estuviera anclado única y exclusivamente en el reino de la razón: de la *razón moderna*. El filósofo alemán propuso transitar por otra forma de pensamiento, una forma en la que los impulsos e instintos tuvieran el papel principal; un pensamiento sustentado en la afirmación de la vida a través de la creación, y en la justificación de aquella a través del fenómeno artístico. Este viraje permitió a Nietzsche concebir la reflexión filosófica desde otra perspectiva, una perspectiva no absolutista o anclada en la metafísica, sino una en la que los instintos mandaran, en la que el cuerpo se erigiera como posibilidad de pensar el mundo y la existencia fuera de ideas o razones primordiales: el cuerpo como la *gran razón* que domina, interpreta, piensa, crea.

En este sentido, *El Nacimiento de la Tragedia* pone el acento en el arte y su proceso creador, proceso en el que los instintos de Apolo y Dioniso fungen como líderes de toda creación, como *fuerzas artísticas de la naturaleza* que no cesan de engendrar creaciones. Además, según el filósofo alemán, por medio de esta acción creadora el hombre lograba superar el sinsentido de la existencia, el dolor que hay en ella. Concentrándose en los griegos como “la especie más lograda de hombres [...], la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir [...]”¹, Nietzsche pregunta cómo es que tuvieron necesidad de la tragedia, del arte, y por tanto, qué significaría para los griegos lo trágico y lo dionisiaco. Y es que la vida parecía plena en estos hombres vigorosos y saludables, pero como menciona el también filólogo, tal vez se da un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud, por la cual la “valentía anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza”.²

¿Qué es lo que permeaba la existencia de los griegos para orillarlos a la creación? Nietzsche, para responder a esta cuestión, perfila hacia la relación que los griegos tuvieron con el

¹ Friedrich Nietzsche, “Ensayo de autocrítica” en *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza, Madrid, 2003, §1, p. 26

² *Ibidem*.

dolor para señalar que el anhelo “de belleza, de fiestas, de diversiones [...] surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor.”³ Es justamente la sobreplenitud de la que gozaba el hombre helénico la que lo salvó y empujó a dar forma a todo lo terrible y horroroso que la existencia presentaba. Es esa fuerza y salud que recorría al griego la que le insistía en no decaer ante lo que atormentaba, sino en hacer algo al respecto incidiendo sobre ello, y qué mejor que el arte para este propósito. Es, por tanto, del quebrantamiento mismo, de donde surge el acto creativo y en el que cobra vida el artista trágico. Es desde el sufrimiento constitutivo a la vida, del percatarse de la falta de sentido de la existencia y de la finitud del hombre, de donde el acto de crear o la actividad artística se yergue para desbordar en una obra lo que acaece, la cual estimula a seguir viviendo, a ver la vida y abrazarla desde distintas perspectivas, desde diversas formas creadas por el artista.

[...] un dios-artista... que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembara de la necesidad implicada en la plenitud y la sobreplenitud, del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la alcanzada redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la apariencia sabe redimirse [...].⁴

En este tenor, Nietzsche da a la creación un lugar fundamental en su pensamiento. Para el autor de *Así habló Zaratustra*, la creación en el ser humano es similar a la que se da en la naturaleza. Ésta, en tanto *physis*, es esa fuerza creadora de la que brota o emerge todo cuanto es: naturaleza como potencia que se expresa creando, que actúa artísticamente al crearse a sí misma. Nietzsche apunta a las figuras de Apolo y Dioniso como metáforas que simbolizan las fuerzas artísticas de la naturaleza, como los instintos que se identifican con las fuerzas creadoras de la naturaleza. Lo apolíneo y lo dionisiaco son “potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma [...], y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquella [...], [son] estados artísticos inmediatos de la naturaleza”.⁵

La creación artística es equiparada con la actividad creadora de la *physis*, en cuyo seno lo apolíneo y lo dionisiaco son propulsores de la creación. Dicha creación es, por tanto, imitadora de la naturaleza, cuyos instintos —apolíneo y dionisiaco— son las fuerzas naturales de las que el

³ *Ibid.*, p. 30

⁴ *Ibid.*, p. 32

⁵ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, op. cit., p. 48

arte nacería. Tenemos, pues, que Apolo y Dioniso son instintos o estados constitutivos de la *physis* y, a su vez, del arte en tanto creación. De esta manera, el arte vendría a ser, de acuerdo con Nietzsche, el resultado de dos instintos artísticos de la naturaleza simbolizados por las figuras de Apolo y Dioniso.

[...] para Nietzsche es la naturaleza misma, anterior a las obras creadas por los artistas, la que produce directamente <<estados artísticos>>: el sueño, formado por el instinto apolíneo, y la embriaguez, por el instinto dionisiaco. Las obras de arte en cuanto tal serían imitaciones de estos estados [...]⁶

La *physis* en tanto actividad generadora o creadora, es posible identificarla con la figura del artista creador, en quien las potencias artísticas apolíneas y dionisiacas de la naturaleza se despliegan para decantar en obra de arte. La naturaleza y su actividad creadora es el modelo a seguir del artista; éste da cuenta de la actividad de la *physis* en tanto creador que expresa, a su vez, lo que la naturaleza misma le revela. El artista es el medio en el que la naturaleza se complace en mostrarse y expresar sus potencias artísticas apolíneas y dionisiacas. El modelo de artista capaz de dejar fluir a la naturaleza es el artista trágico. Este creador es el vehículo por el cual hay una vinculación entre vida y arte, en donde la *physis* se manifiesta en el entrecruzamiento de las fuerzas apolíneas y dionisiacas, entrecruzamiento que brinda creaciones artísticas que exhalan la energía vital que caracterizaba a los griegos.

En la tragedia lo apolíneo y lo dionisiaco se enlazan: figura-imagen y embriaguez-éxtasis se abrazan. El artista trágico crea formas a partir de ser arrasado por el mar existencial que lo rodea, por el placer-dolor dionisiaco en donde la naturaleza se muestra sin miramientos y que el artista trágico siente, observa, merodea, para después desbordarlo en la creación artística. El artista trágico es

[...] a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez... hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario... y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica.⁷

⁶ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder*, Trotta, Madrid, 2004, p. 235

⁷ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, op. cit., pp. 48-49

Lo dionisiaco es encaminado a la forma apolínea. “En el campo de tensiones de la embriaguez se unen los dos elementos fundamentales del arte, la experiencia de <mundos profundos> y el impulso a crear expresivamente esas mismas experiencias profundas.”⁸

De acuerdo con esta lógica y amparándonos en estos planteamientos, el presente trabajo trata de transitar y repensar-cuestionar términos y prácticas que atañen al acto creador en la composición desde una perspectiva nietzscheana. De esta manera, preguntamos por lo dionisiaco en el cuerpo y en la escucha del compositor, por lo apolíneo en la forma-obra y por el artista trágico en el acto creador. A través de la articulación de ideas y planteamientos en torno a la escucha, la forma y el creador, y del despliegue de cuestionamientos a dichos términos y prácticas, propiciaremos un diálogo entre el pensamiento de Nietzsche, el de otros autores y compositores, y el de las prácticas mismas; diálogo que suscite reflexiones, relaciones y otras preguntas respecto a la composición y al artista creador. Desde el pensamiento de Nietzsche, las preguntas que se prosternan constantes tienen que ver con el papel que juega lo fisiológico en el artista creador y en su proceso de creación, con el papel que tiene la embriaguez dionisiaca en la composición, y en el anclaje de esta embriaguez en la escucha y en la configuración-creación de las obras mismas.

En este trabajo, por tanto, nos conduciremos —principalmente— a partir de las figuras de Apolo y Dioniso aparecidas en *El Nacimiento de la Tragedia*, sin dejar de lado otros tratamientos y perspectivas de éstas que podemos dilucidar en otras obras del filósofo alemán.⁹ Dichos instintos son entendidos como fuerzas y estados de ánimo de los que surge el arte, instintos de los que se desprende una *estética* en el pensamiento nietzscheano —como sostiene Santiago Guervós—, y de los cuales nos servimos como hilo conductor para re-pensar los elementos y prácticas ya mencionados que componen al acto creador: escucha, forma y creador.

En *El Nacimiento de la tragedia*, publicada en el año de 1872, se mira el arte con la óptica de la vida, arte en el que existe una unión incesante entre los instintos y las creaciones artísticas

⁸ Luis E. Santiago Guervós, *Arte y poder*, *op. cit.*, p. 242

⁹ Decimos “principalmente”, ya que a lo largo del trabajo, tomando como ejes las figuras de Apolo y Dioniso, apuntamos hacia otras concepciones de éstas que forman parte de otras etapas del pensamiento nietzscheano, concepciones vinculadas con cuestiones fisiológicas. Para tener mayor claridad respecto a esto véase el último capítulo de *Arte y Poder* de Luis E. De Santiago G.: “Arte y poder: hacia una <fisiología del arte>”.

que éstos propician, articulación de la embriaguez dionisiaca y la condición apolínea. Con esta unión siempre rehaciéndose es que la expresión de lo caótico, doloroso y placentero cobra forma en la obra apolínea. La tragedia va a surgir del entrecruzamiento entre lo apolíneo y lo dionisiaco; la consecuencia o efecto de estos encuentros es la obra del artista trágico que no carga con una memoria inquebrantable subyugada plenamente a tradiciones o ligada a modos de hacer convencionales. Es el artista trágico un progenitor de una obra que desecha la memoria y el gusto subjetivo para dar cabida a la embriaguez que, justamente, quiebra toda individualidad. Es aquí que Dioniso apela por el *olvido*, el cual conduce a la creación de obras distintas a las ya legitimadas, aceptadas y ovacionadas; olvido que no apuntó hacia la aniquilación total de lo que había, sino que, de muchas maneras, se apropió de eso creando obras inéditas. La figura del artista trágico, por consiguiente, se alza como esencial para la creación de obras que afirman la vida, el caos, los sentidos, el cuerpo y sus fuerzas, lo cual nos conduce a considerar y preguntar por las prácticas y procederes que operan en la figura de los creadores-compositores.

Tomando como eje conductor los terrenos sobre los que discurre Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* —lo apolíneo, lo dionisiaco, lo trágico—, hemos de navegar por cada uno atendiendo a elementos que hemos enlazado a ellos —cuerpo-escucha, forma, creador—, y que atañen a la creación compositiva y, por tanto, al artista trágico. El cuerpo-escucha, las formas-obras, la creación y el creador estarán pensados y cuestionados desde Apolo, Dioniso y lo trágico que Nietzsche considera, y desde estas figuras —en las que lo fisiológico se despliega en tanto cúmulo de fuerzas creadoras saturadas de impulsos indeterminados, de instintos— podremos vislumbrar lo que puede un cuerpo y lo que implica la condición trágica del compositor que se teje a través de los instintos dionisiacos y apolíneos. Esta tesis pretende caminar de acuerdo con una postura perspectivista que se da en el pensamiento nietzscheano, es decir, una posición o actitud que no busca generar respuestas, sino unas maneras de pensar el acto creador con una actitud crítica que advierta la ausencia de fundamentos últimos o de verdades terminantes sin dejar, por ello, de proponer la construcción de sentidos.

Creación y replanteamiento de sentidos, todo esto como apuesta de un quehacer musicológico que amplíe sus temas y abordajes de los mismos. Es por esto que el presente trabajo se juega en un nexo construido entre el pensamiento nietzscheano y ciertos términos y

prácticas del creador-compositor; se suscribe como una estrategia reflexiva situada en el campo de la musicología o, si se prefiere, de la Nueva Musicología que, como señala el musicólogo norteamericano Lawrence Kramer, “involucra herramientas conceptuales que no son musicales [...]”¹⁰, pero que conllevan a enriquecer nuestro entendimiento musical, ya que existe “una libertad para interpretar, especular, soñar y pensar desde nosotros mismos [...]”¹¹ o desde ciertos autores. En el mismo tenor de Kramer, el teórico musical Kofi Agawu señala a la Nueva Musicología como algo “eclectico y selectivamente pluralista” cuyas posibles epistemologías — en este caso de lo musical— son constructos, “éstas se construyen y están situadas”, en éstas “no hay principios únicos, ni Dios o una razón universal [...] Todo está fragmentado y es algo discontinuo, todas las verdades son parciales y provisionales. Nada puede ser objetivo [...]”¹². Desde posturas como éstas es que pueden haber otros acercamientos a la música que impliquen otros campos de conocimiento o disciplinas, como también otros tratamientos de lo musical; como ya mencionaba Alejandro L. Madrid, “sólo un enfoque multidisciplinar nos permitirá escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas.”¹³

Y es que cómo no detenernos en el tema de la creación y lo que subyace a ésta, puesto que, más allá de realizar un análisis musical o histórico del trabajo de ciertos compositores, cuyos nombres son o no reconocidos a través de becas gubernamentales o de otro tipo, o de apuntar que renombrados intérpretes y orquestas tocan o no piezas de éstos, o de la obtención de reconocimientos en festivales y concursos —aspectos que también merecen un tratamiento—, cabe preguntar por el estado fisiológico de los compositores que, precisamente, dota del impulso de dar a luz obras: reparar en la experiencia del cuerpo, misma que permite el surgimiento de propuestas, planteamientos y direcciones en el acto creador. Se trata de trazar caminos en los que se tejan preguntas en torno al acto creador, no de compositores en específico, sino en torno al acto creador mismo —preguntas que en otro momento e investigación puedan aterrizar y

¹⁰ Lawrence Kramer, “Musicology and Meaning” en *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1883 (Summer, 2003), pp. 6-12 Published by: Musical Times Publications Ltd., p. 6

¹¹ *Ibid.*, p. 10

¹² Kofi Agawu, “Analyzing Music under the New Musicological Regime” en *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997), pp. 297-307 Published by: University of California Press, pp. 300-301

¹³ Alejandro L. Madrid, “Discurso inaugural del Premio de Musicología Casa de las Américas 2012”, disponible en https://www.academia.edu/6879423/Discurso_Inaugural_del_Premio_de_Musicolog%C3%ADa_Casa_de_las_Am%C3%A9ricas_2012

analizarse en figuras determinadas— que propicien y construyan un marco analítico-crítico respecto a las bases del quehacer del compositor que constituyen a las obras mismas.

Este trabajo pretende enunciar —sino es que apenas bosquejar— ciertas condiciones que permitan el despliegue de unas bases teóricas que piensen y cuestionen el acto creador compositivo desde una perspectiva filosófico-musicológica. Perspectiva que replantea, a su vez, el abordaje mismo que puede hacer la musicología respecto a dicho tema, y con ello, respecto a sí misma. Además, se trata de sacar el pensamiento nietzscheano de la música de la recurrente discusión con Richard Wagner para, así, ofrecer una nueva lectura en torno a la creación musical haciendo uso del pensamiento de Nietzsche.

La tesis está dividida en tres capítulos. En el primer capítulo referimos a Dioniso, y el estado de embriaguez al que perfila, un estado en el que el cuerpo y sus fuerzas son partícipes de una plenitud que desea desbordarse creando. Esta figura y sus implicaciones son pensadas y vinculadas con el compositor-creador. Discurriendo en torno al cuerpo y la embriaguez, a los instintos e impulsos que pueblan al creador, apuntamos a la escucha como fuerza intensificada o edificada en la embriaguez y el cuerpo del creador. Una escucha que parece nodal en el despliegue de creaciones u obras en las que ese éxtasis dionisiaco es transfigurado. Y, al atender al cuerpo como aquello dotado de infinidad de fuerzas que despliegan lo inimaginable, se apuesta por la creación de obras alejadas de toda tradición y academicismo, cercanas a la escucha en tanto escucha de ese campo de fuerzas que es el cuerpo.

En el segundo capítulo tratamos a Apolo como representante de la forma y de la figura, en quien recae la tarea de configurar y de expresar, a través de la creación de una obra, aquello que se ha vivido en la embriaguez dionisiaca. Se trata de reparar en esa creación apolínea pensándola como la forma que toma la plenitud en la que se regocija el artista dionisiaco, la forma de una escucha y de la embriaguez del artista. El pensamiento nietzscheano apela por formas trazadas, bosquejadas o escuchadas que brinden perspectivas de la vida, de los sentidos y sentires que la embriaguez dionisiaca despliega en el creador, formas que den pie al asombro y a la excitación, a aspectos que impacten la creación y que den cuenta de lo que puede un creador, de lo que puede un cuerpo. De lo que se trata es de discurrir en torno a esa obra apolínea en tanto creación-forma

que es concebida a partir de lo dionisiaco. Al reflexionar en esto, se puede notar, a su vez, el tipo de creaciones que acaecen y si éstas son parte de lo ya habitual acostumbrado o son parte de ese algo no previsto como los instintos mismos.

En el tercer y último capítulo, al unirse-desunirse Apolo y Dioniso, cobra vida la tragedia. Se trata de advertir a la creación trágica como acto que dispara obras atravesadas por lo sentido, vivido y padecido por el cuerpo del creador, por los estados de ánimo —como la embriaguez— que el creador padece al crear o experimentar. Es a partir del entrecruzamiento de Apolo y Dioniso que cobra sentido el artista trágico que, atendiendo al cuerpo y creando una obra, transgrede todo orden ya conocido que se yergue como dominante y único. Estas creaciones, sin quizá proponérselo, pueden ser una crítica al estado imperante que indica qué y cómo crear, ya que éstas —partiendo de la experiencia de lo ambiguo y caótico de la existencia— suscitan o disponen nuevos modos de hacer.

De acuerdo con estos señalamientos abordaremos la creación desde una perspectiva filosófica-fisiológica, y la música será posible concebirla como una *música del olvido* o *música inocente* de acuerdo con Nietzsche. Música del olvido cuya caracterización parece transfigurarse en el pensamiento y creación de John Cage (1912–1992).

1. EL CUERPO Y LO DIONISIACO

¿Cómo atraviesa el cuerpo del compositor a la música? ¿En qué medida los instintos e impulsos fisiológicos de un estado de embriaguez dionisiaca del compositor crean la obra? ¿Cómo queda encarnado el cuerpo y sus fuerzas en la creación? En la estética nietzscheana, la creación proviene del cuerpo, sin éste no hay obra. La obra artística es consecuencia del cuerpo que la creó, el cual deja correr sus impulsos y afectos en ésta: dispara esa energía propia de ciertos estados fisiológicos. Lo que hay en toda actividad creadora y obra es un cuerpo específico. “El arte expresa la singularidad del acontecimiento de ser un cuerpo. Sabiduría de las entrañas y desde las entrañas, el arte, y únicamente el arte, atisba las más recónditas cimas y simas que encarnamos.”¹⁴

Para Nietzsche, es a partir de la embriaguez y el sueño —en tanto estados fisiológicos que impulsan a la creación— que es posible la obra de arte. Hay, por consiguiente, obras que nacen de un cuerpo en el que los instintos no son frenados o relegados. El pensamiento nietzscheano apuesta por un cuerpo que padece, que siente, que camina, que goza, que vive: un cuerpo atendido por el creador inserto en un estado de embriaguez dionisiaca. Porque preguntemos, ¿qué es crear sin estar alterado, inquieto o afectado? ¿Qué es lo que se engendra sin una experiencia del cuerpo? ¿Hay creación sin una experiencia del cuerpo? ¿Qué es, en todo caso, una experiencia del cuerpo para el creador-compositor? Queremos preguntar a este último por aquello que pulsa en él y que lo lleva a concebir algo, que lo agita o trastoca o trastorna, y que es, justamente, lo que engendra al creador. Sin esa agitación, ¿qué hay? Quizá lo que hay son infinidad de obras que no conmocionan, cuya carencia de fuerzas y de cuerpo no suscitan algo distinto de lo ya escuchado.

¹⁴ Sigfrido E. Marín, *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche, Pessoa*, CONACULTA, México, 2006, p. 82

1.1 El cuerpo en la música y la musicología

Tenemos dos estados de la cuestión en torno al cuerpo y la música realizados por dos investigadores.¹⁵ Uno de dichos estados es el del etnomusicólogo Ramón Pelinski. Para el teórico argentino, la repercusión del cuerpo en la investigación musical se refleja en las neurociencias (neuroanatomía, neurofisiología, neuropsicología, etc.) y las ciencias cognitivas, las cuales han contribuido al conocimiento de las relaciones entre música y funciones cerebrales (McAdams y Deliège 1989; Cross 1999; Peretz, 2001, 2002; Clarke 2002). Por otra parte, nos dice Pelinski, discursos de raigambre sociológica, posmarxista y feminista han criticado el silencio de la musicología tradicional sobre la corporeidad de las prácticas musicales por considerarla peligrosa al ser, aparentemente, opuesta a lo racional (Shepherd y Wicke 1997; McClary 1991; McClary y Walser 1994; Solie 1993). Finalmente, el autor ubica el ámbito de la cognición, en el que la corporeidad y su relación con el entorno natural y social —ligado a intensidades emocionales e impulsos corporales— juegan un papel decisivo en la experiencia cognitiva (Maturana y Varela 1990; Varela, Thompson y Rosch 1992; Varela 1996, 1997, 1998, 1999; Núñez y Freeman 1999).¹⁶

El otro estado de la cuestión es el del musicólogo mexicano Rubén López Cano, quien nos presenta una lista de los diferentes tratamientos de la relación entre cuerpo y música con sus respectivas figuras expertas —figuras cuyos nombres no citaremos, pero que pueden ser consultadas en el sitio disponible—:

1. Actividad motora productora de sonido musical; 2. Actividad motora que acompaña la producción de sonido musical; 3. Propiocepciones; 4. Acciones, posturas o patologías corporales desarrolladas con/en música; 5. Neurología, fisiología, sensoriomotricidad y niveles cognitivos superiores en de la audición; 6. Actividad motora manifiesta en la percepción musical 7. Actividad motora encubierta en la percepción musical; 8. Proyección metafórica de esquemas cognitivos corporales; 9. Emociones musicales; 10. Semiotización corporal de la música y 11. Discursos corporizados sobre la música.¹⁷

¹⁵ Nuestra búsqueda de textos resultó poco nutrida; lo encontrado no tenía que ver, precisamente, con nuestros intereses, como por ejemplo, un trabajo que asocia cuerpo y baile desde una perspectiva social (Quintero Rivera 2009), otro que habla sobre ejercicios físicos para el rendimiento del cuerpo del músico (Rosset Llobet 2005); uno más que aborda los movimientos del cuerpo al tocar un instrumento (Conable 2011) y otro sobre género y sexualidad (McClary 1991).

¹⁶ Ramón Pelinski, “Corporeidad y experiencia musical” en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 9, diciembre, 2005, p. 4 Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200913.pdf>

¹⁷ Rubén López Cano, “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”, *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea] 2005, (diciembre). Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200911.pdf>

Como podemos notar, el predominio de cuestiones neuronales y cognitivas dentro de esta lista de López Cano es innegable. Y es que lo que hay que tomar en cuenta en los dos estados de la cuestión presentados, es el tratamiento y/o enfoque que se le da al cuerpo, y los temas abordados a partir de éste en el ámbito musicológico. Si bien hemos encontrado otros trabajos enfocados en el plano performativo, de género, feminista y social (Conable 2011; Solie 1995; Le Guin 2005; Porto Nogueira y Campos 2013; Quintero Rivera 2009), no hemos hallado una referencia clara, o al menos parecida, que involucre el tema de la creación y el cuerpo desde un ámbito musical-filosófico en el que la experiencia del cuerpo sea determinante en el acto creador de los compositores y sus obras. Por el contrario, nos hemos encontrado con lecturas que, si bien se anclan en el cuerpo, su perspectiva no apunta hacia nuestras inquietudes, en las cuales la necesidad de hablar sobre lo que acaece cuando el creador atiende a los estados fisiológicos y fuerzas que lo constituyen es ineludible. En conclusión, no localizamos textos musicológicos en los que se abordara aquello previo a la forma apolínea: los cuerpos que hay y que engendran obras. O, en palabras de Ramón Pelinski, textos que hablaran de

[...] todas aquellas experiencias que tienen que ver con adhesión profunda, instinto, goce [...]. Estas experiencias son anteriores a las significaciones abstractas, lógicas y proposicionales sobre las que una musicología tradicionalmente positivista trata de construir su edificio de conocimientos objetivos.¹⁸

1.2 El cuerpo en Nietzsche

El *cuerpo* lo estamos pensando como lo inaprensible que sorprende constantemente, que se mueve de manera indeterminada causando extrañeza y asombro, y que no es del todo comprensible.¹⁹ Es esto, en parte, lo que un cuerpo biológico con funciones fisiológicas invita a pensar sobre él: la extrañeza constante que anda y asombra. El cuerpo y su gran razón, “esa cosa [...] en la que tú no quieres creer, tu cuerpo y su gran razón, esa no dice yo pero hace yo.”²⁰ Todo parece indicar que hay un alguien que conduce al cuerpo o que lo dirige: el *sujeto*²¹ o *yo*. Pero ese

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ En este apartado retomo algunos fragmentos sobre el *cuerpo* de mi tesis de licenciatura *El cuerpo como configurador de un sujeto*, UNAM, 2011

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 64

²¹ El pensamiento nietzscheano deshace la seguridad cartesiana porque apunta, precisamente, hacia la voluntad de poder que desborda cualquier fundamento o pretendida verdad, dando paso a lo contingente, a un saber de la inestabilidad que hay en un individuo. En este sentido, pensando al sujeto en Nietzsche, podemos decir que es un sujeto que no está definido, que no tiene certeza alguna. Quizá la única certeza sería la incapacidad de certeza, de un no saber de sí, de ese sí que se ha llamado *yo*. Es la capacidad de reconocer que la razón no es ese yo que anhela

yo, para Nietzsche, “se ha convertido en una fábula, en una ficción, en un juego de palabras: ¡ha dejado de pensar, sentido, querer [...]!”²² Lo que hay y dirige al cuerpo es el cuerpo mismo, ese móvil y voluntad plagada de instintos e impulsos. Voluntad entendida, de acuerdo con Deleuze, como “la esencia de la vida [...] las fuerzas²³ espontáneas, agresivas, invasoras, creadoras de nuevas interpretaciones, de nuevas direcciones y formas [...] voluntad de vida [...]”²⁴ El cuerpo, por tanto, está saturado de fuerzas, fuerzas que son el cuerpo mismo. Para Deleuze, el cuerpo que encontramos en Nietzsche es un

[...] campo de fuerzas [...] cantidades de fuerza en <relación de tensión> unas con otras. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas [...] Todo cuerpo es viviente como producto <arbitrario> de las fuerzas que lo componen. El cuerpo es un fenómeno múltiple al estar compuesto por una pluralidad de fuerzas irreductibles [...].²⁵

Justamente, estas fuerzas son las que crean; el cuerpo y las fuerzas que lo componen son detonantes de la obra artística. O, como veremos más adelante, las creaciones artísticas son “un <reflejo> de la plenitud interior, una simple <descarga>, una <exuberancia> de energías, <una especie de automatismo de todo el sistema muscular bajo el impulso de excitaciones más fuertes que actúan dentro de nosotros>.”²⁶ Hay que entender, pues, que es del cuerpo del que brotan las fuerzas creadoras, algo se exterioriza: la obra emana del cuerpo y sus instintos, y no de un sustento racional o del yo cartesiano ya mencionado. En el pensamiento nietzscheano hay una denuncia del uso exclusivo de la razón, una razón que se piensa como constructora de todo cuanto es; por ello, se trata de apuntar hacia el cuerpo, en el que todo tipo de tensiones y fuerzas son las que hablan y crean. Esto es posible ya que en el cuerpo acaece lo imprevisible y el

describirse, pensarse, presentarse, hablar de sí; si no el cuerpo mismo, esa “gran razón” que, según Nietzsche, no dice yo pero hace yo. Voluntad de poder que anida en un individuo, que está latente en éste y, sabiendo lo inesperada o espontánea o imprevista que es, lo que podemos esperar es ya un individuo sujeto a esta espontaneidad. Un individuo sujeto a la posibilidad, abierto a lo múltiple. El sujeto en Nietzsche, pues, será pensado como multiplicidad, una multiplicidad que va conformando su vida o, propiamente, que va trazando a un sujeto sujetado a la voluntad de poder. Sujetamiento que se tiene presente como pasajero, esporádico puesto que la voluntad de poder no es algo firme o ubicable o previsible; cosa que conlleva su movimiento. Pero, aun siendo de esta forma, va dejando huellas en este sujeto. Emerge, entonces, un sujeto como producto del sujetamiento al cuerpo. Decimos que el sujeto es producto del cuerpo puesto que éste último es aquél que acciona, actúa, habla; es el que tiene completo control y, por ello, presenta a un determinado sujeto con todo lo que esto implique: un sujeto con carácter formado con sentimientos, pensamientos, emociones y actos.

²² Friedrich Nietzsche, “Los cuatro grandes errores” en *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1988.

²³ “[...] la fuerza se llama una voluntad”. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 15

²⁴ Friedrich Nietzsche, *La Genealogía de la Moral*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 102

²⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, *op. cit.*, pp. 60–63.

²⁶ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder*, *op. cit.*, p. 475

misterio, de aquí que sus creaciones sean múltiples. Dice De Santiago Guervós, “recuperar la función del cuerpo como fundamento de una filosofía del arte, frente a las corrientes idealistas que lo habían anatematizado, permite una interpretación del mundo humano más completa de lo que la razón y la conciencia ofrecen.”²⁷ Lo que hay que tener presente es que los pensamientos nacen del cuerpo mismo, como también los sentimientos; el cuerpo marca la pauta, este cuerpo que se revela múltiple y que, precisamente, quiere revelarse así en las obras. El creador, como veremos, es quien atiende al cuerpo y sus instintos para arrojar creaciones.

Los instintos, en tanto conjunto de pautas de re-acción que contribuyen a la conservación de la vida del individuo, son también entendidos como la expresión o manifestación de las fuerzas del cuerpo, del cuerpo mismo. Lo que ha pasado es que se les ha aprendido a juzgar de acuerdo a necesidades culturales y sociales; los instintos, señala Nietzsche, “son educables, regulables, se moldean mediante una disciplina de adiestramiento social y cultural que llega a hacer de ellos <condiciones de existencia>.”²⁸ Con este adiestramiento de los instintos —y por tanto del cuerpo— preguntamos ¿cómo desujetarse de los límites construidos por unos cuantos? ¿Cómo no estar ya sujeto a un deber al que se ha seguido sin cuestionamiento alguno? ¿Cómo dejar de obedecer leyes y preceptos que delimitan caminos únicos por los cuales conducirse? Parece existir una

[...] necesidad de obedecer, cual una especie de conciencia formal que ordena: <tú debes>. Esta necesidad [...] actúa de manera poco selectiva, como un apetito grosero, y acepta lo que le grita al oído cualquiera de los que mandan – padres, maestros, leyes, prejuicios [...]”²⁹

Respecto al compositor, ¿cómo ha de aprender a ignorar el grito de mandatos que petrifican los instintos? ¿Cómo se desprende de estos supuestos deberes para crear algo completamente otro? Es, de acuerdo con Nietzsche, sólo desde la excitación sensual o del estado de embriaguez dionisiaca que se puede crear.

²⁷ *Ibid.*, p. 483

²⁸ Gilles Deleuze, Nietzsche y la filosofía, *op. cit.*, p. 127

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, §199

1.3 Dioniso o el estado de embriaguez

Está reservada al arte la capacidad de mostrar
tanto los últimos estremecimientos como el
resplandor del martirio.
ERNST JÜNGER, *Eumeswil*

La figura de Dioniso perfila hacia el estado de embriaguez o éxtasis en que debe encontrarse todo artista creador; dicho estado potencia el papel de los instintos en la creación. Aquél que se deja guiar por sus instintos y por aquello que inunda su organismo, desea descargar este movimiento en creaciones. Estas obras serían la forma configurada a partir del estado de embriaguez que desencadena el libre tránsito de los instintos y de los azares fisiológicos del organismo. Para Sánchez Meca, el arte es el ámbito en el que “se expresa el trasfondo fisiológico [...] la sintomatología del cuerpo [...]”³⁰ Dicho estado de embriaguez —usado metafóricamente en el acto creador— es el que invita a que el organismo y sus fuerzas experimenten un desenfreno, y al encontrarse extasiado, el artista desee transfigurar las pasiones en juego en una obra. Este estado fisiológico da cuenta del “sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas”³¹ en el artista, estado que decanta en el devenir de una creación.

El estado dionisiaco apunta hacia las fuerzas que invaden el cuerpo en los estados de placer y dolor, y que imploran al artista crear. “El fenómeno dionisiaco [...] hay que entenderlo como una <experiencia corporal> y como una <experiencia creadora> [...]”³² Este sentir del organismo y de los impulsos e instintos que lo habitan y lo conforman, son aquello que nutrirá a la obra artística, dotándola de vida, de fuerza, de lo más cercano y a la vez extraño que acaece en el individuo. Pero, justamente, la tarea del artista creador será dar forma a los afectos y estado dionisiaco que experimenta. ¿Es que el compositor navega por el océano embriagador dionisiaco? ¿Cómo es esa navegación —si es que se da—?

³⁰ Diego Sánchez Meca, *Experiencia dionisiaca*, Tecnos, Madrid, 2009, p. 119

³¹ Friedrich. Nietzsche, “Incursiones de un intempestivo” en *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1979

³² Luis De Santiago G, *Arte y poder*, op. cit., p. 242

1.3.1 Embriaguez

Y sin embargo, el rechazo estricto a embriagarse manifiesta no menos un rechazo e incluso una ignorancia de la existencia y la proximidad de un afuera [...] JEAN-LUC NANCY. *Embriaguez*

El estado de embriaguez comprende la fiesta dionisiaca, esto es, la desmesura, la borrachera que apunta a un estado de extrañamiento en el hombre. El arte dionisiaco yace “en el juego con la embriaguez, [...]. Dos poderes sobretodo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica.”³³ Cuando la embriaguez tiene lugar y cobra fuerza, aniquila al artista y los límites que tenía impuestos o que había adoptado. “Para comulgar con Dioniso debemos entrar en profundos estados de extrañamiento (de nosotros mismos, del mundo, de la moral, de nuestra concepción de los dioses).”³⁴ Y, añadamos, un extrañamiento de lo que es componer, de lo que es música.

Hay que entender a Dioniso, de acuerdo con Nietzsche, como una experiencia de embriaguez o de éxtasis; como un estado *fisiológico*³⁵ que “predispone al organismo y a los sentimientos a desbordarse creativamente.”³⁶ Una embriaguez que es capaz de romper con el orden o lineamientos imperantes en un momento dado abriéndose así al caos, a lo ilimitado, a lo discontinuo para desembocar en una obra. Como menciona Sánchez Meca, quien estudia diversas caracterizaciones de lo dionisiaco, “Dioniso sobresale como enemigo de las fuerzas de la luz, de la conciencia y de la razón [...] Dioniso aparece como el símbolo de la insubordinación revolucionaria [...] como enemigo de las fuerzas de la permanencia, del ser y del orden establecido.”³⁷

Experiencia embriagada, éxtasis dionisiaco que altera toda medida en el creador para desbordar el cúmulo de fuerzas e instintos que lo habitan. “La opción estética de lo dionisiaco

³³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 246

³⁴ Edgar Morales, “Dionisos. Del éxtasis a la anomia” en *Perspectivas nietzscheanas*, op. cit., p. 106

³⁵ Es importante entender que Nietzsche está pensando el término *fisiológico* no como lo que refiere al estudio de las funciones de los seres orgánicos, sino en un sentido simbólico. Se trata de pensar la physis, como señala De Santiago Guervós (2004), en tanto cuerpo, cuerpo que muestra cómo la naturaleza actúa y se expresa a través de ese cúmulo de fuerzas e impulsos nerviosos que desean crear y que pueden descargarse en obras artísticas.

³⁶ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder*, op. cit., p. 240

³⁷ Diego Sánchez Meca, *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, op. cit., p. 322

[...] nos insufla atrevimiento y el gozo de vivir el momento.”³⁸ Las experiencias obtenidas en un estado de embriaguez —“grito desgarrado, canto doloroso, danza desenfrenada”³⁹— serán llevadas y transfiguradas por el artista trágico en una forma apolínea. Se trata de manifestar esa experiencia dionisiaca en figuras apolíneas: ese es el reto de todo creador. Un estado de ánimo dionisiaco es aquél que envuelve pasiones y que, a su vez, empuja al creador a gritar la experiencia extática. “Ese grito multifacético, con sus melismas de angustia, terror, locura, desenfreno, desesperanza y aceptación, nace antes de toda figuración [...]”⁴⁰ Sería interesante indagar en cómo son expresadas esas experiencias dionisiacas por parte de los creadores de hoy: cómo escuchan las pasiones hoy.

El estado del compositor embriagado altera un orden, perturba límites, da pelea a lo permisible, trastoca lo edificado. Para Nietzsche, es sólo en este estado que se puede crear. “Todas las delimitaciones [...] que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen [...] cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior [...]: ha desaprendido a andar y a hablar.”⁴¹ Y, puesto que hay límites, es que puede surgir un rebasamiento de éstos, o como señala Mercedes Garzón al abordar a los marginados o excluidos de una sociedad: “Individualistas que se comportan asocialmente, pero que sólo se comprenden socialmente.”⁴² ¿Quiénes se percatan de dichos límites para darles la vuelta o para destruirlos —sin proponérselo necesariamente— en aras de crear otra cosa? El compositor Helmut Lachenmann (1935–), estudioso de las técnicas de composición de varias épocas, cuyo empeño es, precisamente, desactivar esas técnicas que parecen algo terminado o delimitado: “Al público le resulta extraño escuchar el sonido fuera de su contexto, como parte del lenguaje musical”, dice el compositor alemán. “Y ésa es precisamente mi intención: tratar de que el arte desconcierte siempre a quien lo percibe”.⁴³ En su cuarteto de cuerdas *Gran Torso*, hay una perturbación al uso tradicional de este género musical, dejando ver que no existe un uso común de esa alineación. En este conjunto instrumental tradicional, el compositor alemán muestra otra

³⁸ David Pujante, *Un vino generoso*, Universidad de Murcia, 1997, p. 37

³⁹ *Ibid.*, p. 38

⁴⁰ *Ibid.*, p. 58

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *op. cit.*, p. 246

⁴² Mercedes Garzón Bates, “Las verdades son ilusiones” en *Perspectivas nietzscheanas*, Paulina Rivero W., Greta Rivara K. (compiladoras), UNAM, México, 2002, p. 174

⁴³ Entrevista a Helmut Lachenmann disponible en <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Universo-Lachenmann/28565>

posibilidad de ejecución de los instrumentos que arroja otros resultados sonoros. Al respecto, apunta que el “romper, [o] destruir algo, se hace para descubrir lo que puede revelar de nosotros, [...] quizá para liberarnos a nosotros mismos. El campo de ruinas se convierte entonces en campo de fuerzas.”⁴⁴ Unas fuerzas que pugnan por una escucha distinta y por un uso diferente de los medios que se tienen a la mano. Para Lachenmann, el compositor “tiene que inventar su propio vehículo y recorrer su propia calle.”⁴⁵ Y si no se las ingenia para andar en su ruta —creándola al andarla—, el peso de las instituciones y los límites que éstas imponen —los cuales se van naturalizando— pueden absorberlos al grado de componer sin estar embriagado, sin encontrarse en ese estado de sobreplenitud que anhela desbordarse.⁴⁶ Si lo creado es “solo un cementerio de clichés estándar es prescindible, y podría incluso llamarse arte [...], pero no me produce interés.”⁴⁷

La experiencia dionisiaca, por tanto, nos aleja del mundo de las apariencias en donde los sentidos están determinados, en donde no hay posibilidad de creación cuyo eje sean los instintos y el cuerpo, puesto que han sido instituidas órdenes y lógicas de cómo proceder, de cómo y qué crear. La embriaguez lleva al creador más allá de sí mismo, de un yo elaborado por un contexto específico que impide virar hacia otros lados. A través de la pérdida de las visiones cotidianas, en el estado de embriaguez el artista ve o escucha aquello no reconocible ordinario. El debilitamiento de toda rigidez que pudiera existir en el cuerpo del creador o el desdibujamiento de toda lógica erigida como inquebrantable, es posible sólo en ese estado de ánimo dionisiaco.

⁴⁴ Entrevista a Helmut Lachenmann en http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Helmut_Lachenmann.htm

⁴⁵ Entrevista a Helmut Lachenmann disponible en <http://www.quo.es/ciencia/premios-fronteras-del-conocimiento-2011/entrevista-a-helmut-lachenmann>

⁴⁶ Pensando en límites —naturalizados muchas de las veces—, las instituciones y sus idearios —programas o exigencias académicas— salen a relucir. Éstas señalan de alguna u otra manera lo que es necesario para componer o para ser compositor. Al estar en ámbitos académicos, hay contacto con ideas que pueden adoptarse y conformar al creador, o si no, ¿qué se puede entender por la propuesta del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM en composición de “crear conciencia de los valores artísticos de México, [...] y continuar la herencia de la que forman parte”? ¿Es que, primeramente, hay algo llamado “valores artísticos de México” para, luego, tomar conciencia de éstos? Y, a su vez, cabe preguntar, a qué se refieren con la *herencia* de la que se pretende que los compositores formen parte y, en todo caso, si se tendría que continuar con ésta. Otro caso lo encontramos en el CIEM (Centro de Investigación y Estudios de la Música), centro que expone que la formación profesional del egresado en composición está integrada “por amplios conocimientos teóricos de la estructura de la música y un manejo inteligente de las emociones que le permita establecer una buena comunicación entre él, como artista, y el público.” Preguntamos qué entiende este Centro por el “manejo inteligente de las emociones”, ya sin preguntar por lo que sería una “buena comunicación entre el artista y el público” o por la “estructura de la música” a la que hace mención. ¿Es que los dos casos señalados tienen un deseo de enmarcar los cometidos y direcciones del compositor? Ver <http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/campos/areas.html> <http://www.ciem.edu.mx/oferta/composicion.html>

⁴⁷ *Ibidem*

Habiendo una plenitud gozosa en el cuerpo, los instintos de éste se congratulan en la libertad que el estado embriagado provee al artista; libertad que deviene creación. Este estado permite al creador transformar lo caótico del mundo en otra cosa. Dioniso o la embriaguez dionisiaca se alzan como la posibilidad y potenciación de toda creación artística. Quien no experimenta el estado de embriaguez no puede engendrar una forma apolínea que, igualmente, sea partícipe de dicho estado; esta forma lo reflejará o no al transfigurar la existencia, lo ilimitado, y no es ya una obra que siga lineamientos ajenos o estéticas concebidas por otros en donde los instintos aparecen aquietados, paralizados. En el estado dionisiaco hay sed de vivir, de sentir, de escuchar el mundo de otras maneras. Tenemos, por tanto, a Dioniso como símbolo del dolor que alberga la existencia —como en ese grito angustiado y desenfrenado— pero, al mismo tiempo, como deidad que expresa el placer y éxtasis, el estado de embriaguez que intensifica el cuerpo y los instintos del artista que apuntan hacia el acto creador.

1.3.2 Instintos

Sobre aquello que constituye un cuerpo, ¿qué decir? Para Nietzsche, la razón no tiene ya un papel protagonista en el acto de creación; ésta no dicta ya la acción o manera de crear, sino que es el cuerpo y sus instintos los que gobiernan ahora de maneras inesperadas. “Por tanto, lo <no egoísta>, abnegado, imprudente [...] es común a todos los instintos [...], ellos actúan en contra de nuestra utilidad, en contra del ego [...]”⁴⁸

Vivir es inventar. [...] Ni siquiera podemos designar los instintos más primarios; su número y su fuerza, su flujo y su reflujo, su acción recíproca, y, sobre todo, las leyes que rigen su satisfacción, nos son totalmente desconocidas. En consecuencia, esta satisfacción es obra del azar; los sucesos de nuestra vida cotidiana lanzan su presa a un instinto o a otro, que se apodera de ella con avidez, pero el vaivén de estos sucesos no guarda ninguna correlación razonable con las necesidades de satisfacción del conjunto de los instintos, de forma que siempre ocurrirán dos cosas: que unos adelgazarán y se morirán de inanición, y otros estarán sobrealimentados. Cada momento de nuestra vida hace que crezca alguno de los tentáculos de ese pulpo que es nuestro ser, y que otros se sequen, según el alimento que dicho momento les da o les deja de dar.⁴⁹

Nietzsche habla de una nutrición de los instintos, ¿de qué se nutren? Porque éstos o algunos de éstos, en tanto fuerzas, ciertamente actúan inesperadamente y caprichosamente en el cuerpo que habitan, pero en el acto de crear ¿cómo trascurren? “El instinto es una fuerza y, en cuanto tal,

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos Vol. 3*, KSA (1980 octubre) 10.8 [23]

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Aurora*, Editores S. L., Madrid, 2004, §119

puede encontrárselo en la base de una acción, de un acto.”⁵⁰ Son la base de toda actividad pero, a su vez, sobre estas fuerzas instintivas hay *efectos* de “los diversos acontecimientos que configuran las circunstancias y las experiencias cotidianas.”⁵¹ Los instintos que conforman el cuerpo no son automáticamente causantes de una acción, sino que dependen de lo azaroso que conforma la existencia, de circunstancias que conforman eso llamado vida. Los instintos “no son autosuficientes, requieren de algo otro que los <satisfaga, active, ejercite, conforte, descargue>. Requieren ser nutridos. Pero esta nutrición es, pues, una obra del azar.”⁵²

A partir de esta nutrición de los instintos —tanto del azar como de lo que ocurra fisiológicamente con los impulsos nerviosos que anida todo cuerpo— es que el hombre crea una forma, una obra. Dice Nietzsche que “todas nuestras experiencias son alimentos” y que si un instinto “se encuentra en situación de tener que ser satisfecho, o de ejercer su fuerza, o de satisfacerla, o de llenar un vacío [...] considerará cada suceso del día para ver cómo puede usarlo con vistas a ese fin.”⁵³ Hay o no una satisfacción del instinto al tener experiencia de cualquier cantidad de eventos. En el párrafo 119 de *Aurora* que estamos mencionando, Nietzsche describe un caso en el que un hombre camina por una plaza pública y alguien se burla de él.

Según domine en nuestro interior un instinto u otro, este incidente tendrá para nosotros tal o cual significación, y de acuerdo con el tipo de persona que seamos, el hecho en cuestión tendrá un carácter distinto. Para uno la burla le resultará tan indiferente como una gota de lluvia; otro se la quitará de encima como si se sacudiera una mosca; otro verá en esto un motivo de pendencia; otro examinará su ropa por si hay en ella algo que haga reír; otro pensará, como consecuencia de ello, en lo ridículo en sí; y hasta puede que haya alguien que se alegre de haber contribuido involuntariamente a añadir un rayo de sol a la alegría del mundo. En cada uno de estos casos, se satisface un instinto, ya sea el de despecho, el de agresividad, el de reflexión o el de benevolencia. Cualquiera de estos instintos se apodera del incidente como si fuera una presa. Pero ¿por qué precisamente lo hace uno en concreto? Porque estaba al acecho, ávido y hambriento.

Tenemos que un instinto gana nutriéndose de un acontecimiento. Determinado instinto asalta al artista y esto es llevado a la creación; hay un efecto de los instintos en juego que apunta hacia la creación. El cuerpo, por tanto, se erige creador.

⁵⁰ José Jara, *Nietzsche, un pensador póstumo*, Anthropos, Barcelona, 1998, p 194

⁵¹ *Ibid.*, p. 198

⁵² *Ibid.*, p. 196

⁵³ Friedrich Nietzsche, *Aurora, op. cit.*, §119

¿Qué instintos labran una obra? ¿Qué instintos dominan en el compositor? Esa nutrición diversa, esa significación múltiple de lo acontecido a cada individuo de acuerdo a los instintos que gobiernen ¿cómo se perfila en una obra o en el proceso de creación? ¿En qué tipo de obras recae o qué obras se engendran a partir de la nutrición de los instintos y de aquellos instintos que imperan? Claro que habría que considerar, aún más, lo que esos instintos suponen. ¿Son instintos nutridos por el azar o vida que directamente corren hacia una creación, o son instintos nutridos por lógicas de cómo mirar, de cómo escuchar lo azaroso, de cómo tomar la vida? Estos segundos instintos serían los sentimientos y afectos que se ven impelidos por una moral específica, por costumbres respetadas sin más. Hay que tener presente que los instintos —en tanto fuerzas— forman parte del cuerpo, de ese cuerpo que, a su vez, está conformado por afectos. Éstos actúan de maneras insospechadas, siempre apelando a una inmediatez —que ciertamente puede dejar de serlo para ser algo mediado—. Es por este contenido que el cuerpo actúa anhelando crear. Ya se tendría que ver o escuchar lo que estas fuerzas pueden conformar, puesto que

[...] diversas son las fuerzas que habitan en nuestro cuerpo con sus deseos y esperanzas, distintos pueden ser los ámbitos en que ellas tengan la mejor posibilidad de su expresión, disímiles pueden ser los conjuntos de normas o de leyes que mejor las alienten en sí mismas o en su relación con otras, y diferentes pueden ser los resultados de sus acciones si se valora el fortalecimiento particular de cada una de ellas a partir de su individualidad, de su imbricación con las demás [...]⁵⁴

Y es que, claro, ese campo de fuerzas hierve, pero ¿qué tanto influye o afecta el ámbito o contexto —plagado de leyes y deberes— en el que el creador se encuentra para poder desplegarlas en una creación? Nietzsche, en todo caso, apuesta por la posibilidad de su despliegue, ya que para él, los creadores tienen la voluntad y las fuerzas para aventurarse a crear. ¿Qué fuerzas se intensifican para dicha aventura? ¿Qué instintos cobran ánimo y empujan a la creación? ¿Qué cuerpos tienen los creadores? El artista dionisiaco está repleto de instintos-fuerzas-impulsos que denotan valentía, coraje, violencia, victoria, placer; es aquél que emana sobreplenitud y vitalidad; en quien, como señala el compositor Baca Lobera (1957–), “lo emocional, una palabra casi prohibida en algunos círculos, es incontrolable [...] Todo acto creativo tiene un nivel emocional que está presente, pero como digo, es intraducible.”⁵⁵ Y es que hay que tener presente que la palabra emoción proviene del latín *emotio* que significa movimiento o impulso, es esa tendencia a la valentía, al coraje y al placer de crear que impulsa,

⁵⁴ José Jara, *Nietzsche, un pensador póstumo*, op. cit., p. 223

⁵⁵ Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras: Entrevistas con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI, México, 2001, p. 150

por ejemplo, al compositor italiano Luigi Russolo (1885–1947) a querer escuchar algo no familiar —que, a la vez, es tan familiar—: el ruido. Un creador que anhela dejar de lado los sonidos domesticados y escuchar lo no escuchado pero, quizá, sí oído: naturaleza y máquinas. Una demanda de extrañamiento, ya que “nuestro oído no está aún satisfecho y conforme, y pide por emociones acústicas aún más fuertes. Necesitamos salirnos de este círculo limitado de sonidos y conquistar la infinita variedad de los ruidos sonoros.”⁵⁶ Conquista nunca finalizada: el ruido es inapresable por su condición infinitamente distinta dependiente de los medios que lo provocan.

¿Qué fuerzas, pues, son las que mueven al compositor? Es necesario hacer una distinción de fuerzas, ya que en el juego de fuerzas que es el cuerpo, unas fuerzas quedan siempre dominadas por otras. Lo que hay son fuerzas vencedoras y fuerzas sometidas, o como señala Deleuze, fuerzas *activas* y fuerzas *reactivas*. Fuerzas activas que desencadenan todo el flujo y actividad del cuerpo, pero que pueden ser cubiertas por fuerzas reactivas que lee la razón anclada en una lógica occidental totalitaria. Para Deleuze,

[...] caracterizar a (las) fuerzas activas es más difícil. Ya que, por naturaleza escapan a la conciencia.... La conciencia expresa solamente la relación de algunas fuerzas reactivas con las fuerzas activas que las dominan. La conciencia es esencialmente reactiva; por eso no sabemos lo que puede un cuerpo, de qué actividad es capaz.⁵⁷

Ciertamente, todas son fuerzas que emanan del cuerpo, sólo que unas mandan, ordenan, logran u obtienen, y otras desean, ansían, anhelan, apetecen, accionan. Las primeras son fuerzas reactivas, aquéllas que la conciencia engloba, piensa, defiende; son las fuerzas que detienen instintos e impulsos dando explicaciones que conllevan un por qué y un para qué que calman todo impulso. “El <por qué> debe dar [...] una especie de causa —una causa tranquilizadora.”⁵⁸ Las otras fuerzas son las fuerzas activas, aquéllas fuerzas creadoras, invadidas de una energía capaz de transformarse en placer o de arrojarse a las sensaciones más cercanas penetradas por la afirmación de la vida. “Lo que Nietzsche llama noble, alto, señor es tanto la fuerza activa, como la voluntad afirmativa. Lo que llama bajo, vil es fuerza reactiva y voluntad negativa.”⁵⁹ En la

⁵⁶ Luigi Russolo, “El arte de los ruidos – Manifiesto futurista”, 1913, disponible en <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LuigiRussolo.html>

⁵⁷ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, op. cit., p. 62

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, “Los cuatro grandes errores”, *Crepúsculo de los idolos*, op. cit.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, op. cit., p. 80.

mayoría de los sujetos, el triunfo lo obtienen las fuerzas reactivas, aún a pesar de que éstas no pueden ser consideradas como lo que son, como fuerzas, más que relacionándolas con aquélla que las domina y que no es reactiva.

No se quiere ver la preeminencia fundamental de unas fuerzas de comportamiento espontáneo, agresivo, conquistador, usurpador, transformador y que proporcionan nuevas direcciones, estando la adaptación inicialmente sometida a su influencia; de este modo se niega la soberanía de las funciones más nobles del organismo.⁶⁰

Esta distinción entre fuerzas posibilita preguntar si el crear es un acto forzado, si es algo que se exige a sí mismo el compositor: una demanda más que un deseo —el deseo es flujo y no una orden—. En este tenor, esas fuerzas que devienen obra, ¿son algo ya reconocido por el compositor, o es que conllevan impulsos intraducibles que generan obras inéditas transformadoras? ¿Cuál es la posición del cuerpo en los casos en que se exige tener un resultado previamente proyectado? ¿O cómo pensar esa música en la que se asoman, por ejemplo, unos supuestos “elementos mexicanos”? ¿No son esos elementos, por estar presupuestos, los que someten en cierto grado el quehacer del compositor? ¿O, en todo caso, en qué medida se detona lo espontáneo y transformador cuando, de entrada, se tiene una etiqueta como la de “lo mexicano”, o cualquier otra como “tradicción europea”, “recursos de la música contemporánea”, etc.?

Lo que tenemos como consecuencia de la victoria de las fuerzas reactivas son acciones e impulsos sin explorar, sensaciones y sentimientos ya conocidos, un impedimento de lo impreciso: de aquello que acarrea inestabilidad. Es del hombre dionisiaco del que brotan las fuerzas arrasadoras que por instantes hacen de él un éxtasis o un estado embargado por un intenso placer, como también un estado de embriaguez o turbación pasajera de los sentidos, de esas facultades que tiene el hombre para percibir y sentir el cuerpo, las cuales son relegadas por tradiciones, reglas, imposiciones que se mantienen sometiendo al cuerpo: la victoria de las fuerzas reactivas.

El compositor que atiende al cuerpo sería ese hombre dionisiaco bárbaro que obedece a la incomprensión que destila encanto, crudeza: el cuerpo que se regocija en las fuerzas activas de afirmación de lo que, aparentemente, es hundimiento ya sea por la desobediencia a las buenas

⁶⁰ *Ibid.*, p. 62.

costumbres y maneras, o por el exterminio que podría significar el dolor. Un hombre sumergido en Dioniso es “el símbolo musical de la voluntad”⁶¹, aquél que está en perpetuo movimiento, aquél que abraza a la vida.

Pensar lo dionisiaco o la embriaguez dionisiaca permiten apuntar, además, hacia lo desconocido, hacia aquello posible inédito, hacia lo otro que la creación puede dar o que en la creación queda transfigurado; “acontecimiento de la creación: un movimiento hacia lo desconocido, [...] La diversidad de sus búsquedas potencia la crítica como creación y la creación como devenir abierto hacia lo abismal [...]”.⁶² Ese devenir abierto parece posible al advertir la presencia del cuerpo y de lo que sucede en él. Esta apuesta por el cuerpo y sus fuerzas es desencadenada por un pensamiento como el de Nietzsche que incita a afirmar la vida creando. La necesidad de crear estaría precisamente enraizada en el cuerpo del creador o en el cuerpo creador. “La senda que vela y devela cualquier creación [...] y experimentación posibles, ha sido y seguirá siendo, el cuerpo.”⁶³ Lo dionisiaco, por consiguiente, no puede estar encasillado en discursos y prácticas estabilizadoras, sino que por apuntar a lo instintivo y ambulante de las actividades fisiológicas, siembra y cosecha multiplicidad de creaciones.

Pensando a la escucha como la acción de oír algo, y por ende, al oído como un sentido del cuerpo, habremos de discurrir en torno a este acto en el proceso de creación del compositor, no haciendo un recuento histórico de la escucha, sino navegando en ella y dotándola de cierta perspectiva nietzscheana-dionisiaca, y, sobretudo, rondando constantemente por las relaciones que pudiesen operar entre la escucha y el cuerpo.

1.4 La escucha y el cuerpo

¿Qué es escuchar y qué es oír?⁶⁴ Una de las acepciones del vocablo escuchar, según la RAE, es prestar atención a lo que se oye; y el vocablo oír es percibir con el oído los sonidos. Escuchar proviene del latín *auscultare* que es escuchar con atención y obedecer; oír proviene de *audire* que

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² Sigfrido E Marín. *Pensar desde el cuerpo. op. cit.*, p. 13

⁶³ *Ibid.*, p. 15

⁶⁴ De entrada, cabe hacer la distinción entre oír y escuchar como es realizada en el DUDEA (Diccionario de usos y dudas del español actual) y el DUCE (Diccionario de los usos correctos del español).

significa oír.⁶⁵ El primer verbo tiene que ver con atender algo, lo cual implica una intención por parte del sujeto y otra de sus acepciones es obedecer, lo cual implica respeto y subordinación. El segundo verbo, oír, es ése recibir sin más por medio del sentido del oído un sonido. A los compositores se les coloca, aparentemente, del lado de la escucha, ya que son ellos quienes *saben* escuchar; o, como señala Aaron Copland (1900–1990) en su libro *Cómo escuchar la música*, “para el compositor, escuchar la música es una función perfectamente natural y simple.”⁶⁶ Pero, en todo caso, ¿cómo es esta escucha que se pretende natural? Y si el escuchar implica también obediencia, ¿cómo no pensar que hay escuchas impuestas? ¿En qué medida, con qué tanta insistencia e, incluso, reverencia, la escucha del compositor está anclada en una cierta forma de escucha que no se interroga? ¿Es una escucha adoptada en determinado ámbito académico? Y, al haber escuchas adoptadas, estas formas de escucha más que ser de escucha ¿no serían simplemente formas o maneras de oír puesto que el oído del compositor recibe sonidos sin atenderlos? O, cambiando el sentido, siendo la escucha algo adoptado que parece actuar automáticamente, ¿no sería, justamente, el dejar de escuchar y comenzar a oír, lo que dejaría de lado patrones o maneras naturalizadas de atender a los sonidos para, entonces, empezar a tener otras escuchas a partir del oír?

En el idioma inglés, los vocablos *listen to* y *hear* asoman prácticamente la misma diferencia que en el español. El verbo *listen* se traduce como escuchar con atención o escuchar a propósito o algo en específico. Por otro lado, el verbo *hear* u oír no es ya una escucha atenta, es oír sin reparar en lo que se oye. Esta falta de atención puede suponer la presencia de algo que no es del todo claro, justo por esa falta de atención, como también por lo inesperado de lo que se oye, como los sonidos del tráfico que, aun teniendo cierta familiaridad con su sonoridad, no se puede detentar una constante sonora de éstos: el tráfico siempre presenta sonidos o ruidos distintos en comparación con, por ejemplo, obras constituidas por notas o sonidos específicos. John Cage decía: “oír el tráfico —hear traffic— [...] si *escuchas* a Beethoven o a Mozart, te das cuenta que son siempre lo mismo, pero si *escuchas*⁶⁷ el tráfico notarás que siempre es

⁶⁵ Santiago Segura Munguía, *Diccionario por raíces del Latín y de las voces derivadas*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2006

⁶⁶ Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, FCE, México, 1955, p. 17

⁶⁷ Nótese que Cage utiliza aquí el verbo escuchar o listen to puesto que piensa en atender al tráfico, en poner atención a su sonido, pero el sonido del tráfico no se sabe de antemano a qué sonará, por eso podemos decir que se oye (“hear traffic”) el tráfico una vez que se sigue la lógica distintiva entre *listen to* y *hear*.

diferente”.⁶⁸ Esta distinción, además de señalar que en el escuchar hay una atención y una intención —escuchar— permite, como menciona Cage, una especie de reconocimiento de eso que se escucha: en el oír no se tiene claridad, ya sea por la falta de atención como por la condición de lo que pueda estar sonando. Preguntamos, entonces, ¿cómo es que la escucha atiende a algo precisamente? Y eso otro que se encuentra en un estado difuminado, ¿en qué momento es atendido y escuchado —si es que se llega a escuchar—? ¿Cuándo se *escucha* lo *oído*? O, cambiando la pregunta, ¿cuándo se *oye* lo *escuchado*? Es decir, ¿cómo deja de operar esa predisposición por ciertos sonidos para, entonces, *oírlos* como algo que ya no es claro? ¿En qué momento se llega a ese extrañamiento?

Una forma de escucha podrá estar obedeciendo a modelos de escucha heredados que el compositor adopta sin ser consciente de ello. Pero, ¿cómo funcionan estos modelos de escucha que se heredan al momento de componer? ¿Qué consecuencias se vislumbran en la música compuesta? Y, ¿qué cambiaría en la música si la forma de escucha fuera otra a la heredada y obedecida, es decir, una escucha que estuviera fincada, como aludía Pierre Schaeffer (1910–1995), en el *reaprendizaje* de ésta, en otra forma de escucha? Al reparar en esa otra forma de escucha o en su reaprendizaje, ¿qué es lo que entra en juego? ¿Deshacerse de lo que se sabe hacer? ¿Romper con los dioses o con algo creído como natural?

1.4.1 Apuntes en torno a una arqueología y genealogía de la escucha

Al referir hacia las *escuchas adoptadas* o *modelos de escucha heredados*, vale la pena aventurar lo que estamos entendiendo por éstos. Si decimos que el compositor escucha de acuerdo a ciertas condiciones que operan en un momento dado y que repercuten al momento de componer, las piezas creadas, por consecuencia, estarán señalando el modo de escucha del compositor. El creador proyecta una forma de escucha y, a su vez, sus obras juegan un rol importante en la escucha de otros: cada obra apunta hacia la construcción de una escucha.

En cada época, la forma de escucha de los creadores ha sido diferente; la escucha no ha permanecido idéntica, lo cual se refleja en la diversidad de piezas compuestas. Dichas formas son

⁶⁸ Entrevista a John Cage disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo>

el resultado de un determinado contexto y de condiciones específicas. Contamos con que el creador está inmiscuido en una red de condiciones, situaciones y relaciones que le señalan qué escuchar y cómo escuchar, y también, qué crear para que sea escuchado. Las preguntas que surgen son: ¿qué estructuras históricas rigen y determinan la práctica de escucha del compositor de hoy? ¿Qué códigos permean dicha práctica? ¿Qué es lo que se da por natural en la escucha del creador? ¿Cuáles son las escuchas adoptadas y heredadas? Una lectura arqueológica y otra genealógica, como las propuestas por el filósofo francés Michel Foucault —lector de Nietzsche— nos ayudan a pensar lo que enmarcaría a estas escuchas.

La lectura arqueológica foucaultiana de la escucha preguntaría por las condiciones que delimitan, en este caso, lo que puede ser escuchado en un momento dado, y el reflejo de estas condiciones en las obras que se han compuesto. La arqueología es, en palabras de Foucault, “la descripción sistemática de un discurso-objeto.”⁶⁹ Esto es, la descripción de los nexos-vínculos que sustentan o apoyan los discursos o enunciaciones en un momento dado: aquello que se dice en cierto ámbito. Dicha arqueología, por tanto, reúne ciertas características, entre ellas que los discursos y prácticas, en este caso la práctica de la escucha, obedece a reglas no explicitadas puesto que se han naturalizado. Una lectura arqueológica definiría “unos tipos y unas reglas de prácticas discursivas que atraviesan unas obras individuales, que a veces las gobiernan por entero y las dominan sin que se les escape nada; pero que a veces también sólo rigen una parte.”⁷⁰ El compositor o el musicólogo tendrían la tarea de explicitar estas reglas, de indagar cómo funciona la escucha en un momento histórico para dilucidar el tipo de reglas que intervienen en el acto de componer y, por ende, en las obras compuestas.⁷¹

Con una arqueología en los términos del filósofo francés, se intenta descubrir los códigos históricos que permean nuestros discursos, los objetos de nuestros discursos y las prácticas. Hay una cierta visión del mundo que posibilita construir esos discursos, objetos y prácticas, y que los constituye. Habría que ver en qué forma los constituye. La idea de arqueología, como ya mencionamos, pasa por comprender que los discursos y las prácticas atienden a reglas no

⁶⁹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2010, p. 183

⁷⁰ *Ibid.*, p. 182

⁷¹ Cabe recordar que, al encontrarse contextualizado, el creador está sometido consciente o inconscientemente a ciertas reglas de escucha y, por tanto, de composición.

explicitadas puesto que se naturalizan; Foucault quiere explicitarlas, saber cómo funcionan. En este sentido, el filósofo apunta hacia la *episteme* que consiste en el tejido que permite al pensamiento organizar, ya que “todo sujeto que enuncia, lo hace siempre en el ámbito del saber; es decir, que todo sujeto se encuentra situado siempre en el saber y es dependiente de él.”⁷²

Lo que conocemos y lo que experimentamos es lo que los códigos y reglas discursivas y de prácticas permiten que conozcamos y que experimentemos como tal. Códigos y reglas como lugar en el que “las obras diferentes, los libros dispersos, toda esa masa de textos que pertenecen a una misma formación discursiva [...] todas esas figuras e individualidades diversas [...] comunican por la forma de positividad de su discurso.”⁷³ La positividad a que refiere Foucault es el terreno “en el que las unidades discursivas se conforman.” Y esta positividad constituye el *a priori histórico*, es decir, “el régimen de producción de verdad que genera un tipo de saber específico.”⁷⁴ No habría experiencias puras de acuerdo con esta lógica. Las prácticas de escucha están delimitadas por un discurso que surge en determinada área social, comunidad, país. Para Foucault, la emergencia de dichas prácticas se produce siempre en un determinado estado social, en un contexto específico inmerso en reglas, códigos y prácticas.

Al exponer aspectos que incumben a una lectura arqueológica sobre la escucha, estamos apostando por lo oportuno de pensar y preguntar por las condiciones que posibilitan la aparición de determinado(s) discurso(s) musicales sobre la escucha en un determinado momento histórico, así como por las consecuencias y secuelas que deja en el compositor y en su componer. Sin duda vale la pena proponer una lectura como ésta, ya que nuestra concepción del mundo está determinada por el o los discursos existentes en un momento histórico dado; discursos que en *La arqueología del saber* se entienden como un entramado de prácticas lingüísticas históricamente determinadas capaces de organizar nuestra experiencia y conducir nuestra conducta dentro de esas experiencias ya organizadas. Si bien, con la lectura arqueológica no podemos analizar tal cual nuestro *a priori histórico* —nuestro propio discurso—, puesto que no podemos ver nuestro propio punto de vista, al menos no directamente, sí podemos tomar conciencia, así sea mínimamente, de lo que ya no somos.

⁷² Oscar Martiarena, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*, ITESM: El equilibrista, México, 1995., p. 128

⁷³ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., p. 167

⁷⁴ Oscar Martiarena, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*, op. cit., p. 130

Se tratar de aclarar el discurso histórico en torno a la escucha que ha tenido efectos en el acto de componer. El juego parece ocioso, pero tendría una recompensa importante en el presente: tener en mente que así como los discursos del pasado son eventuales y contingentes, así también nuestro propio discurso o el discurso musical actual —la condición de posibilidad de nuestra experiencia presente— es eventual y contingente. En otras palabras, creemos que la idea fuerte de un planteamiento o lectura arqueológica es que no hay realidades ya dadas, que cualquier orden de realidad —al menos en principio— puede ser trastocado, puesto que no hay fatalidades históricas, sino reglas, códigos, discursos, según Foucault. Habría que examinar e interrogar el discurso actual en torno a los tipos de escucha que han imperado para, entonces, tratar de “diagnosticar el presente y preguntar ¿qué somos hoy?”⁷⁵

Ante el dominio de ciertos discursos y prácticas musicales preguntamos por qué y cómo es que se imponen ciertas maneras de escucha y no otras. De acuerdo con la otra lectura planteada por Foucault, esta es, la genealógica, la voluntad de poder responde a la pregunta. La voluntad de poder funge como motor de los enfrentamientos y victorias de los sistemas de dominación. El *poder* no debemos entenderlo como algo que unos controlan y otros no; el poder es lo que rige la historia atravesando los sistemas de dominación y el hecho de que se imponga uno depende de factores que no pueden ser totalmente explicitados. Cada sistema de dominación marcha de acuerdo a sus términos, cada uno habla desde un lugar, pero todo sistema es de dominación. Según Foucault, las diferencias o cambios que hay en esta emergencia son efectos de sustituciones y desplazamientos. Una pregunta actual es, ¿qué voluntades imperan en la escucha de hoy?

En el caso de los compositores, y pensándolos en tanto sujetos sujetados al a priori histórico de su momento, es decir, a un régimen que produce verdades y saberes, ¿cómo pueden ir más allá de esas verdades y códigos que los rodean para escuchar de otra manera? ¿Qué sería escuchar de otra manera y, por tanto, escuchar lo otro de lo ya existente? ¿Cómo llegar a escuchar de otra forma dentro del contexto que habita?⁷⁶ Podríamos apelar a lo que Foucault entiende por *interpretación* en una lectura genealógica. La interpretación entendida como un gesto político en

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17

⁷⁶ De acuerdo con Foucault, no habría una experiencia pura de la escucha, ya que toda experiencia está permeada por códigos históricos y prácticas discursivas que se tienen en un determinado contexto.

el que se ataca y combate con violencia a un sistema de dominación, en este caso, a unas formas de escucha, imponiendo otro sistema u otras formas. El compositor tendría que hacerse cargo del sitio en donde está parado, y desde el cual está escuchando, saber qué implica, qué le implica en tanto creador. Este saber, aparte de ayudarlo a comprender su entorno, tiene por finalidad dominar, tener el objeto bajo control. Pero, ¿desde dónde mirará el compositor?

Respondiendo a partir del pensamiento foucaultiano, y desde una perspectiva genealógica, entendemos que hay un individuo compositor ubicado en un núcleo de verdades y saberes que provocan determinadas formas de componer y, por ende, determinadas obras. Según esta lógica, se conforma un tipo de sujeto, o en este caso, un compositor sujeto a ciertas reglas discursivas. “el sujeto se <fabrica> dentro de los entramados mismos de las relaciones de poder en las que vive. [...] un sujeto que es objeto de saberes específicos, [...] que le señalan el camino “normal” de sujeción a las prácticas cotidianas y a formas específicas de vida.”⁷⁷ En esta línea genealógica, Foucault analizó la historia de la subjetividad, pensando que el sujeto puede conformarse de otras maneras, “inventar las formas de su sujeción y resistir los embates de las dominaciones. Foucault con su genealogía nos enseñó que el sujeto puede inventarse a sí mismo.”⁷⁸ Este inventarse a sí mismo lo podemos relacionar con la invención de otras escuchas.

La pertinencia de apuntar hacia estas dos lecturas que propone el filósofo francés, es para bosquejar dos caminos en los que el tema de las escuchas adoptadas y/o heredadas pueden desarrollarse como tal, pero que este trabajo no tiene por cometido. Antes bien, el traerlas a colación es para remarcar que, por haber una diversidad de obras y, por tanto, de escuchas, hay unos códigos y reglas operando que los compositores adoptan y heredan, traduciéndose en las obras que hay. Lo que se tendría que realizar, como hemos dicho, es explicitar esos códigos y reglas para tener conciencia de lo que se ha naturalizado, y detectar las similitudes o diferencias en las escuchas que predominen en cierto ámbito. La lectura arqueológica indagaría en cómo a través de los discursos, en este caso discursos en torno a la música y la escucha —discurso que se tendría que equiparar con el sonido y los elementos usados en lo compuesto—, se conforman una serie de prácticas como la de la escucha misma en una época determinada. Lo que hay que tener

⁷⁷ Oscar Martiarena, Michel *Foucault: historiador de la subjetividad*, op. cit., p. 67

⁷⁸ *Ibid.*, p. 350

en cuenta en esta lectura, es que la práctica de la escucha arroja sujetos sujetados a un discurso musical o, específicamente, compositores sujetos a una práctica de escucha que arroja obras que obedecen a términos encapsulados en el discurso musical vigente. La lectura genealógica, por su parte, ayuda a vislumbrar que existe la posibilidad de crear otro sujeto para escapar de lo acotado por unos cuantos, escapar de saberes específicos formulados, entre otros, por instituciones concretas que dictan las maneras de llevar a cabo prácticas y, por tanto, la existencia de un sujeto sujetado a escuchas ya conformadas.

Siendo que en este trabajo proponemos una mirada y un asentamiento en el cuerpo, en las funciones fisiológicas que lo conforman —como bien apunta Nietzsche— para pensar el quehacer del compositor-artista, tenemos que el creador nace no del cuerpo atado y bloqueado por reglas y preceptos de una tradición, sino de un cuerpo que se percata de todo lo otro que no escuchaba, veía, sentía para ser aventurado en la creación. Así como preguntamos por las escuchas que hay, podemos preguntar por los cuerpos que hay y, con ello, por las creaciones que encarna. Sin pretender asignarle un nuevo camino al creador, vale la pena recordarle, a través del pensamiento nietzscheano, que es el artista el que, plagado de fuerzas múltiples e impulsos e instintos, puede escuchar de otras maneras. Dicho de otra forma, es escuchando al cuerpo en un estado dionisiaco lo que propiciaría obras sostenidas por una escucha que no necesariamente escucha con los oídos, sino que escucha con lo que conforma a un cuerpo: sentidos, músculos, huesos, sangre. Las condiciones las impone el cuerpo y la sobreplenitud que haya o no en éste.

1.4.2 Un discurso musicológico-filosófico sobre la escucha

Atendiendo a una breve y concisa historia de los discursos musicológicos en torno a la escucha, la filósofa española Marta García Quiñones remarca el olvido del cuerpo de los oyentes por parte de la musicología. Esta última ha puesto su interés en el cuerpo de los intérpretes y ejecutantes, lo cual se ve reflejado en los estudios que hay sobre performatividad musical. La autora señala, a su vez, que en el pensamiento occidental se ha privilegiado todo lo referente a lo mental, y que incluso, al abordar los sentidos, éstos son vistos desde ese ángulo, es decir, desde lo contrario de lo corporal. Mencionando a grandes rasgos las posibles explicaciones de esta elección —las cuales pasarían por la visión cristiana de los sentidos y por el antagonismo entre mente y

cuerpo—, García Quiñones apunta que si bien hay un detenimiento en el estudio de los sentidos y, por tanto, de la escucha, esta última se piensa como “un modo de percepción que tiende hacia la comprensión intelectual”⁷⁹, aseveración sustentada en los estudios sobre cognición musical (Dowling y Harwood 1986; Becker 2004). Es así que surge la distinción entre *sensación* —en tanto aspecto fisiológico— y *percepción*— referida a una elaboración conceptual que engloba “aspectos subjetivos y mentales de la audición”.⁸⁰ Con esta distinción, según García y los autores que ella cita (Rodaway 1994; Lazarus 1994; Coren 2003), la autora enfatiza la prioridad que han tenido los aspectos cognitivos sobre los corporales en la musicología, arguyendo que la escucha ha sido entendida dentro de los primeros, dejando en un lugar secundario a las emociones y las reacciones propias del cuerpo. En conclusión, la escucha se considera dentro de los discursos cognitivos como algo activo que tiene que ver con cuestiones mentales, y el oír como mera recepción pasiva del cuerpo.

Pasando estas consideraciones, y retomando un señalamiento de García Quiñones que aborda las prácticas corporales o técnicas corporales de escucha que implican una disciplina del cuerpo como escuchar música en clase de aerobics, en un medio de transporte, al caminar en un centro comercial, etc., nos servimos de esto para preguntar por la disposición del cuerpo de los compositores al momento de escuchar: la escucha “implica una determinada disposición del cuerpo, una gestualidad [...]”⁸¹ Aquí podemos interrogar por lo que supone esa disposición del cuerpo: ¿cómo sería esa disposición del cuerpo del compositor más allá de la repetida parálisis del cuerpo y del silencio súbito al momento de escuchar algo —manera o modo de escucha que envuelve a la escucha de música culta—? ¿Estaríamos hablando de disciplinas de los cuerpos y de las escuchas engendradas en espacios específicos como la academia misma? ¿Es que es justo ahí donde la escucha es moldeada de acuerdo a condicionamientos de profesores o de la elección de determinadas músicas que deben ser estudiadas y que parecen estar enfrascadas en una escucha ligada a cuestiones cognitivas sin más? Tampoco queremos pensar en la existencia de un individuo que pudiera sustraerse absolutamente a estos condicionamientos o imposiciones de un determinado ámbito, ya que, como menciona el musicólogo Ola Stockfelt, hemos aprendido

⁷⁹ Marta García Quiñones, “El cuerpo en los discursos sobre la escucha musical” en *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*, Ed. Alta Fulla, Madrid, 2010, p. 172

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

[...] a existir en un mundo vital de sonido, formado tanto por la presencia de una multitud variable de estímulos auditivos como por nuestra recepción y percepción de éstos. [Lo que es de resaltar es que hay que] Aprender a manejar estos estímulos, desarrollar nuestra recepción para crear sentido a partir de ellos –orden a partir del caos– [...].⁸²

Con esto, el creador al estar situado tiene que vérselas con lo que parece dominar en un determinado discurso musical o de composición. Al tener que relacionarse con esto, ¿cómo salir de eso que podemos asociar o pensar como una suerte de mera cuestión intelectual? ¿En dónde queda lo fisiológico de la escucha? ¿En dónde queda el cuerpo que siente-escucha? ¿O es que la disciplina infundida debilita la escucha? Al remitir a la musicología —según señala García Quiñones— tenemos que ésta ha relegado al oyente y sus cuestiones emocionales y corporales, dando preeminencia al abordaje de las obras mismas en tanto instancias teórico-intelectuales o cognitivas sobre las cuales se intenta discutir de manera objetiva o racional, dejando de lado lo que ocurre en los oyentes.⁸³ Esos oyentes que, también, son los compositores.

Con estos planteamientos, remitimos nuevamente al pensamiento de Nietzsche para apuntar hacia el cuerpo: pensar la escucha del compositor desde el cuerpo. Un cuerpo habitado por fuerzas impulsivas-instintivas que lo empujan a escuchar desde la experiencia del cuerpo. El compositor y su cuerpo tendrán que enfrentarse a saberes formulados por instituciones que dictan las maneras de llevar a cabo prácticas. Es partiendo de lo que acaece en el cuerpo, de la libre detonación de sus fuerzas, de la consideración de las funciones fisiológicas que lo conforman, de toda sospecha, incertidumbre, curiosidad e inquietud, lo que permite replantear su quehacer en tanto creador. Con esto, el compositor engendra no a partir de un cuerpo bloqueado por reglas y preceptos forjados por una *tradición*⁸⁴, sino a partir de un cuerpo en plena embriaguez dionisiaca

⁸² Ola Stockfelt, “La escucha de fondo como composición musical” en *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Orquesta del Caos, Barcelona, 2008, p. 113

⁸³ A lo cual añadimos que tanto a los compositores como a su quehacer y resultado se les ha pretendido ubicar en lógicas históricas, institucionales o de reconocimiento enmarcado por conceptos o caracterizaciones delimitadas y, quizá, tajantes que dictan cómo comprender un determinado asunto.

⁸⁴ Del latín *tradiitio* derivado del verbo *tradere* (transmitir, entregar), formado con el prefijo *trans-* a partir del verbo *dare* (de donde vienen dar, mandar). Es así como tradición es lo que pasa a través de las generaciones, lo que se da o entrega de una generación a otra a través del tiempo en los grupos humanos: transmisión. Pero ¿qué se hace con ésta? ¿Se trastoca o permanece intocable? ¿Hay traición a la tradición? Si bien hay una entrega de conocimiento, la pregunta es en qué medida esta entrega es recibida y adoptada. ¿Hay cambios? ¿Algo se quebranta, se transgrede? ¿O es que hay una continuidad con dejos de cambio? Si no, ¿cuáles son los dogmas de hoy? ¿Cuáles son los ídolos en la creación compositiva? Para Nietzsche, lo posible inédito puede darse al criticar el presente para, entonces, apuntar a lo que está fuera de ese tiempo: lo intempestivo. Hay ruptura con el presente, lo cual no quiere decir que se niegue, sino que se supere. Con esto se traspasa lo que se tiene por evidente para dar paso a la alteridad. “¡Y que

que sustrae las telas que lo esconden o relegan para hacer caso de aquello otro que no atiende. Es la escucha revolcada en el estado dionisiaco de embriaguez lo que hace posible su apertura; una escucha que se encuentre en “estados del vigor animal; [...] un exceso y una emanación de floreciente corporeidad [...] una excitación de las funciones animales por imágenes [nosotros diríamos escuchas] y deseos de vida intensificada; —una elevación del sentimiento de vida [...]”.⁸⁵ El compositor vira hacia lo que no se escucha; luego le dará forma.

1.4.3 Escucha profunda

La música toca mucho más que <la audición> en el cuerpo del oyente.
Pascal Quignard.

La escucha: donde el oír se intensifica. Intensificación que compromete cada parte del cuerpo del oyente. Acción primaria —si no es que primera— del homúnculo que estando sumergido en agua oye, escucha. “La percepción de la escucha se adelanta a otras percepciones: se origina en plena ceguera [...]”.⁸⁶ Atención en el oír sin intención, esa atracción inmediata que resuena en ese organismo en formación. Imposible dejar de oír, nunca se cierra ese oído.

Para el homúnculo los sonidos son varios, “proceden de órganos en actividad del cuerpo materno, y dan cuenta de todas las señas sonoras de la nutrición, de la digestión, de previsible enfermedades, [...], depresiones, vértigos, angustias.”⁸⁷ Ahí, en el agua, va conformando una escucha. La escucha de ese caos placentero-doloroso que lo seguirá aún fuera del agua, pero que ahí, justamente ahí, acontece como actividad primordial: la escucha de toda contingencia, de lo múltiple. El homúnculo sólo atiende. ¿Es que esa escucha del homúnculo —en tanto actividad inevitable— prevalece o acaece constantemente en el compositor? ¿Es que, enfáticamente, no se cierran sus oídos? ¿Es en esa ceguera y espacio acuoso que el compositor escucha? Y si escucha, ¿qué resuena en esa su escucha que demanda su invocación en una obra?

caiga hecho pedazos todo lo que en nuestras verdades pueda caer hecho pedazos! ¡Hay muchas casas que construir todavía!” [Nietzsche: 1987]. El compositor mexicano Julio Estrada menciona que para romper con los métodos tradicionales e incursionar en terrenos cuyos límites son vírgenes, hay que reemplazar “los sistemas por una libertad en la que la manifestación del imaginario esté obligada a guiarse por una racionalidad que no conoce de antemano ni fórmulas ni resultados para la construcción de las ideas.” [García Bonilla: 2001].

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos Vol. IV*, Tecnos, Madrid, 2006, 9 [102] p. 266

⁸⁶ Eugenio Trías, *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 570

⁸⁷ *Ibid.*, p. 571

Escucha del homúnculo que acaece en lo profundo de un cuerpo —cuerpo de la madre—. Cuerpo situado en el mundo aparente en donde la diversidad de constructos tienen lugar —morales, políticos, artísticos—, y que el cuerpo de esta mujer siente, padece, goza. Esto que pasa a ese cuerpo es escuchado por el homúnculo.

Se registran señales de puissance ascendente, de pasiones alegres, amorosas, rebosantes de salud; o de pasiones tristes que se esparcen por el alma y contagian, de difuso modo, por resonancia, la vida siempre en movimiento del homúnculo. [...] Resuena en él, sobretodo, un alma/cuerpo de mujer que ha mordido la manzana de la cultura.⁸⁸

En este sentido, ¿cuál es la situación o espacio donde se encuentra escuchando el compositor? ¿Qué y cómo escucha en ese sitio? ¿Qué tipo de escucha permite ese espacio? ¿La escucha del creador es una escucha profunda y aislada, en cierta medida, del mundo —que no por ello ajena al mundo—? ¿En qué medida el compositor escucha su escucha, lo que está escuchando para transfigurarla en una obra? Estas preguntas tienen múltiples respuestas, pero algo que las enlaza es el discurrir sobre el contexto en el que se encuentra el compositor. Y es que el entorno físico, cultural, social, político y demás, afecta la escucha del creador, o al menos debería afectarla. La escucha de un compositor nacido en México suponemos que es distinta a la de alguien nacido en París, por poner un ejemplo; o la escucha del creador que cuenta con una situación económica solvente, quizá sea distinta a la de alguien que padece carencias. O el pertenecer a una institución o ámbito académico propicie una determinada escucha en comparación con la de aquél que no está inmerso en esos ámbitos.⁸⁹

1.4.4 *Deep listening*: Pauline Oliveros

La compositora norteamericana Pauline Oliveros (1932–) adopta el término *Deep Listening* en la década de los ochenta para apuntar hacia una estética que explora la escucha, los alcances de ésta y los modos en que puede cobrar vida y sentidos en los músicos y en la gente que no se dedica a la música. Se trata de un re-aprendizaje de la escucha que no tiene fin, ya que, como expone la también acordeonista, es un proceso que no termina una vez que inicia. Además, *Deep listening*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 572

⁸⁹ Este tipo de investigación podría realizarse apegada a las lecturas arqueológica y genealógica planteadas por Michel Foucault, las cuales hemos presentado páginas atrás y que abarcan el estudio de las estructuras históricas que determinan las prácticas, en este caso la de la escucha, y la procedencia o herencias que recibe, en este caso, el compositor.

no es una práctica de escucha concentrada, atenta, sino una toma de conciencia de las diferentes intensidades con que se puede escuchar, y por lo tanto una práctica que no excluye la escucha superficial o distraída [...]”.⁹⁰ Se trata de un escucha que escucha el fluir de las cosas, que “escucha todo en todo momento y que le recuerda cuando uno no está escuchando.”⁹¹

A través de la escucha profunda se procura alcanzar todo aquello que sea posible escuchar; Oliveros propone prácticas que faciliten e inviten a escuchar más allá de una escucha que se ha automatizado y que tiene poco alcance.

La práctica de *Deep Listening* consiste en una variedad de ejercicios de entrenamiento diseñados desde diversos recursos y piezas compuestas por Pauline Oliveros y otros practicantes. [...] Estos ejercicios incluyen trabajo energético, trabajo del cuerpo, ejercicios de respiración, vocalización, escucha y trabajo del sueño. [...] Estos ejercicios pretenden calmar la mente y hacer conciencia del cuerpo y de la circulación de energía en éste, y promover una actitud apropiada para ampliar la receptividad [...]”⁹²

Lo que nos interesa subrayar de esta práctica es que confiere al cuerpo un papel central, no únicamente en tanto poseedor de oído, sino en tanto organismo que siente a través de todos sus sentidos y que, por tanto, habría que atender. Es una escucha que proviene de las entrañas; Oliveros “estimula un compromiso corporal y visceral con el sonido y la escucha.”⁹³ ¿Impacta al compositor su escucha? Esta escucha atenta se detiene en lo antes inatendible, percatándose con gran asombro de que eso que oía ahora es escuchado: una escucha que escucha a través de cada parte del cuerpo y que se escucha escuchando. Como señala Oliveros en su obra *Deep Listening*, esa escucha es un proceso individual que ejercita y descubre continuamente cada sujeto. “El proceso de escucha continúa a través de toda la vida [...] Uno “profundo” desafía estereotipos y puede llevar mucho tiempo llegar a él, e incluso nunca llegar.”⁹⁴ Pauline Oliveros invita a experimentar una escucha profunda cuyo ejercitamiento enriquezca la creación y creatividad del compositor, del músico y de quien desee escuchar ya que, en tanto práctica, *Deep Listening* “está dirigida a reforzar y ampliar la conciencia sobre el sonido de todas las maneras de sensibilización

⁹⁰ Marta García Quiñones, Conferencia “La escucha musical: entre atención y memoria”, p. 12

⁹¹ Entrevista a Pauline Oliveros, disponible en http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_oliveros.html

⁹² Pauline Oliveros, *Deep Listening: a composer's sound practice*, Deep Listening Publications, Lincoln, 2005, p.1. Mi traducción del inglés.

⁹³ Dana Reason, “Listening from the inside out: Pauline Oliveros and Deep Listening” en *Anthology of essays on Deep Listening*, edited by Monique Buzzarté and Tom bickley, Deep Listening Publications, NY, 2012, p. 109. Mi traducción del inglés.

⁹⁴ Pauline Oliveros, *Deep listening: a composer's sound practice*, op. cit., p. xxii, xxiii. Mi traducción del inglés.

y consideración humanamente posibles.”⁹⁵ Oliveros incita a escuchar la vida, y con ello escuchar lo que el cuerpo y sus afectos desencadenan al estar viviendo, al estar situados en esto llamado existencia. “[...] escuchando a los otros, al arte y a la vida.”⁹⁶ Detenerse en el sonido, en los sonidos. La compositora norteamericana insta a resquebrajar la escucha automatizada, naturalizada con la que cuente un compositor o creador, señalando que es a través de esta práctica de escucha profunda que pueden traspasarse barreras impuestas por otros o por el creador mismo.

¿Qué capacidad de escucha demuestra el artista al crear sus obras? ¿Es que lleva al límite la escucha? Pensando la creación como afirmación de la vida y como estado de embriaguez en el que, supuestamente, se encuentra todo creador preguntamos: ¿es que este compositor hace un esfuerzo por afirmar la escucha embriagada en aras de crear lo inédito posible? ¿O es que tendría que aprender a escuchar o a re-escuchar? ¿Es la escucha una preocupación en el compositor, como si de esa escucha atenta dependiera su vida creadora? En los animales, apunta Oliveros, “¡escuchar es sobrevivir!”⁹⁷ En los creadores ha de ser escuchar para sobrevivir creando, pero más que una sobrevivencia, esta escucha está ligada a la necesidad de crear, y con ello, de afirmar la vida, entonces no es una sobrevivencia tal cual, sino una vivencia. Y quien se adapta a la sobrevivencia quizá sea porque se ha conformado con los medios y condiciones que ha encontrado y que le han dictado qué crear y cómo —instituciones, maestros, otros creadores—. Ese compositor parece no tener las agallas para erigirse como creador dionisiaco que afirma sus instintos, “se coloca delante de sí con la nariz tapada [...]”⁹⁸ *Deep listening* es una propuesta que incita a intensificar y nutrir la escucha incansablemente, una escucha profunda que está a la espera de creaciones alimentadas por ella, de sonidos que se hagan escuchar al atender y experimentar esa otra escucha.

1.5 Cuerpo-Sonido: una consideración en Morton Feldman

Pretendemos considerar al sonido —escuchado, creado— como cuerpo que vibra o como extensión del cuerpo, de todo el sistema nervioso y muscular que pasa por los huesos, los

⁹⁵ *Ibid.*, p. xxiii Mi traducción del inglés

⁹⁶ *Ibid.*, p. xxiv Mi traducción del inglés

⁹⁷ Pauline Oliveros, *Deep listening: a composer's sound practice*, op. cit., p. xxv. Mi traducción del inglés.

⁹⁸ Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la Moral*, op. cit., pp. 87-88.

intestinos y el olfato del compositor. ¿En qué medida el sonido creado es afectado por los instintos y lo fisiológico del organismo del compositor?, ¿cuáles son los sonidos de un estar sumergido en la embriaguez dionisiaca? El estado dionisiaco, al disparar impulsos y potenciar el campo de fuerzas que es el cuerpo y sus instintos, apuntaría hacia la escucha del mundo de acuerdo a esa sobreplenitud placentera y/o dolorosa. Podemos decir, pues, que el sonido brota del cuerpo “[...] el medio propio de la música es el sonido, y por tanto cabe preguntarse si una forma de música que abandonara la vivencia concreta del sonido podría todavía denominarse con el título de <música>”.⁹⁹

¿Cuál es la importancia del sonido para el compositor? Si lo que constituye al sonido es consecuencia de la atención del compositor al cuerpo —si es que hay tal atención—, ¿cuánto vibra, se agita o se ocupa el cuerpo del creador en el trabajo de atisbar un sonido, sonido comprendido como esa extensión de lo fisiológico en el compositor? ¿Es el sonido capaz de mostrar el cuerpo que lo fecunda y, en este tenor, dar cuenta de los cuerpos que hay? Y no estamos pensando en un control del cuerpo por parte del artista cuyo resultado fuera el nacimiento de una obra, sino en una especie de atención a ese descontrol que habita —que es el cuerpo mismo— que, por el movimiento incesante de las fuerzas que lo integran, decante en una obra. Obra que emanaría-exhalaría ese descontrol: un descontrol perfilado en el sonido.

Un caso que apuntala hacia ese descontrol que crea un sonido pretendidamente inédito lo encontramos en la artista Juliana Snapper, cuyos performances implican llevar al límite físico y expresivo el cuerpo de la cantante de ópera: canto-sonido inesperado generado dentro del agua o con el cuerpo al revés como reflejo de lo que el cuerpo es capaz de hacer, de crear. Estos performances señalan de manera explícita al cuerpo como creador de sonidos insospechados, un cuerpo cantor llevado a sus límites que engendra lo imprevisto —aun estando inserto en determinadas condiciones—. “Su propia voz la lanzaba a lugares en los que su conocimiento sobre el canto y su imaginación artística no la podían llevar.”¹⁰⁰ O cuando el compositor Arvo Pärt (1935–) habla en una entrevista con la cantautora islandesa Björk (1965–) sobre las

⁹⁹ Sergio Rojas, “Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)” en *Revista musical chilena*, Universidad de Chile, Año LVIII, enero-junio, 2004, No. 201, pp. 7–33

¹⁰⁰ N. Eidsheim, Sensing voice. Materiality and the lived body in singing and listening, *The Senses and Society*, Volume 6, Number 2, July 2011, pp. 133–155(23). Publisher: Bloomsbury *Journals* (formerly *Berg Journals*), p. 137. Mi traducción del inglés.

implicaciones del sonido diciendo que el sonido puede matar¹⁰¹, o en otra entrevista en la que dice que “un barrendero al que abordó en la calle resultó un oráculo, [ya que le] preguntó Pärt: “¿qué debe hacer un compositor? La respuesta: amar cada nota. [...] ningún profesor había dicho algo semejante.”¹⁰² Aquí, el tema de la unión entre la música y lo sagrado no se hace esperar, pero sin anclarnos en este terreno, podemos decir que la enunciación y conciencia del poder del sonido y del amor a cada nota le crea un sesgo *místico* a Pärt que es audible en sus obras.¹⁰³ ¿Qué es morir a causa del sonido? ¿Qué fuerzas acaecen en eso creado? Y es que podrá etiquetarse de conservador al compositor estonio, pero las fuerzas que habitan en los sonidos expuestos conmocionan. ¿No es ya una muestra de sobreplenitud el desear volcar esa espiritualidad que habita en Pärt? ¿O es que es la inquietud espiritual el deseo de crear?

¿Cuál es la voz del compositor que emana sonidos posibles pero aún inéditos? Voz expelida del cuerpo que pensamos como cuerpo embriagado que da lugar a la obra o, en este caso, al sonido. ¿Cómo opera el cuerpo y su estado en la creación de sonido? ¿A qué se dirige el sonido cuando se intensifican las fuerzas —que son el cuerpo— y que piden ser llevadas al límite en el arte? ¿Qué sorpresas da?

Morton Feldman (1926–1987) tiene una preocupación por el sonido en sí mismo. Sonido comprendido en tanto inmediatez que tiene “la capacidad de sugerir su propia forma, diseño y metáfora poética [...]”¹⁰⁴, para ello “debe ser despojado de todas sus propiedades [...]”¹⁰⁵, ya que para el compositor norteamericano, “el sonido desconoce su historia.”¹⁰⁶ Para Feldman, la música tiene que ver “con una nueva sensibilidad respecto del sonido”¹⁰⁷, y no ya con la *imitación* de procedimientos, métodos y reglas de otros compositores o de obras que se han convertido en el canon a respetar. En cuanto el compositor es capaz de abandonar esos parámetros éste “se encuentra en un área de la música no reconocida hasta ahora como tal.”¹⁰⁸ El sonido aglutina fuerzas y energías desbordadas en frecuencias e intensidades múltiples. El sonido

¹⁰¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aldxrNFeG4M>

¹⁰² Joaquín Jesús Sánchez, “El Dios de Arvo Pärt”. Disponible en <http://www.elestadomental.com/diario/el-dios-de-arvo-part>

¹⁰³ Lo místico entendido como un contacto del alma con lo divino.

¹⁰⁴ Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, Caja Negra, Buenos Aires 2012, p. 41

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 35

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 47

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 51

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 52

es vibración, movimiento —¿qué no es esto lo que caracteriza a un cuerpo?—. De acuerdo con la lógica que seguimos hasta el momento, estamos hablando de un sonido-cuerpo que puede reventar toda delimitación teórica o práctica: fractura todo margen por el campo de fuerzas que acaece en ambos, fuerzas que actúan caprichosamente y que, por tanto, resisten toda acotación. Con esto, una pretendida descripción o caracterización teórica tajante del sonido parece no funcionar. Para una descripción del sonido,

[...] el solfeo tradicional se había contentado con cuatro parámetros heteróclitos que correspondían a unas percepciones más o menos precisas y desigualmente diferenciadas [...] Los cuatro parámetros del solfeo clásico (altura, duración, intensidad y timbre) son [...] impotentes a la hora de dar cuenta de la mayoría de los sonidos no musicales (en el sentido tradicional) [...] ¹⁰⁹

El sonido en Feldman es entendido como un campo en constante tensión que, como sostiene el propio compositor haciendo uso de una frase de Einstein, bulle como “pensamiento limitado pero a la vez infinito”. Es decir, el sonido encarna la posibilidad misma, despliega sus condiciones sin poder ser totalmente previstas o asentadas, establece formas de ser pasajeras —puesto que el sonido “es un elemento enteramente vinculado al tiempo y que cambia constantemente de intensidad, de frecuencias, de cualidades espaciales, etc.[...]”¹¹⁰— y que, por ende, sugiere ideas diversas al creador que demandan “exploración, [que] piden una mente que sepa que está entrando a un mundo vivo, no muerto.”¹¹¹

Feldman se concentra de manera ansiosa en el sonido para dejarlo correr acariciándolo, degustándolo, escuchándolo. Un escuchar cuya condición es tener lavadas las orejas para, entonces, componer: “Lo único que pido es que los compositores se laven las orejas antes de sentarse a componer.”¹¹² Un aseo de oídos que enfatizaba el desapego de Feldman por lo que la tradición de la música europea hegemónica presentaba, en la cual la voz del compositor francés Pierre Boulez (1925–2016) se hacía escuchar, voz que a Feldman no le interesaba o no le demandaba algo.

¹⁰⁹ Michel Chion, *El sonido*, Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 312

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 77

¹¹¹ Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, *op. cit.*, p. 86

¹¹² *Ibid.*, p. 85

Con Boulez uno percibe toda el aura del gesto correcto y justo. Parece arte, huele y se siente como si no fuera otra cosa más que arte y, sin embargo, no hay en su obra ninguna presión creativa que me exija algo. Me arrulla hasta el sueño con sus propias virtudes fácilmente adquiridas.¹¹³

El compositor norteamericano tenía necesidad de romper con los lazos de la historia, con las maneras de componer, de escuchar; todo esto en aras de alcanzar “una nueva sensibilidad respecto del sonido”.¹¹⁴

La devoción de Feldman por el sonido lo condujo a desviarse de los métodos sistemáticos para componer [...] Solamente al dejar de lado los elementos tradicionalmente usados para componer es que los sonidos podían existir por sí mismos – no como símbolos o memorias que fueran memorias de otra música que se utilizaran para componer.¹¹⁵

Desde inicios de los años cincuenta, y desde su encuentro con John Cage —quien influyó notoriamente en él—, Feldman muestra de manera constante su trabajo e inclinación por el sonido —ya sea en sus piezas gráficas indeterminadas como en las de notación tradicional—. Centrándonos en la cercanía que tuvo con el expresionismo abstracto en los años setenta, y en sus largas composiciones de los años ochenta, es inevitable señalar su atracción por éste. “Tener conciencia de las sutiles cualidades del sonido (color, ataque, amplitud, forma, etc.) y de las más íntimas respuestas de uno mismo a éste. El sonido era una consideración vital para Feldman, sin lugar a dudas la figura principal en el uso de texturas instrumentales sobrias, contemplativas.”¹¹⁶ Esta música es música lenta que exhibe al sonido en primer plano, “hay una deidad en mi vida, y ésta es el sonido. Todo lo demás viene después de éste.”¹¹⁷ La estancia en las texturas, en los timbres, en las dinámicas que acaecen sin sobresaltos, en cierta tensión que anida su música es lo que da cuenta de este su dios el sonido. Y es que su deseo no era componer, como él mismo lo expresó en un momento dado, sino “proyectar sonidos en el tiempo, liberarlos de una retórica compositiva que ya no tenía lugar [...]”.¹¹⁸ Un proyectar que exponía sonidos para dejar que desplegaran sus propias fuerzas.

¹¹³ *Ibid.*, p. 53

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 51

¹¹⁵ Bryan R. Simms, *Music of the twentieth century. Style and structure*, Wadsworth Group, Belmont CA, 1996, p. 113. Mi traducción del inglés.

¹¹⁶ Elliott Schwartz and Daniel Godfrey, *Music since 1945. Issues, materials, and literature*, Simon and Schister Macmillan, New York, 1993, p. 189. Mi traducción del inglés.

¹¹⁷ Feldman en entrevista con Robert Ashley, Agosto de 1964 en *Contemporary composers on contemporary music*, Edited by Elliott Schwartz and Barney Childs, N. York, 1967, p. 364. Mi traducción del inglés.

¹¹⁸ Morton Feldman, *Pensamientos verticales, op. cit.*, p. 24

Feldman se lanzó a experimentar lo inédito, a aniquilar los límites, a encontrarse en un extrañamiento de lo que era música y de lo que era componer: que la posibilidad de otra escucha emergiera. Podríamos decir que el contexto en el que se encontraba permitió el despliegue de esto: del acto creador, de la explosión de fuerzas —en tanto impulsos e instintos— en una creación.¹¹⁹ Y es que Feldman, al encontrarse en dicho contexto, pudo creer en sus instintos: “Francamente, a veces me pregunto en qué hubiera resultado mi música si John no me hubiese concedido esa licencia temprana para confiar en mis instintos.”¹²⁰ Podemos apuntar que estos instintos fluían gracias al estado de embriaguez dionisiaca que arrasa con los límites existentes: ¿qué es sino un estado dionisiaco o de sobreplenitud lo que conforma esas piezas de larga duración como el *Cuarteto de cuerdas II* (1983) con duración de cinco horas y *Para Philip Guston* (1984) de cuatro horas? Además, las fuerzas e instintos son agresivos, puesto que desean transformar y escuchar de otras maneras; ¿no es el sonido y las atmósferas que inundan al compositor norteamericano las que atendemos en —por poner un ejemplo— *The Rothko Chapel* (1972), obra en la que las texturas son “poco densas, atmosféricas e inamovibles producidas por hechos musicales fragmentados [...]”¹²¹ Se siente un estado dionisiaco cuya sobreplenitud es desplegada en esa presentación frágil y a la vez reacia, vaporosa y fina del sonido. Aquí el éxtasis dionisiaco es aquello que vibra en tensión; “para Feldman el mantener un éxtasis significa mantener una cierta tensión, una cualidad que él admiraba en el trabajo de Rothko.”¹²²

¹¹⁹ Recordemos que Feldman forma parte de lo que se conoce como la Escuela de Nueva York, de la cual formaron parte John Cage, Christian Wolff y Earle Brown. Dicha escuela rompe con la tradición musical europea cuyos representantes inmediatos – anteriores – eran Schönberg y Boulez con la música atonal y el serialismo integral. Feldman y compañía – por no decir Cage y compañía – se lanzan a la experimentación en la que el azar y el indeterminismo eran fuente de toda creación inédita posible.

¹²⁰ Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, op. cit., p. 23

¹²¹ Robert Morgan, *La música del S. XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Akal Ediciones, España, 1994, p. 387

¹²² Steven Johnson Ed., *The New York Schools of Music and Visual arts*, Routledge, New York, 2002, p. 180

2. FORMA APOLÍNEA

La música introduce una mutación formal en ese continuum sonoro. Al ápeiron del sonido lo determina a través de la elaboración de la forma. De este modo la música alcanza una suerte de articulación de tal continuum.
EUGENIO TRÍAS, *La imaginación sonora*

2.1 Apolo o del instinto de creación: creación de la forma

Apolo, dios de la apariencia, de la figura, de las representaciones oníricas, y de la forma. Dios del sol y de la luz. Apolo

[...] dios de todas las fuerzas figurativas [...], <<el Resplandeciente>>, la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía [...] mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor.¹²³

Como ya hemos advertido, Friedrich Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* refiere a dos instintos: el instinto apolíneo y el instinto dionisiaco. Ambos instintos, a nivel ontológico, se encuentran en el ser humano: Dioniso como deidad de la embriaguez y el éxtasis que simboliza a la vida, y Apolo como representante de la figura y de la bella apariencia que simboliza el instinto de creación. El creador o el artista, al estar conformado por ambos instintos, tiene la posibilidad de crear arte a partir de la vida misma, de lo que ésta le presenta para perfilarla en una ilusión apolínea. El arte, pues, se constituye por ambos instintos, y éste se encuentra en la tragedia griega: es la tragedia.

En la tragedia, lo apolíneo y lo dionisiaco se relacionan, figura y embriaguez se unen: hay una forma de la embriaguez. El artista trágico parte del placer-dolor dionisiaco para, entonces, darle forma; la naturaleza o la vida es sentida y escuchada por el artista trágico, quién intenta desbordar ese sentir y/o escucha en una creación. La existencia es trasladada a formas, la obra se nutre por el placer y dolor, o por lo que afecta fisiológicamente al organismo del creador: instintos e impulsos. Tenemos, pues, que lo dionisiaco es llevado a una forma apolínea. “En el campo de tensiones de la embriaguez se unen los dos elementos fundamentales del arte, la experiencia de <mundos profundos> y el impulso a crear expresivamente esas mismas

¹²³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 44

experiencias profundas.”¹²⁴ Debemos notar que ese impulso de creación está también situado en el campo de la embriaguez; esto es un señalamiento importante que hay que tener presente, pues advierte que lo apolíneo goza también de un estado de embriaguez, lo cual supone una excitación de Apolo o un Apolo embriagado en el acto creador. Con esto en mente, decimos que la *forma* la comprendemos como la figura en la que se vierte el estado de embriaguez, y aquello que provocan o evocan las fuerzas creadoras que conforman el cuerpo del creador: lo que bulle en el cuerpo que desea ser expulsado para ser expresado como obra. La forma entendida, pues, como el asentamiento del instinto dionisiaco en donde se transfigura lo vivido-sentido. Lo apolíneo

[...] es la conciencia del mundo que, mediante las formas del espacio y el tiempo, establece el límite de las cosas [--] Apolo no representa sólo el mundo de la apariencia, sino también el de la forma, puesto que la apariencia implica al mismo tiempo delimitación, cuyo resultado es la forma.¹²⁵

Apolo, en tanto deidad de la luz, alumbró lo que parece confuso, da cuenta de lo difuso a través de una imagen o figura. Y cuando remitimos a lo apolíneo queremos contemplar esa figura, o mejor dicho, escuchar su forma o imagen al escuchar la obra, una obra musical. Cómo vincular la música con Apolo si es con Dioniso —el dios del vino y del éxtasis— con quien la música está generalmente asociada. El propio Nietzsche da cuenta de dos tipos de música: *música dionisiaca* y *música apolínea*. La primera, según el pensador alemán, tiene que ver con “la violencia estremecedora del sonido”, con la desmesura y las fuerzas vitales. La segunda es descrita como el “oleaje del ritmo cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos [...]”¹²⁶ En este segundo caso es que notamos la presencia de algo proporcionado, de un constructo. Además, si bien la música es generalmente concebida como dionisiaca, esto es, como expresión directa del estado de embriaguez y de los procesos fisiológicos del creador —que no requieren de conceptos ni de imágenes—, también la música requiere de lo apolíneo, del dios de la forma para cobrar vida y para devenir obra. Se precisa de lo apolíneo en el proceso creador del compositor para dar forma al estado dionisiaco que embarga al artista. “[...] nos encontramos con la música-arte que se manifiesta en la voluntad de expresión en lenguaje apolíneo de cuanto [...] [se] expresa en el medio estético dionisiaco.”¹²⁷

¹²⁴ Luis E. Santiago Guervós, *Arte y poder*, op. cit., p. 242

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 227-228

¹²⁶ *Ibid.*, p. 51

¹²⁷ David Pujante, *Un vino generoso. Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana*, op. cit., p. 59

Formulada esta distinción nietzscheana entre dos tipos de música y el acento en la necesidad de lo apolíneo para dar forma a lo dionisiaco, hemos de ampararnos en la caracterización que hace Nietzsche de Apolo para precisar que, al referir a dicha figura, pretendemos pensar en términos de edificación y delimitación, caracterización que, justamente, remite a la forma o contorno que el compositor desea o fórmula para una obra; forma en la que lo dionisiaco o aquello que hay en la escucha y cuerpo del compositor son esculpidos en ella y representados, por tanto, en una obra.

Tenemos, por consiguiente, que la figura de Apolo conlleva la idea de delimitación, una delimitación de lo dionisiaco que decanta en una determinada forma. La figura-forma “marca el límite del señorío de Apolo [...] el reino de la forma y de la medida implica la idea de limitación como un mundo cerrado [...]”¹²⁸ El impulso apolíneo que engendra diversas formas a partir de cierto ordenamiento de los sentimientos dionisiacos, es un impulso artístico que habita en el compositor. Éste, bajo el influjo de Apolo, produce figuras o la forma de una obra.

La *forma* ubicada en el ámbito de la música, ¿qué envuelve? ¿Desde dónde puede ser pensada? ¿Desde un aspecto técnico que involucra un cierto orden y métodos ya establecidos, y/o pensada como resultado desconocido de la embriaguez dionisiaca que se expone y se externa en ella? Partiendo de lo que realiza o ha realizado cada compositor es que tenemos la posibilidad de vislumbrar o decir algo más concreto sobre la forma. Pero lo que nos interesa de este tema es preguntar por aquello que subyace a los modos en que está trazada y articulada una obra: a partir de qué ideas de delimitación se edifica una forma y en qué forma está expresado el estado de embriaguez dionisiaca.

Para situarnos en el terreno de la forma hemos de involucrarnos, como ya hemos anticipado, con el pensamiento de Nietzsche. A partir de éste intentaremos discurrir en torno a la forma en música. Este discurrir interesa para reflexionar sobre aspectos que parecen ser inherentes a ésta y para señalar cómo en la forma apolínea aterriza la embriaguez dionisiaca. Se trata de entender cómo el placer y dolor dionisiacos —afirmadores de la vida— devienen forma; cavilar cómo Dioniso aparece gracias a Apolo y cuáles son las capacidades de ese Apolo para

¹²⁸ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder, op. cit.*, p. 228

abrazar al dios del vino. “En su forma de hablar y de actuar ahora, el dios que aparece se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre; el que llegue a aparecer con tal precisión y claridad épicas es efecto del Apolo intérprete de sueños [...]”.¹²⁹

2.2 Forma musical

La forma en música puede entenderse como el contorno o resultado de la manera en que están organizados los sonidos en una obra, consecuencia de la manera en que el compositor presenta sus ideas. Para compositores como Smith Brindle (1917–2003), la idea de unidad en una obra y la idea de estructura lógica u orden es lo que describe a la forma; una forma orgánica que será descuidada, rechazada o transformada por compositores que persiguen otros métodos que han decantado en las llamadas formas *libres* o *abiertas*.¹³⁰ Brindle apela por las formas tradicionales o los conceptos tradicionales de éstas, esto es, la coherencia, la lógica y el orden; factores que condicionan a la forma y que son elementos determinantes para el oyente, puesto que le ayudan a entender lo que escucha.

Otro compositor y analista musical, Rudolph Reti (1885–1957), piensa la forma como resultado de una evolución temática de la obra, esto incluye una demarcación específica de lo que la obra contiene. Para el también teórico y pianista serbio, se precisa de un orden para que la forma sea advertida, “si el compositor ordena su obra claramente haciendo la demarcación de sus partes, la forma de la composición será prontamente perceptible.”¹³¹ A su vez, Reti asume como forma *comprensible* aquella que agrupa y establece secciones. “Agrupar, dividir y demarcar el continuo curso de una obra o de un movimiento en secciones y partes es algo natural por lo cual una composición asume una forma comprensible.”¹³² No lejano de la concepción de Reti, el teórico musical Wallace T. Berry asume la forma “como el escenario temático con desarrollo.”¹³³ Y para no dejar de hacer mención de un compositor vanguardista, tenemos el caso de György

¹²⁹ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, op. cit., p. 100

¹³⁰ Para Brindle, en dichas formas abiertas o libres “no existe la libertad total, porque eso sólo conduciría al desorden.” Un desorden que el autor inglés asocia con el oyente, ya que el compositor “debe llevar al oyente a lo largo de un camino emotivo coherente a través de eventos que tengan orden y lógica, y guiarle hasta que tenga un completo sentido de finalidad. Para lograr esto se deben seguir ciertos principios.” Reginald Smith Brindle, *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*, Ricordi, Buenos Aires, 1996, pp. 67–68

¹³¹ Rudolph Reti, *The thematic process in music*, Macmillan, New York, 1951, p. 112. Mi traducción del inglés.

¹³² *Ibid.*, p. 109. Mi traducción del inglés.

¹³³ Berry Wallace, *Structural functions in music*, Dover Publications, Inc. New York, 1976, p. 9. Mi traducción del inglés.

Ligeti (1923–2006), para quien la forma es acotada —en cierto grado— desde el impulso inicial de una obra o creación.

Me imagino a la música de la forma en la que se escuchará, y escucho la pieza de principio a fin en mi oído interno. Hasta cierto punto lo que escucho se corresponde con lo que será escuchado en vivo una vez terminada la partitura – pero sólo en cierta medida. Antes de que alcance esta etapa, varios detalles habrán sido modificados y refinados a través de consideraciones estructurales. Dichas consideraciones no son un fin en sí mismo.¹³⁴

Para el compositor húngaro, como notamos, la concepción de una obra implica ya una forma en cierta medida: hay una escucha interna de la obra de principio a fin. Esta forma no implica algo cerrado, sino que, de acuerdo con Ligeti, es vislumbrar la obra en cierto grado, ya que al imaginarla, ésta se encuentra en un *estado bruto* que puede variar de acuerdo a consideraciones estructurales que surjan en el proceso de creación pero, de entrada, dicho compositor ya vislumbra la forma. En Ligeti encontramos, pues, una delimitación o bosquejo de forma cuyos componentes estructurales son los que pueden cambiar y los que, a su vez, se van conformando durante la creación y el proceso de ésta. Cabe decir que para este compositor, los componentes estructurales también están potencialmente previstos en la idea inicial de la obra o en la forma divisada: “Un orden estructural corresponde a tendencias ya perceptibles en el material bruto. Las potencialidades estructurales están ya contenidas en la idea primaria, y el acto de componer consiste [...] en desarrollar estas potencialidades.”¹³⁵ Hay que notar que estas descripciones y aseveraciones presentadas en torno a la forma, son vistas por los compositores de acuerdo a ideas de *orden*, de *lógica*, de *evolución temática* o *desarrollo temático*, y de *contorno*. Son ideas que anidan un entendimiento de la forma ligado con lo definido y lo organizado, aspectos que, aparentemente, no caben o no son propios de muchas músicas, por ejemplo, de la música indeterminada.

Al pensar en la indeterminación, tenemos ya problemas con el tipo de demarcaciones o de conceptos que señalan lo que es la forma, dado que la forma es uno de los componentes que pueden ser indeterminados. Brindle, al enfrentarse a este tipo de música, menciona que en ésta las formas son difíciles de percibir. Estas obras indeterminadas ¿pueden tratarse como algo poseedor de una forma orgánica que conlleve cierta lógica y coherencia? Al parecer, las figuras que

¹³⁴ Gyorgy Ligeti, *György Ligeti in Conversation*, Eulenburg, 1983, p. 124. Mi traducción del inglés.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 124–125. Mi traducción del inglés.

parecen ser el contorno de las obras no están claramente delineadas —al menos no perceptiblemente hablando—, puesto que hay trazos que rompen con una esperada armonía o que simplemente no encajan en una forma precisa. En estos casos parece no haber el término forma entendido de acuerdo a ciertas tradiciones, ya que encontramos algo que no acorde a un trascurso definido, algo que no encaja en la concepción de una forma ordenada u armónicamente delineada.

Justamente, al pensar en la forma o formas de manera no determinista tenemos que, por influencia de músicos como Karlheinz Stockhausen (1928–2007) y, principalmente, John Cage (1912–1992) junto con la Escuela de NY, Fluxus, La Monte Young (1935–) y Henry Flynt (1940–), el entendimiento y la concepción de la o las formas es abierta o semi-abierta. Con ello, se puede planear una obra cuya forma vaya variando en cada ejecución o cuya lectura pueda ser interpretada de diferentes maneras.¹³⁶ Hemos de señalar que al hablar de las formas que ostentan ciertas músicas, y que son etiquetadas como formas abiertas o semi-abiertas, parece asomarse cierta inutilidad o poco interés de ahondar en ellas, ya que

[...] son difíciles de percibir, [...] si uno admite que el lenguaje de la música contemporánea es en sí mismo muy enigmático y particularmente fugitivo, es obvio que apreciar las muchas facetas de las formas abiertas está más allá de las posibilidades de un oyente común, y posiblemente solo tengan un significado real para el propio compositor.¹³⁷

Pero, precisamente, por esa visión *enigmática* y *fugitiva* de ciertas músicas, es que valdría la pena pensar la forma, quizá ya no en los términos de una tradición que refiera a moldes preestablecidos y cerrados, sino en términos o condiciones que den cuenta de las formas en tanto decisiones de ciertas delimitaciones que el compositor ejerce para la con-formación de una obra.

Dada la absoluta libertad del compositor en la "era del sonido", se hace necesaria una operación de autolimitación. En varios casos podría decirse que la obra [...] es precisamente la que exhibe ante toda la forma de la autolimitación, como si la obra consistiese ante todo en ese "recurso formal". Es decir, dada la absoluta libertad del autor, sólo la forma tiene sentido, como límite.¹³⁸

¹³⁶ Es de resaltar aquello que perfila al artista a llegar a estas construcciones "abiertas", estas creaciones que se salen del camino ya trazado por otros para buscar otras rutas; compositores que teniendo que aterrizar lo que suena en ellos buscan la manera apolínea que mejor exprese esa embriaguez dionisiaca que los altera, aún cuando ésta parezca no tener límites o delimitar una obra.

¹³⁷ Reginald Smith Brindle, *La nueva música. El avant-garde a partir de 1945*, op. cit., p. 82

¹³⁸ Sergio Rojas, "Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)" en *Revista musical chilena*, Universidad de Chile, *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 7–33

Afirmando la existencia de multiplicidad de formas, tenemos que para el musicólogo Alfonso Padilla es posible atisbar principios que pueden determinar ciertas tipologías de éstas, por ello pregunta:

¿Parece posible intentar una tipología de formas en la música contemporánea? Por muy diversas que sean las formas musicales, sin embargo hay ciertos principios muy generales que tienen mayor o menor presencia en todas ellas, como son los de repetición, variación, desarrollo, transición, modulación, balance, equilibrio, etc.¹³⁹

Hasta aquí, podríamos convenir que la forma provee esbozos o esquemas-contornos de lo que se ha de crear o se ha creado, y dan cuenta de los caminos —no del todo específicos— que transita o ha transitado el creador. En términos generales, podemos entender por forma el resultado de cierta organización de lo sonoro, una especie de molde que el compositor diseña y puede cambiar o agujerar de acuerdo con las necesidades que lo motiven o afecten. O, también, podemos entender por forma, el contorno que delimita una pieza y que puede ser variable de acuerdo con lo indicado por el compositor.

Con los señalamientos anteriores no hemos pretendido dar una definición de forma en música sino, en todo caso, apuntar y rondar en aspectos y caracterizaciones que competen a ésta en aras de reflexionar en torno a la creación, demarcación y, por ende, a la forma-edificación de una obra. En el trabajo que nos ocupa, importa pensar la forma como uno de los ejes fundamentales del proceso creador del compositor —presentándose ésta desde un inicio o siendo perceptible en la obra final, o en cualquier momento del proceso—, puesto que la forma engloba ideas de disposición, de ordenamiento-desordenamiento y de edificación que circundan en cada compositor: “...hago un plan muy preciso de los puntos de tensión distensión, de los climax; cómo voy a terminar, cómo voy a principiar una obra, más o menos qué tipo de duración le voy a dar [...]”.¹⁴⁰ Y, justo por estas ideas de disposición, ordenamiento, etc., es interesante notar cómo éstas subyacen y afectan a cada compositor y su quehacer, cómo encarnan en una forma y, por tanto, en una obra que da cuenta de los tipos de creadores y sus capacidades y sensibilidades. Por esto es que preguntamos por los términos y planteamientos en que se construye una obra: si la

¹³⁹ Alfonso Padilla, *Dialéctica y música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Boulez*, Sociedad Musicológica de Finlandia, Helsinki, 1995, p. 101

¹⁴⁰ Entrevista a Manuel Enríquez en Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el Siglo XX*, CONACULTA, México, 1994, p. 155

forma es planteada como una figura delimitada de cierta manera preguntar por qué de esa manera, si la forma es un efecto-resultado perceptible cavilar con qué medios e ideas se está articulando ese efecto-resultado; o si la forma es comprendida como una forma-figura con límites y contorno que para el escucha actúan como puntos de referencia en una obra, cómo es la concepción de esos puntos de referencia.

Por lo tanto, lo que hay que reflexionar y cuestionar, tomando en cuenta lo mencionado es, ¿sobre qué supuestos se asientan los principios organizacionales de los compositores que arrojan determinadas formas? ¿En qué clase de *moldes* concentran o aterrizan aquello que los habita y desean expresar a través de una creación, o cómo delimitan los sentimientos y afecciones que los invaden para explayarlos en la creación de una obra apolínea? ¿Qué tipo de formas emergen de ese artista creador? ¿En qué medida ciertas tradiciones siguen presentes? ¿Con cuánta insistencia, consciente o no, persiste la obediencia o veneración a patrones creados y transitados por otros? Y es que, con estas interrogantes, tenemos que las formas pueden dar cuenta de los riesgos e inquietudes que el creador-artista sortea en aras de crear lo posible inédito —y, claro, de la existencia o no de esos riesgos e inquietudes—. “... forma parte del deber de todo artista el abrir la puerta a nuevas posibilidades formales [...] es esto lo que ha hecho siempre todo compositor realmente innovador.”¹⁴¹ A continuación habremos de pensar la forma musical bajo la luz del pensamiento nietzscheano.

2.3 Apuntes e interrogantes en torno a la forma musical desde una perspectiva nietzscheana

Habiendo presentado la figura de Apolo y el papel que juega en *El Nacimiento de la Tragedia*, hemos de recordar que esta deidad simboliza la figura, la apariencia y la forma. Apolo es un instinto de creación que da forma al instinto dionisiaco, es decir, a aquellos aspectos fisiológicos y afectivos que bullen en el artista y que piden ser expulsados en una obra. Siendo dios de la forma, ésta es entendida por Nietzsche como el asentamiento del estado dionisiaco, como delimitación en la que se transfigura de alguna manera u otra la potencialidad de los instintos y el estado de embriaguez y éxtasis que predispone al organismo a desbordarse en una creación.

¹⁴¹ John Paynter, *Sonido y estructura*, Akal, Madrid, 1999, p. 100

Si se concibe la forma como contorno o resultado de una organización determinada, o como una especie de molde en donde se organiza el pensamiento musical, el estilo o el modo de expresar lo que el compositor desea —como ya lo planteamos líneas arriba—, lo que cabe preguntar, siguiendo a Nietzsche, es ¿cómo hace el compositor para no caer en formas que abracen organizaciones rígidas o tiesas, sino que remarquen ciertas fugas o escapes de tradiciones y lineamientos académico-institucionales para que, entonces, la forma concebida sea una estatua-figura-forma que camine?

De acuerdo con Nietzsche, las formas tendrían que mostrar movimiento, fluidez y no cuadratura, ya que en las formas encarna lo dionisiaco, las formas son afirmadoras de la potencia de los instintos e impulsos del creador o compositor. O como señala la musicóloga francesa Gisèle Brelet, el compositor se ocupa de la forma “para actualizar [en ella] sus nuevas sensaciones”¹⁴², es decir, la forma capta la sensación. Por esto es que la forma apolínea no tendría que presentarse tiesa o estática, o seguidora de tradiciones que son ajenas a la embriaguez dionisiaca que es propia del artista. Y aunque el compositor se encuentra históricamente situado e inmerso en una tradición musical determinada, éste, según Brelet, tendrá que ser capaz de ubicar su propósito compositivo y su personalidad artística provocando un diálogo con dicha tradición; diálogo que suscite preguntas que apunten hacia la conservación innovada o a la destrucción. Para Nietzsche, estas formas o figuras refieren a que la estatua

[...] camina, [que] las pinturas de los periactos se desplazan [...] [la apariencia] tiene que renunciar aquí a sus pretensiones eternas, a sus exigencias soberanas [...] ¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia [--]? Es la música.¹⁴³

La obra musical no debe establecerse en una forma que no atienda a los instintos y sentidos, sino en una que se sujete o exprese ese estado de ánimo pasional que está enraizado en “el grito musical, [...] Ese grito multifacético, con sus melismas de angustia, terror, locura, desenfreno, desesperanza [...]”.¹⁴⁴ Un grito pasional dionisiaco que demanda ser expresado en una forma apolínea igualmente pasional.

¹⁴² Gisèle Brelet, *Estética y creación musical*, Hachette, Buenos Aires, 1957, p. 17

¹⁴³ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, op. cit., pp. 264–265

¹⁴⁴ David Pujante, *Un vino generoso. Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana*, op. cit., p. 58

La forma, desde una perspectiva nietzscheana, tendría que comprenderse como forma que fluye, como figura-apariencia que camina: una forma que se va con-formando de acuerdo a las necesidades de lo dionisiaco, de las fuerzas que alteran constantemente los procesos fisiológicos del creador. A esto es a lo que debe estar atento el artista dionisiaco sin olvidar que, parafraseando a la musicóloga Gisèle Brelet, las sensaciones tienen un peso valioso en el acto compositivo, pero que no bastan para la construcción que realiza un compositor, puesto que éste debe conocer e indagar en los fundamentos de la música: en la forma. Esa forma que transita y se desplaza puede ser planteada, entonces, como forma en el tiempo y no como un molde pre-establecido al que se inserta sin más una materia sonora. “La materia siempre en movimiento, circulando en el tiempo, y la forma —forma en el tiempo— que deriva de la específica organización de las dimensiones del sonido.”¹⁴⁵

Lo dionisiaco, al estar vinculado a una escucha —como ya referimos en el capítulo uno—, es desplegado en una forma apolínea. Con esto preguntamos, ¿la escucha o pre-escucha del compositor acontece de alguna manera ya contorneada? ¿Es que esa escucha puede traer consigo una cierta delimitación que arroja forma? En todo caso, esa organización va con-formando la obra: el tratamiento de lo sonoro va generando forma indudablemente. A su vez, como señala Eugenio Trías, el sonido o “materia en vibración” se encuentra *informado* y *trabajado* por la forma “a través de la elaboración y organización de todas las dimensiones del sonido.”¹⁴⁶ ¿Qué ideas implica el trabajo del sonido? ¿Bajo qué consideraciones es informado el sonido por la forma? Y con estas cuestiones nuevamente surge la pregunta, ¿qué ideas de organización-edificación procrean y afectan o alteran una obra? Porque la reflexión no está simplemente enfocada en apuntar o vislumbrar los puntos de partida o los modos de operar del compositor, sino en dilucidar —a través de estos puntos de partida o de operación, y de otros elementos que fueran pertinentes— los presupuestos de edificación y delimitación que hay en el compositor, y sobre los cuales queda planteada una forma o se va planteando. Encontramos en Mario Lavista (1943–), como ejemplo, señalamientos sobre su proceder en la composición:

Cada obra me plantea un problema diferente y a veces se da el caso de que parto simplemente de un tema y de esa idea desarrollo toda la obra. [...] Otras veces se da el caso que las visualizo íntegramente

¹⁴⁵ Eugenio Trías, *La Imagen sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 577

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 580

[las obras], nunca nota por nota sino más bien en su contorno general – algo así como la atmósfera de la obra – [...]”¹⁴⁷

Con este ejemplo, tendríamos dos maneras de proceder o dos actitudes creadoras que se encuentran en el acto creador compositivo, unas corrientes que están identificadas por la musicóloga francesa Gisèle Brelet como la *empirista* y la *formalista*.¹⁴⁸ La primera opta por la sumisión a los hechos sonoros y la segunda por la forma como asunción de una totalidad. La autora se inclina por la propuesta que persigue lo sensible a través de la forma: “lo sensible no es conquistado más que en la respuesta que ofrece a los postulados de la forma.”¹⁴⁹ Como ejemplo de esto, según Brelet, está Igor Stravinsky (1882–1971); en él la forma musical configura la materia sonora; “las formas más convencionales en apariencia pueden aportarnos cuando saben ser fieles a sí mismas, un conocimiento nuevo del mundo acústico [...]”.¹⁵⁰ Pero, a la inversa, ¿es que los hechos sonoros no pueden aportar y han aportado un conocimiento nuevo de la forma?

En todo caso, regresando a las palabras de Mario Lavista, lo que valdría la pena averiguar es qué idea tiene sobre el *desarrollo* en una obra, o sobre ese designio de visualización íntegra y *atmósfera de la obra*, y qué consecuencias arroja esto para sus creaciones. Porque, claro, cada compositor muestra en cierto sentido sus ideas y deja entrever sus modos de operar, pero qué se podría potencializar en las creaciones al cuestionar esas ideas de organización, delimitación y forma que lo constituyen en un determinado tipo de creador o, justamente, cuáles y qué engloban esas ideas de edificación y forma que han llevado a determinados compositores a crear las obras potentes que han logrado. Y aquí por potente estaríamos comprendiendo el contorno o forma que merece el estado dionisiaco del artista, resultado que es la concepción de una forma apolínea que está embriagada y que destruye las herencias que se han asimilado o aquello dado por hecho que se ha erigido como propio. ¿Cómo será ese ánimo que insufla un crear en el que no hay creación alguna porque no hay rompimientos con las ideas de otros, porque se dan por hecho procedimientos, organizaciones, entendimientos de lo que implica una forma —si es que el pretendido creador llega a percatarse del uso ciego de esto mencionado—? Nietzsche demanda al

¹⁴⁷ Entrevista a Mario Lavista en Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el Siglo XX*, op. cit., p. 169

¹⁴⁸ Gisèle Brelet, *Estética y creación musical*, op. cit.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 53

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 60

creador quemarse o quemar para, entonces sí, crear: “Tienes que querer quemarte a ti mismo en tu propia llama: ¡cómo te renovarías si antes no te hubieses convertido en ceniza!”¹⁵¹

Resumiendo las ideas nietzscheanas de la forma, tenemos que la forma delimita el estado de embriaguez; como bien apunta el filósofo De Santiago Guervós, lo apolíneo “es la dominación, la voluntad de la forma, lo dionisiaco por el contrario es la materia sin forma, que en relación con el arte puede llegar a ser forma.”¹⁵² En este sentido, cobra ánimo el instinto apolíneo de creación en su cometido de dar forma a la embriaguez, a esa condición fisiológica que desencadena afectos que claman por ser expresados. Es el artista trágico-dionisiaco quien es capaz de dar forma a esta condición dionisiaca y todo lo que acontece en ella, pero de este creador hablaremos en el tercer capítulo.

2.4 La forma apolínea envolviendo una pre-forma—pre-escucha de la obra musical

La forma, que en el pensamiento de Nietzsche está ligada con la escultura y artes plásticas, está determinada por ideas de borde, contorno o delimitación propia de la figura. Por esto es que generalmente está engarzada con el sentido de la vista, pero ésta puede virar hacia otro sentido en el caso de la música. Al pensar en la forma, nos preguntamos si ésta es aventurada desde el sentido del oído o si también apela al de la vista. ¿Es la forma una figura vista o proyectada visualmente, o es una forma que se escucha y se divisa o atisba sonoramente? En este sentido, sin anclarnos en un tiempo específico, esto es, en el inicio o en el final de la creación de una obra, podemos presuponer que esas formas vistas o escuchadas —en tanto apariencias, formas que se irán conformando o confirmando en la obra— son lo pre-visto por el creador o lo escuchado o, si se quiere, lo pre-escuchado por el creador como obra o como trazos que irán constituyendo una forma que se pre-vió que, no por ello, se observó o escuchó definitivamente. Como apunta György Ligeti,

[...] lo que se da desde el comienzo [es] la concepción de la forma entera, es decir la imagen evocada por la música que escuchamos. El método [...] se funda sobre el efecto musical previsto anteriormente; es concebido en función de las exigencias formales [...].¹⁵³

¹⁵¹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 125

¹⁵² Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder*, op. cit., p. 248

¹⁵³ György Ligeti, “De la forma musical” en *consonanzastravaganti.glogspot.mx* [Posible intervención en los Cursos de Verano de Darmstadt que tienen lugar en dicha ciudad alemana.]

Si pensamos la creación como proceso, tenemos que la forma de la obra no es algo detallado que el compositor tuviera perfectamente claro, ésta se va trabajando y cambia durante el proceso de la composición, pero la previsión o pre-escucha de ésta detona la creación. Como señala el compositor danés Michel van der Aa (1970–)

[...] primeramente pienso mucho en la forma. A menudo hago esbozos de la pieza antes de escribir la primera nota. A veces la forma/esqueleto cambia a mitad del camino si siento que la pieza se beneficia. No es algo fijo o una cosa rígida.”¹⁵⁴

Ese esqueleto pre-figurado puede prescindir de un hueso o de muchos, pero su diseño o pre-diseño es aventurado en aras de ubicar eso que está exhalando el cuerpo dionisiaco o estado fisiológico de embriaguez que empuja a crear. Hay ideas que el compositor tiene para una creación y entre éstas encontramos la idea de forma pre-escuchada que podemos decir que inaugura la hechura de una obra. ¿Sobre qué forma sitúa el compositor el instinto dionisiaco que lo está sobrepasando? ¿Qué elección hace —aunque sea momentáneamente— para delimitar aquello que lo convoca a crear? ¿En dónde instala —si se quiere provisionalmente— esas fuerzas que bullen en su organismo? Lo que hay que tener claro es que la forma apolínea nietzscheana “[...] no es una máscara muerta que se pudiese poner, y probablemente también quitar, a una X desconocida! La apariencia es para mí lo que actúa y vive [...]”.¹⁵⁵

Por tanto, entendemos la forma en música como el trazo, contorno y posible trayecto en el que una pre-escucha dionisiaca cobra vida, escucha que expone un trayecto en el cual sonar, recorrido en el que parece que la forma apolínea tiene el control y al cual la escucha dionisiaca queda sometida. En este sentido, la forma apolínea es una suerte de encarnación de lo dionisiaco. Esta inauguración de trayecto —puesto que no hay nada plenamente acotado o cerrado— es la forma que se irá configurando y que, por ahora, sólo puede ser atendida como una pre-forma acuñada por una pre-escucha. Por consiguiente, esa idea-forma está, de alguna manera, advertida, divisada, escuchada; y proviene del instinto apolíneo de creación que reclama frente a lo dionisiaco-fisiológico-caótico una forma.

¹⁵⁴ Jocelyn Morlock, “A Compendium of Ideas About Form in Music” en *Music On Main*, Vancouver, 2013. Mi traducción del inglés.

¹⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *Gaya Ciencia*, Edaf, Madrid, 2002, §54

Esta idea pre-formada del resultado de la organización de lo dionisiaco escuchado, sentido, ¿en qué medida opaca al instinto dionisiaco de la desmesura? ¿Qué tanto se pierden o quedan relegadas las energías y fuerzas de creación que hay en el cuerpo del compositor al trasladarse a una apariencia, a una forma? Porque tenemos que Nietzsche ya mencionaba que las ideas —en este caso las formas— son “las sombras de nuestras sensaciones, siempre más oscuras, vacías y sencillas que éstas.”¹⁵⁶ Y no por esto dejan de tener energía esas fuerzas en el momento de la creación, puesto que el artista embriagado ha de tratar obstinadamente de enmarcar esa embriaguez en una obra, y para ello recurre a una forma, a la apariencia que va a erigirse en obra. Interesa pensar cómo la forma queda un tanto lejana del éxtasis dionisiaco. Se torna cierta lejanía entre lo sentido y ocasionado por el estado de embriaguez, y eso que devendrá forma; parece imposible desbordar por completo ese éxtasis en una forma-obra. “Tampoco las propias ideas se pueden reproducir del todo mediante palabras.”¹⁵⁷ Pero, aunque ese estado de sobreplenitud no pueda ser trasladado tal cual a una obra, aun así, la forma que cobre exhala la condición en la que se encuentra el creador.¹⁵⁸

Es necesario recordar que esta idea-forma apolínea proviene del cuerpo mismo, de ese campo de fuerzas que despliegan sensaciones, deseos, caos. Haciendo una analogía con la escritura —específicamente con el aforismo utilizado por el propio Nietzsche—, tenemos que ésta se fragua en el cuerpo mismo y no es ya producto de una conciencia lógica y racional que decide qué escribir. Esta escritura está escrita por el cuerpo mismo.

La escritura ya no será expresión del pensamiento en cuanto autónomo de la esfera fisiológica, del reino de las sensaciones. La escritura provendrá del fondo mismo del devenir de lo existente. Desaparecida el alma, el yo, la conciencia, el pensar, antes separado del sentir y el padecer, se transforma en el cuerpo-pensante en cuya lucha interior se configura la escritura.”¹⁵⁹

Para concluir este apartado, hemos de insistir en que una perspectiva de la forma desde el pensamiento de Nietzsche, invita a discurrir en torno a que si la forma fuera tan sólo una excusa para remitir o hablar del contorno final o resultado de una cierta organización de las ideas del compositor, aun así, esto sería una buena excusa para pensar y describir ese momento apolíneo en

¹⁵⁶ *Ibid.*, §179

¹⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *Gaya Ciencia*, *op. cit.*, §244

¹⁵⁸ Cabe decir que esta exhalación estará supeditada a la ejecución y a otros factores como la acústica, elementos que, en gran parte, son determinantes para escuchar la o las fuerzas de una obra: lo dionisiaco.

¹⁵⁹ Héctor Hernando Salinas, *La escritura nietzscheana: expresión del cuerpo-pensamiento y disolución de la obra-Nietzsche*, EIDOS no. 2 (2004), p. 46

el que acaece formalmente y en cierto grado una obra musical. “Finalmente, quizá la forma trata sobre el proceso de ordenar —y desordenar— nuestro mundo sonoro.”¹⁶⁰ Con esto, se abre el campo a las posibilidades de interpretaciones sobre una pretendida forma, sobre cómo está construida y aparentemente delimitada una obra para, entonces, vislumbrar y reflexionar cómo está arrojado el estado dionisiaco en el que el creador se encuentra. Por ello, podemos cuestionar la utilidad de una reflexión de este tipo, si es para construir condiciones de una crítica musical o para dilucidar perspectivas o escuchas de la vida que tiene un artista y que desea expresar en la música; o para dilucidar parte de las ideas que operan en la creación musical a través de las formas, las cuales reflejan un pensamiento sonoro o determinado estado dionisiaco de un compositor en un contexto específico. A estos planteamientos sumamos otros: ¿qué es lo que el compositor tiene que ofrecer en una forma o al apelar a una? ¿Cuál es el sueño o la imagen onírica que pretende trazar para acoger su pensamiento musical? ¿Cuáles son los contornos o las formas apolíneas que delimitan su decir apolíneo musical? Y con estas preguntas arribar a una cuestión central: ¿qué clase de compositores hay?

Nos encontramos en una época en donde el campo sonoro es diverso, en éste las formas están abiertas o no están plenamente acotadas o, incluso, no se piensan en tanto formas, o por otro lado, las formas sí son pensadas en tanto formas a la usanza tradicional y se les da un papel primordial en la creación. Es menester observar cómo están caracterizadas en el discurso de los compositores y reconocer sus bases o supuestos sobre las que edifican su quehacer, bases que muestran de lo que es capaz un artista, ese ser a quien se le confiere el papel de dar forma a los afectos dionisiacos. ¿Qué hace el compositor actual? ¿Imitar formas musicales del pasado cuyo modelo apela a repeticiones y contrastes que otorgan un tranquilizante despliegue formal? ¿O es que lleva al límite construcciones un tanto recientes que invitan a la desintegración o al movimiento de todo lo que dé voces de rigidez o definición? ¿O se trata de un deseo de destrucción de lo ya establecido o entendido por forma para entonces vislumbrar algo no formal? Porque, como menciona el compositor inglés Michael Finnissy (1946–), cada forma presentada en una obra, refleja la visión que tiene el compositor de la vida, y de ahí podemos decir que se

¹⁶⁰ Jocelyn Morlock, “A Compendium of Ideas About Form in Music” en *Music On Main*, op. cit. Mi traducción del inglés.

forja una diferencia entre los grandes creadores que desbordan vida o aquéllos que imitan o son poco capaces de proferir el estado dionisiaco que supuestamente gozan:

Las `estructuras formales' históricas que mencionas son también procesos, maneras de presentar o articular materiales – éstas son símbolos de su periodo histórico, de un conjunto de códigos, de un entendimiento particular del universo. La `formación' de una pieza es algo únicamente integral a ésta, imponiendo una estructura desde `afuera' no se estaría siendo fiel a la experiencia.¹⁶¹

Lo que hay que resaltar, una vez más, es que la forma, junto con la concepción que se tenga de ella, es clave para el aterrizaje del estado dionisiaco, el cómo lo esté mostrando. Nuestro punto es observar la construcción de la imagen apolínea o forma elegida para una obra que formará parte de la estética del creador o de su estilo.

La grandeza de un artista no se mide por los «buenos sentimientos» que él suscita [...] Sino más bien por el grado en que se acerca al gran estilo, por el grado en que es capaz del gran estilo. Este estilo [--] desdeña el agrandar, [--] quiere... dominar el caos que se es, obligar al propio caos a convertirse en forma [--].¹⁶²

Es al detenernos en la construcción formal, en la figura, en la imagen apolínea que se capta parte del pensamiento o las ideas que el compositor trae consigo y busca expresar a través del sonido. La forma, en términos generales, brinda multiplicidad de presentaciones de lo sonoro que crea el compositor; y estas presentaciones además de suponer una renovación de lo sonoro pueden, a su vez, implicar una renovación de la forma: su lógica y especificidades. Por tanto, el pensamiento nietzscheano apela por formas trazadas, bosquejadas o escuchadas que brinden perspectivas de la vida, de los sentidos y sentires del creador en tanto artista transfigurador de lo dionisiaco que den pie al asombro y a la excitación, a esos aspectos que impactan a la obra y que dan cuenta de lo que puede un creador. ¿Qué creadores circundan ese pensamiento o perspectiva? ¿Qué creadores arriban a lo inédito posible dejando de caminar por vías y trayectos de otros?

¹⁶¹ *Ibidem*. Mi traducción del inglés.

¹⁶² Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, Alianza, Madrid, 1998, 14[61]

3. CREACIÓN Y CREADOR

3.1 Creador en Nietzsche

El creador en el pensamiento de Nietzsche es el vehículo por el cual hay una vinculación entre naturaleza y arte, en donde la physis se manifiesta en el entrecruzamiento de las fuerzas apolíneas y dionisiacas, entrecruzamiento que brinda creaciones artísticas que exhalan energía vital, de afirmación de la vida. Energía que caracterizaba a los griegos, reflejada en los impulsos y fuerzas artísticas que hacen posible las obras artísticas. Al comprender a la naturaleza como actividad creadora en la que están presentes las fuerzas apolíneas y dionisiacas, Nietzsche está concibiendo a la naturaleza como artística, y, por ello equipara el acto creador del arte con el acto creador de la naturaleza. Por consiguiente, el filósofo alemán identifica a la actividad creadora de la physis con la actividad creadora en el arte. Habiendo discurrido en torno a las figuras de Dioniso y Apolo en los capítulos anteriores, interesa pensar con más detalle el enfrentamiento y unión pasajera que hay entre ambas deidades, ya que la obra de arte trágica o lo trágico es el resultado de dicho enfrentamiento.

En la tragedia o en la obra de arte trágica, lo apolíneo y lo dionisiaco —habiendo estado en una lucha constante— se enlazan: la figura-imagen y la embriaguez-éxtasis se abrazan en una obra. En la tragedia, el artista crea formas o imágenes a partir de ser arrasado por el mar existencial que lo rodea en el que la naturaleza se muestra sin miramientos y que el artista trágico siente, observa, escucha para desbordarlo en la creación artística. En el arte se da esa capacidad de “retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir [...]”¹⁶³ El artista trágico es, por tanto,

[...] a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez... hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario... y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una *imagen onírica simbólica*.¹⁶⁴

¹⁶³ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 81

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 48-49

La existencia es, pues, trasladada a formas, perfilada y expuesta en una creación: se da la obra a partir de la necesidad de dar forma a esa existencia cargada de éxtasis y caos. En la creación trágica, lo dionisiaco —ese estado de embriaguez que es condición de todo artista— es encaminado a la creación apolínea, a la forma. “En el campo de tensiones de la embriaguez se unen los dos elementos fundamentales del arte, la experiencia de <mundos profundos> y el impulso a crear expresivamente esas mismas experiencias profundas.”¹⁶⁵ La creación trágica es, por tanto, esa metamorfosis de lo caótico, ilimitado y sin sentido en una forma limitada.

Hemos dicho que Nietzsche, al pensar lo dionisiaco y lo apolíneo en tanto instintos que simbolizan las fuerzas artísticas de la *physis* —naturaleza creadora—, está apuntando a que la embriaguez dionisiaca del artista es la condición fisiológica que permite reconocerse como naturaleza y, por ende, como creador. La embriaguez es comprendida como un estado fisiológico que conduce al artista a desbordarse, a que los instintos emerjan sin restricciones como lo hacen en la naturaleza misma. Y, como apunta el filósofo alemán, “con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un <imitador>.”¹⁶⁶ En los términos utilizados por Nietzsche en obras posteriores a *El Nacimiento de la Tragedia* y en su pensamiento tardío, encontramos que esa creación artística proviene del organismo, del *cuero*; que las manifestaciones artísticas cobran forma a partir de “fuerzas orgánicas, en cuanto conjunto de instintos y estímulos”.¹⁶⁷ De ahí proviene la creación, de la excitación sensual que acaece en el artista, de la intensificación de los afectos en tanto estímulos vitales que son llevados a una forma apolínea. Se trata de ver, entonces, a los instintos como aquellos móviles que impulsan a la creación; Nietzsche piensa que “por naturaleza el instinto es creativo [...]”¹⁶⁸, pero lo que ha ocurrido es que se le ha relegado, de tal modo que el hombre “acaba por aprender a avergonzarse de todos sus instintos [...] repugna la alegría y la inocencia del animal [...]”¹⁶⁹

Una excitación de los afectos que devenga forma, esa es la condición indispensable de todo arte trágico. Se trata de que “la vivencia que mira más allá del mirar no se pierde en lo que mira

¹⁶⁵ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder*, op. cit., p. 242

¹⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 48

¹⁶⁷ Luis E. De Santiago, *Arte y poder*, op. cit., p. 490

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 493

¹⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*, op. cit., pp. 87–88

sino que lo crea en su simbolización [...]”.¹⁷⁰ Los instintos, por tanto, constituyen y dan cuenta del hombre salvaje que no obstaculiza el libre tránsito de esos impulsos creadores y que deja correr la inmediatez que exhala cada parte del organismo que lo constituye. Los artistas trágicos no obedecen mandatos externos apegados a tradiciones o lógicas discursivas repetitivas, sino que pugnan por otra cosa: eso que tiene que ver con una excitación fisiológica. O, como dice Luca Belcastro (1964),

Algunos empiezan a bajar de los autos, [...] comienzan a ver el mundo de manera distinta, a darse cuenta de la innaturalidad de sus vidas y de la existencia de otras posibilidades, de otras realidades. Quizás esta sea la tarea de un artista, de un creador. Bajar del auto, ver las cosas de manera distinta, desde otro punto de vista y, siguiendo sus necesidades, encontrar los medios y las palabras precisas para manifestar y comunicar sus emociones [...].¹⁷¹

3.1.1 Creador

La vida se deja visualizar o escuchar en el arte o en la creación, y es el creador trágico quien es capaz de dar forma a lo dionisiaco. Éste afirma la vida cuando crea, afirmación que comprende el caos y lo efímero de la existencia. El artista es, de acuerdo con De Santiago Guervós,

[...] el gran ser humano, la rara excepción, cuya sobreabundante riqueza y fuerza espiritual le capacitan para organizar su propio caos y para crear nuevos valores y una nueva interpretación del mundo [...] Esa superioridad humana respecto a los demás no tiene nada que ver con la <fuerza> bruta, o el éxito, sino con atributos excepcionales y una capacidad eminentemente creadora. Los <mejores> son los ejemplares superiores, los menos comunes, los más poderosos, más complejos, más productivos.¹⁷²

Estos hombres poseen una mirada o una escucha que afirma la vida creando, que acepta la existencia con todo lo que ésta pudiera presentar transfigurándola en una obra. El artista trágico emerge al sentir, escuchar y hacer algo a partir de

[...] esa realidad abismal, avasalladora, abrumadora, oculta y caótica, [dionisiaca en la que se experimenta]... la angustia, el abismo, lo insondable, el placer y el dolor [...], la finitud, el cuerpo, [...] el absurdo del ser y de la existencia. Una experiencia [...] desde la cual emergen las más fuertes y estridentes posibilidades creadoras.¹⁷³

¹⁷⁰ Crescenciano Grave, *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*, Ediciones Quivira, México, 2010, p. 23

¹⁷¹ Luca Belcastro, *Sacbeob. Escritos latinoamericanos*, Moretti e Vitali, 2010, p. 16

¹⁷² Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder*, op. cit., p. 297

¹⁷³ María Antonia González, “Dioniso: metáfora de la vida y el delirio” en *Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, op. cit., p. 51

Por esto es que Nietzsche señalará en su *Ensayo de autocrítica* que hay que ver el arte con la óptica de la vida, y desde aquí es que florecerán sentidos y caracterizaciones de ésta y en ésta. Además, sólo “como fenómeno estético, la existencia nos sigue siendo soportable [...]”¹⁷⁴ En este sentido, preguntamos por las visiones o escuchas que tienen los creadores o, en este caso, los compositores, las cuales son llevadas a la creación. ¿Son escuchas afirmadoras de la existencia, del mundo que devienen formas u obras que, por tanto, afirman la vida? ¿Cómo escuchan la vida? ¿Con esa excitabilidad del cuerpo y sus instintos? ¿Qué obras hay? Porque “el arte musical se hace eco [...] de la propia condición humana [...]”¹⁷⁵ Además, eso que el artista crea —que, siguiendo a Nietzsche, proviene del fondo dionisiaco cuya condición es la embriaguez— es lo que el artista ha tratado de transfigurar, esa creación es una “respuesta a la inmersión y al anhelo de comunicación [...] en y con aquello que es más que él: la totalidad de la naturaleza; su fondo último. Esta totalidad no aprehendida sino intuita [...]”¹⁷⁶ ¿No es este anhelo de comunicar lo que rebasa todo entendimiento racional lo que la compositora austriaca Olga Neuwirth (1968–) afirma creando en obras como *Ecstaloop* y *Torsion* en las que los huecos para cinta (‘voids’ for tape) interrumpen el flujo instrumental?

Hay y han habido situaciones en las que los hombres no han podido ya expresarse, en las que el discurso se ha perdido —en mi contexto: en la que la expresión musical se ha perdido— y lo que ha quedado es lo no dicho y la imposibilidad de accionar. Entonces en mis obras, el ‘vacío’ funciona como una metáfora y trae una repentina concentración en otro tipo de escucha, en la que los sonidos de manera impactante difieren de lo que se acaba de escuchar: el fluido energético musical se acaba como un vacío de flujo, y tiene que tratar de empezar nuevamente con esfuerzos [...].¹⁷⁷

El artista trágico es aquél que ha sucumbido al encanto y pesadez dionisiaca de la existencia: Cage escuchaba el ruido-sonido del tráfico de Nueva York. Es a partir de estas perspectivas o escuchas de los compositores-creadores que la realidad o existencia —la cual engloba múltiples realidades o existencias— se ve o escucha transfigurada de diversas maneras. Es de “aquellos rasgos y movimientos que intuye la mirada del artista [...]”¹⁷⁸, o que escucha el artista, desde los cuales emerge una creación. Con ello, la vida o la apariencia que se tiene de la vida, da pauta al acto creador, y siendo ésta indefinible o no teniendo un sentido único, es lo totalmente misterioso

¹⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, op. cit., §107, p. 188

¹⁷⁵ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder*, op. cit., p. 122

¹⁷⁶ Crescenciano Grave, *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*, op. cit., p. 26

¹⁷⁷ “Olga Neuwirth: composer interview” en *Boosey and Hawkes*, London, August 2002

¹⁷⁸ David Picó S., “Una locura transitoria. Aproximación a Nietzsche y la música” en *Nietzsche bifronte*, Enrique López Castellón y Julio Quesada [Eds.], Biblioteca Nueva, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2005, p. 179

que es transfigurada por el artista, y por ello podemos mirarla o escucharla. O, como decía Zaratustra: “la miramos a través de velos, la intentamos apresar con redes. ¿Es hermosa? ¡Qué sé yo! Pero hasta las carpas más viejas continúan picando en su cebo. Mudable y terca es [...] Acaso es malvada y falsa [...]”.¹⁷⁹ He ahí la vida expresada en infinidad de obras, he ahí las perspectivas o escuchas de los artistas: la interpretación o “forma que tiene el hombre de apropiarse de una parcela de existencia.”¹⁸⁰ Por tanto, ¿cómo se apropia el compositor de la existencia? ¿Qué visiones o escuchas ofrece?

Para Nietzsche es fundamental el papel que juega el artista porque es el que puede ver más allá de lo que hay, el que escucha aquello que aún no es audible, “su instinto estético otea las consecuencias más lejanas, [...] no se encierra por miopía en la observación de las cosas más próximas [...]”.¹⁸¹ Asimismo, el artista es aquél que ha desaprendido a andar, a escuchar, arrojándose al abismo y empezando a tantear otras rutas para proponer sentidos transitorios, creaciones que nacen de lo incierto. Los creadores trágicos son aquellos que no temen al enfrentamiento con la naturaleza, con el caos y con el cambio, y esto es lo que desean aventurar en sus creaciones: creaciones que aglutinen riesgo y enfrentamiento, aunque esto conlleve a cierta desobediencia o rechazo de algo dado. ¿Qué artistas paren con dolor y al mismo tiempo con placer lo posible inédito? Porque “¿qué es la música sino transiciones, grados, intensidades, dinámicas? La música es la imagen misma de lo profundo en la superficie.”¹⁸² La música expulsa esos instintos que bullen en el artista quien, además, crea sentidos: interpreta.

3.1.2 Interpretación

La interpretación se aborda como el acto de “confiscar, reformar y redirigir... es un develar, un enseñorearse... [en donde están] <sentido> y <finalidad> oscurecidos [...]”.¹⁸³ Es el artista trágico el que gira indefinidamente los sentidos, que propone lecturas u obras que transfiguran lo vivido-sentido y que critican, destruyen y vuelven a crear. Con esto, notamos que hay una creación que parte de la destrucción, misma que va dejando residuos que, de alguna manera,

¹⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 190

¹⁸⁰ David Picó, “Una locura transitoria. Aproximación a Nietzsche y la música” en *Nietzsche bifronte*, op. cit. p. 184

¹⁸¹ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de poder*, Editorial Tomo, México, 2011, §847, p. 447

¹⁸² David Picó, “Una locura transitoria. Aproximación a Nietzsche y la música” en *Nietzsche bifronte*, op. cit. p. 181

¹⁸³ Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, op. cit., p. 99

pueden ser incorporados, moldeados y transformados en una obra dependiendo de lo que disponga el artista creador. Interpretar, por tanto, es crear, lo cual ofrece un posicionamiento provisional del artista frente a la existencia, frente al estado de embriaguez, frente a la creación artística. ¿Qué posicionamientos se alcanzan? “Interpretación, no explicación. No hay ningún estado de hecho, todo es fluido, inaprensible, huidizo; lo más duradero todavía son nuestras opiniones.”¹⁸⁴ Al interpretar se da la oportunidad del no enclaustramiento, la conciencia de no tener o llegar a un fin preciso, de no inscribir íntegramente nada, de pasar, de caminar pero, ciertamente, hay paradas en ese andar desde las cuales emergen obras.

El artista trágico es quien logra desplazarse en un campo anegado de posibilidades, un corral en el que configura sentidos; interpreta. Interpretación que parece culminar en la creación de una obra, que se deja atisbar de alguna manera en una creación. Es el artista quien recorre espacios deteniéndose momentáneamente y observando-escuchándolos para, entonces, iniciar la composición de nuevos sentidos desechando otros. “En la exteriorización de la fuerza [dionisiaca] se produce, además de la forma, el sentido [...]”.¹⁸⁵ El dolor y/o el placer hicieron su aparición momentánea para desubicar al hombre, y el artista trágico no los ignoró, sino que los afirmó al dotarlos de sentidos, interpretándolos al crear una obra o forma, ya que “crear – ésa es la gran redención del sufrimiento, así es como se vuelve ligera la vida.”¹⁸⁶ Por tanto, con estos sentidos-interpretaciones o con estas formas apolíneas, se transfigura el dolor de la existencia o el caos dionisiaco,

¿Qué es lo que el artista trágico nos comunica acerca de sí mismo? Lo que él muestra —¿no es precisamente el estado sin miedo frente a lo terrible y problemático?— Ese mismo estado es una aspiración elevada; quien lo conoce lo venera con los máximos honores. Lo comunica, tiene que comunicarlo, suponiendo que sea un artista, un genio de la comunicación.¹⁸⁷

Preguntamos, ¿qué compositores sienten ese estado frente a lo terrible y en qué formas es transfigurado? Y, de entrada, ¿qué compositores sienten ese caos de la existencia que abre hacia nuevas experiencias, ese caos informe al que se le da una forma? O, ¿es que esa fuerza o embriaguez dionisiaca no es exteriorizada? Si es el caso, “la actividad estética, la actividad de la vida se deja en suspenso [...] es la voluntad de negación de la vida por el hecho de que estos

¹⁸⁴Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* en www.nietzscheana.com.ar/lenguaje_y_conocimiento.htm, §2 [82]

¹⁸⁵ Agustín Izquierdo, “Prólogo” en *Estética y teoría de las artes. Nietzsche*. Tecnos, Madrid, 1999, p.14

¹⁸⁶ Friedrich Nietzsche, “En las islas afortunadas” en *Así hablaba Zaratustra*, *op. cit.*, p. 155

¹⁸⁷ Friedrich Nietzsche, “Incursiones de un intempestivo” en *Crepúsculo de los ídolos*, *op. cit.*, §24, p. 109

instintos no se exteriorizan [...].”¹⁸⁸ Y con esta negación hay un rechazo de todo afecto, del instinto dionisiaco. Pero, además, cabe preguntar ¿qué obras dan cuenta de la negación de la vida? O, en el otro caso, ¿qué obras transfiguran lo ilimitadamente caótico, lo informe, lo intuitivo? ¿Qué obras dan cuenta del estado de embriaguez del creador? ¿Qué obras resultan del afecto excitado o de la negación de todo afecto?

Para perfilar una perspectiva ante estas cuestiones, tenemos claro que Nietzsche apuesta por la creación artística que esté desligada de enfoques repetitivos que sigan discursos o lógicas que nieguen o dejen de lado esos instintos creadores o potencias artísticas que habitan al creador. Para el filósofo alemán, el tránsito por caminos ya trazados soslaya la embriaguez dionisiaca que se desplaza en lo desconocido y que ha quebrado los límites construidos por unos cuantos. Desafiar los límites de un momento dado implicaría aventurarse por la libre expulsión de los instintos e impulsos de todo creador, lo cual apunta hacia una música que no *recuerda* lo ya escuchado: la *música del olvido*.

3.2 Música del olvido y música inocente

Con una cuestión estridentemente fundamental, en su *Ensayo de autocrítica* Nietzsche pregunta por la hechura de una música dionisiaca: “¿cómo tendría que estar hecha una música que [...] tuviese un origen *dionisiaco*?”¹⁸⁹ Para pensar esta música, es necesario apuntar que las músicas que gozan de lo dionisiaco, según el filósofo alemán, son la *música del olvido* y la *música inocente*.

En *Gaya Ciencia*, el filósofo expone la música del olvido como aquella que tiene que ver con el artista que se ha olvidado del mundo —que “<se haya olvidado del mundo>”¹⁹⁰—, y que haya abandonado toda etiqueta que le asegurara una aprobación o que clasificara fácilmente su quehacer. En *Aurora*, por otra parte, encontramos la distinción entre *música inocente* y *música culpable*. La música inocente es “la que piensa única y exclusivamente en sí misma, que cree en sí misma y ha olvidado el mundo sobre sí [...], habla de sí consigo misma y ya no sabe que ahí

¹⁸⁸ Agustín Izquierdo, “Prólogo” en *Estética y teoría de las artes. Nietzsche, op. cit.*, p. 21

¹⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia, op. cit.*, pp. 35–36

¹⁹⁰ Friedrich Nietzsche, *Gaya Ciencia, op. cit.*, § 367

afuera hay oyentes y escuchadores furtivos y efectos y malentendidos y fracasos.”¹⁹¹ Esta música no se preocupa, por tanto, de los oyentes; es música ensimismada.

Música del olvido y música inocente: músicas que no buscan afiliaciones con lo ya establecido o creado por otros, sino que abogan por aquello que no proviene de la memoria, por lo menos de esa memoria que se ha pensado como una función que recuerda fielmente algo. Músicas que pierden toda conciencia o noción del mundo para dejar fluir la excitación afectiva y las oleadas de instintos y estados fisiológicos del creador. Es, pues, la no memoria —memoria en tanto facultad a la que se atribuye un recordar claro y distinto— la que configuraría una música de origen dionisiaco. Además, en este pasaje de *Aurora*, Nietzsche refiere a los sentimientos ya conocidos y esperados por los oyentes que causa la música culpable, esos placeres y emociones adoptadas por tantos que solamente piden de la música colmar sus apetitos: “venís aquí con oídos groseros y llenos de apetitos; no conocéis el arte de escuchar.”¹⁹² Oídos que quieren ser saciados por lo ya conocido sentido, por esa música que manipula al público como lo hacía la música de Wagner según el filósofo alemán. La música inocente apela por romper con las emociones que se petrifican y que son anheladas; esas emociones pueden devenir otras cuando no hay ya memoria en lo escuchado, emociones sin lazos con lo ya conocido. La música del olvido implica el olvido del mundo: olvido de lo legitimado, olvido de los gustos automatizados, olvido del yo que se pretende plenamente identificado en una creación.

¿Cómo diluye el creador la memoria de lo aprendido, sean métodos o emociones esperadas conocidas? ¿Cómo va más allá de los límites —quizá no concebidos como tal— que definen su quehacer y que no procuran otra creación: aquella creación aún no escuchada? ¿Cómo nace ese otro creador? ¿Qué no es el abandono de lo ya conocido lo que los compositores que se aventuran a experimentar han hecho?

¹⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Aurora*, Edaf, Madrid, 1996, § 255

¹⁹² Friedrich Nietzsche, *Aurora*, M. E. Editores, Madrid, 1994, §255

3.2.1 Experimentación

Tenemos ojos como tenemos oídos, y es nuestro trabajo usarlos mientras estamos vivos. ¿Cuál es el propósito de escribir música? Uno es, por supuesto, no lidiar con propósitos sino con sonidos. O la respuesta debe tomar la forma de paradoja: un propósito sin propósito o una obra sin propósito. Esta obra, sin embargo, es una afirmación de la vida y no un intento por encontrar orden donde hay caos o sugerir progresos en la creación, sino simplemente una forma de despertar a la vida que estamos viviendo, la cual es excelente una vez que nuestra mente y nuestros deseos no interfieren en su paso y dejamos que actúe de acuerdo a su voluntad.
John Cage. *Silence*.

... la facultad de inventar es lo que más me interesa.
Mi padre era inventor.
John Cage. *Para los pájaros*.

Experimentar: probar y examinar algo. ¿Qué no es justamente ensayando o indagando que se va forjando el creador? ¿Cómo, pues, acaecerían las obras inéditas posibles si el compositor prevaleciera en sostener una sola ruta de creación, o mejor dicho, unos procedimientos repetitivos sostenidos sobre modelos pasados? György Ligeti mencionaba su poco aprecio por “aquellos artistas que sólo desarrollan un método de trabajo y que producen siempre lo mismo a lo largo de sus vidas.” De su quehacer refería: “prefiero comprobar siempre de nuevo los procedimientos, modificarlos, eventualmente descartarlos y reemplazarlos por otros.”¹⁹³ ¿No es justamente apelando por una experiencia que escapa a una regulación identificada lo que haría eco de la experimentación? “... dejar que la propia experiencia desborde los causes de un pensamiento regulador”¹⁹⁴ ¿No es la indeterminación lo que refiere a la experimentación en la música de John Cage? Una indeterminación que nos recuerda el constante devenir y cambio que acaece en la vida misma, y que Cage trata de escuchar en la música. El experimentalismo

[...] no es sólo un regreso a la vida diaria sino a una intensificación de ésta [...] Experimentar es algo tanto ordinario como extraordinario. Es el mundo cotidiano que nos rodea, como también la posibilidad de que éste sea de otra manera.¹⁹⁵

Este experimentar se destaca en el caso de Cage, quien es representante de búsquedas distintas en el campo musical y que inscribe otro entendimiento sobre la música. Con ello, permite la

¹⁹³ György Ligeti, “Mi proyecto es un estilo libre de ideologías” (1993) en *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, José María García Laborda (Ed.), Editorial Doble J. S. L., Sevilla, p. 244

¹⁹⁴ Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, Sexto piso, México/Madrid, 2014, p. 100

¹⁹⁵ Benjamin Piecut, *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, University of California Press, Berkeley and L. A., 2011, p. 2. Mi traducción del inglés.

expansión de esta última al referir hacia una no intencionalidad que alberga olvido o una memoria no regulada. Ese alejamiento de lo ya reglado es lo que posibilita el disparo de creaciones experimentales, como la distancia de lógicas que imperan en un momento dado o el abogar —de diversas maneras— por lo no dicho o establecido en aras de crear lo inédito posible. Como James Tenney (1934–2006) mencionaba respecto al quehacer de Cage a partir de *Music of changes*:

Creo que la reacción negativa hacia Cage – la cual continúa – es más hacia lo que dijo que hacia su música, porque la música puede ser escuchada como parte de algo que ocurrió en 1950. Pero lo que dijo de ésta es que era música libre de la historia y de tradiciones artísticas, libre de toda psicología y del gusto. ¡Algo sorprendente!¹⁹⁶

¿Qué entender por un acto experimental hoy en día en aras de resistir lo que pudiera concebirse como un quehacer común? ¿Hay un quehacer común en el acto compositivo actual: unos códigos que permean los discursos y prácticas compositivas y que están plantados en el compositor como algo naturalizado? ¿Con qué tradiciones, pensamientos y gustos se tendría que romper? Pensamos que Nietzsche, en tanto filósofo-artista *intempestivo* apunta hacia la creación en tanto experiencia de lo otro que impera. Esa intempestividad implica recuperar ciertas cosas del pasado, luchar contra el presente a favor de un futuro incierto, lo cual conlleva hacia una futura construcción indeterminada cuyo devenir se juega en la experimentación, en ese acto que apuesta por lo otro totalmente inesperado.

En la experimentación se incendian dogmas, y esto es lo que hizo el propio Nietzsche en su obra, mostrando con ello que la posibilidad de abrir caminos está abierta. Es dando batalla a aquello que se prosterna como eje o vía para crear, lo que posibilita la crucifixión de los dioses a sabiendas de no poder aniquilarnos-olvidarlos rotundamente. Esa experimentación, por tanto, no puede sino caminar acompañada de sus muertos, de las huellas que han dejado. “Nos volvemos, creo, conscientes del pasado por lo que hacemos.”¹⁹⁷

¹⁹⁶ James Tenney, “Cage’s influence. A panel discussion” en *Writings through John Cage’s music, poetry, and art*, edited by David W. Bernstein and Christopher Hatch, The University of Chicago Press, 2001, p. 174. Mi traducción del inglés.

¹⁹⁷ John Cage, “Two statements on Ives” en *A year from Monday*, Wesleyan University Press, USA, 1967, p. 37

Para el musicólogo y compositor holandés Leigh Landy (1951–), la experimentación apunta hacia cualquier acción o proceso que se realiza en aras de descubrir algo no conocido aún, en la que la innovación tiene un lugar fundamental en el sentido de introducir algo nuevo: nuevos métodos, dispositivos, etc. que cambien el modo de hacer las cosas.

La música experimental se refiere a realizar nuevos sonidos en instrumentos tradicionales o nuevos; diseñar estructuras musicales nuevas, notaciones, espacios para conciertos [...]; busca, nuevas prácticas performativas y nuevos caminos de hacer música en conjunto; hacer música con sonidos del mundo real [...] o con instrumentos creados para hacer nuevos sonidos incluyendo computadoras y sintetizadores. Esta música también nos hace abandonar ciertos elementos dados por hecho para descubrir otros [...]¹⁹⁸

Es decir, aunque Landy esté hablando específicamente de la música experimental de la segunda mitad del siglo XX, podemos resaltar de sus anotaciones el carácter de travesía por lo desconocido inexplorado que denota la experimentación, ese acto de indagación o prueba que podemos pensar como decisivo en el acto creador de todo compositor. Una exploración que se arroja al camino extraño, extranjero, donde toda base o conocimiento adquirido se difumina al ir andando: los paisajes son otros, las necesidades otras. En este punto podemos recordar la figura del *caminante* en el pensamiento de Nietzsche, un caminante solitario que no persigue objetivos o designios impuestos, y que desea romper con todo lo adoptado y por ello parte, decide irse.

[...] he andado errante por los mundos más lejanos, más fríos [...] he aspirado a todo lo prohibido, a lo peor, a lo más remoto [...] he quebrantado aquello que en otro tiempo mi corazón veneró [...] <Nada es verdadero, todo está permitido> [...] Quiero correr solo, para que de nuevo vuelva a haber claridad a mi alrededor.¹⁹⁹

Es por este caminar sin rumbo —puesto que es un camino no transitado aún— que la experimentación es pensada como un *proceso*, un transcurso, un caminar. Los artistas experimentales “inician procesos porque están interesados en resultados entendidos como <descubrimientos>. [...] El énfasis está en un acercamiento en el que el artista no procede con propósito indefinido en mente.”²⁰⁰ Esta aparente carencia de objetivos en la experimentación no implica que, como apunta el compositor y musicólogo Michael Nyman (1944–), no se cuente con un

¹⁹⁸ Leigh Landy, *Experimental music notebooks*, Harwood Academic, Chur, Switzerland, 1994, pp. 16–17. Mi traducción del inglés.

¹⁹⁹ Friedrich Nietzsche, “La sombra” en *Así habló Zaratustra*, op. cit., pp.431–433

²⁰⁰ Christopher Shultis, *Silencing the sounded self. John Cage and the American experimental tradition*, Northeastern University Press, Boston, 1998, p. xvii. Mi traducción del inglés.

[...] esbozo de una situación en la que los sonidos puedan ocurrir, un proceso para generar acción [...], un campo delineado por ciertas “reglas” composicionales. El compositor puede, por ejemplo, presentar al ejecutante los medios para hacer cálculos y determinar la naturaleza, el tiempo o espacio de los sonidos. [...] Puede indicar las áreas temporales en las que un número de sonidos tendrán lugar. [...]”²⁰¹

Podemos decir que hay un esbozo en tanto cierta insinuación de un plan que perfilará hacia una obra, dicha insinuación demuestra la destrucción de la idea de límites anticipados que un compositor debe establecer para configurar una obra. Con este esbozo, se da paso a lo múltiple, a la posibilidad de generar diversas obras a partir de unas indicaciones que son susceptibles de ser interpretadas por cada ejecutante como lo muestra *Treatise* de Cornelius Cardew (1936–1981), obra en la que la notación musical convencional no tiene lugar, sino que hay unos símbolos que deben ser interpretados por el ejecutante. Esto hace que la obra sea tanto un momento irrepitible —por la multiplicidad de interpretaciones de los ejecutantes— como, a su vez, una multiplicidad de obras de una misma obra.

El creador que se lanza a caminar-experimentar no tiene rumbo fijo, va observando, escuchando, encontrándose con lo no conocido, y crea. Este crear aparentemente goza de libertad, pero aun contando con ésta, Zaratustra lanza la pregunta “¿libre para qué?”²⁰² ¿Qué hace el artista trágico en y con esa libertad? Ante todo, como hemos mencionado, en ese caminar hay una batalla que el artista enfrenta contra sí mismo y contra lo imperante por el hecho de alejarse de lo que ha adoptado o de lo que tiene a la mano —sean métodos, sistemas, modos e instituciones—. Esa batalla es cristalizada, en el caso del creador, en obras concebidas en libertad, en las que “los instintos viriles, los instintos alegres de guerra y de victoria predominan sobre los demás [...], [Pero] ¿Cómo se mide la libertad [...]? Por la resistencia que hay que vencer, por el trabajo que cuesta llegar a lo alto.”²⁰³

Conocedores de su entorno, de su contexto; identificadores de los límites y valores imperantes de una época. Críticos implacables de las condiciones y modos de operar, de crear; críticos de sí mismos y de lo que han adoptado ciegamente. ¿No es esto lo que todo creador visualiza o escucha de alguna manera en su camino? Y, a la vez, ¿no es esto lo que va

²⁰¹ Michael Nyman, *Experimental music. Cage and Beyond*, Schirmer books, New York, 1974, p. 4. Mi traducción del inglés.

²⁰² Friedrich Nietzsche, “Del camino del creador” en *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2012, p. 123

²⁰³ Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Ediciones Teorema, Barcelona, 1985, §XXXVIII, p. 1243

conformando o perfilando hacia una obra? ¿El desapego de tradiciones que han cansado pero que se conocen y por ser conocidas son criticadas? Y esta especie de reconocimiento y aversión, ¿no ha requerido un esfuerzo para “identificarlo” y romper con ello? ¿No ha requerido de un experimentar para ir hacia lo otro? Y una vez más resuena la pregunta que interroga por el creador que hay, por el compositor o los compositores trágicos que alteran las vías, puesto que las han advertido y se han cansado de andar por ellas para, entonces, caminar por otras. Creadores cuyo recuerdo de lo conocido es alterado para experimentar otras posibilidades con incertidumbre; las vías que transitan han dejado de ser las de siempre, no le son conocidas. Estos creadores se encuentran, por consiguiente, en una situación experimental “en la que nada es seleccionado de antemano, en la que no hay obligaciones ni prohibiciones, en la que ni siquiera hay algo previsible.”²⁰⁴

¿Qué creadores se animan por la desorientación orientada en el acto de experimentar? ¿Quiénes dejan las comodidades de lo establecido sufriendo por la búsqueda de otros procederes que conformarán otras creaciones? Nos dice Zaratustra que una vez preguntó el diamante al carbón de cocina: “¿Por qué sois tan flojos, tan fáciles de ablandar? ¿Por qué hay en vuestro corazón tanto renunciamiento? ¿Por qué hay tan cortos destinos en vuestra mirada? [...]”²⁰⁵ O, mejor digamos, ¿por qué hay tan cortos destinos en vuestra escucha? Experimentar conduciría, pues, a ir más allá de lo que se tiene a la mano, al oído; es tantear, buscar medios. “Como creador vives más allá de ti, dejas de ser tu contemporáneo.”²⁰⁶ Y sueltas algo y encuentras lo otro, y la música deviene.

¿Por qué detenernos en la experimentación? Para advertir el cambio, el proceso, los caminos otros que todo creador trágico considera, y que el compositor —en tanto creador— requeriría considerar. Brian Eno (1948–) mencionaba respecto a la música experimental, “Si esto era música experimental, ¿cuál era el experimento? Quizá era el continuo replantamiento de la

²⁰⁴ John Cage, *Para los pájaros*, Monte Avila Editores, Venezuela, 2010, p. 86

²⁰⁵ Friedrich Nietzsche, “Habla el martillo” en *El crepúsculo de los ídolos*, *op. cit.*, §6, p. 1262

²⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* I, 5 [1] en *Estética y teoría de las artes*. Nietzsche. Tecnos, Madrid, 1999, p.142

pregunta '¿qué más puede ser la música?' El intento de descubrir lo que nos hace capaces de tener experiencia de algo como la música."²⁰⁷

3.2.2 John Cage y la música del olvido

Para notar las implicaciones de la música del olvido de la que habla Nietzsche —y con ella pensar lo que arroja una no-memoria y el tipo de artista que caracterizaría a esta música— tomemos el caso de John Cage, quien al remitirnos a la música del olvido planteada por Nietzsche, también da cuenta del creador trágico que Nietzsche considera. En “El futuro de la música”, Cage propone pensar la música como algo que dejaba de obedecer tradiciones, prácticas y sentidos, los cuales dictaban qué podía señalarse como música y qué no. Para el compositor norteamericano, la música es entendida como “organización del sonido”. “Si la palabra <música> es sagrada y está reservada para los instrumentos del siglo XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido.”²⁰⁸ Dicha organización no estaba pensada de manera jerárquica o totalmente estructurada; esto, a su vez, abría el campo de lo musical que, más que musical, era concebido como sonoro. Con ello, la capacidad de escuchar otras cosas aumentaba.

Esta comprensión de la música invitaba a no pensar bajo los límites de retóricas o teorías que decretaban qué y cómo componer, sino a apuntar hacia otras maneras de crear bajo condiciones distintas que no repitieran lo ya conocido. Se trataba de experimentar y de que la idea de un sujeto-compositor controlador —poseedor de sentimientos, gustos y herencias— se resquebrajara y, así, dar paso a lo posible inédito. Cage propuso romper con la tradición para dejar fluir la *música del olvido*, música que se olvidara del mundo y de lo legitimado por éste, que olvidara las etiquetas y los gustos conformados y/o adoptados en un determinado contexto, y con esto abrir la música hacia algo más.

²⁰⁷ Brian Eno, “Foreword by Brian Eno” en *Experimental music. Cage and Beyond*, Michael Nyman, *op. cit.*, p. xxi. Mi traducción del inglés.

²⁰⁸ John Cage, “The Future of Music: Credo” en *Silence*, University Press of New England, 1961, p. 3. Mi traducción del inglés.

El compositor norteamericano irrumpe con la desarticulación de la distinción entre sonido y ruido, lo cual era sinónimo de la ampliación del campo sonoro y del uso relativamente indiferenciado de ambos en las obras del creador. Además, —teniendo en cuenta la experiencia de Cage en la cámara anecoica²⁰⁹— el *silencio* también era parte de los elementos reconsiderados o replanteados en el ámbito musical, mismo que era expuesto como el sonido-ruido que no cesa; el silencio cobraba vida en esa inexistente barrera que formaba el sonido y el ruido. “En esta nueva música nada es tan importante como los sonidos: aquéllos que están escritos como los que no. Esos que no están escritos aparecen en la partitura como silencios, y abren la puerta de la música al sonido que ocurre en el ambiente.”²¹⁰

El *silencio* para Cage es, pues, un *silencio sonoro* y no ya un término pensado en contraposición a otro: esa dupla binaria que el pensamiento occidental no cesa de evocar que sería, en este caso, el silencio contra el sonido —abarcando este último al ruido—, lo que no suena contra lo que suena. Se trata de dejar de lado este tipo de distinciones que la razón ha implementado para pasar a otras experiencias, otras escuchas en donde los opuestos binarios ya no son concebidos como tal. La filósofa española Carmen Pardo señala al respecto: “Cage muestra que la demarcación entre ruido y sonido es un artificio que pretende limitar la experiencia sonora. Esta dicotomía es un producto de la escisión que lo mental ejerce sobre lo sonoro.”²¹¹

Con la inscripción del ruido se amplía el campo sonoro, pero a su vez, este acto se erige como un acto de confrontación a un orden musical imperante que no incluía los diversos sonidos de la vida, que sólo atendía a los sonidos pertenecientes a la armonía musical en tanto gramática —que envuelve reglas específicas para hablar una lengua— en la cual transitaban los compositores. Cage rompe con el lenguaje musical gobernante, con el edificio armónico conocido, para dar paso a lo no dicho, a lo que está en juego en toda experimentación pensada como creación incierta, no determinada. Una no determinación que distingue a un sujeto que controla un objeto —insertando en éste sentimientos, métodos, gustos— de un compositor no aferrado a lo que ya sabe, a lo que ya ha escuchado, a ciertos procederes que conforman una obra

²⁰⁹ En 1951, Cage visitó la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Cage esperaba escuchar silencio, pero lo que oía eran dos sonidos: el de su sistema nervioso y el de su sangre circulando.

²¹⁰ John Cage, “Experimental music” en *Silence*, Wesleyan University Press, 1973, pp. 7–8. Mi traducción del inglés.

²¹¹ Carmen Pardo, *La escucha oblicua, op cit.*, p. 57

ya esperada y no sorpresiva. En el pensamiento nietzscheano este tipo de compositor sería aquél que está sujetado al cuerpo y a sus instintos. Pensando en el proceder cageano, estaríamos apuntando hacia una dislocación del yo, un *olvido* del yo.

John Cage apela por el abandono de toda previsión o de toda pre-escucha basada en el gusto subjetivo. El músico norteamericano le da la vuelta a esto, no le interesa prever emociones con el sonido, el sonido no tiene por qué cargar con semejantes imputaciones, hay que “... escuchar el sonido sin el acuerdo de un sentido previo.”²¹² Cage no ubica al sonido como sonido que obedece a estructuras o reglas, sino que dando cuenta de la sentencia nietzscheana de *Gaya Ciencia* —la cual enuncia al *arte monológico* que descansa en el *olvido* engendrando creaciones *ensimismadas*—, libera al sonido de ataduras pre-establecidas.

[...] uno debe renunciar al deseo de controlar el sonido, limpiar su mente de música y disponerse al descubrimiento, el cual consiste en permitir que los sonidos sean ellos mismos y no entenderlos ya como vehículos que den cuenta de teorías o sean expresiones de sentimientos.²¹³

Con esto, el azar y lo indeterminado cobran vida. En ambos, no hay un yo que imponga una forma determinada o un discurso ordenado, no hay un yo o alguna *intencionalidad*, lo cual nos lleva al olvido nietzscheano en el que, justamente, la intencionalidad es desechada en tanto una expresión de emociones que el autor cree propias y que rememora constantemente para no perderlas. Lo que hay en el olvido cageano es *silencio*. El silencio “inherente es equivalente a la negación de la voluntad y en 1958 Cage habló de la necesidad de lo discontinuo apuntando hacia el divorcio de los sonidos de la carga de intenciones psicológicas.”²¹⁴ Esta negación de la voluntad tiene que ver con la indeterminación en Cage. La indeterminación —en tanto despeje de límites— no arroja efectos y consecuencias específicas. Con ella hay un festejo por el abandono de supuestos y reglas obedecidos indiscutiblemente por el compositor; toda especificación o delimitación es *olvidada* en aras de escuchar lo posible inédito, “el lenguaje de lo no-intencionado, el susurro de una gramática no acotada.”²¹⁵ Es de esta forma que se van forjando otras conciencias no delimitadas con respecto al sonido. Al discurrir en torno al rompimiento con el yo que plantea John Cage, hemos de pensar ese yo junto al pensamiento nietzscheano, un yo

²¹² Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, op. cit., p. 29

²¹³ John Cage, “Experimental music” en *Silence*, op. cit., p. 10. Mi traducción del inglés.

²¹⁴ Michael Nyman, *Experimental music. Cage and Beyond*, op. cit., p. 60. Mi traducción del inglés.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 63

que ya no es asociado con ciertos gustos, emociones, memoria. Ese creador-sujeto no sería más que fuerzas e instintos que son el cuerpo mismo. ¿Cómo, pues, concebir al compositor-creador-yo a través del pensamiento de Nietzsche?

El sujeto o yo para Nietzsche no alberga certeza o fundamento alguno. Sin embargo, ese yo cree provocar sus “propias” acciones, sentimientos y pensamientos, pero esto es una ficción más. Ese yo “se ha convertido en una fábula, en una ficción, en un juego de palabras [...]”.²¹⁶ El yo vinculado al sujeto de la modernidad o, también, vinculado por Nietzsche a esa razón socrática que pretende dominar todo, es deconstruido por el pensamiento nietzscheano. Éste deshace la seguridad cartesiana o cuestiona los supuestos de la razón apuntando hacia el cuerpo y las fuerzas que lo habitan y que desbordan cualquier fundamento o verdad expuesta por este sujeto de razón. Con este quiebre se da paso a lo contingente, la inestabilidad, la falta de “razones”. En este sentido, pensando al yo-sujeto en Nietzsche, podemos decir que es un sujeto que no está definido, que no tiene certeza alguna. Quizá la única certeza sería la incapacidad de certeza, de no saber de sí, de ese sí que se ha llamado “yo”. Es la capacidad de reconocer que la razón no es ese yo que anhela describirse, pensarse, presentarse, hablar de sí o creerse dominador de “su” cuerpo; es, en todo caso, reconocer que el cuerpo es la “gran razón” que, según Nietzsche, no dice yo pero hace yo. “El yo es esa “pequeña razón” que cree dominar la realidad, cuando no es más que un instrumento del *sí mismo*, de la pluralidad de fuerzas en constante devenir que es la corporalidad.”²¹⁷ El compositor, ¿qué atestigua respecto a ese yo? Y ese yo, ¿qué provoca en las creaciones? ¿Son creaciones plagadas de determinaciones repetitivas? ¿Incrustadas de sentimientos y emociones resistentes a lo que parece ser lo otro de ellos? Porque como Cage respondía al filósofo y musicólogo francés Daniel Charles,

Las emociones, como los gustos y la memoria, están ligados demasiado estrechamente con el yo. [...] ¡Se ha construido una muralla con el yo [...] Suzuki me enseñó a destruir ese muro: lo importante es que el individuo se sitúe en la corriente, en el flujo de todo lo que sucede. Y para ello hace falta echar abajo ese muro y, en consecuencia, debilitar los gustos, la memoria y las emociones, demoler todos los baluartes.²¹⁸

²¹⁶ Friedrich Nietzsche, “Los cuatro grandes errores” en *Crepúsculo de los ídolos*, *op. cit.*

²¹⁷ Mónica Cragnolini, *Moradas nietzscheanas*, UACM, México, 2009, p. 56

²¹⁸ John Cage, *Para los pájaros*, *op. cit.*, p. 57

Y no ha de pensarse, luego, que las emociones no tienen algún rol o que no caben en la música, en este caso, de Cage; lo pueden tener, pero esto no es lo primordial. Hay que tomarlas —parafraseando a Cage— de modo que podamos dejarlas, si no éstas se tornan en los ejes que dirigen el proceder del creador,

[...] las emociones, si son guardadas y reforzadas, pueden producir [...] una situación crítica. [...] En vez de seguir apartándonos unos de los otros, orgullosos de nuestras pequeñas emociones y nuestros pequeños juicios, hoy debemos abrirnos a los demás y al mundo en que estamos. ¡Es preciso abrir el yo [...] Abrirlo a todas nuestras experiencias.²¹⁹

Para Nietzsche, las cuestiones de individualidad y subjetividad racional no pueden pensarse como fundamento inquebrantable, puesto que lo que hay —en vez de ese yo controlador e identitario— son cuerpos, cuerpos compuestos de fuerzas dionisiacas y apolíneas que actúan espontánea e imprevisiblemente —si es que la razón no interfiere en su andar— en aras de crear. Ese yo identitario es cuestionado por ciertas músicas —piénsese en la música experimental a partir de los años 50—. Dicho cuestionamiento opera, por ejemplo, cuando el compositor le da libertad al ejecutante para tocar lo que éste “interprete” respecto a las instrucciones o notación específica de una obra. “El compositor da al ejecutante libertad, la cual puede llevarlo más allá de lo que el compositor había previsto.”²²⁰

En la obra de John Cage podemos pensar ese intento de quiebre del sujeto controlador a través de su apuesta, en un primer momento, por la no intención. Por poner un caso de esta no intencionalidad²²¹ está la composición electrónica *Williams Mix* grabada en ocho pistas de cinta magnética que eran cortadas, unidas y combinadas azarosamente.

Todos los recortes, todos los empalmes del *Williams Mix* están cuidadosamente controlados a través de operaciones casuales. Esto fue característico de un viejo periodo, antes de la indeterminación en la representación, sabe, lo único que yo hacía entonces era renunciar a la intención.²²²

En el caso de *Imaginary Landsacape No. 4*, Cage hace uso del azar para acordar el volumen, la duración y el cambio de estaciones en los doce radios en juego.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 58-59

²²⁰ Michael Nyman, *Experimental music. Cage and beyond*, op. cit. Mi traducción del inglés.

²²¹ Más adelante el propio Cage señalará que aunque sus elecciones estaban dirigidas por operaciones casuales, “aún hacía un objeto” controlado.

²²² Richard Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Anagrama, España, 1970, p. 36

Aquí lo impredecible está garantizado por el hecho de que aunque los tiempos, las longitudes de onda y los cambios de volumen son comunes a todas las ejecuciones, la obra no sonará de la misma manera, ya que la transmisión de la música y las longitudes de onda diferirán en cada ocasión y dependen de factores que están más allá del control inmediato de Cage.²²³

Con la introducción del azar y , por tanto, con la ruptura con formas, discursos o lógicas musicales —que apuntan hacia un yo controlador— se muestra la irrupción de un creador que experimenta, sin erigirse ya como un creador que dispone de lo que tiene a la mano, de lo que ha ido guardando y cree poseer. Todo esto se resquebraja para dar paso a otras creaciones. Cage señala: “Es posible hacer de una composición musical la continuidad de algo que está libre del gusto y de la memoria, y también de la literatura y de las tradiciones del arte.”²²⁴ Pero, si el gusto y las emociones ya no tienen un rol hegemónico en la creación musical, ¿cómo pensar a ese yo-compositor que crea? En el pensamiento nietzscheano es posible atisbar una identidad o identidades momentáneas que señalan hacia un sujeto con múltiples máscaras que conforman esa identidad provisional. Momento en el que el proceso mismo o el devenir mismo de la obra van acompañados de un creador que se va gestando en ese mismo proceso —creador en el que la voluntad, gustos y caprichos han sido silenciados—. “... el artista se origina sólo con el crear de su obra [...]”²²⁵ Siendo así, la creación de múltiples formas-obras arroja múltiples identidades. Si no hay creaciones diversas, el sujeto creador remarca su proseguir en gustos y emociones solidificadas.

¿Qué compositores pueden dejar de lado esa máscara de fundamentación controlada para, entonces, buscar otras máscaras provisorias? ¿El compositor-creador comparte la enunciación de Zaratustra que apela por el hundimiento constante de todo estatismo? “La metáfora del que se hunde en su ocaso alude a la figura de aquel que posibilita la llegada del ultrahombre, el que deja atrás de sí toda figura de hombre habido hasta ahora.”²²⁶ ¿Quiénes son los creadores-compositores que, en su quehacer, apuntalan hacia ese ultrahombre? ¿Quiénes son los que arriesgan esa supuesta identidad basada en gustos, emociones y memoria? ¿Quiénes olvidan?

²²³ Michael Nyman, *Experimental music, op. cit.*, p. 62. Mi traducción del inglés.

²²⁴ John Cage, “Composition” en *Silence, op. cit.*, p. 59. Mi traducción del inglés.

²²⁵ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder, op. cit.*, p. 202

²²⁶ *Ibid.*, p. 65

3.2.3 El olvido

¿Qué entender por olvido? En el pensamiento de Nietzsche, el *olvido* no debe ser comprendido como ese supuesto cese total de la memoria —como si la memoria se tratara de algo immaculado— o como un borrar absoluto de todo recuerdo. Eso nos llevaría a pensar la memoria y el olvido como esencias, sin recular que estas supuestas esencias son un constructo más que determina de tal o cual manera un objeto. Lo que sucede es que el sujeto que construye no se percató que, justamente, está construyendo, que no es cuestión de descubrir algo o hallar la esencia de algo considerándola como una entidad inquebrantable. Por tanto, el olvido entendido como entidad cerrada que procura una amnesia incuestionable es criticado por el pensamiento nietzscheano y también destruido, puesto que este entendimiento estaría vinculado con nociones que se creen plenamente acotadas y la tarea crítica de la filosofía nietzscheana

[...] es la que da lugar a ese pensamiento de combate que implica el filosofar desde el martillo, con la consiguiente destrucción de los conceptos metafísico-morales. Destrucción que se perfila como tarea siempre inacabada [...]”²²⁷

Por ello, preguntamos si el olvido total es posible, cosa que parece increíble. Además, la noción de olvido está relacionada con la reprobación que hace Nietzsche de la idea de sujeto controlador de un objeto: como si el sujeto pudiera controlar lo que ha de olvidar o de recordar. Esta apreciación implica, más que nada, apostar por una disolución de ese pretendido yo controlador que se cree poseedor de verdades y que trae grabados en su cuerpo toda una serie de órdenes teóricas y estéticas, ¿no es todo esto lo que le impide crear lo posible inédito: algo que escape a todo lo esperado por él mismo? ¿No es desubicando a ese yo —que parece tener caminos trazados— lo que hace al compositor un creador? ¿No es el creador aquél que sigue fuerzas instintivas para arrasar con sujeciones voluntarias-involuntarias y discursos constantes? ¿Cómo destruir a ese yo dirigente? La apuesta de Cage está en la experimentación “en la que nada es seleccionado de antemano, en la que no hay obligaciones, ni prohibiciones, en la que ni siquiera hay algo previsible.”²²⁸ Además, pensando en ese aparente control del objeto por parte del sujeto, cabe señalar que las mismas obras creadas escapan a toda determinación que concibió el creador. Éstas, a su vez, devienen en una especie de autonomía no autónoma, ya que, por ejemplo, la

²²⁷ Mónica Cragolini, *Moradas nietzscheanas*, op. cit., p. 28

²²⁸ John Cage, *Para los pájaros*, op. cit., p. 86

ejecución de éstas genera diversidad de interpretaciones que derrumba toda identidad que el creador pudiese suponer de su creación. En el caso de la música experimental de Cage, “[...] la identidad toma un significado diferente para la música más experimental, en la que la indeterminación en la ejecución garantiza que dos versiones de la misma pieza no tendrán prácticamente ningún “hecho” musical perceptible en común.”²²⁹

Teniendo como contexto la relación del compositor norteamericano con el budismo Zen, el olvido de sí mismo es una enseñanza de esta escuela —o al menos de la enseñanza del filósofo japonés Daisetsu Suzuki—, y ésta la traslada Cage tanto a sí mismo como a la música o, mejor dicho, hacia la organización no jerárquica de los sonidos.

El contacto con el budismo zen le conduce al rechazo definitivo de toda idea de yo sustentada sobre la memoria, el gusto y la emoción [...] El olvido, la tábula rasa, la aceptación, el discurrir sobre nada y la entrada del azar, son afirmaciones de una acción que surge y que también provoca una mente renovada, una autoalteración.²³⁰

Con esto, “[...] el pasado es puesto en cuestión, en tanto pasado acumulado, que debe ser criticado en nombre de la vida.”²³¹ El olvido es imprescindible para que el pasado no sea una carga, además, ese olvido no es un borramiento total, puesto que el pasado —que apunta hacia la memoria— siempre se recuerda de manera no idéntica. Esto es, la memoria para Nietzsche no se mueve dentro de un pensamiento binario que apunta hacia una memoria y un olvido tajantes, sino que el filósofo alemán apela por una tensión entre ambos que impide considerarlos como algo definido y cerrado. “[...] el recuerdo instauro el olvido.”²³² Si algo es recordado no hay una memoria fiel a eso que pertenece a un pasado; ese pasado es un pasado re-creado. “Si se pretende traer al escenario de la conciencia el “material” olvidado, ninguna repetición es posible: la re-significación de aquello que se ha olvidado se torna necesaria.”²³³

Hemos de preguntar, ¿cómo toma conciencia de esta re-significación el compositor o creador? ¿Cómo se mueve la memoria en el acto creador del compositor? Con esta comprensión sobre la re-significación podemos conceder que lo creado por el compositor no puede ser una

²²⁹ Michael Nyman, *Experimental music. Cage and Beyond*, op. cit., p. 9. Mi traducción del inglés.

²³⁰ Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, op. cit., p. 39

²³¹ Mónica Cragolini, *Moradas nietzscheanas*, op. cit., p. 74

²³² *Ibid.*, p. 77

²³³ *Ibid.*, p. 76

copia *idéntica* de métodos, técnicas o escuchas de otros compositores. Pero, aún teniendo presente esto, ¿cómo opera la memoria en éste? ¿En qué medida estas re-significaciones dotan de otros sentidos lo recordado? ¿O es que esto recordado se entiende como simple semejanza que apela por una relación casi identitaria con lo ya conocido? ¿O es que lo recordado es re-interpretado por el compositor en aras de crear? ¿En qué momento podemos pensar que las creaciones no son ya copias que invocan una identificación casi plena con lo ya creado por otros? Y es que el peligro residiría en no crear, en no aventurarse por nuevas formas o creaciones estando atentos a lo ya creado por otros.

El músico norteamericano Steve Reich (1936–) —estando inserto en la tonalidad— olvida las maneras en que ésta era utilizada. La tonalidad en Reich deja de estar afianzada en esa memoria aglutinadora.

[...] la música tonal que antes había sido caracterizada como funcional y estando ligada a la memoria, puede ser un ámbito para buscar implosión. El olvido se puede aplicar a la tonalidad. [...] Este tipo de escucha de la música tonal es el que de hecho caracteriza [...] las composiciones de Steve Reich o de Terry Riley. Su música no se ejercita sobre la memoria sino que parece ir de través.²³⁴

El olvido en Nietzsche, pues, no es pensado como borramiento íntegro; está relacionado con la germinación de creaciones que ya no hablan de un yo ideal que tiene control de todo lo que él “es”, sino que, en todo caso, apela hacia un yo provisional o, si se quiere, hacia una identidad provisional que está en un continuo constituirse a través de la re-creación de recuerdos — recuerdos que no presentan fielmente lo ocurrido, puesto que eso ocurrido, al ser recordado, es ya re-creado y no puede obedecer a algo idéntico. “¿No estaremos deviniendo [lo que somos] al escribir, más que escribiendo lo que hemos devenido?”²³⁵ Al cuestionar esa pretendida entidad que es el yo y discurrir en torno al olvido y la memoria, podemos percatarnos que el artista no es ese sujeto moderno amparado en una identidad y poseedor de sí mismo. Para Nietzsche, el yo sería pensado como una multiplicidad de “yos” que obedecen a esa razón que es el cuerpo y sus caprichos. “Dices <yo> y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, - tu cuerpo y su gran razón: esa no dice yo, pero hace yo.”²³⁶

²³⁴ Carmen Pardo, “Músicas sin memoria” en *Azafea: revista de filosofía*, ISSN 0213-3563, No. 15, 2013, Universidad de Salamanca, p. 185

²³⁵ Mónica Cragolini, *Moradas nietzscheanas*, op. cit., p. 84

²³⁶ Friedrich. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op. cit., p. 78

Con esto en mente, emerge un creador sujetado al cuerpo, y este último es el que acciona, actúa, habla; es el que tiene completo control y, por ello, presenta a un “sujeto” conformado por sentimientos, pensamientos, emociones que obedecen a las fuerzas que fluctúan en el cuerpo, fuerzas que están en constante cambio y que, por ello, impiden la configuración de una identidad o de ese yo. El cuerpo es el que dirige, y pensando en el escritor como creador “es el cuerpo el que escribe” y no ya un “yo creado por la memoria y expresado a través de los gustos y las emociones.”²³⁷

Finalmente, con estas apreciaciones y señalamientos respecto a la música del olvido y sus consecuencias en el hacer creador de un compositor como John Cage, hay que tomar en cuenta las tareas, cambios, revoluciones y cuestionamientos que cualquier compositor podría hacer en su quehacer compositivo, como también una puesta en duda de sus verdades —sean éstas métodos, técnicas, sonidos, escuchas— en aras de ampliar el campo sonoro, y a su vez, ampliándose a sí mismo como creador trágico que conjuga las fuerzas dionisiacas y apolíneas que habitan su cuerpo y que celebrarán su salida en una obra que afirma la vida afirmando el cuerpo y sus actos.

Un creador trágico aplaudiendo lo caótico y placentero de la existencia al desplegar lo inédito posible en una obra. Este creador, en definitiva, no es aquél hombre con “estómago estropeado y esa lengua saburrosa causantes de que no sólo se le hayan vuelto repugnantes la alegría y la inocencia del animal, sino que la vida misma se le haya vuelto insípida: de modo que a veces el hombre se coloca delante de sí con la nariz tapada [...]”²³⁸ impidiendo todo acto creador. Sino que este artista trágico goza de una salud que desea desbordar en obra la experiencia de la vida.

El interés de apuntar hacia la figura de John Cage no fue ahondar en los medios utilizados para llevar a cabo su música o en los procedimientos mismos que llevó a cabo; de esto hay literatura diversa y numerosa. Lo que fue sustancial advertir es al *creador* que bulle en John Cage, en su pensamiento y en el advenir de su música; reparar en cómo se alza un creador no determinado por herencias o cargas patriarcales que provoquen un determinado acto creador,

²³⁷ Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, op. cit., p. 37

²³⁸ *Ibid.*, p. 88

unos procederes guiados por tradiciones o la repetición invariable de lo que otros creadores han propuesto. Cage enfatiza el acto creador como un acto sumergido en la oscuridad en la que sólo se anda sin contar con señalamientos que indiquen por dónde ir. Esto es, justamente, lo que a Morton Feldman —según Christian Wolff— provocó un quehacer como el de Cage: “... un famoso comentario de Feldman, a quien cuando se le preguntó cuál fue la influencia de Cage o cómo Cage había influido en su trabajo respondió, < me dio permiso de hacer mi trabajo.>.”²³⁹

Con el pensamiento y forma de operar cageano, nos percatamos que todo puede ser hecho o, mejor dicho, experimentado, o como en el caso de Nietzsche, atisbamos que la posibilidad de abrir caminos está abierta. Hay libertad y el creador se hace cargo de ella: se posiciona solitariamente. Una soledad acompañada por las huellas de los caminos andados que formarán parte de las *otras* obras por venir. Desafiar los límites de un momento dado implica, entonces, la libre expulsión de los instintos de todo creador, lo cual da paso al creador trágico y a una música que no *recuerda* lo ya escuchado: la *música del olvido*.

²³⁹ “Cage’s influence. A panel discussion” en *Writings through John Cage’s music, poetry, and art*. Edited by David W. Bernstein and Christopher Hatch. The University of Chicago Press, 2001, p. 176. Mi traducción del inglés.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo me propuse transitar y repensar términos y prácticas que atañen al acto creador compositivo desde una perspectiva nietzscheana. Amparándome, principalmente, en *El Nacimiento de la tragedia*, he trasladado-equiparado las figuras míticas de Dioniso y Apolo con la escucha y la forma respectivamente para, finalmente, hablar sobre el acto creador o creación trágica, y el creador. La escucha-cuerpo, las formas-obras, la creación y el creador han sido pensados y cuestionados desde la lectura que hemos realizado de lo apolíneo, lo dionisiaco y lo trágico en el pensamiento de Nietzsche. Es desde estas figuras —en las que lo fisiológico domina a través del libre despliegue de fuerzas, de impulsos e instintos— que la base para la reflexión en torno al acto creador y al creador mismo —en este caso el acto de la composición y el compositor— se ha bosquejado.

Al referir al pensamiento de Nietzsche resalté el papel del cuerpo en la creación. De acuerdo con Nietzsche, un creador es aquél que atiende al cuerpo, a sus instintos y afectos, conllevando a una posible transgresión de todo orden dominante: las obras llegan a ser —como en el caso de Cage— una crítica a las condiciones imperantes que indican qué y cómo crear. Y es que el cuerpo, al ser multiplicidad de fuerzas caprichosas, impide que el creador habite en unas cuantas teorías o ideas establecidas que forjan una obra. Este ampararse en el cuerpo evita la ubicación estática en prácticas, conceptos, teorías o ideales que se prosternan únicos, ya que el cuerpo hace proliferar lo múltiple en la creación, habiendo una descarga del movimiento incesante de las fuerzas que yacen en éste y no de algo ya establecido y delimitado que se adopta sin más. El creador es aquel capaz de advertir, experimentar, reparar en lo inescrutable de la existencia, que por ello mismo, puede ser transfigurada de alguna u otra forma en las obras artísticas. “Casi todas las circunstancias y modos de vida tienen un momento dichoso. Los buenos artistas saben pescarlo.”²⁴⁰ En la transfiguración realizada, el creador es aquél que dota de más y de otros sentidos a la existencia; sentidos que abrazan lo efímero, el caos, lo ilimitado para que devengan en una forma-obra que realza la capacidad y potencialidad que tiene el cuerpo y sus instintos al momento de nutrirse de lo que lo rodea. El creador es el que hace algo con lo que la

²⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano*, Vol. II, Akal, Madrid, 2007, §160, p. 167

vida le presenta. La relación vida-arte tiene que ver con la apuesta que hace Nietzsche para ver el arte con la óptica de la vida. La vida, al ser inaprensible, impulsa al artista creador a no tener una caracterización o fin único en su quehacer, sino a dar múltiples interpretaciones, sentidos y, por tanto, obras. “Ya no se trata de que las experiencias internas del hombre son las que condicionan el arte, sino que es la vida [...] la única instancia metafísica experimentable, la que pone aquí las condiciones [...]”²⁴¹ Condiciones transfiguradas en la creación artística, lo cual provee a la vida de infinitud de sentidos, pues se le recrea y con ello, se le afirma. Por tanto, dicha transfiguración sólo es posible al atender a la vida: la vida se escucha, el creador escucha. O como Nietzsche menciona respecto a la inspiración y, por ende, a la creación: “Se oye, no se busca, se toma, no se pregunta quién es el que da; un pensamiento resplandece como un relámpago, con necesidad, sin vacilación en la forma [...]”²⁴²

Es la vida aquello inaprensible que deviene aprehensible en un sinfín de formas apolíneas, y es el estado de embriaguez el que permite esta transfiguración, ya que “proporciona un sentido de potencia, extrema la agudeza de los sentidos, y proporciona la capacidad para transformar las cosas, dándoles la impronta de plenitud y perfección, al mismo tiempo que intensifica la dinámica de los impulsos.”²⁴³ Tenemos, pues, que la creación trágica deviene al momento de atender la vida a través del estado de embriaguez; hay algo que resuena en la existencia y que el creador puede escuchar. Creación que está plagada de instintos y cuerpo del artista que se nutre de lo que acontece en la existencia. Al remitir al cuerpo y al estado de embriaguez, se intentó acentuar el papel fundamental de un estado alterado o perturbado, de una desmesura provocada por el instinto primaveral y la bebida narcótica en la creación artística y en lo que ésta implica. Dicho estado aniquila al artista junto con los límites y disposiciones adoptadas por éste. Esta experiencia embriagadora —en tanto estado fisiológico— rompe con todo orden o lógica imperante en un ámbito determinado, y al romper con esto se abre al caos, a la posibilidad, a la multiplicidad y, por tanto, a la creación diversa que no acepta la permanencia o la estabilidad no cuestionada.

²⁴¹ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder, op. cit.*, p. 326

²⁴² Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, ALBA, Lincoln, NE, 1999, p. 142

²⁴³ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder, op. cit.*, p. 334

La experiencia dionisiaca conecta al artista creador con la experiencia de vivir, de ponerse cara a cara con el acontecer de la vida siempre ondulante. Dicha experiencia permite cortar con el mundo de las apariencias y de los sentidos dados, lo cual posibilita una pérdida de horizonte, de camino, que expone al creador como figura solitaria que, atendiendo a sus instintos y a la vida, se sumerge en lo no conocido, en la sorpresa, en la impre-visibilidad, o podríamos decir —en el caso de los compositores— en la impre-escuchabilidad. La pregunta queda resonando: ¿hay embriaguez en los compositores de hoy? Y, ¿cómo están desplegadas estas embriagueces?

Más que ofrecer conclusiones puntuales, he resaltado en cada capítulo las implicaciones que se desprenden del nexo entre una perspectiva nietzscheana y las voces de algunos autores y compositores al momento de atender, de escuchar y de cuestionar lo que un cuerpo puede en el campo de la creación musical, ya sea en la escucha, en la forma o en el proceso de creación misma. Desde una perspectiva nietzscheana he podido formular preguntas en torno a la creación y al creador-compositor en aras de remarcar el papel del cuerpo y sus instintos, señalando que la embriaguez y excitación es el medio por el cual el creador desborda obras.

Las cuestiones planteadas a lo largo de la tesis convocan a discurrir en qué tanto el compositor cuestiona su quehacer y si vira hacia lo que está previo a éste: las fuerzas e instintos que imperan en su cuerpo. Esta atención sugiere una sobreplenitud cargada de placer y/o dolor que es la que empuja al creador a dar forma al caos y al placer que envuelve a la existencia, y que le va otorgando sentidos. Sin este reparo, el creador-compositor parece pasar por alto toda experiencia del cuerpo o estado dionisiaco que apunta hacia el acto creador en sus infinitas posibilidades que son “una respuesta a la inmersión y al anhelo de comunicación [...] en y con aquello que es más que él: la totalidad de la naturaleza [...] Esta totalidad no aprehendida sino intuita.”²⁴⁴

Este trabajo, por tanto, posibilita la inauguración de una investigación posterior que pregunte por el quehacer de los compositores de manera particular, investigación que, a su vez, conlleve a establecer las condiciones para la construcción de una crítica musical cuya pregunta

²⁴⁴ Crescenciano Grave, *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche, op. cit.*, p. 26

nuclear y constante sea por el acto de creación: ¿qué es un acto de creación? —pregunta ya planteada por el filósofo francés Gilles Deleuze—. Haciendo uso de los elementos que componen a los estadios dionisiaco, apolíneo y trágico —tratados a lo largo de este trabajo— podrá advertirse lo que acaece en el acto creador de un determinado compositor, dando cuenta de su estado de embriaguez o sobreplenitud, de las ideas que operan en éste, de la singularidad y estilo que tiene; de la presencia o ausencia de innovaciones técnicas y estéticas, de lo que se ha naturalizado —formas, modos, prácticas de creación-composición—, como también dar cuenta de toda desautomatización —si es que la hubiera— o rompimiento con un pretendido sentido común en la creación.

Ataviado de multiplicidad de estilos e ideas, el campo compositivo de hoy se yergue, aparentemente, como un espacio abierto a todo tipo de obras, pero justo cabe cuestionar esa puerta abierta —sus condiciones, sus discursos, su alojamiento de ciertas músicas— y si realmente está abierta. Esto implicará preguntar cómo y con qué están creando los compositores, porque bien podríamos decir que todos tienen la posibilidad de crear, el punto es saber qué se crea y cómo —¿con lo que hay a la mano, con lo heredado, con lo que hay en el presente? ¿Se crean otras prácticas a través del uso de algo ya existente, como la tradición, o es que no hay diferencia significativa?—. Todo esto es lo que podría conformar una crítica musical en la que se generen conceptos que permitan una *evaluación* de compositores que dé cuenta de los quehaceres que hay, y si éstos son críticos y no se atienen a su presente—presente que pugnaría, a su vez, por un diagnóstico—. Para esta tarea, el presente trabajo asentó cuestionamientos claves al acto creador compositivo, los cuales podrán aplicarse al compositor que se prefiera; de esta forma se averiguará qué es lo que hacen los creadores, las navegaciones que llevan a cabo en aras de edificar una obra, si conmocionan rutinas o formas de engendrar obras, si apuntan hacia lo intempestivo, hacia lo no dicho, y con ello, hacia la incesante ampliación de las formas artísticas en las que se alce un creador-compositor autónomo y libre de lo hartado conocido-escuchado: aquél que expulse lo que bulle en el cuerpo, y quien estará declarando lo que es ser hoy un compositor trágico.

Finalmente, el artista trágico, al encontrarse en un estado de ánimo dionisiaco, aflora y atiende pasiones que lo empujan a gritar esa experiencia extática; lo que hay que preguntar es por

el cómo son reflejadas esas pasiones hoy día, por ejemplo, ¿qué sugieren sobre las pasiones los usos de tecnologías, o la atención al ruido, o la vuelta a tradiciones o cuestiones heredadas? Preguntas todas que perfilan a la pregunta que sigue latente: ¿qué es la música?

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi, “Analyzing Music under the New Musicological Regime”, *The Journal of Musicology*, University of California Press, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997)
- BELCASTRO, Luca, *Sacbeob. Escritos latinoamericanos*, Moretti e Vitali, 2010
- BERNSTEIN, David W. and Christopher HATCH (eds.), *Writings through John Cage’s music, poetry, and art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001
- BRELET, Gisèle, *Estética y creación musical*, Hachette, Buenos Aires, 1957
- BUZZARTÉ, Monique and Tom BICKLEY (eds.), *Anthology of essays on Deep Listening*, Deep Listening Publications, NY, 2012
- CAGE, John, *A year from Monday*, Wesleyan University Press, USA, 1967
- , *Para los pájaros*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 2010
- , *Silence*, University Press of New England, 1961
- , *Silence*, Wesleyan University Press, 1973
- COPLAND, Aaron, *Cómo escuchar la música*, FCE, México, 1955
- CRAGNOLINI, Mónica, *Moradas nietzscheanas*, UACM, México, 2009
- CHION, Michel, *El sonido*, Paidós, Buenos Aires, 1999
- DE SANTIAGO GUERVÒS, Luis E., *Arte y poder*, Trotta, Madrid, 2004
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2005
- EIDSHEIM, Nina, “Sensing voice. Materiality and the lived body in singing and listening”, *The Senses and Society*, Publisher: Bloomsbury Journals (formerly Berg Journals), Volume 6, No. 2 (July 2011)
- FELDMAN, Morton, *Pensamientos verticales*, Caja Negra, Buenos Aires 2012
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2010
- GARCIA BONILLA, Roberto, *Visiones sonoras: Entrevistas con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI, México, 2001
- GARCÍA LABORDA, José María (Ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Editorial Doble J. S. L., Sevilla, 2004
- GRAVE Crescenciano, *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*, Ediciones Quivira, México, 2010
- JARA, José, *Nietzsche, un pensador póstumo*, Anthropos, Barcelona, 1998
- JOHNSON, Steven Ed., *The New York Schools of Music and Visual arts*, Routledge, New York, 2002
- KOSTELANETZ, Richard, *Entrevista a John Cage*, Anagrama, España, 1970
- KRAMER, Lawrence, “Musicology and Meaning”, *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1883 (Summer, 2003)

- LANDY, Leigh, *Experimental music notebooks*, Harwood Academic, Chur, Switzerland, 1994
- LIGETI, Gyorgy, *György Ligeti in Conversation*, Eulenburg, 1983
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique y Julio QUESADA, *Nietzsche bifronte*, Biblioteca Nueva, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2005
- MADRID, Alejandro L, “Discurso inaugural del Premio de Musicología Casa de las Américas 2012”, disponible en https://www.academia.edu/6879423/Discurso_Inaugural_del_Premio_de_Musicolog%C3%ADa_Casa_de_las_Am%C3%A9ricas_2012
- MARÍN, Sigfrido E., *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche, Pessoa*, CONACULTA, México, 2006
- MARTIARENA Oscar, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*, ITESM: El equilibrista, México, 1995
- MORENO RIVAS, Yolanda, *La composición en México en el Siglo XX*, CONACULTA, México, 1994
- MORGAN, Robert, *La música del S. XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Akal Ediciones, España, 1994
- MORLOCK, Jocelyn, “A Compendium of Ideas About Form in Music” en *Music On Main*, Vancouver, 2013
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 1987
- , *Aurora*, Edaf, Madrid, 1996
- , *Aurora*, M. E. Editores, Madrid, 1994
- , *Aurora*, Editores S. L., Madrid, 2004
- , *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1979
- , *Ecce Homo*, ALBA, Lincoln, NE, 1999
- , *El crepúsculo de los ídolos*, Ediciones Teorema, Barcelona, 1985
- , *El Nacimiento de la Tragedia*, Alianza, Madrid, 2003
- , *Estética y teoría de las artes. Nietzsche*. Tecnos, Madrid, 1999
- , *Fragmentos póstumos Vol. III*, Tecnos, Madrid, 2006
- , *Fragmentos póstumos Vol. IV*, Tecnos, Madrid, 2006
- , *Gaya Ciencia*, Edaf, Madrid, 2002
- , *Humano, Demasiado Humano*, Vol. II, Akal, Madrid, 2007
- , *La Genealogía de la Moral*, Alianza Editorial, Madrid, 1972
- , *La Voluntad de poder*, Editorial Tomo, México, 2011
- , *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Madrid, 1974

- NYMAN, Michael, *Experimental music. Cage and Beyond*, Schirmer books, New York, 1974
- OLIVEROS, Pauline, *Deep Listening: a composer's sound practice*, Deep Listening Publications, Lincoln, 2005
- PADILLA, Alfonso, *Dialéctica y música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Boulez*, Sociedad Musicológica de Finlandia, Helsinki, 1995
- PARDO, Carmen, *La escucha oblicua*, Sexto piso, México/Madrid, 2014
- , “Músicas sin memoria”, *Azafea: revista de filosofía*, Universidad de Salamanca, No. 15 (2013)
- PAYNTER, John, *Sonido y estructura*, Akal, Madrid, 1999
- PELINSKI, Ramón, “Corporeidad y experiencia musical” en Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 9, diciembre, 2005, p. 4 Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200913.pdf>
- PIEKUT, Benjamin, *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, University of California Press, Berkeley and L. A., 2011
- PUJANTE, David, *Un vino generoso*, Universidad de Murcia, 1997
- QUIGNARD, Pascal, *Butes*, Sexto Piso, España 2012
- QUIÑONES GARCÍA, Marta (ed.), *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Orquesta del Caos, Barcelona, 2008
- , *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*, Ed. Alta Fulla, Madrid, 2010
- RETI, Rudolph, *The thematic process in music*, Macmillan, New York, 1951
- RIVARA, Greta y Paulina RIVERO (comps.), *Perspectivas nietzscheanas*, UNAM, México, 2002
- ROJAS, Sergio, “Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)”, *Revista musical chilena*, Universidad de Chile, no. 201, (enero-junio 2004)
- SALINAS, Héctor Hernando, *La escritura nietzscheana: expresión del cuerpo-pensamiento y disolución de la obra-Nietzsche*, EIDOS no. 2 (2004)
- SÁNCHEZ MECA, Diego, *Experiencia dionisiaca*, Tecnos, 2009
- SCHWARTZ, Elliott and Daniel GODFREY, *Music since 1945. Issues, materials, and literature*, Simon and Schister Macmillan, New York, 1993
- SCHWARTZ, Robert and Barney CHILDS, *Contemporary composers on contemporary music*, New York, 1967
- SHULTIS, Christopher, *Silencing the sounded self. John Cage and the American experimental tradition*, Northeastern University Press, Boston, 1998
- SIMMS, Bryan R., *Music of the twentieth century. Style and structure*, Wadsworth Group, Belmont CA, 1996

SMITH BRINDLE, Reginald, *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*, Ricordi, Buenos Aires, 1996

TRÍAS, Eugenio, *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010

WALLACE, Berry, *Structural functions in music*, Dover Publications, Inc. New York, 1976