



**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

Componer la duración de una experiencia musical:  
variaciones sobre las piezas *grado de potencia #1*, *topializ, sin título #21*, *la perpetuidad del esbozo #3* y *singularidad #3*

TESIS  
Que, para optar por el grado de  
Doctor en música (Composición Musical)

PRESENTA  
Santiago Astaburuaga Peña

TUTOR  
Jorge Torres Sáenz (Escuela Superior de Música, INBA)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR  
José Ezcurdia (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)  
Manfred Werder

Ciudad de México, septiembre de 2018



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.

Componer la duración de una experiencia musical:  
variaciones sobre las piezas *grado de potencia #1*, *topializ, sin título #21*, *la  
perpetuidad del esbozo #3* y *singularidad #3*

## Índice

Introducción.....	1
PRIMERA PARTE: componer una partitura, componer una experiencia: la noción de duración de Henri Bergson como suspensión del régimen de experiencia habitual.....	11
1. Espacio homogéneo y tiempo heterogéneo.....	12
<i>Dos especies diferentes de multiplicidad</i> .....	12
<i>Espacialización del tiempo</i> .....	20
2. Duración y movimiento: lo que difiere de sí mismo.....	27
<i>La duración pura y su representación simbólica</i> .....	27
<i>Movimiento: acción simple e indivisible</i> .....	34
3. Esfuerzo por dejarse vivir.....	43
<i>Suspensión del régimen de experiencia habitual: esfuerzo afectivo y libertad</i> .....	43
<i>Circuito</i> .....	48
<i>El privilegio de la experiencia estética</i> .....	52
4. Componer la duración en el proceso de realización de una obra musical.....	56
<i>Componer una partitura, componer una experiencia</i> .....	56
<i>La experiencia de ejecución de una obra musical: objetos sonoros (de derecho) y ocurrencias (de hecho)</i> .....	58

SEGUNDA PARTE: las partituras de las piezas: el intervalo entre lo dicho y lo no dicho.....	63
1. La partitura como multiplicidad: extraer enunciados de un <i>corpus</i> .....	64
2. grado de potencia #1.....	81
<i>El proceso de elaboración de los planos: imágenes sonoras, selección de tonos y simbolización de sonidos complejos</i> .....	83
<i>Ejecución de los planos: la producción de un territorio, la formación de un cuerpo sonoro y el conteo del tiempo</i> .....	96
3. topializ.....	108
<i>Caja, cintas y tarjetas: escasez de utilidad, abundancia de sentidos y devenir oral-escrito</i> .....	110
<i>La tirada de tarjetas: el juego que pone en marcha los conceptos</i> .....	116
<i>El petate: trazando el territorio a través del movimiento</i> .....	121
4. sin título #21.....	126
<i>Esquema rítmico: la duración de las instancias y de las pausas</i> .....	128
<i>Capas: simultaneidad y penetración mutua</i> .....	134
<i>Posibilidades de realización: orden aleatorio de las pistas, locación de las capas e instalación sin ejecutantes</i> .....	142
5. la perpetuidad del esbozo #3.....	145
<i>Elaboración de materiales</i> .....	146
<i>Ejecución de materiales</i> .....	150
6. singularidad #3.....	154
<i>Aspectos generales de la pieza</i> .....	155
<i>Elaboración y representación simbólica de los materiales</i> .....	157

<i>Notación y ejecución: diferencias entre el objeto visual representado y su realización en el tiempo</i> .....	162
TERCERA PARTE: Variaciones.....	169
Distancia de la experiencia.....	170
Capas de un tapiz.....	174
Tiempo cronométrico.....	188
La capa 0.....	191
Interrumpir la lectura, suspender la escucha.....	194
Coexistencia de archivos.....	198
El grado 0 de la notación musical.....	200
Siete voces sobre un proceso.....	205
Acumulación diferenciante.....	214
Totalidad indisponible.....	219
El grado de potencia de una experiencia común.....	220
Vectores proyectados, circuitos efectuados.....	230
Los archivos y las grabaciones de campo de LOTE.....	234
Realizaciones que inciden en la escritura de una partitura.....	244
Conclusiones.....	249
Bibliografía.....	255

## Introducción

Este trabajo comenzó con una pregunta acerca de la *singularidad* de una partitura y de la eventual experiencia de su despliegue en el tiempo. Una pregunta, esbozada en términos muy generales en 2014, que fue detonada por una práctica compositiva, interpretativa e investigativa –que venía llevando adelante hacía algunos años en México y en Chile– que se encontraba permanentemente enfrentada a una suerte de búsqueda de aquello que vuelve singular a la realización de una partitura en tanto hecho que transcurre, que dura y que se mueve en un plano temporal. La noción de singularidad que ocupó lugar en aquel cuestionamiento no pretendía referir a su acepción de unidad en contraposición a lo múltiple. Tampoco apuntaba a la perspectiva que la define como una particularidad o una individualidad que identifica a un objeto en relación a otro, a un sujeto en relación a otro, o a una experiencia en relación a otra. Su enfoque, más bien, estuvo puesto desde un inicio en pensar lo singular como aquello que nunca es idéntico a sí mismo. De esta manera, la pregunta que impulsó esta investigación emergió por una necesidad de iniciar una labor reflexiva y crítica, bajo una perspectiva estética y epistemológica, sobre el problema de pensar el proceso de realización de una partitura como un acontecimiento que difiere de sí cada vez que ocurre y que, por tanto, vuelve difícil todo intento de *hablar de él* debido a su naturaleza móvil. Aquella dificultad se transformó en el desafío principal para elaborar la tesis que aquí presento.

Apareció en esta búsqueda lo que llamaría la *experiencia del tiempo*, asunto que fue arrojando poco a poco un conjunto de problemas complejos. Cómo lo percibimos, de qué manera lo conformamos, dónde lo ubicamos, cómo lo medimos, cuánto de él se nos escapa, de qué modo lo controlamos, cómo lo segmentamos y bajo qué imagen lo materializamos. Emergió, a partir de esto, un interés creciente por pensar en los modos que utilizamos para construir una experiencia que transcurre en el tiempo y en las operaciones que podemos poner en marcha para sumergirnos en él en tanto flujo continuo e inasible, o bien, para cristalizar, en mayor o menor medida, su devenir. El pasaje del tiempo y nuestra percepción de él, de esta manera, se volvieron una suerte de expresión de la búsqueda de lo singular que me mantenía ocupado en ese entonces. La experiencia musical, por cierto, fue la que se abrió paso como

el campo privilegiado para tratar estas problemáticas, precisamente porque es en la conformación de una experiencia de este orden donde pueden entrar en juego una trama de relaciones en tensión en cuanto a la duración de aquello que percibimos: en el instante en que unos sonidos van produciendo unas relaciones con otros sonidos, con un lugar, con quienes los emiten, con quienes los escuchan y con múltiples hechos que suceden mientras duran, nuestra conciencia también va produciendo relaciones con esa abundancia de planos que van ocurriendo, dotando de luz ciertas partes, escuchando uno u otro elemento en forma dirigida, desestimando algunos fenómenos y enfocando otros. Una experiencia musical, concluí en aquel momento, puede presentarse como la posibilidad de suspender ciertas relaciones útiles que en nuestra vida cotidiana establecemos con el paso del tiempo. Pero también puede ser el terreno donde ocupamos un arsenal de estrategias de medición, de captura y de fragmentación de lo que seleccionamos como sus partes constitutivas.

Fue entonces cuando elaboré una nueva pregunta, sustancial para mis propósitos investigativos: ¿puede la realización de una pieza musical escrita ser considerada causa suficiente para impulsar un tipo de experiencia que suspenda nuestra necesidad de descifrar para comprender y de separar para reconocer? Esta pregunta significó pensar en la posibilidad de que las obras que formarían parte de este estudio tuvieran la potencia para empujar el despliegue de un tipo de experiencia ya no sostenido en un *hábito* que hiciera de ellas objetos asibles, moldeados y delineados por el carácter terminal que nuestra comprensión puede atribuirles, sino que más bien las percibiera como fenómenos u ocurrencias sin bordes precisos que duran en el tiempo. También fue una manera de pensar si ese despliegue podía incitarnos a *suspender* un régimen perceptivo que distingue, separa y yuxtapone las partes de lo que es captado con el interés de reconocer cada una de ellas, operación que permitiría el conocimiento efectivo del proceso inaudito que volvería a esas partes inseparables entre sí. El problema esbozado desde estas cuestiones suponía establecer una relación de causalidad entre la realización de una pieza específica y las eventuales cualidades y matices que se producirían en la conformación de una experiencia desencadenada a partir de ella. Además instalaba el problema que traía consigo el afirmar que la realización de una obra escrita tendría de suyo una potencia que podría hacer emerger una operación suspensiva en relación a una experiencia habitual. Los asuntos puestos en juego, a partir de este asunto, delinearon

la trama desarrollada en la primera de las tres partes de esta tesis, cuyo propósito es dilucidar cuáles son las operaciones que asisten a la conformación de una experiencia en la que una partitura incide en la disposición de un encuentro en el que una música ocurre.

El proceso de escritura de la primera parte se enfocó en el complejo trabajo desarrollado por el filósofo francés Henri Bergson en torno al tiempo y a la experiencia. El encuentro con su pensamiento resultó clave para tratar el problema de la *duración*, concepto fundamental para la tesis que esta investigación intenta llevar adelante. Bergson construye, a partir de una serie de problemas referidos al tiempo y al espacio, series dicotómicas conceptuales que tienen siempre su correlato en las operaciones que asisten a la conformación de una experiencia. Específicamente, en su tesis doctoral *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, apunta a que la conciencia puede aparecer de dos maneras: una que percibe separando y clasificando un escenario fenoménico estático y otra que organiza y produce estados afectivos impulsados por el constante devenir de los datos que se presentan inmediatamente ante ella. Precisamente, esta dicotomía es la que fue dando consistencia a las primeras páginas de este trabajo, basadas en una genealogía de la noción de duración construida en *Ensayo* que se sostiene en una suerte de relación de filiación con la filosofía de las *multiplicidades* desarrollada en forma meticulosa en la segunda parte de aquella tesis.

Henri Bergson desarrolla una serie doble de la noción de *multiplicidad*. Por una parte, llama *multiplicidad cuantitativa* a toda representación numérica de una diversidad que es producida por una conciencia habituada a percibir las cosas a partir de la adición y yuxtaposición de objetos en un espacio dado, es decir, acostumbrada a desplegar un régimen perceptivo que tiene la facultad de medir las cosas y nuestras acciones posibles sobre ellas debido a su carácter homogéneo. Así es como propone, a partir de esta idea, que la operación formante que aquí se produce tiende a cerrar los objetos, precisamente por la utilidad que depositamos en ellos en tanto conforman el mundo exterior en un plano simultáneo e inmóvil; y esta operación, bajo su perspectiva, es la que impulsa a nuestra conciencia a realizar las mismas distinciones y separaciones en nuestros estados afectivos internos. Por otra parte, señala que una *multiplicidad cualitativa* es aquella producida por una conciencia que deja de separar y distinguir las cosas en un espacio simultáneo dado para organizarlas, fundidas unas a otras,

en un tiempo que no es otra cosa que un flujo incesante de variaciones. A partir de esta segunda noción, sugiere que nuestros estados afectivos internos pueden coincidir con ese tiempo heterogéneo en el momento en que nuestra conciencia abandone el hábito de percibir las cosas midiendo acciones posibles sobre ellas. Con base en esto, la duración se presenta en *Ensayo* como un concepto que da cuerpo a este pensamiento en tanto aparece como la sustancia de toda multiplicidad cualitativa, y luego el *movimiento* es señalado como la acción que visibiliza claramente la forma en cómo descomponemos lo que percibimos como real.

La duración ingresó en este trabajo investigativo como una noción que me permitió entrelazar en forma dinámica los cuestionamientos y la trama conceptual que hoy forma parte de su desarrollo. Al estudiar en profundidad su genealogía, es posible entrever no solo la compleja constelación de conceptos que la penetran y que ella misma desencadena, sino además los múltiples problemas que conllevan las operaciones necesarias para su ocurrencia. Bergson dirá al respecto que nuestra conciencia, para coincidir con la dimensión cualitativa del tiempo –que no es otra cosa que la duración en cuanto tal–, requiere de un gran *esfuerzo*, constituido por la interrupción de las acciones útiles que depositamos sobre las cosas para sortear las dificultades y las exigencias de la vida social, campo en el que producimos percepciones convenientes y útiles de todo fenómeno. Este esfuerzo, propongo durante la primera parte – al que llamo *esfuerzo afectivo*–, está compuesto por una acción que conforma las bases suficientes para llevar a cabo una *suspensión del régimen de experiencia habitual*, operación que, eventualmente, nos empujaría a experimentar la propia duración. Aquella acción suspensiva, por su parte, se desplegaría en un horizonte de experiencia identificado bajo la dinámica de un *circuito*, esto es, el movimiento continuo y diferenciante producido por el flujo temporal y su interpenetración con ciertas porciones homogéneas que nos representamos en el transcurrir de una experiencia actual y contingente.

La lectura de *Ensayo* sugiere que una experiencia de orden estético tiene de suyo el privilegio para producir la emergencia de una conciencia que impulse un proceso de carácter cualitativo, es decir, que exprese su duración a través de la organización de cualidades que se despliegan continuamente en un campo de variaciones. Pues bien, a partir de esta lectura es que me propuse trazar una suerte de arribo hacia la problematización de la noción de

*componer*, concepto que presenta una apuesta para este trabajo en cuanto es enfrentado a la serie doble de la multiplicidad y de la duración, siempre con el objeto de proyectar el análisis de las piezas incluidas en esta tesis, tanto de sus partituras como de sus posibles ejecuciones. Componer, de esta manera, es tratado hacia el final de la primera parte como una acción que presenta dos caras: por un lado, una cara extensiva, en cuanto es pensada como el motor de la producción de un objeto-partitura que contiene signos delineados que ya vienen dotados de sentidos y, a partir de ello, de la producción de una experiencia cuyo foco obedece exclusivamente a aquello que ha sido trazado por aquellos sentidos dados; por otro lado, una cara heterogénea, en tanto operación que desplegaría un esfuerzo que considera a ese objeto-partitura en su dimensión de multiplicidad cualitativa –compuesta eminentemente por *enunciados* que desestiman la función exclusiva de un signo– y a la experiencia de su ejecución como un acontecimiento en el que ocurre *de hecho* aquello que se nos presenta como imprevisible, moviente y en constante variación: el tiempo como dato inmediato, la duración como singularidad.

La experiencia estética a la que Bergson refiere representa para el presente trabajo un campo fértil del que aún hay mucho por explorar. El proceso de investigación que llevé a cabo acerca de su filosofía no pudo sino permear, entre 2015 y 2017, la labor de composición, interpretación y dirección en la que me encontraba inmerso. Específicamente, cinco piezas compuestas en ese periodo de tiempo, relacionadas de un modo u otro a mi práctica creativa, produjeron realizaciones que a mi entender podían activar las problemáticas desencadenadas por la pregunta sobre la relación causal entre obra escrita y suspensión de experiencia habitual que venía, por decirlo de alguna forma, hilvanando mi trabajo. Compuse la pieza *grado de potencia #1* en el año 2015 y dirigí un ensamble conformado por 14 intérpretes –ese mismo año– que se encargó de estrenarla en Ciudad de México y de registrarla fonográficamente en Tlaxcala (México), para luego ser publicada en Canadá por el sello Caduc. Participé como intérprete, junto al guitarrista chileno Cristián Alvear, de la pieza *topializ*, compuesta por el mexicano Rolando Hernández, obra creada en 2017 especialmente para nosotros que fue estrenada en Valdivia (Chile), grabada en Santiago de Chile y publicada en el año 2018 en Estados Unidos por el sello Marginal Frequency. Interpreté la pieza *sin título #21*, compuesta por el chileno Nicolás Carrasco entre 2016 y 2017, en el mismo

contexto que la pieza anterior: escrita para el dúo que conformé con Cristián Alvear, grabada en Santiago y publicada junto a *topializ*. Compose la pieza *la perpetuidad del esbozo #3* el año anterior, en 2016, obra que me ha tocado dirigir e interpretar en diversas ocasiones y que ha sido realizada por múltiples ensambles de distintos tamaños en Japón, México, Chile y Uruguay. Finalmente, compose la pieza *singularidad #3* en el año 2017 a partir de un encargo del curador estadounidense Alan Jones, quien convocó a ocho compositores de distintos países a escribir obras para el Spreckels Organ –órgano ubicado en el Balboa Park, en San Diego, California–, bajo la interpretación de Justin Murphy-Mancini. De esta manera, la práctica creativa a la que me refiero ha estado continuamente imbricada con cada uno de los trabajos realizados por diversos intérpretes, artistas, compositores, improvisadores e investigadores que, con sus voluntades y sus modos de hacer, de decir, de tocar, de leer, de ensayar, de discutir y de relacionarse, han ido conformando el amplio horizonte de experiencias desplegadas a partir del cuerpo de piezas que son tratadas aquí.

El encuentro producido entre las preguntas investigativas ya expuestas y la práctica que poco a poco se fue construyendo en torno a estas cinco obras fue llevándome a poner el foco en las posibilidades de los signos que conforman sus partituras. ¿Qué es lo que componía a estas piezas y qué es lo que estas permitían componer? Percibí en el transcurso de algunas de sus realizaciones una potencia singular en cuanto eran leídas, revisadas, pensadas y ejecutadas como objetos que escriben *algo* irreductible a relaciones puramente sonoras, es decir, en cuanto sus partituras fueron consideradas conjuntos heterogéneos compuestos por *enunciados* que permiten *componer* discursos y experiencias. Rondaba la pregunta acerca de qué es lo que, en la dimensión de la técnica, de los objetos, de los sujetos y de los enunciados podían hacer aparecer estas partituras. Las problemáticas que se asomaron en relación al enunciado dieron forma a la idea de pensar aquellas partituras como multiplicidades, elaborada a partir de la lectura de *La arqueología del saber* de Michel Foucault, cuyo desarrollo se encuentra hacia el final de la primera parte. El enunciado es tratado ahí como un objeto que se mueve entre lo visible y lo oculto, entre lo dicho y lo no dicho, que se desmarca de las frases y de las proposiciones para emerger siempre en un campo de coexistencias, atravesado o penetrado por otros objetos, por otras enunciaciones, inseparable de una variación que le es inherente.

La segunda parte de este escrito está compuesta por una revisión exhaustiva, impulsada por la noción de enunciado, de las partituras de *grado de potencia #1, topializ, sin título #21, la perpetuidad del esbozo #3 y singularidad #3*. Dicha revisión toma forma en una suerte de vaivén entre una serie de descripciones de lo que podría llamarse el *régimen de visibilidad* de cada uno de los enunciados presentes en las partituras y un conjunto de especulaciones y reflexiones –que van interrumpiendo la linealidad de lo descriptivo– en torno a lo que ahí se nombra como el *intervalo entre lo dicho y lo no dicho*. Aquellas páginas fueron escritas para exponer con la mayor claridad y transparencia las marcas, trazos o huellas de los signos que las piezas utilizan sobre las distintas superficies que emplean, punto por punto, siempre siguiendo el trayecto sucesivo que ellas mismas presentan. Pero también fueron escritas con el propósito de hallar en cada intersticio de los signos impresos en las partituras, en cada intervalo que puede aparecer en sus lecturas, zonas grises, confusas, que de alguna manera permitan tensionar aquello que a primera vista se instruye con nitidez, que permitan fracturar el recorrido lineal de sus propios enunciados, que permitan, al fin, suspender esa necesidad de descifrar para comprender y de separar para reconocer sujeta a un régimen de experiencia habitual. Ambas formas de escritura y de abordar la notación de las piezas están entrelazadas en esta parte de la tesis.

Mi interés por investigar experiencias que emergen desde obras escritas, pese a que en este caso tres de ellas están en la delicada situación de ser de mi autoría, radica en la riqueza que percibo en el campo de posibilidades que el objeto-partitura tiene de suyo. Las partituras se escriben, se fijan y entran en circulación, situación que pone en marcha su condición de *objeto en disputa*: un objeto compuesto por signos a partir de los cuales podemos segmentar y estratificar acciones y comportamientos, o bien, desde los cuales es posible entrar en un plano de organización de las cualidades de esas acciones y de esos comportamientos como hechos que se resisten a su inmovilidad. Me interesa lo que se puede hacer a partir de una partitura: los procesos que permite realizar, lo que integra, lo que reenvía, lo que permite componer, lo que rechaza, lo que de ella se puede decir, las lecturas que impulsa hacia la producción de sonidos y las distintas organizaciones de materiales que desde ella se pueden conformar. La circulación que este objeto pone en marcha tiene la particularidad de ser

contingente: entra en unas relaciones específicas con unos sujetos específicos que lo dotan de sentidos a partir de un conjunto de prácticas, de significados, de discursos, de medios de producción y de difusión de una época determinada. En este sentido, el ámbito referido a la historia de los autores de las piezas que conforman este estudio, a ciertas valoraciones relacionadas a la manera en que cada una de ellas se inscribe en el trabajo compositivo que hemos desarrollado anteriormente o a nuestra incidencia en tal o cual escena musical, forma parte de un campo de producción de ideas que recorre caminos distintos a los que traza el presente trabajo. Lo que aquí me dispongo a desarrollar se trata más bien de la inmanencia de las cinco piezas que dan cuerpo a esta investigación, desarrollo que intenta enfocarse precisamente en el encuentro entre aquellos objetos y quienes, por voluntad propia, hemos decidido realizarlos, darles consistencia. Este objetivo es el que gradualmente fue animando la escritura de la tercera y última parte de esta tesis.

Las piezas presentan una serie de características que permiten inscribirlas, con mayor o menor precisión, en el amplio campo de la *música experimental*. Se trata de obras que suspenden ciertas determinaciones referidas a la instrumentación que debe utilizarse, a la extensión de sus ejecuciones, a la cantidad de intérpretes que pueden realizarlas, a la organización formal y estructural de sus partes y a la elaboración de los materiales sonoros que las integran. Sin embargo, la rúbrica de música experimental, a mi parecer, opera como arma de doble filo: permite a veces desplegar realizaciones inauditas, imprevisibles e impredecibles, a partir de una u otra escritura que plantea aquellas zonas confusas, pero también puede velar por instalar un conjunto de estrategias ya dadas, probadas y adheridas a este campo en tanto *estilo*, cuyo soporte, en algunos casos, goza de una especie de blindaje al trabajar afirmativamente sobre categorías como *abierto*, *inclusivo*, *indeterminado*, *improvisado*, *espontáneo*, *colectivo*, *libre* o *comunitario*, todas ellas proyectadas como puntos de llegada, como fines últimos, como objetivos construidos antes del desarrollo de los procesos necesarios para que ocurran. El problema central de todo esto está en aquella perspectiva que considera que hay partituras experimentales que de suyo liberan ciertas prácticas jerarquizadas, utilitarias o interesadas para afirmar tales propósitos, independientemente de la cualidad de las realizaciones que se lleven a cabo. Esa perspectiva es la que contribuye a inmovilizar el objeto en disputa que intento problematizar en este

trabajo: su movilidad, bajo mi consideración, emerge en el momento en que ellas producen un territorio que se constituye como un campo de batalla en el que esos fines de ninguna manera están asegurados, sino que deben ser buscados, contruidos, trabajados y llevados adelante en el momento en el que partitura y sujetos se encuentran. Pues bien, es precisamente en esa lucha donde se nos pueden venir en contra los discursos afirmativos que a veces producimos, pero también es ahí donde podemos crear líneas de fuga, donde se pueden incluir comportamientos, personas y medios de producción que comúnmente se consideran fuera del plano de lo musical y donde se pueden actualizar aquellos cuestionamientos que, si bien alguna vez pudieron alimentar la noción de lo experimental de una praxis, se han ido cristalizando poco a poco por el hábito de un hacer carente de crítica hacia sí. El esfuerzo y la voluntad, por lo tanto, se vuelven indispensables para ingresar y hacer en tal territorio.

Para Henri Bergson lo que hay son siempre procesos –actividad continua en movimiento–, y para experimentar esos procesos debemos actuar libremente. Esto apunta a un asunto fundamental para esta tesis que es tratado en *Ensayo*: pensar que la vida social en la que nos encontramos inmersos –que nos exige ciertos comportamientos para individualizarnos, identificarnos y distinguirnos– nos lleva a creer que la libertad se juega en la *elección* de una o más opciones entre varias como si estas fueran *posibles* trazados previamente que nuestra voluntad se limita a realizar. Bergson dirá al respecto que esto supondría aceptar que todo está dado de antemano y que, por lo tanto, una acción enteramente nueva, que no preexiste a su realización, de ninguna manera puede relacionarse al vicio de creer en aquello, ya que reduciría el *acto libre* al simple hecho de servirnos de lo dado. Sin embargo, sus críticas se dirigen más hacia la inercia y la apatía que nosotros mismos producimos frente a ciertas relaciones y al mundo que nos rodea que hacia las decisiones que tomamos bajo las exigencias de la vida social. Por lo tanto, es la resistencia frente a aquella inercia y apatía la que de algún modo impulsaría el esfuerzo necesario para situarse en la duración, acción de libertad, en último término, que permitiría divisar cualquier tipo de creación en tanto transcurra para nosotros en un tiempo novedoso que vuelva difícil todo intento de captura.

La tercera parte tiene a aquella resistencia como su motor creativo. Está compuesta por 14 variaciones que intentan problematizar la noción de *componer* a través de un conjunto de

relatos, notas, análisis reflexivos y críticos, apuntes de diarios y reseñas que escribí acerca de algunas de las experiencias de realización de las piezas que se han efectuado entre 2015 y 2018. También es una parte que está compuesta por las voces de diversos intérpretes acerca de sus propias vivencias: hay textos que están escritos –como resultado de invitaciones que directamente les extendí– de *puño y letra* por ellos, hay otros que presentan relatos, comentarios y críticas sobre de una ejecución específica, y hay también algunos conformados por correos que me fueron enviados donde se enlistan y describen materiales utilizados en una versión determinada. Es en esta tercera parte donde la presente tesis muestra sus cartas, en tanto su escritura fue desarrollada con el propósito de ingresar en un plano de variaciones que pudiera profundizar ininterrumpidamente las problemáticas ya señaladas, cuidando no dejar instalado un orden lineal entre sus partes para que estas pudieran fundirse las unas con las otras. Se recomienda a quien esté interesado en leerlas, por lo tanto, que las ordene de cualquier manera, sin necesariamente seguir la sucesión que aquí se expone. Ahí aparecen los matices, las diferencias, las cualidades y el *grano* de ciertas realizaciones de las piezas que en estos años han acontecido. Pero también es donde aparecen los problemas inherentes a la labor colectiva suscitada en sus procesos, donde aparecen las lecturas sesgadas y a veces convenientes de un autor que interpreta, dirige y habla de sus propias obras, donde aparece el problema que supone la estrecha distancia de un intérprete que intenta decir sobre lo que ha tocado, donde aparecen problemáticas no resueltas, aún en curso, recién puestas en circulación. Es así como la pregunta acerca de la relación causal entre obra y suspensión de experiencia habitual instalada en el corazón de esta investigación, cuyo foco ya no son las partituras en tanto obras sino el *obrar* que ellas permiten, arriba a una postura que no es sino una apuesta: las cinco piezas que conforman el objeto de este estudio, si bien necesitarán siempre un *sujeto efectuante* que a través de un esfuerzo pueda realizar la suspensión necesaria en su experiencia para coincidir con su despliegue heterogéneo, tienen la potencia de *empujar* a nuestra conciencia –sin una relación de causalidad mediando que las exponga al éxito o al fracaso de una expectativa proyectada– a componer, a través de los enunciados que presentan, un orden de experiencia que podría ser puesto a durar en un tiempo cualitativo y singular.

## PRIMERA PARTE

Componer una partitura, componer una experiencia: la noción de duración de Henri Bergson como suspensión del régimen de experiencia habitual

## 1. Espacio homogéneo y tiempo heterogéneo

### *Dos especies diferentes de multiplicidad*

En el segundo capítulo de *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Henri Bergson se vale del número para plantear una doble noción del concepto *multiplicidad*. A partir de un análisis en torno a su funcionamiento, Bergson afirma que todo número es la unidad de una multiplicidad, es decir, la unidad de una suma que abarca una multiplicidad de partes que al ser consideradas aisladamente se vuelven idénticas entre sí.<sup>1</sup> ¿Qué quiere decir esto? Que la representación que nos hacemos de un número no solamente considera que este es una colección de unidades, sino que además homogeniza cada una de esas unidades cuando se las cuenta. Esta concepción, nos dice a partir de esto, reside menos en la percepción inmediata que tenemos de un número que en un proceso de simbolización llevado a cabo por nuestra conciencia para volver utilitario su uso. En otras palabras, la operación efectuada por nuestra conciencia que iguala un número a la suma de sus unidades, tomando como indivisibles e idénticas las partes que lo componen, no considera la multiplicidad de la que también está preñada cada una de ellas. Bergson lo ejemplifica del siguiente modo:

Se contará, sin duda, los corderos de un rebaño y se dirá que hay cincuenta de ellos, aunque se distinga a unos de otros y aunque el pastor los reconozca sin dificultad; pero es que entonces se conviene en desatender sus diferencias individuales, para no tener en cuenta más que su función común. Y, por el contrario, en cuanto fijamos nuestra atención en los rasgos particulares de los objetos y de los individuos, podemos bien hacer la enumeración de ellos, pero ya no la suma. Es en estos dos puntos de vista muy diferentes en los que nos colocamos cuando contamos los soldados de un batallón y cuando les pasamos lista. Diremos, pues, que la idea de número implica la intuición simple de una multiplicidad de partes o unidades, absolutamente semejantes unas a otras.<sup>2</sup>

A partir de estos ejemplos, Bergson sugiere que un objeto funciona como tal en tanto suspendemos las diferencias que existen entre las partes que lo componen, es decir, que aun

---

<sup>1</sup> Cf. Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad. Juan Miguel Palacios. Salamanca: Sígueme, 1999, p. 61.

<sup>2</sup> Id., 62.

cuando nuestra conciencia percibe la multiplicidad intrínseca de un número u objeto –síntesis de lo múltiple, unidad de una multiplicidad–, nuestra experiencia comúnmente privilegia su carácter terminal en la medida en que lo que nos interesa es su utilidad y las acciones que planeamos sobre él. Este punto es fundamental para el presente trabajo: su pensamiento aparece como una develada crítica hacia lo que en esta tesis es identificado como *régimen de experiencia habitual*, precisamente en el momento en que apunta hacia nuestra dificultad de derivar en el conocimiento de un objeto dado en tanto se excluye “la serie efectiva que asiste a su formación.”<sup>3</sup> Por lo tanto, se podría decir que es la utilidad que depositamos sobre un objeto la que dicta nuestra desatención de las diferencias individuales de las partes que lo componen, operación que estaría sostenida en un hábito cuyo deseo es delinear cada cosa que se nos presenta con el fin de que volverla estática y cuantificable. De esta manera, Bergson distingue el número en proceso de formación y el número una vez formado: mientras que a este último se le objetiva toda vez que se lo piensa, presentándose así como indefinidamente divisible a nuestra conciencia, el primero se vuelve irreductible debido a su carácter moviente.

Gilles Deleuze esboza una imagen a propósito del número ya formado en Bergson cuando nos dice que no es otra cosa que una unidad «endurecida», ya que se trata de una reducción que lo considera una colección de unidades extrínseca o nominal que “no tiene otro alcance que encontrar el nombre del número ya pensado”.<sup>4</sup> Es así como Bergson, a partir de un análisis del número en tanto símbolo, afirma todo proceso productivo que puede emerger en el momento en que nuestra experiencia considera las diferencias internas que constituyen aquello que se nos presenta como unidad. Pues bien, es ahí donde esta distinción entrega la clave de lo que persigo en esta investigación: cuál es la operación que se produce en el proceso de formación de un objeto percibido cuando se considera su carácter eminentemente cualitativo y qué es lo que ocurre en el transcurso de su despliegue.

---

<sup>3</sup> Ruiz, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 42.

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles. “Teoría de las multiplicidades en Bergson”. *Les cours de Gilles Deleuze*. Trad. Ernesto Hernández. 1969. Disponible en: <http://www.webdeleuze.com/textes/110>

La noción de multiplicidad presentada por Bergson en *Ensayo* es un movimiento que se expresa de dos maneras. La primera de ellas se desprende precisamente de la afirmación del número como unidad endurecida, cuya representación es producida por una conciencia que lo considera la unidad de un todo. A esta multiplicidad la denomina *multiplicidad cuantitativa*, la que está compuesta por elementos idénticos entre sí –tal como aquellos cincuenta corderos de un rebaño o los soldados de un batallón cuando se los cuenta– que se añaden unos a otros para formar un número u objeto.<sup>5</sup> Una multiplicidad cuantitativa, nos dice Bergson, está sustentada por el privilegio de la experiencia del espacio por sobre la experiencia del tiempo. ¿Qué significa esto? Aquí se asoma la posición que toma con respecto a la idea del espacio:

Cuando hablamos de objetos materiales aludimos a la posibilidad de verlos y tocarlos; los localizamos en el espacio. Desde este momento, ningún esfuerzo de invención o representación simbólica nos es necesario para contarlos; no tenemos más que pensarlos, primero por separado y luego simultáneamente, en el mismo medio en el que se presentan a nuestra observación.<sup>6</sup>

Bergson define el espacio como “la materia con la que la mente construye el número, el medio en que la mente lo pone,” es decir, una dimensión en la que ubicamos simultáneamente cada objeto material que percibimos.<sup>7</sup> De esta manera, el espacio operaría como el principio de toda determinación de una multiplicidad cuantitativa, en la medida en que se constituye como el horizonte sobre el que se suman y se subdividen unidades homogéneas y exteriores entre sí en forma indefinida e ilimitada.<sup>8</sup> La noción de espacio, por lo tanto, implica una determinación de la conciencia bajo un carácter extensivo, debido a que sus elementos no se penetran en forma recíproca, no son heterogéneos y no presentan un progreso continuo que promueva formas peculiares.<sup>9</sup> En otras palabras, como bien señala Miguel Ruiz, una multiplicidad cuantitativa siempre será aquella “(...) que impone a los objetos los rasgos de

---

<sup>5</sup> Cf. Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 64. José Ezcurdia, por su parte, lo definirá de este modo: “El espacio es el fondo sobre el cual la unidad dinámica en la que se articula la conciencia es refractada para ser representada y explicada causalmente y, por ello, negada también en cuanto a su naturaleza móvil y creativa, y regulada según las pautas con las que se concibe un objeto extenso, inmóvil y divisible, sujeto ya sea a las leyes de la mecánica o a un lenguaje que responde a una serie de exigencias sociales (Ezcurdia, José. *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 2008, p. 34).”

<sup>6</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 64

<sup>7</sup> Id., 67.

<sup>8</sup> Cf. Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 36.

<sup>9</sup> Cf. Id., 34.

homogeneidad, de distinción suficiente en vista de la acción posible en el espacio que se nos presenta como el dominio de lo cuantificable”.<sup>10</sup>

Es precisamente en este punto donde la imagen del número antes esbozada aparece: para Bergson, las multiplicidades cuantitativas implican la representación de ilimitadas unidades homogéneas e impenetrables que cuya suma constituye una cantidad que se expresa en un número determinado.<sup>11</sup> El número refleja una operación de la conciencia: una cantidad que se concibe por la determinación y la yuxtaposición de ciertos elementos divisibles e impenetrables que carecen de toda cualidad o carácter peculiar. En este sentido, el número se extiende por su operación en una multiplicidad cuantitativa, esto es, el proceso de yuxtaposición de los elementos u objetos materiales interesantes para la acción que presenta ese espacio que los acoge simultáneamente, operación que, como puede observarse en las palabras de Bergson, no necesita de ningún esfuerzo de invención cuando se trata de contar esos objetos.<sup>12</sup> José Ezcurdia se refiere a esto de la siguiente manera:

La posibilidad del número y de toda adición está dada no sólo por la homogeneización, la divisibilidad y el carácter exterior de ciertos elementos, sino también y fundamentalmente, por la categoría del espacio. Es porque las cantidades suponen al espacio que resultan divisibles y con una exterioridad entre sus componentes homogéneos, de modo que se ordenan justo en una yuxtaposición determinada de partes que se expresa en un número. El número es un símbolo que da cuenta de la cantidad de una forma cualquiera que ha sido refractada en el fondo del espacio para ser determinada como multiplicidad cuantitativa.<sup>13</sup>

Una multiplicidad cuantitativa implica separación y segmentación de cada cosa desplegada en el espacio, lo que produce las condiciones necesarias para realizar distinciones tajantes, para contarlas y objetivarlas. Bergson incluso llega a afirmar que esta operación es la que permite el desarrollo del habla, precisamente por el inmenso «recorte» que todo concepto

---

<sup>10</sup> Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 55.

<sup>11</sup> Cf. Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 36.

<sup>12</sup> “La idea de número no se constituye en realidad sobre el tiempo, sino más bien sobre el espacio. Esto es visible claramente si consideramos lo que es un número. Un número es la síntesis de una multitud de unidades. Pero cada una de estas unidades no desfila pura simplemente en el tiempo, sino que se detiene, por decirlo así, en espera de que las siguientes unidades vengan a yuxtaponerse a ella. Esa detención implica una especie de extensión del presente que se amplifica hasta abarcar de una vez por todas las unidades contenidas en el número constituido. Esa simultaneidad de las unidades, esa extensión del presente, eso es ya espacio (García Morente, Manuel. *La filosofía de Henri Bergson*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1917).”

<sup>13</sup> Id., 36-37.

hace de la cosa misma al representarla o simbolizarla en una palabra. El espacio homogéneo empleado –dimensión de toda multiplicidad cuantitativa– es el medio en el cual la conciencia toma los «estados del mundo exterior», para conservarlos primero y luego yuxtaponerlos, exteriorizando así los unos con los otros. Y esta exteriorización abona a que sean alineados juntos en el espacio en el que existían por separado, producto de la radical distinción ya efectuada. Esta multiplicidad toma forma, por lo tanto, en un ejercicio que desatiende las diferencias entre los elementos que componen aquello que percibimos como real, siempre en vista de una acción interesada que logre capturar en su inmovilidad lo percibido, como una especie de fotografía instantánea de algo que dura en el tiempo. Una multiplicidad cuantitativa es, por tanto, divisible indefinidamente.

Por otro lado, se presenta una multiplicidad fluctuante, llamada por Bergson *multiplicidad cualitativa*, impulsada por una conciencia que considera las diferencias internas de cada una de las partes que componen un número, expresado en un objeto, fenómeno o hecho de conciencia. El carácter cualitativo de esta multiplicidad supone un flujo constante de variaciones que no deja de entrar en sucesivos encadenamientos. Una multiplicidad cualitativa, a diferencia de una multiplicidad cuantitativa, es indivisible. Sus partes implican mutua penetración y heterogeneidad, es decir, se trata ya no de un *aumento* compuesto por partes yuxtapuestas sino de un *progreso*: un proceso en formación en el que cada elemento se encuentra penetrado por el que le precede. Esta multiplicidad se comporta como una asociación de cualidades, una organización de variaciones, progreso heterogéneo que da lugar a una forma simple, singular, que no podría ser proyectada en el espacio para ser dividida y representada o simbolizada cuantitativamente. Una multiplicidad cualitativa, afirma Ezcurdia, “(...) refleja un movimiento continuo dotado de diversos momentos heterogéneos que no podría ser plasmado en el fondo del espacio sin ser negado en cuanto a la forma peculiar en la que se constituye como tal.”<sup>14</sup>

En este sentido, Bergson afirma que toda multiplicidad cualitativa se despliega ya no en el espacio sino en el tiempo. El tiempo, bajo esta perspectiva, es la propia forma de los datos inmediatos que se presentan a nuestra conciencia, en tanto estos revelan “(...) el efectivo

---

<sup>14</sup> Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 39.

despliegue y el movimiento positivo y peculiar en el que éste manifiesta lo que resulta su naturaleza profunda.”<sup>15</sup> De esta manera, el carácter interpenetrable y heterogéneo de esta multiplicidad la vuelve una unidad dinámica que hace que cada momento, como señala José Ezcúrdia, “contenga a los que le preceden y presente sin embargo un matiz propio y peculiar que hace posible el desarrollo mismo de la propia multiplicidad, justamente en términos de un despliegue cualitativo.”<sup>16</sup> Pero, ¿qué significa que un momento tenga de suyo un matiz propio, posible de ser desplegado cualitativamente, pese a contener momentos que lo preceden? A mi entender, aquí aparece aquello que en el pensamiento de Bergson ocurre una y otra vez en el desarrollo de sus dicotomías: la producción de un *circuito*. Con esto me refiero a que el juego entre contención y despliegue –movimiento dinámico y continuo– afirma un *devenir*: el movimiento de nuestra percepción, la cualidad de los objetos, el *grano* de una cosa o el matiz de una sensación, siempre cambiando debido a que toda emergencia presente está penetrada por su precedente, formando con este un circuito que se resiste a aparecer inmóvil.<sup>17</sup> Esto ocurre, para Bergson, con los estados afectivos internos, lo que afirma de algún modo que toda esta filosofía tiene mucho menos que ver con el problema de la percepción de un fenómeno dado que con la emergencia de una conciencia que participa afectiva y efectivamente en la conformación de una experiencia en su dimensión temporal. En este punto puede observarse que Bergson toma distancia de la perspectiva fenomenológica que separa sujeto-objeto o conciencia-mundo: la conciencia ya no es un instrumento para atender fenómenos dados sino más bien, como sugiere Ruiz, es una especie de eje habilitante de la realidad del mundo que opera con plena intencionalidad.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Id., 33.

<sup>16</sup> Cf. Ezcúrdia, *Filosofía de las multiplicidades*. Disponible en <http://elea.unam.mx/blog/single?id=104>

<sup>17</sup> La problemática del circuito es tratada en profundidad en el tercer apartado de esta primera parte.

<sup>18</sup> Cf. Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 55 (revisar nota al pie). Deleuze precisa este asunto: “(...) el secreto de la fenomenología está contenido en la fórmula estereotipada, muy bien conocida, de: «toda conciencia es conciencia de algo», con la que pensaban, justamente, ir más allá de la dualidad de la conciencia y del cuerpo, de la conciencia y de las cosas. El procedimiento bergsoniano es completamente diferente y su fórmula estereotipada, si la inventamos, sería: «toda conciencia es algo».” (Deleuze, “Bergson, Materia y memoria”. *Les cours de Gilles Deleuze*. Trad. Ernesto Hernández. 1981. Disponible en <https://www.webdeleuze.com/textes/78>). Con base en esto, es posible pensar una conciencia que es algo en sí misma y ya no un mero instrumento que captaría un escenario fenoménico dado, perspectiva fundamental para esta investigación. La relación, o quizá mejor, el circuito conformado por conciencia y multiplicidad cualitativa produciría un tipo de experiencia desplegada en el tiempo que afirmaría un plano productivo y creativo y no una simbolización de formas homogéneas situadas en el espacio, la que en último término asistiría a la separación, clasificación y selección de lo que percibimos como real. Dicho en otras palabras, aquella relación entre contención y despliegue de las partes o elementos que constituyen una multiplicidad cualitativa produciría

El desarrollo de la noción de multiplicidad cualitativa en *Ensayo* se detiene de tanto en tanto en ejemplos de representaciones distintas de la vista y el tacto, consideradas estas últimas por Bergson como las inmediatamente relacionadas con el despliegue en el espacio homogéneo, debido a que tienen una causa que evidentemente está situada en él. Estos ejemplos permiten pensar en la conformación de una experiencia a partir de la doble noción de la multiplicidad: por una parte, la homogeneidad del espacio en tanto dimensión está delineada precisamente por la posibilidad de ver y tocar las cosas materiales que percibimos, razón por la cual las disponemos simultáneamente para formar uno o más números; por otra parte, la heterogeneidad que podemos hallar en nuestros estados afectivos a partir de ciertos fenómenos del «mundo exterior» encuentra su desarrollo en un tiempo que se presenta como inasible, carácter que resistiría todo intento por elaborar organizaciones y disposiciones basadas en la yuxtaposición. Bergson se remite a la escucha para tratar esto:

Cierto es que los sonidos de la campana me llegan sucesivamente; pero una de dos: o yo retengo cada una de esas sensaciones sucesivas para organizarlas con otras y formar un grupo que me recuerde una melodía o un ritmo conocido, y entonces yo no *cueto* los sonidos, sino que me limito a recoger la impresión cualitativa, por así decirlo, que su número produce en mí; o bien yo me propongo explícitamente contarlos, y entonces será preciso que los disocie y que esta disociación se opere en un medio homogéneo, en el que los sonidos, despojados de sus cualidades, vaciados de algún modo, dejan huellas idénticas de su paso.<sup>19</sup>

Aquí puede observarse que la articulación doble de un conjunto de campanadas, en correlato con las dos nociones de multiplicidad propuestas por Bergson, visibiliza también dos formas de hacer experiencia: en la primera participa una conciencia que, en tanto organiza sensaciones, va formando una especie de cuerpo sonoro que se desarrolla cualitativamente y en forma incesante; en la segunda, en cambio, participa una conciencia que sobrepone estados homogéneos, los que a través de una representación espacial van dejando marcas idénticas tras de sí. Por tanto, la escucha tendría la capacidad de impulsar, a partir de este ejemplo, una experiencia enfocada en realizar lo que nuestra conciencia cancela frente a la percepción de objetos visibles y asibles, comúnmente representados cuantitativamente. Pues bien,

---

la emergencia de un proceso llevado por nuestra conciencia que develaría la singularidad –ese matiz propio– que cada elemento de un proceso ocurrido en el tiempo tendría de suyo.

<sup>19</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 68.

precisamente el *intervalo* entre ambas formas de configurar un orden de experiencia aparece, bajo mi perspectiva, como un campo fértil en el que nuestra conciencia, acostumbrada a un régimen de experiencia que asume los objetos en su carácter terminal, puede proliferar hacia múltiples sentidos empujados por la novedad de los elementos que lo conforman en cuanto son aprehendidos en su cualidad. Esta operación, como fue enunciado en la introducción de este trabajo, necesita de un esfuerzo que vuelva efectiva la suspensión de un régimen de experiencia habituado a descifrar para comprender y a separar para reconocer, asunto que será tratado poco a poco durante esta primera parte.

En *Ensayo*, Bergson se vale de la multiplicidad para realizar una crítica a las categorías que empleamos para traducir nuestra experiencia: mientras que la operación cuantitativa se trata de una *interpretación* que representa y simboliza un escenario fenoménico dado en un espacio homogéneo, la operación cualitativa provoca una *impresión* irreductible, cuyo carácter heterogéneo está moldeado por variaciones incesantes de aquello que inmediatamente percibimos como real. Esta última operación está sostenida en una conciencia que no es sino un flujo de pensamientos, emociones y sensaciones sin bordes precisos, que varían y difieren toda vez que aparecen. La primera, en cambio, está determinada por una *conciencia reflexiva*, la que a juicio de Bergson posee un gusto por las distinciones tajantes, expresadas sin dificultad con palabras, y por las cosas de contornos bien definidos.<sup>20</sup> Pues bien, la conciencia reflexiva es la que, siguiendo la tesis de *Ensayo*, introduce espacio en el tiempo, homogeneidad en la heterogeneidad, cantidad en la cualidad. ¿De qué manera se produce esto? Bergson dirá que el problema se trata de una ilusión: la *espacialización del tiempo*.

---

<sup>20</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 20.

## *Espacialización del tiempo*

En *Ensayo* pueden encontrarse diversos análisis enfocados en lo que ahí se señala como el privilegio de la experiencia del espacio por sobre la experiencia del tiempo. Este privilegio, para Bergson, encuentra su impulso en una operación de la conciencia habituada a «contar el tiempo»:

Resulta entonces evidente que, fuera de toda representación simbólica, el tiempo no cobraría nunca para nuestra conciencia el aspecto de un medio homogéneo en el que los términos de una sucesión se exteriorizan unos por relación a otros. Pero llegamos naturalmente a esta representación simbólica por el mero hecho de que, en una serie de términos idénticos, cada término cobra para nuestra conciencia un doble aspecto: uno siempre idéntico a sí mismo, porque pensamos en la identidad del objeto exterior; el otro, específico, porque la adición de ese término provoca una nueva organización del conjunto. De ahí la posibilidad de desplegar en el espacio, en forma de multiplicidad numérica, lo que hemos llamado una multiplicidad cualitativa, y de considerar a una como la equivalente de la otra.<sup>21</sup>

Aquí aparece nuevamente el número, ahora como una síntesis cuyo funcionamiento permite entender cómo se espacializa el tiempo. ¿A qué se refiere esto? A la consideración del tiempo como un medio en el que nuestros estados de conciencia se yuxtaponen unos a otros, es decir, como un medio en el que podemos contarlos y en el que se pueden distinguir producto de esa cuenta. Para Bergson se trata de una operación que confunde el tiempo con el espacio, en la cual “se toman prestadas necesariamente del espacio las imágenes con las que se describe el sentimiento que la conciencia reflexiva tiene del tiempo.”<sup>22</sup> Este procedimiento, por lo tanto, estaría sostenido en un hábito que crea una *ilusión* que transforma los estados afectivos en imágenes extensas, cuantificables. En otras palabras, para Bergson toda adición requiere que cada uno de los sumandos que la conforman permanezca en «algún lugar» a la espera de que se sume al siguiente, y esa espera se produce fijando aquellos sumandos –en este caso estados de conciencia– en puntos en el espacio que son útiles para realizar una suma.

Esto trae como consecuencia que los hechos de conciencia, representados ahora simbólicamente en el espacio homogéneo, modifiquen las condiciones de la percepción

---

<sup>21</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 78.

<sup>22</sup> Id., 71.

interna y, por tanto, de nuestros propios estados de conciencia. De esta manera, una sensación, considerada en sí misma como cualidad, se vuelve cantidad cuando se la cuenta, cantidad que para Bergson erróneamente llamamos *intensidad*. Este último concepto entrega las claves fundamentales para comprender el *mixto* entre espacio y tiempo desarrollado en *Ensayo*, asunto central en el presente apartado. Su ejemplo acerca de la intensidad producida por un calor contribuye a su comprensión:

Un calor más intenso es realmente un calor distinto. Lo llamamos más intenso porque hemos experimentado mil veces ese mismo cambio cuando nos aproximamos a una fuente de calor o cuando una mayor superficie de nuestro cuerpo era impresionada por él. Además, la sensación de calor y de frío se vuelven muy pronto afectivas, y provocan entonces por parte nuestra reacciones más o menos acentuadas que miden la causa exterior de ellas. ¿Cómo no habríamos de establecer diferencias cuantitativas análogas entre las sensaciones que corresponden a potencias intermedias de esta causa?<sup>23</sup>

La confusión que empuja la operación de espacializar el tiempo estaría dada, por lo tanto, en el momento en que nuestra respuesta afectiva, luego de la *impresión* que *sentimos* a partir de un fenómeno externo, mide las causas exteriores a ella y las toma como cantidad intensiva, es decir, como una escala de medida de una sensación y de su respuesta. Bergson expone múltiples ejemplos en el primer capítulo de *Ensayo* con el objeto de favorecer el entendimiento de las bases del proceso de diferenciación que persigue. Es así como cuestiona los términos en los que nos referimos a la intensidad de la luz reflexionando acerca de relaciones que establecemos entre ella y los objetos que ilumina, siempre con el propósito de demostrar que es en este tipo de relaciones donde habitan «falsos problemas», es decir, donde decidimos interpretar como cambios de cantidad los cambios de cualidad. Es muy claro en este sentido: nos dice que el problema –o más bien el falso problema– radica en creer que todo objeto tiene su color propio, y que nuestra conciencia, en vez de recibir la *impresión* de un cambio de color por el aumento o disminución de la fuente lumínica, realiza una *interpretación* que considera que el color sigue siendo el mismo y que es nuestra sensación de intensidad luminosa la que aumenta o disminuye. Este tipo de procesos –problema sustancial de su crítica– dotan a un objeto de un carácter determinado e invariable: “sustituimos, pues, una vez más la impresión cualitativa que nuestra conciencia recibe por la

---

<sup>23</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 43.

interpretación cuantitativa que nuestro entendimiento da de ella.”<sup>24</sup> Otro ejemplo en el que ocurre esto, nos dice, es cuando consideramos que la intensidad de las notas de una voz cantante se encuentra íntimamente ligada, para nuestro entendimiento, con aquello que llama *esfuerzo muscular*:

Las diferencias de altura, tal como nuestro oído las percibe, ¿son diferencias cuantitativas? Concedemos que la superior agudeza de un sonido evoca la imagen de una situación más elevada en el espacio. Pero ¿se sigue de esto que las notas de la escala, en cuanto sensaciones auditivas, difieran de otro modo que por la cualidad? (...) Es indiscutible que las notas agudas nos parecen producir efectos de resonancia en la cabeza, y las notas graves en la caja torácica; esta percepción, real o ilusoria, ha contribuido sin duda a hacernos contar verticalmente los intervalos. Pero hay que observar también que, cuanto más considerable es el esfuerzo de tensión de las cuerdas vocales en la voz de pecho, mayor es la superficie del cuerpo que se compromete en él en el cantante no experimentado; y hasta por esto el esfuerzo es sentido por él como más intenso. Y, como él expira el aire de abajo a arriba, atribuirá la misma dirección al sonido que la corriente de aire produce; es, pues, por un movimiento de abajo arriba como se traducirá la simpatía de una mayor parte del cuerpo con los músculos de la voz. Diremos entonces que la nota más alta, porque el cuerpo hace un esfuerzo como para alcanzar un objeto más elevado en el espacio. Así se contrae el hábito de asignar una altura a cada nota de la escala, y el día en que el físico ha podido definirla por el número de vibraciones a las que corresponde en un tiempo dado, ya no hemos vacilado en decir que nuestro oído percibía directamente diferencias de cantidad. Pero el sonido seguiría siendo pura cualidad si no introdujéramos en él el esfuerzo muscular que habría de producirlo o la vibración que lo explica.<sup>25</sup>

La intensidad, por tanto, es una de las claves para tratar el problema del mixto conformado por el espacio y por el tiempo en toda experiencia.<sup>26</sup> Para ser más preciso: el problema de la intensidad constituye una herramienta fundamental con la que Bergson sustenta, en el primer capítulo de *Ensayo*, una serie de dicotomías que dan cuenta de procesos «contaminados» que dan forma a experiencias delineadas por una conciencia habituada a cuantificar lo que es pura cualidad. Noción pares como *multiplicidad cuantitativa/multiplicidad cualitativa*, *espacio homogéneo/tiempo heterogéneo*, *conciencia pura/conciencia reflexiva*, *aumento/progreso* e

---

<sup>24</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 46.

<sup>25</sup> Id., 42-43.

<sup>26</sup> “Bergson ve en la conciencia un mixto entre tiempo y espacio, entre una intensidad que se determina como cualidad, y una representación que le brinda una aprehensión de sí mismo como símbolo o esquema, sujeto al dominio de lo social (Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 41).”

*impresión/interpretación* van trazando múltiples caminos en su obra que afirman la idea de que toda experiencia, mientras ocurre, se nos aparece como un mixto: un circuito en el que las operaciones de ambas caras de la moneda producen choques incesantes que la moldean. Ahora bien, ¿por qué Bergson recurre a la intensidad para atacar este problema? En pocas palabras, porque considera una imposibilidad medir los estados de conciencia, ya que estos son cualidades y no magnitudes, error que, como demuestran los ejemplos ya citados, emerge en el momento en que identificamos nuestros estados internos, nuestros hechos de conciencia, con realidades materiales que nos hacen caer en la ilusión de que pueden aumentar o disminuir cuantitativamente. De esta manera, pese al hecho de este mixto, Bergson insiste en que la comprensión extensiva de la intensidad es la que confunde a nuestro espíritu empujándolo a realizar la misma operación con nuestra vida afectiva interior.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> El primer capítulo de *Ensayo*, dedicado mayormente a problematizar el concepto intensidad, presenta, entre otras cosas, una suerte posicionamiento de Bergson con respecto a la idea de *magnitud intensiva* de Immanuel Kant. Para Kant, el espacio y el tiempo son formas de aparición de lo que aparece, es decir, todo fenómeno está inmediatamente dado, o mejor, aparece inmediatamente en el espacio y en el tiempo. La clase “Tres fórmulas para pensar el tiempo en Kant”, de Gilles Deleuze, es bastante ilustrativa en este sentido. Ahí Deleuze nos dice que para Kant el espacio y el tiempo son magnitudes extensibles, esto es, que responden a la exterioridad de las partes, las cuales son aprehendidas sucesivamente. Es decir, si pensamos que una multiplicidad es la reunión de partes separadas en un todo, esta noción operaría, para Kant, no solo en el espacio sino también en el tiempo, en tanto este reúne en un todo la aprehensión de partes sucesivas. Un ejemplo de esto sería la aprehensión temporal que considera que una hora es una unidad compuesta por sesenta minutos sucesivos. Sin embargo, esto es de suma importancia aquí, lo real en el tiempo y en el espacio, que para Kant es el fenómeno –lo que aparece y ya no la apariencia de este, es decir, el hecho de aparecer–, si bien tiene una cantidad extensiva (el objeto existe en el espacio, ocupa un lugar en él) también posee una *cantidad intensiva*, idea que para Bergson es inadmisibles. ¿Qué quiere decir esto? Deleuze lo explica así: la cantidad intensiva “Es lo que llena el espacio y el tiempo en tal o cual grado. Se ve de inmediato la diferencia entre cantidad extensiva y cantidad intensiva, puesto que un mismo espacio extensivo podrá ser igualmente llenado a grados diversos. Ejemplo: el mismo espacio puede ser llenado por un rojo más o menos intenso, la misma habitación puede ser llenada por un calor más o menos intenso, el mismo volumen puede ser llenado por una materia más o menos densa” (Deleuze, Gilles. *Kant y el tiempo*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008, pp. 54-55). De esta manera, por un lado, para Kant una cantidad intensiva es instantánea, una suma ya no compuesta por partes sucesivas, es decir, las reglas de adición y sustracción ya no operan para ella (un ejemplo: cuando hace 30° se aprehende en el instante esa temperatura y no tres veces 10°). Por otro lado, una cantidad intensiva ya no remite a partes exteriores entre sí, sino más bien es captada dentro de una relación en su producción a partir de cero (a su grado cero), esto es, a su extinción. Precisamente, es en este último punto donde Bergson instala su diferencia con respecto a las magnitudes intensivas: si bien comparte la idea de una instantaneidad efectiva cuando pensamos una intensidad, su distanciamiento se produce en el momento en que Kant ve diferencias de grado ahí donde para Bergson lo que hay son diferencias de naturaleza: para este último, como ya hemos visto en los ejemplos, nunca se trata de un mayor o menor calor, sino de *otro* calor, nunca se trata de más o menos luz, sino de *otra* luz, nunca se trata de un color más o menos intenso, sino de *otro* color, y nunca se trata de una mayor o menor altura en la escala, sino de *otra* nota de esa escala. En pocas palabras, Bergson considera que toda magnitud es en sí misma extensiva, cuantificable y medible, y que por lo tanto la intensidad, que no es sino cualidad, no puede comportar magnitud alguna.

Se trata de un asunto en el que Gilles Deleuze insiste: la confusión del tiempo con el espacio –ilusión que espacializa el tiempo–, es en última instancia una confusión de *diferencias de naturaleza* con *diferencias de grado*. Una multiplicidad cualitativa que suspende su proceso de fusión de estados heterogéneos se vuelve cuantitativa cuando se confunde el efecto con las causas que la producen, es decir, cuando un estado cualitativo es considerado abstractamente, arrancado de su devenir diferenciante. Tal es el caso en el que la mayor o menor potencia de una fuente de calor produce en nosotros la idea de un mayor o menor calor y no de un calor distinto, que difiere en naturaleza o «internamente» cada vez que aparece, que es heterogéneo y por tanto indivisible. De esta manera, la formación en el espacio de una multiplicidad numérica o cuantitativa realizada con nuestros estados de conciencia, esto es, la percepción simultánea de ellos unos junto a otros, “debe influir en estos mismos estados y darles en la conciencia reflexiva una forma nueva que la apreciación inmediata no les atribuía.”<sup>28</sup> Es por esta razón que Bergson piensa que una intensidad pura es aquella que no está contaminada por la idea de espacio, y que solamente ciertos estados afectivos como el amor o el odio profundos son aquellos en los que no aparece su carácter extensivo.

En resumen, podría decirse que en toda experiencia se produce una mezcla en la que el espacio introduce la forma de sus «cortes» homogéneos y distinciones extrínsecas, mientras que el tiempo aporta su sucesión heterogénea e interna. Se trata siempre de un mixto conformado por un proceso de simbolización –bajo la consideración de que el símbolo es una condición de sentido en tanto objeto cultural– que clausura el movimiento intrínseco de nuestros estados afectivos y sensibles. Este proceso, sostiene Bergson, requiere de un incesante trabajo de síntesis producido por una conciencia que, “atormentada por un insaciable deseo de distinguir, sustituye la realidad por el símbolo, o no percibe la realidad si no a través del símbolo.”<sup>29</sup>

Un problema que emerge aquí, para Bergson, refiere al predominio que una y otra vez le otorgamos al *sentido común* en la conformación de una experiencia. ¿Qué significa esto? El sentido común es, en pocas palabras, el detonante de un «trabajo arduo» llevado a cabo por

---

<sup>28</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 70.

<sup>29</sup> Id., 94.

nuestra conciencia para realizar cortes que permiten determinar una posible acción sobre las cosas, siempre con el propósito de homogenizar percepciones, afecciones y reacciones que aseguren comportamientos que ya estarían delineados por aquello que denomina «exigencias de la vida social». Su pensamiento, a partir de esto, considera que el sentido común tiene su base en un hábito que empuja a la conciencia a determinar una relación práctica con las cosas, esto es, “que define estados de cosas donde es posible emplazar una determinada acción o una serie de ellas en vista de un interés.”<sup>30</sup> Ya sea que se trate de contar los corderos de un rebaño, de separar cada sonido producido por los toques de una campana que se escucha a lo lejos, de medir el calor o de cuantificar la luz a partir del cambio de color de un objeto siempre sustraemos porciones de cualidad a los fenómenos que se presentan a nuestra conciencia para llevar adelante una acción que el hábito se ha encargado de planear previamente. Por lo tanto, lo común del sentido es una suerte de delimitación que Bergson le atribuye al despliegue de toda representación simbólica que realizamos del tiempo como dato inmediato en el espacio homogéneo, operación que se ocuparía más por negar las diferencias internas de un sujeto, de un objeto o de un fenómeno que por recoger, afirmativamente, aquellas diferencias en su matiz propio, en su singularidad, para construir junto a otras, en un proceso de producción común, una multiplicidad heterogénea.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 60.

<sup>31</sup> Miguel Ruiz señala con precisión al respecto: “Cuando hemos dicho que Bergson no instala el problema relativo a la sensación a una cuestión o un escenario de orden metafísico o sustancia y menos epistémico, ello se confirma por el hecho de remitir todo el problema de la sensibilidad al plano del sentido común. Que el sentido común decida sobre el estado de cosas, significa ante todo que propone las cosas bajo una determinada posición preexistente, las cosas no aparecen a la sensibilidad de un modo bruto o neutro, sino que ya están, por decirlo de algún modo, confinados a una determinada forma de emplazamiento que desde el inicio define los rasgos que interesan a una acción. El sentido común no sabe lo que es la cosa, o bien, no lo hace de modo inmediato un objeto de especulación ni menos de un posible análisis a efectuar sobre él. El sentido común delibera, realiza un corte práctico en el paisaje moviente de lo fenoménico para así determinar las condiciones de acción posible frente a aquello que aparece a los sentidos: sentido pragmático que por extensión puede configurar conocimiento, y devenir así objeto de análisis y especulación. En otras palabras, el sentido común parte de un cierto hábito, de un determinado comportamiento de verse con las cosas. Así el hábito no define las cosas, sino que define estados de cosas donde es posible emplazar una determinada acción o serie de ellas en vista de un interés. La experiencia, en este sentido, se nos presenta ya de entrada en un cierto encuadre, en una determinada formalización de las cosas en determinados estados que permitirían una relación, económica y pragmática, sobre ellas. En este plano es que debemos comprender que el sentido común no vacila, ya que en su acción sustrae del fenómeno todo aquello que no interesa a su utilización, esto significa que no aparece en cuanto tal, sino prefigurado respecto de ciertas condiciones prácticas que inquietan por dominar aquello que se presenta a los sentidos. La sensibilidad aparece en este sentido de entrada y desde ya domesticada por específicos usos sociales. Es por esto que se dice que hay más o menos calor, o más o menos frío, o más o menos tristeza o alegría. Desde el punto de vista del sentido común, la sensación se nos presenta como un hecho de discurso y no así como dato inmediato de la sensibilidad (Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 60).”

“Las nociones de multiplicidad cuantitativa y multiplicidad cualitativa brindan el instrumental conceptual que resulta adecuado para reflejar la estructura del yo como mixto”, señala Ezcurdia.<sup>32</sup> Es así como puede deducirse que la filosofía de la multiplicidad de Bergson es posible a partir de un análisis de la experiencia que permita separar aquello que opera como un mixto. O dicho de otro modo, se podría afirmar que para Bergson lo que hay es *una* multiplicidad que actúa en dos direcciones divergentes, un doble movimiento de la multiplicidad que es producto de la descomposición de un mixto dado en la experiencia.<sup>33</sup> A partir de esta descomposición, surge un concepto que hasta ahora ha estado en potencia y que ocupará las siguientes páginas: la *duración*, entendida por Bergson como un devenir que ya no puede ser considerado bajo los caracteres del espacio. Habría que preguntarse ahora cómo se relaciona la duración con la sensación y de qué manera esta opera en el campo de variaciones que constituye al tiempo como dato inmediato.

---

<sup>32</sup> Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 36.

<sup>33</sup> Cf. Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 35-36.

## 2. Duración y movimiento: lo que difiere de sí mismo

*Cuando más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que la duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo.*

Henri Bergson

### *La duración pura y su representación simbólica*

Es común encontrarse en *Ensayo* con una escritura que plantea distinciones dicotómicas a partir de los conceptos que van apareciendo. Es así como, con el objeto de abordar el problema de la *duración*, Henri Bergson construye una nueva serie divergente: existe una *duración pura*, intensiva, en la que no participa ningún tipo de mezcla –referida al mixto dado en la experiencia–, y otra extensiva, que ya no podría ser considerada pura, en la que interviene la idea de espacio. Ahora bien, ¿qué significa que la pureza de una duración radique en que no participe ningún tipo de mezcla? Su respuesta es ejemplar: “La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores.”<sup>34</sup> ¿Esto quiere decir, por tanto, que la suspensión de la operación que separa nuestros estados anteriores de nuestros estados presentes, entendida como una organización de cualidades, supone que necesariamente nuestro yo se *deje vivir*? ¿Qué quiere decir esto último y de qué manera se relaciona esa imagen de abandono con la idea de duración pura?

Un ejemplo, entre los múltiples que Bergson expone, y que nuevamente nos acerca a la escucha, entrega ciertas bases para este asunto. Se trata de la percepción de una melodía: aquí sugiere que la escucha de una frase melódica constituida por una serie de notas, en tanto no son yuxtapuestas «punto por punto» por nuestra conciencia, puede ser percibida no como un

---

<sup>34</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 90.

objeto o cosa determinada, sino como un *cuerpo* –un especie de ser viviente sonoro– compuesto por aquellas notas fundidas unas en otras, penetradas así por efecto de lo que llama solidaridad. La escucha de una melodía, en tanto duración, no produciría la impresión de simultaneidad, sino más bien de una sucesión que ya no podría descomponerse, que no podría abstraerse en partes o fragmentos para ser analizada posteriormente, que no podría ser recortada en elementos situados «antes» y «después».<sup>35</sup> De esta manera lo expresa:

Si rompemos la medida insistiendo más de lo que es justo en una nota de la melodía, no es su exagerada longitud, en cuanto longitud, la que nos advertirá de nuestra falta, sino el cambio cualitativo aportado con ello al conjunto de la frase musical. Se puede, pues, concebir la sucesión sin la distinción y como una penetración mutua, una solidaridad, una organización íntima de elementos, de los que cada uno, representativo del todo, sólo se distingue de ellos y se aísla de ellos para un pensamiento capaz de abstraer.<sup>36</sup>

A partir de esto –y de un modo similar a las posibles formas de escucha que dan consistencia a las dos nociones de la multiplicidad–, podría decirse que la ocurrencia de una escucha que interrumpe la aparición de una imagen desplegada en un espacio homogéneo, es decir, una escucha que produce una movilidad compuesta por la penetración de las partes pasadas con las presentes de lo percibido –solidaridad, como señala Bergson, que da paso a un circuito entre contención y despliegue–, participaría en la conformación de una experiencia desplegada bajo los matices de la duración. ¿Qué quiere decir esto? Que en la filosofía de Bergson, en tanto no hay estado afectivo interno que no sea pura variación, nuestra conciencia tiene su correlación en la duración de una experiencia.<sup>37</sup> De esta manera, la

---

<sup>35</sup> “Escuchemos una melodía, dejándonos mecer por ella: ¿no tenemos la percepción nítida de un movimiento que no está atado a un móvil, de un cambio sin nada que cambie? Este cambio se basta a sí mismo, es la cosa misma. Y por más tiempo que tome, es indivisible: si la melodía se detuviera antes, ya no sería la misma masa sonora; sería otra, igualmente indivisible. Sin duda tenemos una tendencia a dividirla y a representarnos, en lugar de la continuidad ininterrumpida de la melodía, una yuxtaposición de notas distintas. ¿Pero por qué? Porque pensamos en la serie discontinua de esfuerzos que haríamos para recomponer de manera aproximada el sonido escuchado cantando nosotros mismos, y también porque nuestra percepción auditiva ha tomado el hábito de impregnarse de imágenes visuales. Entonces escuchamos la melodía a través de la visión que tendría de ella un director de orquesta mirando su partitura. Nos representamos notas yuxtapuestas a notas sobre una hoja de papel imaginaria. Pensamos en un teclado sobre el cual se toca, en el arco que va y viene, en el músico cada uno de los cuales entrega su parte al lado de los otros. Hagamos abstracción de estas imágenes espaciales: queda el cambio puro, que se basta a sí mismo, en absoluto dividido, en nada atado a una «cosa» que cambia (Bergson Henri. “La percepción del cambio”. *El pensamiento y lo moviente*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2013, pp. 166-167).”

<sup>36</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 84.

<sup>37</sup> Cf. Bergson, “Introducción a la metafísica”, *El pensamiento y lo moviente*, 201.

duración se manifestaría como un presente que absorbe sin cesar el desenvolvimiento del pasado inmediato que le precede, para luego lanzarlo a un futuro: se trata de un devenir, de un proceso dinámico, de un circuito que se resiste a la inmovilidad: “No existe el presente puro, ni el pasado puro ni el porvenir puro. La duración no puede detenerse; es un proceso dinámico y, como tal, no puede haber ningún privilegio que paralice ese proceso.”<sup>38</sup> Al respecto Bergson nos dice:

La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente encierre de manera clara la imagen sin cesar creciente del pasado, sea más bien que testimonie, a través de su continuo cambio de cualidad, la carga siempre más pesada que uno arrastra tras sí a medida que se envejece más. Sin esta supervivencia del pasado en el presente, no habría duración, sino solamente instantaneidad.<sup>39</sup>

Bergson propone, a partir de esto, que por medio de la abstención de toda representación abstracta de lo que percibimos nos podemos acercar a la duración pura. Y esa duración coincide con el plano de lo *real*, que no es sino pura cualidad, variación y movimiento: “La duración es entonces la apertura de la experiencia hacia un campo abierto de alteraciones que coincide con la realidad inmediata, plural con que se componen las cosas.”<sup>40</sup> Por tanto, podríamos entender que el *dejarse vivir* expuesto inicialmente se refiere a esta coincidencia entre nuestra conciencia y lo real, es decir, a una afirmación de un yo que dura, que percibe durando *junto a* un tiempo que se presenta inmediatamente como un flujo en constante variación. Nuestra conciencia, por lo tanto, estaría identificada con la duración, o quizá mejor aún: la duración sería la sustancia de nuestra conciencia. Este asunto es de vital importancia para este trabajo investigativo, puesto que la duración se presenta como la clave conceptual para identificar una forma de hacer experiencia que precipita y vuelve necesario, bajo mi perspectiva, el desarrollo de un análisis de sus formas, matices, limitaciones, potencia y alcances inherentes en un horizonte de experiencia estética.

---

<sup>38</sup> Muñoz-Alonso, Gemma, “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”. *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 6-1. Servicio Publicaciones U.C.M. Madrid: 1996, p. 303.

<sup>39</sup> Bergson, “Introducción a la metafísica”, *El pensamiento y lo moviente*, 201.

<sup>40</sup> Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 55.

Sin embargo, como es propio en Bergson en gran parte de su determinación conceptual, la idea de duración pura trae consigo una nueva dicotomía: la duración pura y su *representación simbólica*. Si bien lo real para Bergson es la cualidad, la heterogeneidad y la movilidad que compone a cada una de las cosas que percibimos, aquel carácter fenoménico estaría atravesado por un filtro habituado de nuestra conciencia que lo «contaminaría» para volverlo un mixto en una experiencia. Ahora bien, ¿de qué manera opera el mixto? Bergson señala que hay un espacio sin duración –un *espacio real*– en el que, pese a su carencia cualitativa, “aparecen y desaparecen fenómenos simultáneamente con nuestros estados de conciencia”.<sup>41</sup> Y por otro lado, que existe una duración cuyos momentos heterogéneos se penetran unos a otros –una *duración real*– en la que, pese a su carácter cualitativo, cada momento puede “unirse a un estado del mundo exterior que le es contemporáneo y separarse de otros momentos por efecto de esta misma unión.”<sup>42</sup> ¿Cuál es su propósito al presentar estas dos realidades? Plantear que a partir del espacio real y de la duración real emerge una representación simbólica de la duración pura. Lo sintetiza de este modo: “La duración cobra así la forma ilusoria de un medio homogéneo, y el nexo entre esos dos términos, espacio y duración, es la simultaneidad, que cabría definir como la intersección del tiempo con el espacio.”<sup>43</sup>

Para explicar en profundidad esta idea, toma como ejemplo el acto de seguir con los ojos el movimiento de las agujas de un reloj, acción simple que bajo su perspectiva no considera en ningún caso una duración, sino más bien se limita a contar simultaneidades: “Fuera de mí, en el espacio, no hay nunca más que una única posición de la aguja y del péndulo, pues de las posiciones pasadas no queda nada.”<sup>44</sup> Sin embargo, a partir de este mismo ejemplo, afirma que es dentro de nosotros donde esas separaciones, distinciones y conteos se vuelven difíciles de ser efectuados. Aquí cabe preguntarse, ¿por qué se produce ese «conteo» de simultaneidades en una acción perceptiva semejante si lo que ocurre al interior de nosotros es pura cualidad no mensurable? Para Bergson nuestra conciencia, en tanto organizadora de cualidades, se confunde a partir de una acción simple como la oscilación de un péndulo o el

---

<sup>41</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 82-83.

<sup>42</sup> Id.

<sup>43</sup> Id.

<sup>44</sup> Id., 81.

movimiento de las agujas de un reloj: en el momento en que consideramos cada movimiento como distinto, esto es, que un movimiento «deja de ser» cuando se produce el siguiente, incorporamos el hábito de distinguir de la misma manera los momentos sucesivos de nuestra vida consciente. “De ahí la idea errónea de una duración interna homogénea, análoga al espacio, cuyos momentos idénticos se seguirían sin penetrarse.”<sup>45</sup>

El proceso de homogenizar la duración, que Bergson llega a definir como el «aplastamiento de la conciencia inmediata», emerge con fuerza cuando se trata de un sentimiento:

Un amor violento, una melancolía profunda invaden nuestra alma: son mil elementos diversos los que se funden, los que se penetran, sin contornos precisos, sin la menor tendencia a exteriorizarse unos en relación a otros; este es el precio de su originalidad. Ya se deforman cuando desentrañamos en su masa confusa una multiplicidad numérica; ¿qué será cuando los despleguemos, aislados unos de otros, en ese medio homogéneo que se llamará ahora, según se quiera, tiempo o espacio? Hace un momento cada uno de ellos cobraba una indefinible coloración en el medio en que estaba situado: he aquí descolorido y presto a recibir un nombre. El sentimiento mismo es un ser que vive, que se desarrolla, que cambia por lo tanto sin cesar; si no, no se comprendería que nos encaminase poco a poco a una resolución: nuestra solución sería tomada inmediatamente. Pero vive porque la duración en que se desarrolla es una duración cuyos momentos se penetran: separando unos de otros esos momentos, desplegando el tiempo en el espacio, he hecho perder a ese sentimiento su animación y su color.<sup>46</sup>

La separación aquí mencionada esconde, por lo tanto, una doble ilusión: por un lado, utilizar el tiempo como un medio donde podemos cuantificar la duración y por tanto nombrar o enumerar un estado que por naturaleza es inmensurable, y por otro, creer en el conocimiento de las cosas y de nosotros mismos a partir de esa simbolización. Para Bergson todo sentimiento es un ser que vive, que está en permanente desarrollo y cambia sin cesar, y su despliegue en un espacio homogéneo es el resultado habituado de desatender sus diferencias internas. Es así como su crítica apunta a que todo análisis de un sentimiento no es sino el reemplazo de ese sentimiento por una mera traducción en palabras y expresiones comunes, por un residuo impersonal de impresiones sentidas, por una yuxtaposición de estados ya no

---

<sup>45</sup> Id.

<sup>46</sup> Id., 96-97.

dotados matices: una operación que, lejos de constituir las bases de un conocimiento posterior, permite una lógica de deducción futura inmóvil e impenetrable.<sup>47</sup>

En este punto es posible comprender que la idea de duración pura de Bergson va mucho más allá de lo eminentemente perceptivo si consideramos su relación con sensaciones, afectos y deseos movientes que participan en una u otra acción dominada por el hábito de las clasificaciones visuales extensivas. Ese régimen de experiencia habitual es el que considera que nuestro plano afectivo interior es un bloque que no admite su propio movimiento ni sus inherentes cambios y variaciones, debido a que hay una cierta comodidad en no prestar atención a todo ese flujo que bien puede tornarse inasible. Bajo su perspectiva, la desatención a ese movimiento ininterrumpido produce que nuestra conciencia note un cambio solamente cuando crece lo suficiente como para dotar al cuerpo de una nueva actitud y a la atención una nueva dirección, operación que pondría el foco, una vez más, en la magnitud que para nosotros comportaría.<sup>48</sup> La ilusión que confunde diferencias de naturaleza con diferencias de grado en un régimen de experiencia habitual toma lugar en estas operaciones.<sup>49</sup>

Tenemos entonces el marco preciso de un concepto «en estado puro» que participa en la creación de un nuevo concepto, producido por su propio despliegue cuantitativo: me refiero a la *duración pura* y su *representación simbólica*. Y esta forma de operar, cabe decir, tiene su espejo en el proceso desarrollado en el apartado anterior: la *multiplicidad cualitativa* y la *espacialización del tiempo*. Ahora bien, ¿de qué manera cada noción tiene su doble en la otra? Se podría decir que, si bien cada concepto tiene de suyo un proceso de formación específico, lo que los une es que se trata de categorizaciones que persiguen afirmar un tipo de experiencia cualitativa, cuyos estados se despliegan siempre en un presente móvil. En este

---

<sup>47</sup> Cf. Id.

<sup>48</sup> Cf. Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Trad. Mauro Armiño. Barcelona: Atlaya, 1995, pp. 8-9.

<sup>49</sup> “Es habitual considerar el tiempo un medio homogéneo como el espacio, en el que se producen los estados de conciencia. Algo que se llena de contenido y que seguiría ahí aunque no hubiera contenido (vida consciente). Es una manera de afirmar, implícitamente, que el tiempo es algo que está dado, un contenedor vacío que acoge toda una variedad de eventos cognitivos. Esta es la gran falsificación del tiempo. Una falsificación que es resultado de la naturaleza convencional del lenguaje y la comunicación (de lo que hoy se llamaría la construcción de la objetividad), realidades ambas que responden a un acuerdo común y que tienden a encubrir, cuando no a sustraer, lo que Bergson denomina duración original (*durée*). En los hechos de conciencia (a diferencia de los fenómenos físicos) las cosas no son exteriores unas a otras, y hasta en el más simple se puede reflejar el alma entera (Arnau, Juan. *La invención de la libertad*. Atalanta. Vilaür (Girona): 2016, pp. 108-109).”

sentido, a modo de síntesis, se podrían señalar dos cosas: la primera, que toda multiplicidad cualitativa es entendida en sí misma como una impresión creada por un progreso, y ese progreso no es otra cosa que el desarrollo de esa multiplicidad, llamada por Bergson duración pura. La segunda, que toda espacialización del tiempo supone una interpretación de las cosas dada por la irrupción de la idea de un plano homogéneo en uno heterogéneo, idea que produce la representación simbólica de la duración pura, que no es otra cosa que el conteo de simultaneidades. Con base en esto, y con el objetivo de demostrar en términos aún más profundos su teoría acerca de la multiplicidad cualitativa y la duración pura, Bergson reserva extensos análisis a su noción de *movimiento*, problemática que es tratada desde la perspectiva del régimen perceptivo de objetos y desde la lógica de la sensación de estados internos.

### ***Movimiento: acción simple e indivisible***

*Hay cambios, pero no hay, bajo el cambio, cosas que cambian: el cambio no tiene necesidad de un soporte. Hay movimientos, pero no hay objeto inerte, invariable, que se mueva: el movimiento no implica un móvil.*

Henri Bergson

Bergson lleva adelante una búsqueda incansable por hallar la riqueza que poseen los cuerpos. Su filosofía es la de una afirmación permanente de todo proceso dotado de matices, de variedad de cualidades y de continuidad de progresos. Pero, también, su pensamiento apunta hacia la complejidad de esbozar análisis que tengan por objeto una experiencia en tanto se hace, actual y contingente, en la que las operaciones necesarias para afirmar su carácter cualitativo se confunden con las que habitualmente desplegamos para abstraer e inmovilizar sus partes, precisamente para llevar adelante el análisis proyectado. Es así como el *movimiento* aparece como la acción clave para impulsar este problema, precisamente porque encuentra en él las imágenes suficientes para explicar cómo la descomposición de un mixto puede mostrarnos la manera en que nuestra conciencia puede coincidir con el tiempo heterogéneo con el que los fenómenos se nos presentan inmediatamente, por un lado, y cómo nos representamos, por otro lado, una acción singular e indivisible fragmentada en un espacio homogéneo.

Ahora bien, ¿qué es lo que Bergson *ve* en el movimiento específicamente? Aquí hay dos asuntos en juego: el primero de ellos es que gran parte de su análisis está centrado en la percepción de los objetos que conforman lo que entendemos como real, por tanto, el movimiento de las cosas y las clasificaciones que realizamos de ellas dan cuenta de cómo descomponemos esa realidad. Bergson pone el foco en el movimiento por su carácter eminentemente visual –empujado, cabe señalar, por el hábito del sentido común– debido a que, como ya hemos visto, es ahí donde ocurren representaciones que confunden una y otra vez tiempo con espacio. El segundo asunto tiene que ver con la perspectiva que considera que es en el movimiento del cuerpo propio –es decir, ya no en la percepción de *otro* cuerpo sino del *mío*– donde ocurren todo tipo de ilusiones que visibilizan la relación entre lo que

Bergson considera un *yo profundo* y un *yo superficial*. Es importante detenerse un instante en este punto: el yo superficial, para Bergson, es el que aparece como el formador y articulador de toda experiencia de carácter homogéneo: un yo eminentemente analítico. Es, por tanto, el que participa en la conformación de una experiencia ya no propiciando el transcurrir de los datos inmediatos sino más bien produciendo representaciones de estos en un horizonte en el cual espacio y tiempo se mezclan con el objeto de ser captados «de una sola vez». Se trata de un yo “que es el que identifica y nos identifica (el marido, el padre o el ciudadano), el que solidifica la impresión para expresarla, hasta el punto de darle la forma de un *gusto*, aunque sepa que no hay gustos idénticos ni sensaciones idénticas, solo progresos, avances, retrocesos, hastíos, nunca repeticiones.”<sup>50</sup> El yo profundo, por su parte, es el que dura, el que no deja de moverse, el que se resiste a toda operación de representación simbólica: un yo singular que conforma una experiencia en la que nuestra conciencia se confunde con el pasaje del tiempo. Se trata de un yo que capta todo aquello que de suyo se mueve, cambia, transcurre y se transforma continuamente, que coincide, de alguna manera, con los datos inmediatos de la conciencia para dejarse vivir.<sup>51</sup>

Pues bien, volviendo al problema de la representación del movimiento, Bergson señala:

Consideremos, por ejemplo, la variabilidad más próxima de la homogeneidad, el movimiento en el espacio. Yo puedo representarme, a todo lo largo de ese movimiento, detenciones posibles: es lo que llamo las posiciones del móvil o los puntos a través de los cuales pasa el móvil. Pero con las posiciones, aun cuando fuesen en número infinito, no haré movimiento. Ellas no son partes del movimiento; son otras tantas vistas tomadas sobre él; no son, se podría decir, más que suposiciones de detención. Jamás el móvil está realmente en alguno de los puntos; a lo sumo podemos decir que pasa por allí. Pero el pasaje, que es un movimiento, no tiene nada en común con una detención, que es inmovilidad. Un movimiento no podría posarse sobre una inmovilidad, pues coincidiría entonces con ella, lo cual sería contradictorio. Los puntos no están *en* el movimiento, como partes, ni siquiera *bajo* el movimiento, como lugares del móvil. Simplemente son proyectados por nosotros por debajo del movimiento, como otros tantos lugares donde estaría, si se detuviera, un móvil que por hipótesis no se detiene.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Arnau, *La invención de la libertad*, 112-113.

<sup>51</sup> José Ezcurdia señala al respecto: “El yo es un mixto entre tiempo y espacio, un mixto entre una duración que es una unidad móvil y heterogénea que se traduce en un despliegue de libertad, y múltiples símbolos que responden a un lenguaje y a un orden social que implican la sujeción del yo mismo a diversos imperativos de carácter heterónimo (Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 35).”

<sup>52</sup> Bergson, “Introducción a la metafísica”, *El pensamiento y lo moviente*, 203.

Para Bergson, en el transcurso de un movimiento no hay posiciones sino más bien puntos inmóviles proyectados por nosotros en vista de poder solidificar una acción simple e indivisible. No hay, por tanto, posiciones bajo el movimiento mismo, sino proyecciones de nuestra conciencia que producen puntos en un plano ubicado por debajo del movimiento, es decir, una suerte de producción de una superposición que nos permite formar un objeto para su posterior análisis. Se trata entonces de una operación que se reduce a la adición de distintos elementos para formar un movimiento que, en la pretensión vana de emanar de múltiples posiciones detenidas, no puede ser sino hipotético. Este proceso formante está preñado de lo que Bergson llama una ilusión: lejos de considerar que aquellos puntos que proyectamos para representar un movimiento son siempre ilimitados, la conciencia los reemplaza por una serie que crecería hasta llegar a al movimiento mismo, creyendo de esta manera que habría un número de puntos específicos que efectivamente podrían constituir la duración de un movimiento. “Finalmente, decimos que el movimiento se compone de puntos, pero que comprende, además, el pasaje oscuro, misterioso, de una posición a la posición siguiente.”<sup>53</sup> Esto, bajo su perspectiva, no haría otra cosa que desfigurar el movimiento real e indivisible de un móvil.<sup>54</sup>

Considerando esta noción, podríamos decir que toda posición que la conciencia tiene de un móvil no es parte de un movimiento, sino más bien, del espacio homogéneo que funciona como el medio sobre el cual se despliega. En otras palabras, se trataría de un símbolo instalado en la inmovilidad que tiene como propósito *componer un movimiento a partir de lo inmóvil*.<sup>55</sup> Ahora bien, ¿por qué la conciencia realiza esta operación? Bergson sugiere, una vez más, que esta «falsificación del movimiento real» sirve mucho más al desarrollo de la vida cotidiana, al sentido común, a ese yo superficial que opta por las distinciones para poder relacionarse con otros, y que ello tiene su impulso en nuestra mente y su “tendencia

---

<sup>53</sup> Id., 204.

<sup>54</sup> Cf. Id.

<sup>55</sup> “Sabíamos en efecto, desde nuestros años de colegio, que la duración se mide por la trayectoria de un móvil y que el tiempo matemático es una línea; pero aún no habíamos notado que esta operación resalta de manera radical sobre las otras operaciones de la medición, puesto que no se consume sobre un aspecto o sobre un efecto representativo de lo que se pretende medir, sino sobre algo que la excluye. La línea que se mide es inmóvil, el tiempo es movilidad. La línea es lo completamente hecho, el tiempo es lo que se hace, e incluso lo que hace que todo se haga (Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, 16-17.”

irresistible a considerar como más clara la idea que con más frecuencia le sirve.”<sup>56</sup> Por tanto, lo que aquí subyace es que el movimiento en sí –considerado un gesto simple e indivisible– tiene de suyo diferencias de naturaleza que nada tienen que ver con las diferencias de grado que comportan los puntos y detenciones que nos representamos para conformarlo, todos ellos divisibles indefinidamente.<sup>57</sup>

De esta manera, el plano de lo sensible, tema fundamental que se desprende de la noción de duración y de movimiento, es tratado por Bergson a partir del problema del sentido común, siempre bajo el dominio de nuestra *inteligencia*. Esto quiere decir, en pocas palabras, que una experiencia se desplegaría dentro de un marco formalizado por una relación útil y pragmática entre las cosas y nuestra acción posible sobre ellas, operación que estaría asistida por una conciencia que cancela todo aquello que no es de su interés. Sin embargo, el trabajo que esto implica, lejos de ser inmediato, requiere de una labor que, si bien tiene como soporte al sentido común habitado, supone una compleja operación de simbolización para interpretar fenómenos que duran en el tiempo. En este sentido, la inteligencia aparece como una función que Bergson relaciona continuamente a toda aprehensión de conocimiento por medio del análisis de tal o cual imagen detenida, fragmentada, dividida y abstraída de un fenómeno vivo en el tiempo. Bergson insistirá, ya desde su *Ensayo*, en que es la inteligencia la que, por medio de un esfuerzo por simbolizar que le es propio –tan propio que forma parte de su operar habitual–, configura toda representación en el espacio homogéneo: “(...) cuanto más se asciende en la serie de los seres inteligentes, más se despejará con claridad la idea independiente de un espacio homogéneo.”<sup>58</sup> Dicho en otras palabras: es la inteligencia la encargada de retener las posiciones de un movimiento para ilusionar a nuestra conciencia de que a través de ellas podemos componerlo y comprenderlo como tal. La inteligencia, por tanto, busca una acción cómoda que pueda ser ejercida sobre puntos fijos; ella, al fin, se

---

<sup>56</sup> Bergson, “Introducción a la metafísica”, *El pensamiento y lo moviente*, 205.

<sup>57</sup> “¿Cómo el movimiento podría aplicarse sobre el espacio que recorre? ¿Cómo lo moviente coincidiría con lo inmóvil? ¿Cómo el objeto que se mueve estaría en un punto de su trayecto? Él *pasa* allí, o, en otros términos, *podría estar allí*. Estaría allí si se detuviera; pero, si se detuviera allí, ya no trataríamos con el mismo movimiento. Es siempre de un solo salto que un trayecto se recorre, cuando no hay detención en el trayecto (Bergson, “La percepción del cambio”, *El pensamiento y lo moviente*, 161).”

<sup>58</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 74.

acomoda en la fijeza de las cosas para preguntarse dónde está, dónde estará y por dónde pasa el móvil.

La idea que sostiene que un movimiento se produce *en* el espacio visibiliza el mixto que Bergson detecta una y otra vez en toda experiencia: en tanto creemos que dicho movimiento está compuesto por los puntos que ocupa el móvil que traza la línea que le da forma, se produce la ilusión de que en la efectuación de aquel movimiento se pueden contar indefinidas inmovilidades a lo largo del trayecto que ha recorrido. Esta operación, por tanto, produciría «cortes» en él, de los cuales surgirían distintas trayectorias. En palabras de Bergson: “suponer que el móvil está en un punto del trayecto es cortar, mediante un tijeretazo dado en ese punto, el trayecto en dos y sustituir por dos trayectorias la trayectoria única que se consideraba en primer lugar.”<sup>59</sup> Dicha forma de comprender el movimiento, podríamos pensar a partir de lo anterior, le sustrae a este su movilidad al sustituir múltiples posiciones inmóviles por un solo trazo que dura. Al respecto nos dice:

Bastará para convencerse de ello con pensar en lo que se experimenta al percibir de pronto una estrella fugaz: en ese movimiento de una extrema rapidez se opera por sí misma la disociación del espacio recorrido, que se nos aparece en la forma de una línea de fuego, y la sensación absolutamente indivisible de movimiento o de movilidad. Un gesto rápido que se hace con los ojos cerrados se presentará a la conciencia en forma de sensación puramente cualitativa, mientras no se haya pensado en el espacio recorrido.<sup>60</sup>

Para Bergson todo estado de conciencia es un perpetuo devenir, y su estabilización, generada por la extracción de una «porción» cualitativa que le es propia, lo esquematiza, lo vuelve un estado estático que produce un tiempo inmóvil, un tiempo homogéneo que es operativo: un tiempo que sirve para contar simultaneidades y, por tanto, para medir distintas duraciones, es decir, para comparar transcurros de movimiento por medio de la ilusión de que sus duraciones pueden ser cuantificadas.<sup>61</sup> Aquella ilusión, nos dice, se produce por un temor instintivo a las dificultades que produciría en nuestra forma de pensar “(...) la visión del movimiento en lo que posee de moviente; y tenemos razón, desde el momento en que el

---

<sup>59</sup> Bergson, *Memoria y vida*, 20.

<sup>60</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 83-84.

<sup>61</sup> Cf. Bergson, “Introducción a la metafísica”.

movimiento fue cargado por nosotros de inmovilidades.”<sup>62</sup> A partir de esto, toma una postura bastante más radical en cuanto a la existencia del movimiento en cuanto tal: “Si el movimiento no es todo, no es nada; y si hemos planteado en primer lugar que la inmovilidad puede ser una realidad, el movimiento se escurrirá entre nuestros dedos cuando creamos tenerlo.”<sup>63</sup>

Otra problemática que emerge a partir del movimiento –señalada al inicio de este apartado– tiene que ver ya no con las posibles impresiones o interpretaciones de un móvil extensivo y visual, sino con aquello que se desarrolla en una dimensión interna: lo que Bergson llama estados afectivos o hechos de conciencia. Para tratar esto, recurre a un ejemplo sumamente claro: señala que si imaginamos una línea recta indefinida en la que hay un punto material que se desplaza, ese punto se sentiría cambiar si tuviera «conciencia de sí mismo». Es decir, que si bien el punto percibiría una sucesión, producto de su propio movimiento, esta sucesión no podría tomar para él la forma de una línea a partir de la sensación de su desplazamiento. ¿Por qué motivo? Precisamente, porque el punto material no posee una mirada externa de su propio desplazamiento, o mejor, porque no puede situarse fuera del recorrido que traza para situarlo en una especie de espacio auxiliar. Dicho en otras palabras, el móvil no puede «elevarse» para observar su propio trayecto y así determinar, mediante su inteligencia, que se trata de una línea recta, sino por el contrario, lo que hace es cambiar, progresar y variar *durante* el movimiento en tanto tenga conciencia de sí: este sería un proceso por medio del cual una experiencia duraría.<sup>64</sup>

El *movimiento interno* y su duración refieren a un asunto que hasta ahora solo he esbozado en relación a la intensidad y nombrado en cuanto a la confusión del espacio y del tiempo. Se trata de las *diferencias de naturaleza* y *diferencias de grado* plantadas por Bergson. Si consideramos la problemática del movimiento, se puede decir que toda distinción de puntos inmóviles desplegados en un espacio homogéneo supone que cada corte produce diferencias de grado entre las imágenes o posiciones inmóviles que se desprenden de él, esto es,

---

<sup>62</sup> Bergson, “La percepción del cambio”, *El pensamiento y lo moviente*, 164.

<sup>63</sup> Id.

<sup>64</sup> Cf. Bergson, *Memoria y vida*, 15-16.

diferencias numéricas que sirven a nuestra conciencia para contar aquellas posiciones y para creer que por medio de esta operación podemos conocer el movimiento mismo. No importa cuántas veces se divida cada segmento –de hecho, puede dividirse indefinidamente–, ya que siempre habrá un tipo de diferencia de grado en tanto se conciba una multiplicidad en estos términos. Por otra parte, la perspectiva cualitativa del movimiento –aquella que lo considera una acción simple e indivisible– afirma que este es un cambio que dura en tanto devenir que coincide con el tiempo como dato inmediato –con lo real, como ya hemos revisado–, y que de esta manera difiere en naturaleza consigo mismo cada vez que aparece.<sup>65</sup> Dicho en otras palabras, todo movimiento, toda duración pura y toda multiplicidad cualitativa difieren de sí *inmediatamente*. Esto es lo que Bergson persigue en forma incansable: encontrar diferencias de naturaleza de manera independiente a toda forma de negación. Para Bergson la negación implica siempre tratar con conceptos demasiado generales, los cuales suponen falsos problemas. ¿En qué sentido? Justamente en relación a dos problemáticas tratadas en esta primera parte: la primera, en cuanto a que todo estado interno no es sino un flujo de variaciones continuo que no puede sino diferenciarse de sí mismo debido a su carácter moviente y que, por tanto, no necesita negar para constituirse como tal. La segunda, en el sentido del propio lenguaje, que para Bergson muchas veces solo se centra en producir conceptos demasiado amplios que clausuran las diferencias de objetos y estados afectivos y no de crear conceptos dúctiles que nos permitan conocer la cualidad y las diferencias internas que poseen.<sup>66</sup> Por lo tanto, podríamos considerar que entre la duración (tiempo) y el espacio (cuantitativo) hay diferencias de naturaleza, pero el problema surge cuando se vuelve visible que el tratamiento de estos conceptos es demasiado general al dotarlos de una pureza que no considera una experiencia que los mezcla una y otra vez. Para Bergson, ambas nociones no

---

<sup>65</sup> Ahora bien, siguiendo a Deleuze, sería un error creer que este devenir o duración pura es simplemente aquello que es indivisible: efectivamente lo que sucede es que se divide y no deja de dividirse ya que se trata de una multiplicidad. Pero la clave está en que esta división continua siempre cambia de naturaleza al dividirse: “por eso es una multiplicidad no numérica, en la que, en cada estadio de la división, podemos hablar de «indivisibles» (Deleuze, *El bergsonismo*, 40-41)”. Esto abre una nueva perspectiva de la indivisibilidad en términos conceptuales, ya no instalada como una negación de la divisibilidad extensiva o numérica, sino más bien como la afirmación de una transformación continua que no termina de producir indivisibles, o mejor, de una multiplicidad en la que en sus divisiones no pueden hallarse las partes distinguibles para componerla.

<sup>66</sup> “El espacio resulta el principio de un lenguaje por el cual se objetiva la forma del yo en una serie de símbolos mediante los cuales se le supedita a la estructura de un orden social que lo enajena (Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 34).”

pueden ser diferenciadas en términos de grado porque una es *otra cosa* respecto de la otra.<sup>67</sup> Sin embargo, si abandonamos una relación de oposición entre duración y espacio, lo que tenemos es que una de las mitades de esa división ya supone diferencias de naturaleza en sí misma: se trata de la duración pura de la experiencia. Ruiz sintetiza esto en términos precisos cuando nos dice que “la descomposición del mixto dado por la experiencia no nos entrega únicamente dos tendencias que difieren por naturaleza, nos entrega la diferencia de naturaleza como una de esas dos tendencias.”<sup>68</sup> Pues bien, es precisamente a partir de esta forma de pensar que Bergson le declara a sus posibles detractores, no sin cierto sentido del humor, lo siguiente:

Ante el espectáculo de esta movilidad universal, algunos de nosotros se sentirán presas de vértigo. Están acostumbrados a la tierra firme; no pueden adaptarse al balanceo y al cabeceo. Necesitan puntos «fijos» a los que amarrar el pensamiento y la existencia. Creen que si todo pasa, nada existe; y que si la realidad es movilidad, no existe en el momento en el que se la piensa, que escapa al pensamiento. Según dicen, el mundo material va a disolverse y el mundo va a ahogarse en el flujo torrencial de las cosas. ¡Que se tranquilicen! Si consienten en mirarlo directamente, sin velos interpuestos, el cambio les parecerá muy pronto como lo más sustancial y duradero que el mundo puede tener. Su solidez es infinitamente superior a la de una fijeza que no es más que un acuerdo efímero entre movibilidades.<sup>69</sup>

Ahora bien, ¿cuál es la operación suficiente para mirar el mundo sin los velos interpuestos señalados por Bergson? ¿De qué manera, desde su filosofía, ese mixto puede descomponerse para así coincidir con el flujo que compone lo inmediato o real? ¿Cómo es posible que las condiciones de un régimen de experiencia habitual sean sobrepasadas para tales efectos? Estos cuestionamientos conducen al presente trabajo a investigar qué tipo de esfuerzo es

---

<sup>67</sup> Deleuze relaciona esto a la noción de multiplicidad, señalando que esta, bajo la perspectiva de Bergson, ya no puede ser pensada como adjetivo sino como sustantivo. Esto quiere decir que la multiplicidad va más allá de la oposición de los predicados Uno y Múltiple, lo que la instala en un terreno completamente diferente al de la dialéctica: “la noción misma de multiplicidad tomada como sustantivo implica un desplazamiento de todo el pensamiento: a la oposición dialéctica de lo uno y lo múltiple, la sustituye la diferencia tipológica entre las multiplicidades. Y es lo que hace Bergson: en toda su obra denuncia constantemente a la dialéctica como un pensamiento abstracto, como un falso movimiento que va de un opuesto al otro, de lo uno a lo múltiple y de este a lo uno, pero que así deja escapar siempre la esencia de la cosa.” (Cf. Deleuze, Gilles. “Teoría de las multiplicidades en Bergson”. Disponible en: <http://www.webdeleuze.com/textes/110>). Bergson, por tanto, se distancia de esta oposición para construir una unidad, llamada multiplicidad, que produce una dicotomía, como ya hemos revisado, que no puede ser pensada en términos dialécticos ya que «uno de los lados» siempre difiere de sí mismo inmediatamente.

<sup>68</sup> Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 63.

<sup>69</sup> Bergson, *Memoria y vida*, 21.

necesario para que la duración –en tanto organización heterogénea de los hechos de conciencia– pueda captar una dimensión temporal en la que ocurra ese *dejarse vivir* invocado por Bergson.

### 3. Esfuerzo por dejarse vivir

#### *Suspensión del régimen de experiencia habitual: esfuerzo afectivo y libertad*

A lo largo de los dos primeros apartados de esta tesis he intentado analizar las operaciones que asisten a nuestra conciencia para conformar toda experiencia desde la perspectiva de Henri Bergson, siempre con el objeto de instalar un conjunto de bases conceptuales que permitan articular y proyectar ciertas problemáticas de su pensamiento con la potencia temporal que emerge en las cinco piezas que dan consistencia a esta investigación –todas ellas revisadas en profundidad en la siguiente parte– en el momento en que son «atravesadas» por la noción de duración. Pues bien, para lograr una eficacia en estos propósitos se vuelve necesario delinear rigurosamente la acción precisa para trazar un camino que permita dejar surgir, por decirlo así, el flujo temporal que constituye el pasaje de la duración en una experiencia vivida. De esta manera, el presente apartado tiene como objeto esbozar un análisis que permita comprender qué tipo de operaciones son necesarias para *suspender* aquel hábito que produce un dominio de nuestro interés sobre las cosas para representarlas en un ámbito extensivo. Esta operación, que precisa de un esfuerzo considerable para ser efectiva, será llamada aquí *suspensión del régimen de experiencia habitual*. Miguel Ruiz se refiere a esto:

(...) para pensar el tiempo, para reconfigurar la experiencia hacia una dimensión temporal, que será identificada por el término duración, se requiere en cada caso suspender las categorías y encuadres habituales, en último término lingüísticos, como sedimento último del hábito, para alcanzar por vía de este esfuerzo lo real fluctuante como se puede entender la experiencia de la duración-materia.<sup>70</sup>

A partir de esta idea, se podría decir que una vez descompuesto el mixto que configura nuestra experiencia se abre un campo cualitativo en el cual nuestra conciencia puede ingresar hacia su duración, entendido por Ruiz como la reconfiguración de la experiencia hacia una dimensión temporal. Este campo cualitativo, cabe recordar en este punto, es precisamente el

---

<sup>70</sup> Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 52.

lado que no es idéntico a sí mismo, es decir, aquel movimiento que no deja de diferenciarse en naturaleza toda vez que aparece, y el esfuerzo va precisamente en ese sentido: entrar en lo real fluctuante supone interrumpir los puntos de apoyo sobre los cuales hemos construido nuestros hábitos, sobre los cuales establecemos nuestro sentido común. Se trata, por tanto, de una suspensión en la que emerge el yo profundo, ese yo que se *deja vivir* en la duración pura, acción que requiere una voluntad «en tensión» para que suceda: Bergson señala que cuando nuestra conciencia se relaja se producen las representaciones en el espacio homogéneo y que cuando se tensiona aparece el tiempo cualitativo. Dicho movimiento, que estará siempre ligado a una acción suspensiva, será identificado en este trabajo como *esfuerzo afectivo*.

Quisiera detenerme un momento en este punto para aclarar un asunto referido a la decisión de utilizar ciertos conceptos en este trabajo. Para Bergson, la acción señalada en el párrafo anterior, esto es, aquella que permite suspender los encuadres de nuestras representaciones en el espacio homogéneo para así coincidir con la duración, será desplegada por nuestra *intuición*. “La intuición es un conocimiento que vincula y confunde al sujeto con el despliegue peculiar en el que se articula la duración”, señala José Ezcurdia al respecto, afirmación que permite pensar en que su agencia disuelve el hábito de separar al sujeto del objeto en un orden de experiencia.<sup>71</sup> Esto quiere decir, en otras palabras, que la intuición supone la duración, o mejor aún, que consiste en pensar en términos de duración. “(...) para Bergson el trabajo de la intuición está implicado en la diferencia y en la complementariedad que cobran la inteligencia y el instinto en el contexto de la vida”, señala por su parte Miguel Ruiz, dejando entrever que su constitución contempla la relación dinámica entre el yo superficial y el yo profundo.<sup>72</sup> Sin embargo, la intuición para Bergson no solo es un modo de conocimiento cualitativo, de aprehensión inmediata si se quiere, sino más bien un método para hacer de la filosofía, siguiendo a Deleuze, una “(...) disciplina absolutamente «precisa», tan precisa en su dominio como la ciencia en el suyo, tan prolongable y transmisible como la ciencia misma.”<sup>73</sup> Ezcurdia lo señala con estas palabras: “La intuición, al abordar de manera inmediata cualquier dominio de la vida, se constituye como un método que guía una

---

<sup>71</sup> Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 251.

<sup>72</sup> Ruiz, Miguel. “Intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson”. *ALPHA*, N° 29. Universidad de Los Lagos, Osorno, 2009, p. 187.

<sup>73</sup> Deleuze, *El bergsonismo*, 10.

investigación ontológica capaz de ampliarse constantemente, y de nutrir y articular la forma del yo con fundamento en una serie de procesos vitales en constante desenvolvimiento.”<sup>74</sup> De esta manera, la intuición como método de la filosofía en Bergson tiene un alcance y una profundidad –en términos ontológicos, como señala Ezcurdia– que excede los propósitos y las capacidades de análisis de esta tesis, cuyo foco está más bien puesto en cómo se configura el carácter afectivo de lo que el propio Bergson denomina esfuerzo, particularmente en un orden de experiencia estética.<sup>75</sup>

Ahora bien, ¿por qué llamar a esta operación esfuerzo afectivo? Si seguimos atentamente la lectura de Miguel Ruiz, podríamos afirmar que el despliegue del pensamiento de Bergson supone una nueva teoría de la sensibilidad, “(...) que podría a primera vista estar confiada a una especie de pasividad absoluta que cada vez se deja llevar por lo real.”<sup>76</sup> Esto, considerando, como ya hemos visto, que la realidad no es sino ese campo de variaciones que coincide con la duración. Sin embargo, el propio Ruiz sugiere que una experiencia dada por la duración –a la que denomina *experiencia privilegiada*– nada tiene que ver con la observación pasiva de una especie de «espectáculo fenoménico», sino más bien con el esfuerzo de nuestra conciencia para captar esa realidad en tanto flujo: se trataría, por tanto, de la tensión de una conciencia que se deja penetrar por el movimiento continuo del mundo exterior para ponerlo en relación dinámica con los estados afectivos internos. “(...) la duración real está allí. Es gracias a ella que toman sitio en un único y mismo tiempo los cambios más o menos largos a los cuales asistimos en nosotros y en el mundo exterior”, nos dice Bergson.”<sup>77</sup> No cabría, por tanto, situar el análisis en la percepción aislada de ciertos fenómenos, en la separación tajante sujeto-objeto, ya que en esta operación siempre estará participando la memoria y la imaginación como vehículos y producción de afectos, en tanto

---

<sup>74</sup> Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 256.

<sup>75</sup> El propio Ezcurdia se refiere, en un pasaje de su tesis doctoral *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, al uso explícito del concepto intuición en la obra de Bergson: “No obstante que Bergson en *El ensayo* utiliza a la intuición como método de sus investigaciones, no es sino hasta *La evolución creadora* que hace explícito su uso y su naturaleza al amparo de una teoría genético-evolutiva que le brinda su cabal significación. Bergson en *El ensayo* se conforma con la aprehensión de “los datos inmediatos de la conciencia”, frente a una razón que coloca a la matemática y a la mecánica como paradigmas para llevar a cabo la determinación del yo (Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 33).”

<sup>76</sup> Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 99.

<sup>77</sup> Bergson, “La percepción del cambio”, *El pensamiento y lo moviente*, 168-169.

el transcurrir del tiempo está compuesto por un pasado que se penetra mutuamente con el presente y que se proyecta hacia el porvenir.<sup>78</sup> “Basta con haberse convencido de una vez por todas que la realidad es cambio, que el cambio es indivisible, y que, en un cambio indivisible, el pasado forma cuerpo con el presente.”<sup>79</sup>

Este esfuerzo por «alcanzar» la duración, para Bergson, necesariamente está vinculado a la emergencia del acto libre –a la *libertad*, propiamente tal–, noción que en el tercer capítulo de *Ensayo* evita definir en términos precisos y deterministas pero que, sin embargo, queda instalado en una suerte de constelación conceptual que ya ha sido alimentada por el desarrollo teórico previo y por los múltiples ejemplos a los que recurre, muchos de ellos revisados en esta tesis. La libertad aparece, en esas páginas, como un hecho que está íntimamente relacionado al problema de la voluntad, al esfuerzo que aquí intento problematizar: “Todas las dificultades del problema y el problema mismo nacen de que se quiere encontrar en la duración los mismos atributos que en la extensión, interpretar una sucesión por una simultaneidad y verter la idea de libertad a una lengua a la que es evidentemente intraducible.”<sup>80</sup> Bergson, de esta manera, considera que el acto libre debe estar impulsado, por decirlo de algún modo, por la suspensión del régimen de experiencia habitual, siempre en vistas de fracturar aquella idea de que libre es quien pueda elegir entre múltiples opciones dadas para afirmar, en cambio, una forma de hacer experiencia que ya no se conforma con esa «paleta disponible», sino que más bien busca aquello que no preexiste a su realización, es decir, *lo que se hace antes de lo que es*.

Pero incluso aquellos que, en muy pequeño número, creyeron en el libre arbitrio, lo redujeron a una simple «elección» entre dos o varias opciones, como si esas opciones fueran «posibles» trazados de antemano y como si la voluntad se limitara a «realizar» uno de ellos. Admiten todavía entonces, aun sin darse cuenta de ello, que todo está dado. De una acción que sería enteramente nueva (al menos por dentro) y que no preexiste en ningún modo, ni siquiera bajo forma de puro posible, a su realización, no parecen hacerse idea alguna. Así es sin embargo la

---

<sup>78</sup> “En las multiplicidades cuantitativas el presente no absorbe su pasado, sino que guarda una relación externa con él, de modo que el presente mismo no se ve enriquecido por la influencia de éste, y no puede por ello generar ningún movimiento que se exprese en la creación de alguna cualidad concreta, sino sólo asegurar la reedición de una misma forma homogénea (Ezcurdía, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 44)”.

<sup>79</sup> Id., 174.

Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 153-154.

acción libre. Pero para divisarla, así como para figurarse por otra parte cualquier creación, novedad o imprevisibilidad, hace falta volver a situarse en la duración pura.<sup>81</sup>

Para Bergson lo que hay son procesos –actividad continua en movimiento–, y para experimentar esos procesos debemos actuar libremente. Pero, ¿qué significa esto? El filósofo David Lapoujade, en un análisis de este problema, señala que las coerciones, represiones y repudios hacia lo sensible de la llamada vida social solo producen el aplastamiento y el ocultamiento, por un lado, de nuestra potencia de *expresión* –lo que constituye un plano estético– y, por otro lado, de nuestra concepción particular de la vida –plano ético–, que tomaría cuerpo en vergüenzas, compromisos y cobardías. Esto quiere decir que aquellas exigencias sociales, al oponerse a toda forma de expresión y concepción de la vida estarían impidiendo el actuar libre no en cuanto a las acciones que tomamos –esas decisiones ilusorias de las que habla Bergson–, sino más bien, asunto muy importante, en cuanto a nuestra expresión y creatividad. “Ciertamente, Bergson no cesa de hablar de «acto libre». Pero actuar, no es ejecutar una acción, es ante todo expresar o crear.”<sup>82</sup> Lapoujade, a partir de esto, considera que en Bergson hay más «ira» de lo que uno creería, pero no contra la vida social y las exigencias que deposita sobre nuestras decisiones sino contra nuestra propia inercia y apatía, contra nuestro vicio de creer en que las cosas están dadas y que tenemos que servirnos de ellas.<sup>83</sup> En este sentido, el acto libre ya no podría estar referido a un «posible» o a un motivo exterior, sino a aquello que se desprende de un esfuerzo que necesariamente se despliega en el tiempo. Ahora bien, ¿qué sucede entonces, considerando la pureza del tiempo en la que el acto libre eventualmente emergería, con el mixto dado en la experiencia, esto es, con las porciones de heterogeneidad y de homogeneidad que se articularían en forma entrelazada en el hecho de su acontecer? La noción de *circuito* se configura en este punto, precisamente para articular un campo conceptual y contingente que en las siguientes páginas sentará las bases de lo que a mi parecer conforma la operación suficiente para crear formas, objetos y experiencias nuevas en tanto surgen de la tensión que el mixto no deja de producir.

---

<sup>81</sup> Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, 23.

<sup>82</sup> Lapoujade, *Potencias del tiempo*, 42.

<sup>83</sup> Cf. Id., 43.

## *Circuito*

Hay una pregunta que considero ineludible atacar en base a lo anterior, a saber: ¿cómo se articularía el esfuerzo afectivo en tanto acción con la pasividad necesaria para dejarse llevar por lo real? Esta pregunta, cuya naturaleza reside, de alguna manera, en la dicotomía que expresa el mixto –asunto que he intentado atacar desde múltiples ángulos–, tiene por objeto poner en marcha el siguiente asunto que quisiera tratar aquí: pensar que el propio mixto, inherente a todo transcurrir de una experiencia, puede devenir, por medio de la operación constitutiva del esfuerzo afectivo, un *circuito*. Antes de tratar este concepto me parece importante señalar lo siguiente: en el transcurso de esta investigación me he encontrado en múltiples ocasiones con análisis acerca de la duración en Bergson que, bajo mi perspectiva, han sido «encandilados» por la belleza de pensar las diferencias de naturaleza de la duración pura, siempre novedosa, desarrollados muchas veces para indicarnos que hay un lado eminentemente creativo y productivo de la experiencia y que hay otro que restringe y aplasta nuestra potencia.<sup>84</sup> Menos común ha sido hallar reflexiones críticas que, si bien pueden reflejar esa dicotomía en un ámbito analítico, proponen el despliegue de ambas partes, de esa dualidad tan propia de Bergson, en un plano complejo en el que las dos tendencias no dejan colisionar, de fundirse y confundirse entre sí en una experiencia contingente. Pues bien, esta segunda perspectiva es la que me interesa desarrollar aquí, precisamente bajo la noción de circuito que Bergson construye en su filosofía. Al respecto nos dice:

De buen grado se nos representa la percepción atenta como una serie de procesos que caminarían a lo largo de un hilo único, el objeto excitando sensaciones, las sensaciones haciendo surgir frente a ellas ideas, cada idea sacudiendo progresivamente puntos más recónditos de la masa intelectual. Habría aquí pues una marcha en línea recta, a través de la cual el espíritu se alejaría cada vez más del objeto para no volver más a él. Por el contrario

---

<sup>84</sup> En relación a este tipo de lecturas sobre la duración de Bergson, David Lapoujade esboza una fuerte crítica, posicionada como negación frente su potencia: “¿Cómo explicar que el tiempo no sea descrito en sus aspectos más reparadores o más destructores? ¿No constituye incluso una seria objeción contra el bergsonismo? Se trata con una duración donde uno no se lamenta, donde no se sufre de ninguna pérdida, donde no se conoce ningún duelo, donde sin cesar se va hacia adelante, según el ritmo de la imprevisible novedad propia del impulso vital... La duración bergsoniana no hace desaparecer nada, todo lo contrario del tiempo proustiano por ejemplo que hunde los rostros y debilita los espíritus, que hace morir los seres y los yoes que los han amado. ¿No hay que darle la razón a Heidegger cuando reprocha a Bergson el haber ignorado el carácter irrevocable del pasado? (Lapoujade, David. *Potencias del tiempo: versiones de Bergson*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, p. 9).”

nosotros afirmarnos que la percepción reflejada es un *circuito* en el que todos los elementos, comprendido el objeto percibido mismo, se encuentran en estado de tensión mutua como en un circuito eléctrico, de suerte que ninguna conmoción partida del objeto puede detener su marcha en las profundidades del espíritu: debe siempre retornar al objeto mismo.<sup>85</sup>

Un circuito contempla las dos nociones de multiplicidad –cuantitativa y cualitativa– y ya no solo aquella que difiere de sí toda vez que aparece. Es decir, si bien las diferencias de grado tienen de suyo la ocurrencia de un circuito –en tanto la duración siempre será ese *estar siendo* compuesto por lo que fue, por lo que es y por lo que se abre paso–, para Bergson también este último está compuesto por la irrupción que el espacio extensivo y las operaciones cuantitativas van produciendo en su transcurrir.<sup>86</sup> Esta perspectiva, cabe decir aquí, supone un foco importante para lo que en esta investigación intento problematizar, en tanto lo que me interesa, como señalé anteriormente, es la experiencia que ocurre, contingente y actual, constituida como un mixto que ya no puede ser pensado exclusivamente desde la pureza de uno de los lados que la conforman. Por tanto, la idea de pensar en la percepción puramente presente de un fenómeno se vuelve cuestionable, no solo debido a que en ella también entra en juego la memoria y la imaginación, sino además porque esa propia operación diferenciante estaría ya atravesada por ciertas porciones de homogeneidad, de inmovilidad y de cantidad, más allá del esfuerzo que se despliegue y más allá de la profundidad del análisis que se realice para ver y comprender las tendencias que constituyen a una experiencia. Ahora bien, es preciso aclarar lo siguiente: esto no significa que debemos volver al régimen de experiencia habitual como algo dado que debemos recibir, sino más bien pretende postular que la reflexión sobre la producción de toda experiencia puede entregarnos las bases conceptuales y prácticas para coincidir, vía esfuerzo afectivo, con el transcurrir del tiempo, pero siempre bajo la lucha contra el dominio del espacio que da forma a un hábito que es difícil suspender. De esta manera, el agenciamiento de un esfuerzo semejante nos puede permitir, quizá, «rozar» aquella cualidad en un campo que no es sino una coordenada de fuerzas llamada

---

<sup>85</sup> Bergson, *Materia y memoria*, 118-119.

<sup>86</sup> “El yo según Bergson se articula en una tensión interior que tiene como extremos al tiempo en tanto estructura de su naturaleza profunda como capacidad de autodeterminación, y al espacio como principio de su representación y su objetivación en un lenguaje que lo doblega ante una serie de imperativos sociales (Ezcurdia, *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*, 35)”.

circuito, es decir, experimentar la propia producción que emergería de la relación dinámica entre los múltiples choques y coincidencias de sus elementos.

Bergson no cesa en su búsqueda por la potencia de la inmediatez, por develar las múltiples cualidades creativas de la duración, pero en muchos de sus pasajes puede observarse ese juego entre las partes que constituyen una experiencia, aquella imbricación entre cualidad y cantidad:

Pero esta duración, que la ciencia elimina, que es difícil de concebir y de expresar, se la siente y se la vive. Si buscáramos lo que es, ¿cómo aparecería ella a una conciencia que sólo querría verla sin medirla, que la captaría entonces sin detenerla, que finalmente se tomaría ella misma por objeto, y que, espectadora y actriz, espontánea y reflexiva, aproximaría hasta hacerlas coincidir juntas la atención que se fija y el tiempo que huye?<sup>87</sup>

Este fragmento ubica el sentir de la duración en una conciencia que haría todo un esfuerzo por no detener su pasaje pero que se termina volviendo objeto de sí para expresarse como los dos yo, el superficial y el profundo, en un horizonte temporal que se fija y se escapa a la vez. Se trata de la producción de una experiencia que precisa de una voluntad para, al menos, ver y sentir un tiempo a la vez estático e inasible, que toda vez que se siente escapar es capturado por nuestra inteligencia para luego, mediante un nuevo esfuerzo, volverse móvil nuevamente.<sup>88</sup> Si consideramos esta perspectiva, el mixto de una experiencia se expresaría como un circuito compuesto por dos tendencias que, si bien poseen diferencias de naturaleza, coincidirían en una suerte de colisión continua, en esa especie de «fijeza que huye». Pues bien, mi perspectiva es que un esfuerzo afectivo se desenvolverá precisamente en una trama de relaciones de este tipo, y que toda producción, toda novedad y toda fuerza creativa

---

<sup>87</sup> Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, 17-18.

<sup>88</sup> En *El pensamiento y lo moviente*, Bergson desarrolla el problema de lo posible y lo real bajo la mirada del circuito: “Que se pueda insertar lo real en el pasado y trabajar así marcha atrás en el tiempo, nunca lo he pretendido. Pero que se pueda alojar allí lo posible, o más bien que lo posible vaya a alojarse él mismo allí en cualquier momento, no es algo dudoso. A medida que la realidad se crea, imprevisible y nueva, su imagen se refleja detrás de ella en el pasado indefinido; resulta de ese modo haber sido, desde siempre, posible; pero es en ese preciso momento que comienza a haberlo sido siempre, y he aquí por qué yo decía que su posibilidad, que no precede a su realidad, la habrá precedido una vez aparecida la realidad. Lo posible es entonces el espejismo del presente en el pasado, y como sabemos que el porvenir acabará por ser presente, como el efecto de espejismo continua produciéndose sin descanso, nos decimos que en nuestro presente actual, que será el pasado de mañana, la imagen de mañana está ya contenida aunque no llegemos a captarla (Bergson, “Lo posible y lo real”, *El pensamiento y lo moviente*, 116).”

emanará ya no únicamente de la pureza de la duración y de su potencia en tanto heterogeneidad sino además de la continua tensión que se forma entre aquella tendencia y las porciones de homogeneidad con las que continuamente se entrelaza.

El circuito, de esta manera, encarnaría un movimiento ininterrumpido, un vaivén difícil de puntualizar, que tomaría cuerpo, para el presente trabajo investigativo, en tanto *resistencia*: una resistencia a recibir lo ya dado, a una resistencia a creer que conocemos única y exclusivamente por medio de nuestra inteligencia, una resistencia al aplastamiento de nuestra singularidad afectiva producido por las exigencias del afuera, una resistencia a conceptualizar por repetición sin reflexión, una resistencia a la pura afirmación de las tendencias inmediatas que se nos presentan, una resistencia, al fin, a una relación de obediencia con los signos de una partitura que tendrían un sentido de suyo que habría que expresar unívocamente en una ejecución determinada. ¿Será que las piezas que he seleccionado para esta investigación son también la expresión de una resistencia?

### *El privilegio de la experiencia estética*

Si consideramos ahora –suspendiendo por unos instantes la noción de circuito recientemente tratada– que la separación de una experiencia en dos tendencias puras puede entregarnos, mediante un análisis que descompone el mixto, aquel lado cualitativo que la volvería una experiencia privilegiada –tal como propone Ruiz–, podríamos decir que dicho privilegio toma cuerpo intensamente en una *experiencia estética*. Bergson sugiere que las «emociones estéticas» forman junto a ciertos sentimientos, como las alegrías y las tristezas profundas, estados afectivos en los que no intervendría ningún elemento extensivo. A partir de esto, podríamos decir que aquellos ejemplos en los que recurre a experiencias inmersas en el terreno de lo sensible en una situación musical –como el cuerpo que se compone en el transcurrir de una melodía o la impresión que nos produce el sonar de una campana– son evocados y entendidos como experiencias estéticas en tanto favorecen la pureza de ciertos hechos de conciencia que aún no han sido atravesados por la homogeneidad de un espacio que los volvería cuantificables. En un pasaje de “La percepción del cambio” refiere a esto:

¿Cómo pedir a los ojos del cuerpo, o a los del espíritu, ver más de lo que ven? La atención puede precisar, aclarar, intensificar: pero no hace surgir, en el campo de la percepción, lo que no se encontraba allí de entrada. He aquí la objeción. Ella es refutada, creemos nosotros, por la experiencia. Hay, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver lo que no percibimos naturalmente. Son los artistas.<sup>89</sup>

Para Bergson, los artistas «perciben para percibir», con el fin de obrar, de hacer, siempre por un placer que traería consigo la suspensión de toda acción posible interesada sobre las cosas: “el artista, en tanto y cuanto tiene la capacidad de desembarazarse de esa visión práctica de la realidad, que impone el pensamiento, gozará de la posibilidad de abarcar las cosas en su irreductibilidad y especificidad.”<sup>90</sup> Sobre estas afirmaciones quisiera posicionarme en forma clara, ya que tocan mi propio quehacer: mientras que Bergson deposita en los artistas una suerte de capacidad privilegiada para hacernos ver donde no es visible, lo que en este trabajo investigativo persigo –así como en mi propia labor musical– es más bien la potencia que

---

<sup>89</sup> Bergson, “La percepción del cambio”, *El pensamiento y lo moviente*, 152-153.

<sup>90</sup> Alonso Cano, Oriol. *Experiencia de la ausencia: Incapacidad científica para abordar lo prerreflexivo*. Barcelona: Antrophos Editorial, 2015, p. 74.

ciertas obras tendrían de suyo para hacer ver, hacer escuchar y hacer decir en un momento específico, bajo ciertas condiciones que caracterizan ese momento y bajo la consideración del conjunto de relaciones que emergen a partir del encuentro que provoca. En otras palabras: el foco de este trabajo está puesto mucho antes en la potencia de unas obras específicas que en quienes las hemos creado, básicamente porque es la experiencia de su despliegue la que me interesa y no las capacidades de «los artistas» –categoría demasiado general y homogenizante si consideramos la profundidad con la que Bergson trabaja– que las hemos producido y, más aún, porque es la experiencia de realización de una obra la que, a mi parecer, puede permitirnos analizarla desde su *estar haciéndose* en un campo de coexistencias específico y ya no en el plano de sus condiciones previas de posibilidad. El privilegio, por tanto, estaría situado, en el marco de esta tesis, en una experiencia estética que sobrepasa la historia de los artistas, o mejor, que la desestima en tanto el objetivo está puesto en el *obrar* producido a partir de las cinco piezas que forman el cuerpo de obras investigadas.

Ruiz nos dice sobre la experiencia estética y el esfuerzo:

La experiencia que ajusta de mejor modo a la captación de la duración es el ejercicio de un esfuerzo que implica reorientar la relación frente a las cosas en un marcado y atento desinterés. Es por ello que la experiencia estética siempre será la imagen favorable para presentar esta noción de duración, en la medida en que la forma de acceso que nos provee ese contexto de sensación no busca la intervención pragmática, cuantitativa e interesada de un escenario fenoménico estático, sino al contrario, habría que entender que la forma de donación de lo real aparece a la experiencia en su constante movimiento y alteración, afectando a todo su conjunto, sin la necesidad de entenderlo a partir de una posible composición de sus partes.<sup>91</sup>

Con base en esto, surge una pregunta: ¿de qué manera la experiencia estética sería la imagen favorable para presentar la noción de duración y la forma de acceso que nos daría un contexto de sensación que no buscaría intervenciones cuantitativas? Pues bien, al respecto diría que hay un problema a partir de lo expresado por Bergson en *Ensayo*, e interpretado por Ruiz en *Tiempo y Experiencia*, acerca de qué es lo que determina que una experiencia de orden estético pueda ser considerada privilegiada en tanto empuja el despliegue del *dejarse vivir*. Efectivamente, los ejemplos musicales elaborados por Bergson tienen por objeto presentar el

---

<sup>91</sup> Ruiz, *Tiempo y experiencia*, 39-40.

desarrollo de experiencias dadas por la duración como una de las dos vertientes posibles que resultan de la descomposición del mixto producido en una experiencia habitual, operación que supone que cada fase distinta en el progreso del sentimiento estético, tomando las palabras de Bergson, correspondería a diferencias de naturaleza y no de grado. Es decir, su efectividad –es importante remarcar este asunto– radicaría precisamente en que este tipo de experiencia se sitúa en un campo ya no compuesto únicamente por representaciones como la vista y el tacto, que serían por excelencia las que confunden a nuestra conciencia para hacerla caer en la ilusión de que es posible espacializar el tiempo. Sin embargo, pese a que el recuerdo de una melodía –bajo la concepción de una memoria que no es sino el circuito compuesto por recuerdos pasados y sensaciones presentes articulándose hacia un porvenir– se puede expresar en estados afectivos cualitativos, el mismo recuerdo puede estar ya capturado por algún interés en el momento en que aparece, es decir, por una serie de acciones posibles sobre la cosa que se recuerda que cancelan las impresiones que pueda realizar. En otras palabras, considero necesario poner en cuestionamiento aquello que sustenta la perspectiva de que el proceso perceptivo o la evocación de una melodía tienen una particularidad privilegiada que los distingue de otros fenómenos en tanto no estarían preñados de intereses predeterminados. ¿En qué posición queda entonces una experiencia estética conformada por la escucha de una serie de campanadas que intenta a todas luces descifrar, establecer relaciones, medir, separar y contar sus componentes, operación que estaría empujada por intereses de un orden eminentemente espacial? El circuito que he intentado posicionar aquí refiere precisamente a este problema.

Los ejemplos estéticos dados por Bergson, si bien cumplen cabalmente una función ilustrativa acerca del desarrollo de los llamados falsos problemas, deben ser pensados continuamente para no caer en aquello que él mismo critica incansablemente: la clausura de sus matices producto de una cierta utilidad depositada en ellos. Creo que, de alguna forma, es importante abandonar la idea de la existencia de uno u otro fenómeno situado en un contexto de experiencia que lo situaría en una posición privilegiada sin haber considerado el análisis de sus múltiples alcances y su desarrollo efectivo en aquella experiencia. Considero que para tratar este asunto es necesario investigar en profundidad qué obras, qué formas de escritura, qué interpretaciones, qué comportamientos, qué sonidos, qué lugares y qué tipos

de encuentro podrían conformar aquello que Ruiz llama «la imagen favorable para presentar la noción de duración». Este asunto nos remitiría al cuestionamiento esbozado inicialmente acerca de si una obra musical puede ser considerada causa suficiente para producir un tipo de experiencia que suspenda la necesidad de un sujeto de descifrar para comprender y de separar para reconocer, operación que podría empujar –incorporando ahora el desarrollo de esta primera parte–, mediante un esfuerzo afectivo, un circuito productivo entre lo moviente y lo fijo del mundo exterior y de nuestra propia vida interna.

#### 4. Componer la duración en el proceso de realización de una obra musical

##### *Componer una partitura, componer una experiencia*

¿Qué es lo que compone a una obra musical escrita y qué es lo que se compone a partir de ella? Esta pregunta, quizá esbozada en términos muy generales, se ha instalado en este trabajo de investigación como una especie de vector que traza recorridos de sentido acerca de aquella palabra que le da consistencia: *componer*, término que en el campo de la música es usado comúnmente para referirse a una práctica que a mi juicio se ha encargado de «podar las ramificaciones» que posee, en la medida en que se ha universalizado su comprensión: componer es entendido como aquello que el compositor realiza cuando escribe una partitura, o mejor, cuando «organiza sonidos» simbolizados en ella. Ciertamente, mi propósito al instalarla aquí no es desarticular esta noción, sino más bien deshabituarse un sentido que, a mi parecer, está alojado en su uso común antes que en la potencia que tiene de suyo.

Las primeras acepciones que se pueden hallar acerca de este término, proveniente del latín *componĕre*, están asociadas a *formar uno a partir de varios*: «formar de varias cosas una», «formar o constituir un todo de varias partes», «conformar en varias cosas una», o «dar ser a un cuerpo que se agrega de varias cosas o personas»; todo ello de un modo específico, ordenado: «colocar ordenadamente», «juntando las cosas y colocándolas con cierto modo y orden».<sup>92</sup> Es decir, componer supone un cierto ordenamiento de *múltiples* partes o cosas para conformar *una*, la cual puede ser entendida como un *todo*. Aquí radica, bajo mi consideración, la relación de este concepto con la práctica musical compositiva, en el entendido de que esta, en su forma singular, se ocupa de la creación de *una* obra a partir de una paleta *múltiple* de materiales sonoros que han de ser ordenados por quien compone, para luego ser transmitidos a un conjunto de auditores que la reciben como tal, esto es, como una obra unitaria. Pues bien, es precisamente en esta comprensión lineal del término y de su práctica donde sostengo que se aloja aquella «poda de sentidos», comprensión que se encuentra sostenida por la noción de sentido común que Bergson construye.

---

<sup>92</sup> Cf. *Componer* en Real Academia Española. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=A28RNZ3>

Este asunto arrastra un problema de foco que se expresa de dos maneras: primero, aquella consideración de la obra musical como una unidad eminentemente sonora, dotada exclusivamente de relaciones internas entre sus materiales –acústicas, tímbricas, dinámicas, espaciales, etc.–, que desestima la noción de obra como un todo que excede la categoría de puro despliegue sonoro en tanto que ocurrencia de «toda una situación» en su realización – en la que una partitura, un lugar, unos intérpretes, unos instrumentos, unos dispositivos y unos auditores se relacionan entre sí en un momento singular–, despliegue que sería irreductible a una categoría como la de sonido. Segundo, la perspectiva que caracteriza la práctica de componer como exclusiva del compositor, vertida siempre hacia la creación de *la* obra. ¿Por qué la dimensión formante del término componer debe estar adherida exclusivamente a este sujeto y a su práctica específica? ¿Qué sucede con las incontables composiciones que realizan quienes participan en un encuentro en el que una música ocurre? Emerge aquí la idea de que el ordenamiento de las partes que conforman una experiencia musical, pensada ya no solo en términos puramente sonoros, es también una forma de componer: ¿quién compone y qué es lo que compone?

El pensamiento lineal del proceso de componer –colmado de nombres, acciones y roles específicos–, está sostenido en un hábito que no pretendo negar, sino más bien proliferar a partir de su carácter cualitativo. Quizá este asunto radica en no dejar de preguntarse por el sentido de su práctica y por lo que puede hacer emerger: ¿qué buscamos componer si pensamos que una partitura no solo dispone una situación musical sino además un encuentro en el que coinciden personas, sonidos, dispositivos y lugares que duran en el tiempo? ¿Qué es lo que pretendemos que *se* componga a partir de la realización de una partitura? Ambas preguntas, que remiten a la pregunta inicial de este apartado, permiten delinear una doble noción del término componer en un plano musical, dicotomía que pretendo entrelazar y fundir en las próximas páginas.

### *La experiencia de ejecución de una obra musical: objetos sonoros (de derecho) y ocurrencias (de hecho)*

Gilles Deleuze afirma que el mixto que se expresa en una nuestra experiencia es un *hecho* y que la operación que lo divide en dos tendencias puras solo existe *de derecho*. ¿Qué quiere decir esto? Que mientras el mixto es lo que sucede en una experiencia desplegada, la duración pura y el espacio puro solo pueden constituir tendencias conformadas en tanto condiciones de posibilidad, previas al hecho mismo de su ocurrencia: “Se sobrepasa la experiencia hasta las condiciones de la experiencia” en dicha operación, señala.<sup>93</sup> Pues bien, a partir de esta idea quisiera proponer lo siguiente: una experiencia musical, en cuyo proceso necesariamente participa una partitura, puede ser pensada como un *encuentro* con el despliegue de las partes que ella dispone *de derecho* y lo que *de hecho* ocurre en el territorio en el que se realiza. ¿A qué me refiero con esto? A la ocurrencia de fenómenos y a la aparición de cuerpos –con sus capacidades de afectar y de ser afectados– que comúnmente no son considerados *de derecho*, siguiendo a Deleuze, en tanto no están legitimados por una partitura que los ha marcado como parte constitutiva de la obra. Dicho en otras palabras, sugiero que la experiencia musical que una partitura empuja no es sino una multiplicidad de la que hay mucho por decir en cuanto a su proceso formante, puesto que sus bordes ya no se encuentran delineados necesariamente por un despliegue puramente sonoro esbozado por sus marcas. ¿Cómo podría anticipar y representar una partitura la complejidad de hechos que pueden ocurrir en su ejecución? Esta perspectiva, a mi juicio, permite producir reflexiones acerca de qué es lo que conforma un territorio en el que una música ocurre, qué es lo que constituye a una obra como tal, qué es lo que permite escuchar, ver y decir, y también, qué es lo que cada sujeto presente en una realización específica puede componer a partir de su despliegue en el tiempo.

Las marcas visibles de una partitura esbozan una suerte de legitimidad que tiende a abstraerse al conjunto de hechos que la desbordan, por su abundancia, en el transcurso de su realización. Esas marcas, para que suceda esto, deben estar atravesadas por una lectura que haría de ellas objetos unívocos, que inmovilizaría los signos involucrados, impulsada por una conciencia que recurriría a una serie de sentidos trazados previamente. Se trataría, de esta manera, de

---

<sup>93</sup> Deleuze, *El bergsonismo*, 20.

una lectura que podríamos denominar extensiva, en la medida en que el interés por lograr una eficacia de lo eminentemente delineado en la escritura tendería a proyectar su desarrollo en un espacio abstracto, ideal, en el cual el imprevisto se constituye como un error o una falla de un programa que presenta bordes bien definidos. Es precisamente esta proyección la que nos lleva, en ocasiones, a considerar un espacio mejor que otro para llevar a cabo una realización, perspectiva que podría ser catalogada, bajo las ideas de Bergson, como una ilusión, en tanto deposita la determinación de las cualidades de una experiencia en un objeto exterior y ya no en la complejidad y en la riqueza imprevisible de los matices que se producen entre quienes conforman esa experiencia y el espacio en el que se despliega.<sup>94</sup>

El mixto que constituye una experiencia musical, en tanto hecho, estaría empujado por una lectura que considera a la partitura involucrada como un plano compuesto por signos que se encuentran penetrados entre sí, que activan una memoria singular en quien los interpreta y que, en la experiencia de su ejecución, entran en contacto con nuevos signos, con nuevos cuerpos, con nuevos sonidos y con un campo de acontecimientos que difícilmente podríamos representar con la escritura y expresar con nuestra lengua.<sup>95</sup> Este campo singular, inaudito si se lo considera en su dimensión de duración, se presenta como la abundancia imprevisible que una experiencia mixta tiene de suyo: se trata de un *todo*, como señala David Lapoujade, en el cual los objetos, fenómenos y otros seres *en variación* ya no pueden ser considerados en forma aislada:

---

<sup>94</sup> “En pocas palabras, nuestro intelecto no arroja ninguna luz sobre los procesos por los cuales las experiencias son hechas (James, William. *Un universo pluralista: Filosofía de la experiencia*. Trads. Sebastián Puente y Leonel Livchits. Buenos Aires: Cactus, 2009, p. 149).” Bergson, por su parte, esboza un preciso ejemplo experiencial para referirse a la imprevisibilidad: “Por más que me represente el detalle de lo que me va a suceder, ¡cuán pobre, abstracta esquemática es mi representación, en comparación con el acontecimiento que se produce! La realización aporta con ella un imprevisible nada que cambia todo. Debo, por ejemplo, asistir a una reunión; yo sé qué personas encontraré allí, en torno de qué mesa, en qué orden, para la discusión de qué problema. Pero aunque ellos vengan, se sienten y conversen como yo lo esperaba, digan lo que yo pensaba que efectivamente dirían, el conjunto me da una impresión única y nueva, como si ahora fuera dibujada con un solo trazo original por una mano de artista. ¡Adiós a la imagen que me había hecho, simple yuxtaposición, figurable de antemano, de cosas ya conocidas! (Bergson, “Lo posible y lo real”, *El pensamiento y lo moviente*, 105-106)”

<sup>95</sup> “Lo que hace que llamen confusión a la vida real es que ella presenta, como si estuviesen disueltos unos e otros, muchos diferentes cuya concepción rompe el flujo de la vida a través de la separación. ¿Pero no *están* los diferentes disueltos de hecho unos en otros? ¿No tiene cada fragmento de experiencia su cualidad, su duración, su extensión, su intensidad, su urgencia, su claridad, y muchos aspectos más, ninguno de los cuales puede existir en el aislamiento en que nuestra lógica verbalizada los mantiene? (James, *Un universo pluralista: Filosofía de la experiencia*, 162)”

Se sabe bien –y los creadores mejor que cualquiera– que para expresar lo que un todo posee de propiamente cualitativo, habría que incluir en él todo aquello que lo compone. Habría que describir todo lo que pertenece a tal momento preciso, no solo las formas del paisaje, sino todo aquello que lo puebla, sonidos, ruidos, palabras, luces cambiantes, calor, profundidad de los estados del alma, variaciones infinitesimales de los sentimientos, etc.<sup>96</sup>

Este asunto forma parte de los cimientos de esta tesis: el despliegue de la duración de una experiencia ocurre cuando nuestra conciencia produce un circuito con objetos, fenómenos y otros seres –un todo que es pura cualidad, complejo e irreductible–, pero además cuando su acontecer se constituye como un hecho diferenciante. ¿En qué sentido? La noción de componer que aquí intento instalar, imbricada efectivamente con la duración, puede entregarnos ciertas directrices al respecto: componer es entendido en esta tesis como la producción de una experiencia en la que un circuito de relaciones estaría conformado por la singularidad del *todo* que nuestra conciencia va produciendo en su transcurrir, es decir, por sus sonidos, sus objetos, sus aromas, sus temperaturas, sus texturas, sus colores, por el encuentro con otros, en fin, por un todo inasible e imprevisible que va durando y que necesita –siempre empujado por una conciencia cuya tensión pone en marcha una voluntad– un esfuerzo por dejarse vivir en un horizonte de experiencia habituada que se resiste a ello.

Bergson fue incansable en su crítica a la abstracción, entendida como la separación que nuestra inteligencia realiza de un objeto o fenómeno de un campo en el cual múltiples objetos y fenómenos coexisten. “Cada uno de ellos no es más que el punto mejor iluminado de una zona inestable que comprende todo cuanto sentimos, pensamos, queremos, todo cuanto en última instancia somos en un momento dado”, señala al respecto.<sup>97</sup> Sin embargo, como ya hemos podido revisar, en incontables ocasiones recurre a ejemplos de experiencias –la mayoría de las veces de carácter estético– en las justamente acentúa un punto iluminado, como él mismo señala, para tratar el problema de la duración y su carácter confuso. Hay un interés develado en tales casos, funcional si se quiere, para afirmar ciertos conceptos. Pues bien, más allá de los motivos que impulsaron a Bergson a realizar este tipo de separaciones útiles, me interesa reflexionar, a partir de esto, acerca de la relación obra-experiencia esbozada en la pregunta que ha atravesado a esta primera parte: ¿es posible afirmar una

---

<sup>96</sup> Lapoujade, *Potencias del tiempo*, 38-39.

<sup>97</sup> Bergson, *Memoria y vida*, 9.

relación de causalidad entre las piezas que prontamente analizaré y el despliegue de la experiencia cualitativa que he intentado delinear? Ciertamente, se trata de una pregunta que difícilmente puede ser respondida con precisión en forma previa a una revisión profunda de las obras, sin embargo, me parece pertinente, en este punto, presentar una postura a la luz de lo que hasta ahora he desarrollado: creo que en una experiencia semejante, una *experiencia que dura*, lo que sucede, antes que la emergencia de una causa determinada que pueda precipitar un efecto específico, es una relación recíproca, dinámica y confusa, un circuito en el que es tan necesario que exista una conciencia dispuesta a realizar un esfuerzo como un acontecimiento que empuje la acción suspensiva de un régimen de experiencia dominado por el hábito extensivo. Pues bien, mi apuesta en este trabajo es que las piezas en cuestión poseen ciertas características que favorecerían ese «empuje», siempre en un campo de posibilidades, no de garantías.

Podríamos pensar, a partir de estas ideas, que hay piezas escritas que permiten *capturar las variaciones* en el contexto de su realización, es decir, que presentan, por un lado, una escritura que anota «todo un suceso» que excede comportamientos eminentemente sonoros y que, por otro lado –y potenciado por ello–, dejan entrever intervalos que empujan la emergencia de lo que aquí ha sido llamado el *hecho* de lo que ocurre en una experiencia, hecho que ya no puede decirse ni anotarse sino más bien ser vivido en su transcurrir. ¿Puede una operación como la que me he propuesto desarrollar en esta primera parte transformar nuestro régimen perceptivo y, junto a ello, nuestro agenciamiento en el mundo? ¿Qué sucede, en este sentido, con la experiencia común, compartida, es decir, con la coexistencia de tiempos y afectos que un encuentro precipita? Estas preguntas son ejemplos de lo que será tratado en la segunda y en la tercera parte de esta tesis, y son, también, un intento por abordar las problemáticas ya no de la obra sino del *obrar*: no es tarea aquí decir lo que las piezas hacen, sino trazar un campo de posibilidades acerca de lo que pueden hacer. Considero que los problemas tratados por Bergson en el ámbito de la duración poseen un carácter actual, en tanto mantienen unas fuerzas que no dejan de abrirse paso hacia nuevos problemas, que no dejan de transformar nuestras prácticas y discursos, aun cuando hayan sido esbozados hace más de un siglo. Quizá la potencia de algunos de esos problemas radica en que aparecen como problemas eminentemente ontológicos. Sin embargo, muchos de ellos, tratados en esta

primera parte, son problemas estéticos, y ahí es precisamente donde aparecen en su potencia actual, moviente y cambiante, necesaria para construir esta investigación. ¿Podemos decir que hoy existen unas piezas musicales que empujan a nuestra experiencia hacia el privilegio de la duración, o mejor, hacia el *hecho* de su realización que en la época en que Bergson articulaba su pensamiento filosófico difícilmente podía ser considerado como parte constitutiva de una experiencia musical? Mis propósitos apuntan a instalar la idea de que en las cinco piezas aquí tratadas aparece una suerte de solidaridad con la operación formante articulada bajo la noción de componer.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Otros cuestionamientos que surgen desde estas preguntas, anticipados, de alguna manera, al no contar en este punto de la tesis con información útil sobre las piezas que permita su reflexión, aparecen aquí. Pese a ello, creo pertinente presentarlos, pensando en posibles lecturas no lineales o incluso en relecturas de este trabajo: ¿es la duración de los sonidos simples y complejos de la pieza *grado de potencia #1*, desplegados a veces en forma sincrónica y a veces en forma sucesiva por sub grupos creados al interior de un gran ensamble, una expresión de un circuito en el que hay tiempos coexistiendo en su inherente cualidad enmarcados en un tiempo medido común? ¿Representan las 9 capas de la *pieza sin título #21*, de Nicolás Carrasco, separaciones de derecho, descritas con precisión en cuanto a su autonomía, que están trazadas por una partitura que, a su vez, las hacer converger en la capa 0 para sugerirnos que toda separación se vuelve insostenible en la experiencia de su realización? ¿Es posible afirmar que el territorio enmarcado por el tapiz de la pieza *topializ*, de Rolando Hernández, es un campo afectivo en tanto se construye a partir del propio recorrido que sus intérpretes van realizando mientras la ejecutan? ¿Puede el encuentro de los materiales denominados *archivos*, en la pieza *la perpetuidad del esbozo #3*, con otros *archivos*, *grabaciones de campo* o *sonidos instrumentales* aparecer bajo la operación de memoria aquí tratada, es decir, como un pasado que penetra el presente en su condición de estar durando junto a otras duraciones? ¿Son los segmentos de duración de la serie *singularidad* una posibilidad de trabajar siempre nuevos sentidos en tanto se presentan como un signo que juega con su imagen estable en la escritura y su potencia temporal en una realización?

## SEGUNDA PARTE

Las partituras de las piezas: el intervalo entre lo dicho y lo no dicho

## 1. La partitura como multiplicidad: extraer enunciados de un *corpus*

*La obra no puede considerarse ni como unidad inmediata,  
ni como unidad cierta, ni como unidad homogénea.*

Michel Foucault

La segunda parte de esta tesis tiene como objeto presentar y problematizar el *corpus* que trabaja, compuesto por las piezas *grado de potencia #1*, *topializ*, *sin título #21*, *la perpetuidad del esbozo #3* y *singularidad #3*. En los apartados que la conforman, cuyo orden separa pieza por pieza, aparecen nombres, años, autores, instrucciones y signos que constituyen las partituras en cuestión: palabras que señalan a unos sujetos y a unas obras en una época; proposiciones que designan objetos, comportamientos, modos de operar y posibilidades de relacionar; frases alusivas a ciertas formas de elaborar, de fijar, de ejecutar y de registrar. Las marcas inscritas en las láminas blancas que dan soporte a un puñado de signos en *grado de potencia #1*, *sin título #21*, *la perpetuidad del esbozo #3* y *singularidad #3*, así como y la oralidad –con su devenir hacia una dimensión escrita– que rodea a los múltiples objetos que conforman la partitura de *topializ*, son presentadas aquí como aquel *corpus* mencionado, a partir del cual me propongo demostrar que se puede producir un *desplazamiento* de los sujetos, de los objetos y de los conceptos a los que ellas refieren aparentemente. Las cinco partituras de este *corpus*, cada una en su modo de ser singular, tienen una fuerte presencia de textos instructivos y de conceptos delineados, característica que me ha impulsado a desplegar un análisis de esos planos.

Para dar inicio a este asunto, me parece necesario establecer una conexión entre lo que será desarrollado y lo que he expuesto y problematizado hasta ahora, relación cuyo eje, en este caso, es el lenguaje. Es pertinente, por lo tanto, regresar a Henri Bergson por unos instantes: en algunos pasajes de sus primeros escritos, Bergson –para afirmar la noción de duración y de movimiento– nos dice que las palabras que utilizamos para comunicarnos, en tanto códigos comunes con los que representamos nuestras experiencias vividas, poseen una insuficiencia inherente. El problema, sugiere, radica en que para sortear las exigencias de la

vida social debemos construir un plano lingüístico que nunca será suficiente para coincidir con la movilidad de las cosas o las cualidades de los estados del alma. La carencia de matices que supone el sentido común expresado en las palabras que creamos y en el habla que desarrollamos confunde una y otra vez a nuestra conciencia, haciéndole creer que hay un afuera en el que las cosas están dispuestas de un modo simultáneo tan distinguible como las palabras que usamos para designarlas, engañando incluso a las sensaciones que experimentamos: “De ahí que confundamos el sentimiento mismo, que está en perpetuo cambio, con su objeto exterior permanente y sobre todo con la palabra que expresa ese objeto.”<sup>99</sup> De esta manera, nuestra tendencia se dirigiría habitualmente hacia a solidificar nuestras propias impresiones para poder expresarlas con el lenguaje.

A partir de esta perspectiva, surge necesariamente la pregunta acerca de cómo es posible enfrentar un problema semejante. Bergson dirá, entre otras cosas, que la creación de conceptos dúctiles, flexibles, es la clave para reflejar el movimiento de aquello que representan. Frente a esto, y tras la lectura que he podido realizar de algunos de sus textos – expuesta en gran medida en la primera parte de esta tesis–, he llegado a una conclusión que quisiera exponer: si bien efectivamente ciertos conceptos ya revisados con los que Bergson trabaja –tales como *duración*, *multiplicidad cualitativa*, *espacio homogéneo* y *conciencia reflexiva*– pueden detonar o activar esa suerte de movilidad «cancelada por el lenguaje común», es ineludible, además, que el aparato conceptual forme parte de un trama reflexiva, analítica –homogénea y estática, bajo la perspectiva de Bergson–, que alimente un tipo de pensamiento que permita potenciar aquel sentido móvil. Esto quiere decir que una tarea semejante estará siempre constituida por un juego dinámico de aquellas fuerzas: hablar, o intentar decir, acerca del devenir de una experiencia por medio de un lenguaje cuyo sentido común tiende a empujar las cosas hacia su solidificación, como si este fuera una suerte de amenaza constante hacia aquellos propósitos iniciales. El mixto dado en una experiencia y el circuito como operación no cesan de aparecer mientras más uno escarbe en estos asuntos. Pues bien, es precisamente esta problemática la me ha impulsado a «extender» el horizonte teórico que hasta el momento he trabajado, incorporando ahora una noción, situada en un plano eminentemente lingüístico, que a mi parecer puede dar luces al respecto: me refiero a

---

<sup>99</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, 94-95.

la noción de *enunciado* de Michel Foucault. ¿Por qué razón sugiero que podría dar luces a este problema? Porque Foucault, dicho de una manera muy general, plantea un método para «extraer» de las palabras, de las frases, de las proposiciones y de los actos del habla –que bien podríamos considerar, a partir de Bergson, insuficientes en cuanto al sentido extensivo que se les puede asignar– una movilidad, o un sentido de variación intrínseca en ellas, por medio la emergencia del enunciado.

Lejos de querer analizar a Bergson y a Foucault en un sentido amplio de sus pensamientos, bajo el prisma de un análisis «de autor», lo que me propongo realizar aquí es una relación entre dos nociones bien específicas: la multiplicidad de uno y el enunciado del otro. En pocas palabras, creo que el método de extracción de enunciados de Foucault, desarrollado principalmente en *La arqueología del saber*, puede operar como una forma efectiva de enfrentar la problemática que Bergson esboza en cuanto a la insuficiencia de los códigos lingüísticos que utilizamos para expresarnos y para analizar, posteriormente, esas expresiones una vez que ya han sido dichas. El enunciado en Foucault aparece como una manera de dotar de un sentido heterogéneo –que crea sus propios sujetos, objetos y conceptos– al objeto lingüístico, ahí donde este puede cerrar sus puertas al designar unívocamente cada uno de esos planos. De esta manera, el objetivo del presente apartado es entrelazar aquel concepto y la noción de multiplicidad revisada en la primera parte de este trabajo –asunto en el que la lectura de Gilles Deleuze, nuevamente, resultará clave–, siempre con el propósito de trazar relaciones posibles con la noción de componer recientemente examinada.

Comienzo entonces con un fragmento de *La arqueología del saber* referido a la lengua y al enunciado:

(...) incluso si ha desaparecido desde hace mucho tiempo, incluso si nadie la habla ya y se la ha restaurado basándose en raros fragmentos, una lengua constituye siempre un sistema para enunciados posibles: es un conjunto finito de reglas que autoriza un número infinito de pruebas. El campo de los acontecimientos discursivos, en cambio, es el conjunto siempre finito y actualmente limitado de las únicas secuencias lingüísticas que han sido formuladas, las cuales

pueden muy bien ser innumerables, pueden muy bien, por su masa, sobrepasar toda capacidad de registro, de memoria o de lectura, pero constituyen, no obstante, un conjunto finito.<sup>100</sup>

Ya en el inicio de sus investigaciones arqueológicas sobre el saber, Foucault realiza una clara distinción entre la finitud de los hechos de discurso y la infinidad de pruebas que una lengua en tanto sistema puede producir a través de enunciados posibles. Una lengua, bajo esta perspectiva, más allá de la época en la que ha sido utilizada y de la eventual reconstrucción que de ella se pueda hacer en base a tales o cuales fragmentos, tendrá siempre un conjunto definido de reglas que puede dar paso a una trama indeterminada de enunciados. Ahora bien, pese a esta separación, Foucault considera que los enunciados siempre «están ahí», en el propio campo de acontecimientos discursivos, es decir, en esas secuencias lingüísticas formuladas que conforman un conjunto finito, y no «en otro lugar». Lo que debemos hacer es encontrarlos, extraerlos, labor que bajo su consideración es «arqueológica». Pero, ¿extraerlos de qué? De lo inmediatamente dado en términos lingüísticos, a saber, de las palabras, de las frases, de las proposiciones y de los actos del habla. Deleuze señala al respecto:

Y Foucault nos dice: «¡Atención!, lo que llamo «enunciado», lo que siento la necesidad de llamar «enunciado», no se reduce a las palabras, ni a las frases, ni a las proposiciones, ni a los actos del habla». En efecto, es en este sentido que el concepto de enunciado en Foucault es tan original que hubiera podido también inventar un término nuevo para designar eso. Pues Foucault no nos oculta que aquello que llama «enunciado» no se corresponde con nada de lo que nos hayan hablado hasta el momento los lingüistas o los lógicos. Reivindica entonces una originalidad radical del concepto de enunciado que nos propone.<sup>101</sup>

El enunciado en Foucault no se reduce a las palabras, ni a las frases, ni a las proposiciones, ni a los actos del habla. Sin embargo, bien puede confundirse con todo ello ya que no se trata inmediatamente de «otra cosa». Es en este sentido que transita entre lo oculto y lo no oculto: será lo primero si efectuamos dicha reducción, será lo segundo si realizamos su extracción. Pero, ¿cómo extraer un enunciado de aquello que se señala como lo inmediatamente dado? A través de la conformación de un *corpus* que remita a un problema planteado, un *corpus* no

---

<sup>100</sup> Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México, D.F.: Siglo XXI, 2010, pp. 40-41.

<sup>101</sup> Deleuze, Gilles. *El saber: Curso sobre Foucault*. Trad. Pablo Ires & Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2013, p. 63.

de enunciados sino de palabras, de frases y de proposiciones efectivamente empleadas, dichas, sostenidas o expresadas en una época determinada.<sup>102</sup> “Ya no me encuentro frente a la inmensidad, frente a la infinidad de lo que es dicho en una época, me encuentro frente a *corpus* especializados. (...) Por grande que sea, será –de derecho– un número finito de palabras, de frases, de proposiciones y de actos de habla”, señala Deleuze al respecto.<sup>103</sup> De esta manera, a partir de aquella conformación, el método de Foucault, si seguimos a Deleuze, propone extraer enunciados «partiendo» o «abriendo» las palabras, las frases o las proposiciones de un *corpus* determinado para tal o cual problema.<sup>104</sup> Es así como aparece la posibilidad de pensar al enunciado como una multiplicidad, en tanto dichos objetos lingüísticos pueden ser leídos a partir de una suspensión de sus referentes lógicos y de las leyes gramaticales que en primera instancia tienen de suyo. El asunto, por lo tanto, estaría en precisar qué es lo que debemos partir o abrir y qué es lo que emerge de esa operación.

Entonces, ahora en términos aún más específicos, los enunciados se distinguen y a la vez son inseparables de las palabras, de las frases, de las proposiciones y de los actos del habla: ahí reside la paradoja que quisiera profundizar en estas páginas. En cuanto a las proposiciones, Foucault señala lo siguiente: “La relación de la proposición con el referente no puede servir de modelo y de ley a la relación del enunciado con lo que enuncia. Este último no sólo no es del mismo nivel que ella, sino que aparece como anterior a ella.”<sup>105</sup> El referente de las proposiciones, en este caso, no es sino una suerte de intencionalidad de estas, aquello a lo que apuntan, lo que designan: un estado de cosas sujeto a lo exterior, es decir, una variable extrínseca. El análisis proposicional, en un sentido lógico, se preocuparía entonces por engendrar proposiciones posibles a partir de aquellos referentes –basadas en valores de verdad demostrables– sin considerar necesariamente si estas corresponden a actos del habla, si fueron dichas o no, asunto que para la naturaleza del enunciado es fundamental.<sup>106</sup> Por su

---

<sup>102</sup> Cf., Id., 67-68.

<sup>103</sup> Id., 78.

<sup>104</sup> Cf. Id., 86.

<sup>105</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 118.

<sup>106</sup> Deleuze, *El saber: Curso sobre Foucault*, 69. Foucault dirá acerca de esta necesidad material de enunciado: “¿Podría hablarse de enunciado si no lo hubiese articulado una voz, si en una superficie no se inscribiesen sus signos, si no hubiese tomado cuerpo en un elemento sensible y si no hubiese dejado rastro –siquiera por unos instantes– en una memoria o en un espacio? ¿Podría hablarse de un enunciado como de una figura ideal y silenciosa? El enunciado se da siempre a través de un espesor material, incluso disimulado, incluso si, apenas aparecido, está condenado a desvanecerse (Cf. Foucault, *La arqueología del saber*, 131-132).”

parte, en cuanto a las frases, Foucault afirma que no es posible definir un enunciado por sus caracteres gramaticales, debido a que el análisis gramatical está enfocado únicamente en “(...) la serie de elementos lingüísticos en la que se puede reconocer o no la forma de una frase.”<sup>107</sup> De esta manera, el sentido de una frase, si bien puede estar relacionado a sistemas diferentes según su naturaleza, está sujeto necesariamente a un conjunto de leyes de una u otra lengua que limitan las posibilidades de un enunciado, en tanto que este último estaría antes relacionado a un «referencial» que a un referente. Un pasaje de *La arqueología del saber* profundiza estos asuntos:

“[El enunciado] Está ligado más bien a un “referencial” que no está constituido por “cosas”, por “hechos”, por “realidades, o por “seres”, sino por leyes de posibilidad, reglas de existencia para los objetos que en él se encuentran nombrados, designados o descritos, para las relaciones que en él se encuentran afirmadas o negadas. El referencial del enunciado forma el lugar, la condición, el campo de emergencia, la instancia de diferenciación de los individuos o de los objetos, de los estados de cosas y de las relaciones puestas en juego por el enunciado mismo; define las posibilidades de aparición y de delimitación de lo que da a la frase su sentido, a la proposición su valor de verdad. Este conjunto es lo que caracteriza el nivel *enunciativo* de la formulación, por oposición a su nivel gramatical y a su nivel lógico. Por la relación con esos diversos dominios de posibilidad, el enunciado hace de un sintagma, o de una serie de símbolos, una frase a la que puede, o no, asignar un sentido, una proposición que puede recibir, o no, un valor de verdad.”<sup>108</sup>

El nivel o campo enunciativo, para Foucault –opuesto al sentido gramatical de una frase y al lógico una proposición–, dispone siempre relaciones posibles con el pasado que no hacen sino abrir un eventual porvenir: “(...) no hay enunciado en general, enunciado libre, neutro e independiente, sino siempre un enunciado que forma parte de una serie o de un conjunto, que desempeña un papel en medio de los demás, que se apoya en ellos y se distingue de ellos.”<sup>109</sup> Esto quiere decir que todo enunciado supone otros enunciados, que no hay enunciado que no tenga en torno a él otros enunciados –unas veces en forma sucesiva, otras veces superpuestos y otras entrelazados–, es decir, que siempre habrá un campo de coexistencias inherente a su emergencia que se resiste a la abstracción de uno u otro como objeto individual y separado. Hay relaciones de unos enunciados con otros, señala Foucault,

---

<sup>107</sup> Cf. Foucault, *La arqueología del saber*, 112.

<sup>108</sup> Id., 120-121.

<sup>109</sup> Id., 130.

que se producen en forma independiente de la conciencia del autor o, eventualmente, de distintos autores que no se conocen entre sí. Hay relaciones entre grupos de enunciados que existen incluso cuando se trata de grupos que no pertenecen a los mismos dominios o cuando no tienen el mismo nivel formal. Hay relaciones que también se pueden establecer entre enunciados o grupos de enunciados y acontecimientos de un orden completamente distinto: técnico, económico, social o político.<sup>110</sup> La construcción de estas relaciones posibles, por lo tanto, debe ser efectuada a partir de una lectura que logre extraerlas de un *corpus* elaborado como respuesta a un problema específico: es esta lectura productora de referenciales y de campos de coexistencias la que nos puede dar la llave para «partir» o «abrir» las palabras, las frases, las proposiciones o los actos del habla de ese *corpus* determinado.

Para Deleuze, la palabra es una mezcla *de hecho*: “(...) es siempre una papilla, está llena de cosas.”<sup>111</sup> ¿Qué nos quiere decir con esto? Que cuando hablamos siempre mezclamos sistemas diferentes, entendiendo que un sistema, en términos lingüísticos, se define “(...) por su homogeneidad de conjunto –es decir homogeneidad de las reglas de formación– y por la constancia de algunos de sus elementos.”<sup>112</sup> Deleuze sugiere que la labor lingüística se encarga de extraer proposiciones a partir de las frases, es decir, que la operación que lleva adelante parte de una mezcla de hecho –la palabra, siempre llena de cosas– para extraer sistemas que son homogéneos y coherentes: “Son dichos sistemas, y solo ellos, los que constituyen el objeto de un estudio científico: investigación de las constantes y de las reglas de homogeneidad.”<sup>113</sup> Estos elementos constantes y la homogeneidad de conjunto se desestabilizan cuando hablamos ya que, siguiendo esta perspectiva, no dejamos de hacer

---

<sup>110</sup> Cf. Id., 43.

<sup>111</sup> Deleuze, *El saber: Curso sobre Foucault*, 107.

<sup>112</sup> Id., 107. Sobre esto, Deleuze profundiza: “(...) el estudio de la lengua y de las proposiciones en la lengua se hará en la medida en que sea determinado el sistema homogéneo. ¿Determinado por qué? Se tratará de fijar constantes, constantes de todo orden, constantes intrínsecas. Se definirá el sistema homogéneo por un conjunto de constantes intrínsecas. ¿Qué quiere decir «constantes intrínsecas»? Y bien, constantes fonológicas que definen un sistema. Pero no solamente fonológicas, también constantes gramaticales, constantes semánticas. Tienen varios niveles de constantes intrínsecas. Estas constantes interiores, intrínsecas, las encuentran explícitamente en todos los lingüistas cuando hablan, siguiendo a Chomsky, de «universales». Los universales no son para nada algo que se encuentra realizado en todas las lenguas, son las constantes intrínsecas que determinan un sistema homogéneo. Respecto de un sistema habrá entonces, nos dicen los lingüistas, universales fonológicos, universales sintácticos, universales semánticos. Entonces, cuando se determina un sistema homogéneo del tipo «inglés estándar», es definido por constantes intrínsecas. Por ejemplo, por los rasgos fonológicos conservados en el sistema (Deleuze, *Curso sobre Foucault*, 120-121).”

<sup>113</sup> Id., 108.

transversales entre sistemas, no cesamos de pasar de un sistema a otro: siempre estamos montados en varias lenguas.<sup>114</sup> Un ejemplo de esto sería un caso en el que alguien se encuentra hablando un «español estándar» que de tanto en tanto interrumpe por la incorporación de «chilenismos» (palabras o usos propios del español hablado en Chile) para enriquecer y matizar aquello a lo que se quiere referir. En este caso, esas interrupciones podrían ser consideradas como constitutivas de un sistema homogéneo y constante en cuanto a sus elementos, perfectamente analizable en forma abstracta, pero el *hecho* de la ocurrencia del conjunto de esos sistemas, siguiendo a Deleuze, no sería sino un movimiento compuesto por transversales entre estos, sin separaciones precisas. Pues bien, es precisamente con base en esto que el propio Deleuze se aventura a definir el enunciado de Foucault: “Todo enunciado es el pasaje en acto de un sistema, por oposición a las proposiciones que, por su parte, pertenecen a tal o cual sistema.”<sup>115</sup> Y es ese pasaje, o mejor, el conjunto de pasajes – siempre heterogéneo– de un sistema a otro lo que permitiría pensar al enunciado como una multiplicidad. En relación a esto nos dice:

Entonces –esto es muy concreto– si quieren despejar el enunciado que corresponde a una frase, he aquí lo que hay que hacer: no buscar las proposiciones lingüísticas que corresponden a la frase, sino hacer algo completamente distinto, determinar qué pasaje de un sistema a otro efectúa la frase, en ambos sentidos, y cuántas veces. En ese momento tendrán un enunciado. No solamente los enunciados van en multiplicidad, sino que cada enunciado es él mismo una multiplicidad.<sup>116</sup>

En este punto, bajo mi perspectiva, es donde las conexiones con el pensamiento de Bergson toman cuerpo: un sistema homogéneo, en términos lingüísticos, se vuelve una abstracción en el momento en que es considerado como la base exclusiva –con unas reglas de formación específicas– para un análisis posterior al hecho de la ocurrencia de aquello que lo constituye.

---

<sup>114</sup> Al respecto, Deleuze señala: “Efectivamente somos todos bilingües. Más aún, somos multilingües. Solo que no lo sabemos. Me dirán que empleo «lengua» en un sentido ilegítimo. En absoluto, lo empleo en el sentido más estricto: sistema homogéneo definido por constantes (Deleuze, *El saber: Curso sobre Foucault*, 112).”

<sup>115</sup> Id., 111.

<sup>116</sup> Id., 111. En otro texto, llamado *Foucault*, Deleuze va más allá en este asunto: “(...) cada enunciado es inseparable de los enunciados heterogéneos a los que está ligado por reglas de transformación (vectores). Así, no sólo cada enunciado es inseparable de una multiplicidad «rara» y regular a un tiempo, sino que cada enunciado es una multiplicidad: una multiplicidad y no una estructura o un sistema. Topología de los enunciados que se opone a la tipología de las proposiciones como a la dialéctica de las frases (Deleuze, Gilles. *Foucault*. Trad. José Vázquez Pérez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987, pp. 31-32).”

En este sentido, si lo que cuenta es el enunciado, que no es sino el pasaje –o unas reglas de pasaje específicas– entre sistemas, cada uno de esos sistemas sería en sí mismo heterogéneo. Ahora bien, como veíamos anteriormente, la operación de extracción de enunciados siempre se realizará sobre un *corpus* inseparable de la homogeneidad de las reglas de su formación y de la constancia de sus elementos. Por lo tanto, el enfoque de Deleuze, bajo mi lectura, necesariamente debe considerar el circuito compuesto por la homogeneidad del *corpus* de palabras, frases, proposiciones y actos del habla desde el cual se parte y la heterogeneidad de los enunciados posibles que se pueden extraer de él. La homogeneidad o heterogeneidad pura de un sistema, sea lingüístico o dentro de un campo enunciativo, entrará siempre en colisión con el carácter mixto del método de Foucault que hasta ahora he intentado esbozar.<sup>117</sup>

Un enunciado, para Foucault, es un elemento que no se puede descomponer, que es irreductible y, por tanto, imposible de individualizar, debido a que no es identificable como lo es una frase o una proposición. Es, en su modo de ser singular, si consideramos esta perspectiva, una multiplicidad cualitativa: en sí mismo no es una unidad sino una función que cruza un dominio de estructuras y unidades posibles y que las hace aparecer en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, también se trata de un objeto específico y paradójico que producimos, manipulamos, utilizamos, transformamos, combinamos, descomponemos y recomponemos.<sup>118</sup> Su paradoja, que es entendida por Foucault como una *rareza*, radica en que no es una cosa dicha una vez y para siempre, sino que “(...) surge en su materialidad, aparece con un estatuto, entra en unas tramas, se sitúa en campos de utilización, se ofrece a trasposos y a modificaciones posibles, se integra en operaciones y en estrategias donde su identidad se mantiene o se pierde.”<sup>119</sup> Por lo tanto, presenta un choque de fuerzas permanente:

---

<sup>117</sup> “Lo que desde el punto de vista de las palabras, las frases y las proposiciones parece el accidente, deviene la regla desde el punto de vista de los enunciados. Foucault funda así una nueva pragmática (Deleuze, *Foucault*, 34-35).”

<sup>118</sup> Cf. Foucault, *La arqueología del saber*, 138.

<sup>119</sup> Id. Con respecto esto, Deleuze, señala: “Una dialéctica de las frases siempre está sometida a la contradicción, aunque sólo sea para superarla o para profundizarla; una tipología de las proposiciones está sometida a la abstracción, que hace que a cada nivel corresponda un tipo superior de elementos. Pero la contradicción y la abstracción son los métodos de la abundancia de frases y proposiciones, como la posibilidad de oponer siempre una frase a otra frase, o de formar siempre una proposición sobre otra proposición. Los enunciados, por el contrario, son inseparables de un espacio de rareza en el que se distribuyen según un principio de parsimonia o incluso de déficit. En el campo de los enunciados no existe lo posible ni lo virtual; todo es real, toda realidad es en él manifiesta: sólo cuenta lo que ha sido formulado, ahí, en tal momento, y con tales lagunas, tales blancos (Deleuze, *Foucault*, 28-29).”

“(…) permite o impide realizar un deseo, es dócil o rebelde a unos intereses, entra en el orden de las contiendas y de las luchas, se convierte en tema de apropiación o de rivalidad.”<sup>120</sup> Su emergencia, por lo tanto, bien puede aparecer bajo una suerte de fijeza gramatical o lógica que nos llevaría a considerarlo un objeto extensivo, pero que a su vez puede diferir de sí mismo toda vez que se materializa si pensamos que actualiza continuamente su sentido al no tener el estatuto de ser «una cosa dicha una vez y para siempre». *La arqueología del saber* señala lo siguiente en cuanto a su existencia:

¿Habrá que admitir que cualquier serie de signos, de figuras, de grafismos o de trazos – independientemente de cuál sea su organización o su probabilidad– basta para constituir un enunciado, y que a la gramática corresponde decir si se trata o no de una frase, a la lógica definir si comporta o no una forma proposicional, al análisis precisar cuál es el acto del lenguaje que puede cruzarla? En este caso, habría que admitir que existe enunciado en cuanto existen varios signos yuxtapuestos –¿y por qué no, quizá?–, en cuanto existe uno, y uno solo. El umbral del enunciado sería el lugar de la existencia de los signos.<sup>121</sup>

Foucault, de esta manera, proyecta un campo fértil a partir de la noción de enunciado que suspende ciertas categorías lingüísticas de un plano de variables puramente exterior para entretejer relaciones inmanentes, constituidas por relaciones entre lo interior y lo exterior, esa paradoja que bien señala, relaciones que, por medio del *análisis* o de la *intuición* –asunto muy importante para este trabajo– suscitan decisiones en cuanto a las reglas que le dan forma y consistencia. “Ahora bien, no porque el enunciado no esté escondido ha de ser visible; no se ofrece a la percepción, como portador manifiesto de sus límites y de sus caracteres. Es preciso cierta conversión de la mirada y de la actitud para poder reconocerlo y considerarlo en sí mismo”, nos dice en cuanto a la importancia de nuestra agencia en su formación.<sup>122</sup> Con estas palabras, Foucault hace una especie de un guiño a la voluntad que para efectos de esta investigación se vuelve fundamental: la conversión de la mirada como un trabajo necesario para extraer, desde una suerte de inmovilidad de elementos que podemos establecer como fijos si los insertamos en sistemas homogéneos, enunciados cuya naturaleza es la variación entre sistemas.

---

<sup>120</sup> Id.

<sup>121</sup> Id., 112.

<sup>122</sup> Id., 145.

En otros pasajes de *La arqueología del saber*, Foucault problematiza un asunto que se desprende de las definiciones y diferenciaciones hasta ahora desarrolladas. Se trata de la relación entre el enunciado y las direcciones que propone el lenguaje. Bajo la perspectiva de Deleuze, el texto de *La arqueología del saber* deja una crítica instalada con respecto a los predecesores (investigadores, mayoritariamente historiadores y lingüistas) de Foucault, quienes habrían realizado sus investigaciones enfocados mucho antes en las direcciones que propone el lenguaje que en la dimensión en la cual se da. Pero, ¿cuáles son esas direcciones del lenguaje y cuál es esa dimensión señalada? Aparece aquí el *hay* lenguaje:

Ahora bien, si se quiere describir el nivel enunciativo, hay que tomar en consideración esa misma existencia: interrogar al lenguaje, no en la dirección a la cual remite, sino en la dimensión que le da; no hacer caso del poder que tiene de designar, de nombrar, de mostrar, de hacer aparecer, de ser el lugar del sentido o de la verdad, y demorarse, en cambio, sobre el momento –al punto solidificado, al punto prendido en el juego del significante y del significado– que determina su existencia singular y limitada. Se trata de suspender, en el examen del lenguaje, no sólo el punto de vista del significado (ya se ha adquirido la costumbre) sino el del significante, para hacer aparecer el hecho de que, aquí y allá –en relación con dominios de objetos y sujetos posibles, en relación con otras formulaciones y reutilizaciones posibles–, *hay* lenguaje.<sup>123</sup>

Con base en esto, me parece pertinente sugerir que el llamado a suspender de Foucault señalado en este pasaje guarda estrechas relaciones con la operación de suspensión del régimen de experiencia habitual desarrollada en la primera parte de esta tesis. ¿En qué sentido? En tanto que los valores que podemos asignarle a un objeto específico con el interés de realizar un posterior análisis –labor que, para Bergson, como pudimos revisar, deviene en la cristalización de la experiencia perceptiva del objeto en cuestión–, se expresan aquí bajo la forma del juego entre el significado y el significante de un objeto lingüístico que limitaría su existencia. La definición del lenguaje en estos términos es considerada por Foucault una lectura que se enfoca exclusivamente en las direcciones que propone el lenguaje; la dimensión en la cual se manifiesta, en cambio, toma cuerpo en un *hay* lenguaje. Pero, ¿qué es específicamente ese *hay* lenguaje? Deleuze, al respecto, dirá que se trata de una dimensión irreductible del lenguaje a todas las direcciones que hace que sea imposible «comenzarlo». Esto quiere decir que todo lenguaje, en tanto se agrupa en función de una época histórica,

---

<sup>123</sup> Id., 146.

siempre varía, no tiene comienzo. A partir de esto, afirma que hay tres maneras de hacer comenzar el lenguaje que Foucault rechaza explícitamente: la primera fórmula es «yo hablo», manera que alude a algo esencial y que reduce el lenguaje a la dirección del sujeto que habla.<sup>124</sup> La segunda fórmula es «ello habla», esto es, quién pudo decir algo semejante, fórmula que reduce el lenguaje a la dirección del significante. La tercera fórmula, por último, es «el mundo habla», manera, para Deleuze, modesta en apariencia pero ambiciosa en la realidad que reduce el lenguaje a la dirección del estado del mundo o al mundo intencionado.<sup>125</sup> El *hay* lenguaje de Foucault, de esta manera, se opone a todo origen referido al mismo. En palabras de Deleuze:

¿Cuál es la fórmula que corresponderá a la dimensión del lenguaje independientemente de sus direcciones, es decir al agrupamiento del lenguaje o al *hay* lenguaje? No puede ser otra que «se habla». A condición de comprender que en el «se habla», que es el no-comienzo del lenguaje, tomarían su lugar todos los sujetos, cualesquiera sean, todos los yo posibles e imaginables; harán su cadena todos los significantes; se alojará todo lo que hay por decir sobre el mundo. Pero el *hay* lenguaje no estará definido por ninguna de estas direcciones, estará definido por la propia dimensión del «se habla», del murmullo anónimo, es decir, del enunciado.<sup>126</sup>

Es el «murmullo anónimo» el que Foucault no deja de buscar y reivindicar en sus investigaciones arqueológicas: aquello que «se dice», que se «se habla». Y es a partir de esta búsqueda que el sujeto, el objeto y el concepto de un enunciado ya no aparecen como direcciones del lenguaje sino como funciones derivadas del propio enunciado: en esta operación radica su desplazamiento. Esto significa que el sujeto del enunciado no es el mismo que el sujeto de la frase o de la proposición, que el objeto del enunciado no es el mismo que el objeto de la proposición y que el concepto del enunciado no es el mismo que el significado

---

<sup>124</sup> Deleuze, esta vez conectando directamente con Bergson, señala además lo siguiente: “No hace falta ser alguien para producir un enunciado, y el enunciado no remite a ningún *cogito* ni sujeto trascendental que lo haría posible, ni Yo que lo pronunciaría por primera vez (o lo recomenzaría), ni Espíritu del Tiempo que lo conservaría, lo propagaría y lo recuperaría. Para cada enunciado existen «emplazamientos» de sujeto, muy variables por otro lado. Pero, precisamente porque diferentes individuos pueden ocuparlos en cada caso, el enunciado es el objeto específico de un cúmulo según el cual se conserva, se transmite o se repite. El cúmulo es como la constitución de un *stock*; no es lo contrario de la rareza, sino un efecto de esa misma rareza. También sustituye a las nociones de origen y de retorno al origen: como el recuerdo bergsoniano, el enunciado se conserva en sí mismo, en su espacio, y vive en la medida en que ese espacio subsiste o es reconstituido (Deleuze, *Foucault*, 30).”

<sup>125</sup> Deleuze, *El saber: Curso sobre Foucault*, 83 y 86.

<sup>126</sup> Id., 86.

de la palabra.<sup>127</sup> El enunciado, por lo tanto, produce o engendra su propio sujeto, su propio objeto y su propio concepto, asunto a partir del cual se vuelve pertinente cuestionar no solo quién es el que habla, sino además sobre qué, o acerca de qué, y bajo qué significados asignados a ciertas palabras dichas.

“«No importa quién habla», sino que lo que dice no lo dice de no importa dónde”, señala Foucault en *La arqueología del saber*.<sup>128</sup> El análisis del «se dice», en cuanto al sujeto, no debe considerar el «murmullo anónimo» como una opinión común transversal, ni como una representación colectiva que pueda imponerse a todo individuo, sino más bien como un conjunto de las cosas dichas cuyas relaciones, entrecruzamientos y transformaciones pueden llegar a indicar el lugar singular de un sujeto que habla.<sup>129</sup> Hay que extraer los enunciados para trazar esa posición de sujeto. Precisamente, ese sujeto de enunciado, que no es el mismo que el autor de la formulación, no es causa, origen o punto de partida de tal o cual frase articulada, así como tampoco representa esa intención significativa que ordena a las palabras como un cuerpo visible. Foucault considera, a partir de esto, que hay un lugar vacío que puede ser ocupado por individuos diferentes, lugar que lejos de estar definido una vez y para siempre, inmóvil durante un texto, un libro o una obra, es variable para poder mantenerse idéntico a sí mismo a través de varias frases o para modificarse con cada una.<sup>130</sup> “Describir una formulación en tanto que enunciado no consiste en analizar las relaciones entre el autor y lo que ha dicho (o querido decir, o dicho sin quererlo), sino en determinar cuál es la posición que puede y debe ocupar todo individuo para ser sujeto.”<sup>131</sup> Hay, por lo tanto, múltiples maneras de remitir a un sujeto cuando se trata de un enunciado.<sup>132</sup>

El objeto derivado del enunciado, por su parte, “(...) no es el objeto al cual hace referencia la proposición, es el mundo del que se rodea tal enunciado en su diferencia con cualquier otro

---

<sup>127</sup> Cf. Id., 126-127.

<sup>128</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 161.

<sup>129</sup> Cf. Id., 160-161.

<sup>130</sup> Cf. Id., 125-126.

<sup>131</sup> Id.

<sup>132</sup> Deleuze dirá: “La multiplicidad permanece totalmente indiferente a los tradicionales problemas de lo múltiple y de lo uno, y especialmente al problema de un sujeto que la condicionaría, la pensaría, la derivaría de un origen, etc. No existe ni lo uno ni lo múltiple, pues eso sería, de todas formas, remitir a una conciencia que recomenzaría en lo uno y se desarrollaría en lo otro (Deleuze, *Foucault*, 40).”

enunciado.”<sup>133</sup> Foucault afirma que deben existir ciertas condiciones históricas para que se pueda decir algo de un objeto –para que distintas personas puedan decir de él algo, para que se puedan establecer relaciones de semejanza, de vecindad, de alejamiento, de diferencia y de transformación con otros objetos– y que esas condiciones son variables, numerosas y de importancia. Esto quiere decir, en sus propias palabras, que no es fácil decir algo nuevo: “(...) no basta con abrir los ojos, con prestar atención, o con adquirir conciencia, para que se iluminen al punto nuevos objetos, y que al ras del suelo lancen su primer resplandor.”<sup>134</sup> ¿Qué es lo que debemos hacer entonces? Producir relaciones, en un haz siempre complejo de ellas, entre objetos, y no esperar el descubrimiento de estos como si estuvieran a la espera de encarnarse objetivamente en un orden preexistente.

Finalmente, tenemos el concepto derivado del enunciado. Foucault en este punto saca a la luz la noción de *dispersión*: señala que la historia no es la construcción de un edificio piedra a piedra en cuanto al juego de los conceptos que se ven aparecer en su desarrollo, sino que dicho juego tiene mucho antes que ver con la aparición de conceptos dispares, disímiles, cuya ley o sistema de concurrencias no obedece a una sistematicidad lógica. “Más que querer reponer los conceptos de un edificio deductivo virtual, habría que describir la organización del campo de enunciados en el que aparecen y circulan.”<sup>135</sup> La clave en esta dispersión y circulación conceptual estaría en la manera en que los propios conceptos están relacionados los unos con los otros: “la manera, por ejemplo, en que la ordenación de las descripciones o de los relatos está unida a las técnicas de reescritura; la manera en que el campo de memoria está ligado a las formas de jerarquía y de subordinación que rigen los enunciados de un texto; la manera en que están ligados los modos de aproximación y de desarrollo de los enunciados y los modos de crítica, de comentarios, de interpretación de enunciados ya formulados, etc.”<sup>136</sup> Las relaciones efectuadas entre los conceptos de los enunciados definen tanto formas de deducción, de coherencia y de derivación como de incompatibilidad, entrecruzamiento, exclusión y desplazamiento. Su dispersión radica en este juego que, para Foucault, hace posible la multiplicidad heterogénea de los conceptos y de suspender, por un momento, “(...)

---

<sup>133</sup> Deleuze, *El saber: Curso sobre Foucault*, 137.

<sup>134</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 63.

<sup>135</sup> Id., 76.

<sup>136</sup> Id., 80-81.

esas representaciones a las que acostumbramos dirigirnos cuando hacemos la historia de las ideas.”<sup>137</sup>

La labor de extraer enunciados de un *corpus*, como hemos podido revisar, necesita aquella conversión de la mirada esbozada por Foucault para poder trazar una posición singular de sujeto, para producir relaciones y agrupaciones entre objetos que difieran de aquellos que las proposiciones indican –es decir, referenciales antes que referentes–, y para montar un sistema conceptual cuyas relaciones interiores ya no sean deductivas, sino que más bien aparezcan en su dispersión. Dicha conversión de la mirada, bajo mi lectura, es una manera de llamar al esfuerzo que sería necesario para enfrentar el mixto que comprende el universo lógico y gramatical de la dimensión lingüística del *corpus* y el campo enunciativo que eventualmente se podría producir desde él. Los enunciados están «cubiertos» de palabras, frases, proposiciones y actos del habla, se confunden entre sí, necesitan ser actualizados de tal o cual manera, y esa característica mixta es la que permite considerarlo una multiplicidad, problemática que en estas páginas he intentado desarrollar.

Una partitura, si llevamos más allá estas consideraciones, puede ser pensada en sí misma como una multiplicidad: compuesta, por un lado, por la homogeneidad que representan sus signos bajo un sentido gramatical o lógico y, por otro, por la heterogeneidad que desde esos mismos signos se puede extraer bajo tal o cual agrupamiento enunciativo. La separación entre ambas adquiere antes la forma de una trama de vectores en múltiples direcciones que la de dos líneas paralelas. La perspectiva de Foucault, de esta manera, llena de matices el juego de interpretaciones dirigidas hacia la noción de partitura: el sentido de los signos que la componen, más allá de su sujeción a una u otra práctica, se va transformando, va mutando, cambia según su época, varía según el campo de coexistencias desde el que es construido. Esta perspectiva, precisamente, es la que me ha animado a querer exponer en forma exhaustiva el *corpus* de este trabajo investigativo –esto es, las cinco partituras de las piezas que le dan consistencia–, con el objeto de dejar instalado el «espesor material» del que eventualmente puede desencadenarse la operación suspensiva ya esbozada.

---

<sup>137</sup> Id., 85.

La primera parte de este trabajo investigativo, como pudimos ver, aborda hacia el final de sus páginas una problemática acerca de la noción de componer que, me parece, instala aquel concepto en el seno de la lucha entre dos tendencias, una extensiva y la otra inextensa, que vuelve difícil su actualización –en términos de lo que de hecho ocurre en una experiencia– en forma separada. Pues bien, esta concepción del concepto componer, que constituye el corazón de esta tesis, es la que quiero traer ahora para esbozar una suerte de apuesta en relación al desplazamiento del sujeto, del objeto y del concepto del enunciado. La siguiente pregunta sintetiza esta apuesta: ¿puede ser pensada la extracción de enunciados de un *corpus* como una acción de componer producida por la noción de esfuerzo afectivo –una conversión de la mirada, en palabras de Foucault– esbozada anteriormente? Si siguiéramos esta tesis, la pregunta «¿quién habla?», planteada por Foucault respecto al sujeto del enunciado, podría devenir en *¿quién compone?*, cuestionamiento que arrastraría además una serie de interrogantes, ya revisadas desde otras perspectivas, referidas a *lo que se compone* desde una extracción de enunciados en tanto objetos posibles y *lo que compone* a aquellos enunciados en un plano conceptual. *Componer enunciados* desde un *corpus* específico de partituras, de esta manera, desencadenaría un tipo de análisis –que propongo llevar adelante en las próximas páginas– ya no enfocado en «preguntarle» a las cosas dichas lo que ocultan o lo que cubren, sino más bien, como el propio Foucault señala, “(...) sobre qué modo existen, lo que es para ellas haber sido manifestadas, haber dejado rastros y quizá permanecer ahí, para una reutilización eventual: lo que es para ellas haber aparecido, y ninguna otra en su lugar.”<sup>138</sup>

A partir de este momento, las expresiones que hasta ahora he utilizado como «una partitura» o «una pieza» darán un giro hacia su especificidad, es decir, aparecerán como «la partitura de la pieza *sin título #21*» o «la pieza *singularidad #3*», por dar un par de ejemplos de las obras. El propósito de lo que a continuación sigue es exponer el plano lingüístico –lo inmediatamente dado– de las piezas para poder comenzar a buscar esa multiplicidad de sentidos en sus planos gráficos, en el uso de sus textos y en la dimensión oral que de ellas puede registrarse. Para esto, como ya he mencionado, he decidido realizar una revisión de cada una de las marcas inscritas en las partituras de aquellas piezas, palabra por palabra, frase a frase, signo a signo, con el objeto de exponer cabalmente, sin ocultar nada, las escrituras y

---

<sup>138</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, 143-144.

oralidades –en el caso de *topializ*, particularmente– que componen este *corpus* específico. Ahora bien, junto o este registro, o quizá mejor, *entre* dicho registro –que, como podrá observarse, se apoya en una forma de escritura eminentemente descriptiva–, he decidido incorporar una serie de «interrupciones», cuyo propósito es incitar una suerte de desestabilización de sentidos –en forma incipiente, cabe decirlo– a través de una lectura del *corpus* que, por un lado, pueda producir relaciones con el pensamiento de Bergson en torno a la duración y al circuito y, por otro, ilumine algunos trayectos que en la tercera y última parte de esta tesis intentaré recorrer en forma discontinua. Dicho de otra manera, los cinco apartados que a continuación se despliegan tienen como objetivo dar consistencia a una serie de problemáticas que quedaron suspendidas en un horizonte teórico en la primera parte, pero también pretenden dejar en suspensión la acción de intentar «abrir» o de «partir» las palabras, las frases, las proposiciones y los actos del habla que en ellas aparecen, labor que, a mi parecer, tomará cuerpo al interior la trama de *variaciones* que cierra el presente trabajo.

## 2. grado de potencia #1 (2015) (Santiago Astaburaga)

Esta pieza fue escrita para ser ejecutada por ocho o más intérpretes con cualquier tipo y cantidad de instrumentos, siempre bajo la condición de que al menos uno de esos instrumentos sea capaz de producir alturas determinadas. Su duración es fija –50 minutos– y está compuesta por tres planos de ejecución, identificados por tipos de materiales que deben ser elaborados para darles consistencia: *grabaciones de campo*, *tonos sostenidos* y *tramas de sub grupos*. Para la elaboración de estos materiales es necesario que cada intérprete cuente además, como se indica en la primera página de instrucciones, «con un dispositivo reproductor y amplificador de audio que tenga la capacidad de funcionar en forma autónoma (con su propia fuente de energía) durante la ejecución».<sup>139</sup> Este dispositivo tiene como función reproducir una serie de *grabaciones de campo* que cada intérprete debe producir.

*grado de potencia #1* no presenta una partitura general como guía o mapa de ejecución, sino más bien una colección de instrucciones y notaciones gráficas con las que cada intérprete debe construir su propia *parte* para tales propósitos. En términos generales, la partitura está compuesta por 9 páginas de instrucciones y 33 páginas de notación gráfica. Las instrucciones están divididas en tres partes: la primera presenta aspectos generales del funcionamiento de la pieza, la segunda, una guía para la elaboración de los materiales que constituyen los tres planos señalados, y la tercera, un instructivo para la ejecución de aquellos planos. Las 33 páginas de notación gráfica, por su parte, están divididas en dos partes: 18 páginas de fragmentos de tonos, material con el que cada intérprete elabora sus *tonos sostenidos*, y 15 páginas de «notación trama», escritura que presenta segmentos de duración unidos por líneas que deben ser ejecutados por dúos, tríos y cuartetos conformados al interior del ensamble para realizar el plano llamado *tramas de sub grupos*.

---

<sup>139</sup> Para ver y descargar la partitura de *grado de potencia #1*, aquí:  
<https://drive.google.com/file/d/0ByqZndOzvjuvZTA0RDlrVnZZZFU/view>

Las siguientes páginas abordan dos momentos del proceso de realización de esta pieza: la elaboración de materiales, por una parte, y las condiciones de ejecución de los planos, por otra. Para esto he decidido hacer una revisión fragmentada, a través de la utilización de imágenes de la partitura, de cada uno de los tres planos por separado, bajo la consideración –y la demostración, como pretendo exponer en el transcurso de esta parte de la tesis– de que aquella división tiene que más que ver con una estructura de análisis basado en la tipología de los materiales que con las relaciones efectivas que estos producen en un proceso de realización. Las instrucciones de la partitura referidas a la primera parte de dicho proceso – la elaboración de materiales– delinean un trabajo constructivo individual para los intérpretes que presenta algunas problemáticas que me interesa tratar: primero, el transcurso que la producción de las *grabaciones de campo* supone, en tanto aparece como la «captura» de una experiencia vivida en un sitio para luego devenir material fijo inscrito en un soporte de audio. Segundo, las posibilidades en cuanto a la selección del material llamado «fragmentos de tonos», proyectadas hacia una ejecución colectiva de *tonos sostenidos* que está enmarcada en segmentos de duración determinados. Y tercero, el problema de representación que emerge en el momento en que los intérpretes deben simbolizar un conjunto de sonidos de distinta naturaleza, elaborados por ellos mismos, para ejecutar las *tramas de sub grupos*.

Las instrucciones que trazan las condiciones para la segunda parte del proceso –esto es, la ejecución de los planos– permiten dar forma a problemáticas que quedan instaladas en medio del movimiento que implica el recorrido hacia su actualización en la experiencia de ejecución misma. Las *grabaciones de campo*, de esta manera, aparecen insertas en un trabajo cuya potencia radica en las relaciones entre lo visible y lo audible en la conformación de un territorio. Luego, la ejecución de *tonos sostenidos* supone el momento por excelencia en esta pieza en el que el ensamble se reúne bajo ciertas directrices comunes, situación que permite pensar en la pertinencia de la noción de «cuerpo sonoro» en cuanto a su desarrollo. Finalmente, la ejecución de las *tramas de sub grupos*, como veremos en el cierre de este apartado, está instruida por un conjunto de enunciados que dejan entrever una suerte de «colisión» entre la dimensión cualitativa de ciertas sonoridades y la organización medida que las enmarca.

*El proceso de elaboración de los planos: imágenes sonoras, selección de tonos y simbolización de sonidos complejos*

I. Grabaciones de campo

el plano *grabaciones de campo* está compuesto por una colección de fragmentos sonoros conformada por grabaciones realizadas por cada uno de los intérpretes. la duración de este plano en la ejecución coincide con la duración de la pieza y su medio de emisión sonora es el conjunto de dispositivos autónomos repartidos en el lugar de ejecución.

Cada intérprete de *grado de potencia #1* debe realizar un conjunto de *grabaciones de campo* que en la ejecución aparecen a través de un dispositivo reproductor y amplificador de audio, ubicado en un punto cualquiera del sitio seleccionado para tales efectos. Es decir, los ocho o más intérpretes de la pieza «van acompañados» de ocho o más dispositivos sonoros –uno por cada uno– que emiten los fragmentos elaborados que conforman este plano, cuya duración total, como puede observarse en la instrucción, coincide con la duración total de la pieza, es decir, 50 minutos. Precisamente, el trabajo necesario para la realización individual de este plano comprende la elaboración de un *track* de audio de 50 minutos de duración compuesto por diversos registros sonoros de un mismo lugar, separados entre sí por «silencios digitales» que se determinan a partir de una tabla de segmentos de tiempo. Las instrucciones que delinear este trabajo son las siguientes:

elegir un sitio abierto. luego, utilizando cualquier medio de fonocaptación, realizar una grabación de 30 segundos de éste.

repetir esta operación, en un momento distinto del sitio (día, hora o luz diferente), doce veces.

construir un archivo de audio de 50 minutos de duración con el material registrado del siguiente modo:

- ubicar los fragmentos de grabación considerando los segmentos de duración disponibles para este plano (página 4).
- utilizar sólo una vez cada fragmento, es decir, elegir doce segmentos distintos de duración.
- dejar en silencio la duración restante del archivo de audio.

Luego del realizar 12 veces la operación que las instrucciones indican como el primer y segundo paso para producir las *grabaciones de campo*, cada intérprete elabora un archivo de audio de 50 minutos de duración en el cual los fragmentos aparecen una sola vez, es decir, construye un *track* en el cual las 12 grabaciones ocupan, en suma, 6 minutos (12 fragmentos de 30 segundos) del total de duración de la pieza. Para esto, tal como señala el primero de los tres puntos referidos a este último asunto, la ubicación de cada uno de los 12 fragmentos –siempre yuxtapuestos entre sí o entre ellos y silencios– debe considerar una serie de segmentos de duración disponibles, presentados en una tabla de tiempos creada para esto:<sup>140</sup>

1'25" ↔ 1'55"	12'30" ↔ 13'00"	23'50" ↔ 24'20"	36'10" ↔ 36'40"
2'10" ↔ 2'40"	13'45" ↔ 14'15"	24'30" ↔ 25'00"	36'40" ↔ 37'10"
2'50" ↔ 3'20"	14'45" ↔ 15'15"	25'10" ↔ 25'40"	37'55" ↔ 38'25"
3'45" ↔ 4'15"	15'15" ↔ 15'45"	25'45" ↔ 26'15"	39'00" ↔ 39'30"
4'20" ↔ 4'50"	16'20" ↔ 16'50"	26'20" ↔ 26'50"	39'40" ↔ 40'10"
5'10" ↔ 5'40"	16'40" ↔ 17'10"	27'15" ↔ 27'45"	40'40" ↔ 41'10"
5'30" ↔ 6'00"	17'40" ↔ 18'10"	28'30" ↔ 29'00"	41'15" ↔ 41'45"
6'15" ↔ 6'45"	18'15" ↔ 18'45"	29'55" ↔ 30'25"	42'10" ↔ 42'40"
7'00" ↔ 7'30"	18'55" ↔ 19'25"	30'20" ↔ 30'50"	43'05" ↔ 43'35"
7'50" ↔ 8'20"	19'50" ↔ 20'20"	31'25" ↔ 31'55"	43'35" ↔ 44'05"
9'05" ↔ 9'35"	20'20" ↔ 20'50"	32'05" ↔ 32'35"	44'50" ↔ 45'20"
9'50" ↔ 10'20"	20'40" ↔ 21'10"	32'35" ↔ 33'05"	45'30" ↔ 46'00"
10'05" ↔ 10'35"	21'30" ↔ 22'00"	34'00" ↔ 34'30"	46'35" ↔ 47'05"
10'55" ↔ 11'25"	22'40" ↔ 23'10"	34'55" ↔ 35'25"	48'00" ↔ 48'30"
12'00" ↔ 12'30"	23'10" ↔ 23'40"	35'15" ↔ 35'45"	49'15" ↔ 49'45"

<sup>140</sup> Todas las imágenes ubicadas entre el cuerpo del texto corresponden a extractos la partitura de *grado de potencia #1*.

La tabla presenta 60 segmentos de duración, 15 por cada columna. Cada uno de los 12 fragmentos que constituyen las *grabaciones de campo* debe tener su propio segmento, es decir, los intérpretes seleccionan 12 segmentos de duración diferentes para las grabaciones – cualquiera de ellos, sin importar si están juntos o separados– y dejan 48 en silencio. Luego de esta selección, mediante un programa de edición de audio, elaboran la pista de audio de 50 minutos. De esta manera, esta pista o *track*, en la ejecución, puede ser activada en el 0’00’’ –asunto al que ya regresaré– y, a partir de ello, reproducir las 12 apariciones de las *grabaciones de campo* en distintos momentos de la pieza, sin que para ello tenga que intervenir una mano activando el dispositivo cada vez que esto ocurre. Se podría decir que se trata de una estrategia que vuelve a este plano autónomo en su ejecución gracias al trabajo de elaboración previa.

El proceso de elaboración instruido para este plano de la pieza supone una suerte de trabajo en serie de producción de *capturas sonoras* referidas a experiencias vividas en un lugar específico. Con esto me refiero a que el proceso desarrollado para producir las 12 *grabaciones de campo* permite realizar un conjunto de registros que supuestamente darían cuenta de los cambios cualitativos de un sitio, precisamente por la condición que presenta dicho proceso en cuanto a que el foco de grabación debe permanecer siempre en el mismo lugar. Las capturas sonoras resultantes, separadas por intervalos más o menos largos de tiempo –«día, hora o luz diferente», como señala la partitura– emergen aquí como extracciones de la sonoridad de un sitio, filtradas, cabe decirlo, por la microfónica y las propiedades del dispositivo utilizado. Ahora bien, estas capturas, si bien en sí mismas pueden ser consideradas, a la luz del pensamiento de Bergson, *cortes fragmentados de lo real*, también podrían ser pensadas como un solo cuerpo sonoro compuesto por «el todo» de ellas, yuxtapuestas unas con otras o separadas por pausas, y proyectadas hacia la ejecución como el plano que las nombra. Cada una de esas capturas sonoras tiene de suyo una duración extensiva, medible y cuantificable, y también una duración cualitativa: el aspecto extensivo estaría dado por la comprensión del número asignado para cada una de las grabaciones –30 segundos– en tanto marco fijo que las identificaría como trozos sonoros homogéneos que aparecerían en una ejecución bajo su condición de objetos de igual extensión, siempre medidos por un tiempo determinado

previamente. El aspecto cualitativo, por su parte, estaría conformado por las múltiples capas, planos, eventos sonoros y pausas que componen a cada una de las grabaciones en tanto ocurrencias fundidas entre sí, inseparables unas de otras. Este segundo aspecto, de alguna manera, disloca aquel número que designa su duración extensiva como material sonoro medible, es decir, permite pensar en que la emergencia de esa riqueza sonora tiene un correlato en la propia percepción del tiempo de su desarrollo.

El segundo sentido en el que podrían ser pensadas estas capturas sonoras tiene que ver con las relaciones y afecciones posibles entre cada una de ellas al interior de un *track* de audio específico, es decir, entre las 12 apariciones que ocurren durante los 50 minutos en cada una de las pistas que un intérprete produce. Podemos pensar aquí en las *grabaciones de campo* como puntos situados junto a otros puntos, separados por silencios que varían en su extensión –algo así como una secuencia de fotografías de un mismo sitio, tomadas en distintos momentos, que se encuentran instaladas linealmente en un muro, separadas unas de otras por distintas porciones de espacio liso– y percibidos uno a uno a partir de sus características particulares; o bien, podemos pensar las grabaciones como curvas que se encuentran, se rozan y se penetran en distintos momentos para dar lugar a un trama, más allá de la separación aparente que se observa entre ellas. Se trataría, en este último caso –retomando la imagen de la secuencia fotográfica– de un recorrido cuyo foco ya no son objetos inmóviles que se encuentran en puntos determinados del espacio, sino más bien de la posibilidad de producir relaciones entre esas imágenes, de dotarlas de movimiento, precisamente porque no son sino variaciones de «un mismo objeto-lugar» que tienen la potencia de activar una memoria, toda vez que aparecen, que podría suspender sus distinciones. Habría que revisar profundamente, asunto que pretendo abordar poco a poco en este trabajo, de qué manera este juego entre ambas nociones –cantidad y cualidad– se vuelve efectivo en una experiencia de ejecución de este plano en *grado de potencia #1*.

## II. Tonos sostenidos

el plano *tonos sostenidos* está constituido por una colección de fragmentos de tonos que son ejecutados por el total de integrantes del ensamble en forma intermitente durante los 50 minutos de duración de la pieza. cada intérprete debe seleccionar previamente seis fragmentos de tonos distintos (a partir de 18 partes independientes), para luego ejecutarlos en la pieza a partir de una serie de segmentos de duración que funcionan como marcos de tiempo.

El trabajo propuesto en la partitura para la elaboración de materiales del plano *tonos sostenidos* es visiblemente más simple que los otros. A diferencia del anterior –del que se podría decir que está conformado por apariciones sonoras, elaboradas de antemano, «desperdigadas» a lo largo de los 50 minutos de duración de la pieza–, este plano está proyectado hacia momentos de encuentro en los cuales todos los intérpretes se enfocan en una actividad similar: la ejecución de *tonos sostenidos*. Básicamente, se trata de seis instantes de la pieza que están enmarcados por segmentos de duración comunes para todo el ensamble, para los cuales cada intérprete debe seleccionar seis fragmentos de tonos distintos –de un total de 18– que se correspondan con cada uno de esos segmentos. Las instrucciones específicas así lo indican:

la partitura presenta 18 páginas con distintos fragmentos de *tonos sostenidos* (páginas 11 a 28); cada intérprete debe seleccionar seis de ellos en forma previa a la ejecución.

una vez seleccionados, asignar a cada fragmento de tonos un segmento de duración de la lista siguiente (cada segmento debe tener asignado un fragmento distinto).

segmentos de duración de los *tonos sostenidos*

1'05" ↔ 3'07"

8'23" ↔ 11'46"

19'04" ↔ 19'50"

26'02" ↔ 29'28"

37'08" ↔ 38'12"

48'21" ↔ 50'00"

Para los segmentos de duración que están entre 1'05'' y 3'07'', entre 8'23'' y 11'46'', entre 19'04'' y 19'50'', entre 26'02'' y 29'28'', entre 37'08'' y 38'12'' y entre 48'21'' y 50'00'' cada intérprete debe tener seleccionado un fragmento de tonos que será ejecutado posteriormente, sin repetirse entre uno y otro. Esa labor, en términos generales, es la única que debe efectuarse en el proceso de elaboración de este plano. Dicho trabajo, como veremos más adelante, contempla que el ensamble en su totalidad ejecute el material que lo conforma en los segmentos de duración indicados, considerando que cada uno de esos momentos presentará tantos fragmentos como intérpretes haya, en caso de no existir coincidencias en las decisiones tomadas.<sup>141</sup> El total de fragmentos de tonos –unidos en la imagen a continuación pero correspondientes a las 18 páginas distintas–, es el siguiente:

---

<sup>141</sup> La incorporación en mi trabajo compositivo del material que he denominado «fragmentos de *tonos sostenidos*» tiene una referencia directa, y bastante explícita, en una serie de obras del compositor holandés Antoine Beuger escrita para números de ejecutantes. Sugiero revisar las piezas *monidies pour mallarmé* (2004), *dedekind duos* (2003), *ba da duos* (2006), *peckinpah trios* (2004), *cantor quartets* (2003), *kiarostami quintets* (2004) y *ockeghem octets* (2005). Aquí se puede ver y escuchar parte del trabajo de Beuger: <http://www.wandelweiser.de/antoine-beuger.html>

The image displays two columns of musical notation, each containing ten staves. The notation is written in treble clef and consists of note heads and accidentals (sharps, flats, and naturals) placed on the five-line staff. The notes are positioned on various lines and spaces, with some notes having accidentals. The notation is arranged in a grid-like fashion, with two columns of ten staves each. The notes are scattered across the staves, with some notes appearing on the same line or space in different staves, suggesting a sequence of notes or a specific melodic line. The accidentals are used to indicate the pitch of the notes, with sharps (#) and flats (b) being the most prominent. The overall appearance is that of a page of musical notation, possibly a score for a single instrument or a set of exercises.

### III. Tramas de sub grupos

el plano *tramas de sub grupos* consiste en la ejecución de un número indeterminado de dúos, tríos y cuartetos, conformados a partir de las 15 partes independientes escritas con “notación trama”. este plano también ocurre en forma intermitente durante la ejecución de la pieza, sin embargo, a diferencia de los planos anteriores, no hay marcos de tiempo que determinen su ubicación y duración.

El término *trama* refiere en este plano de la pieza a un tipo de notación que he denominado «notación trama»: básicamente, se trata de segmentos numerados –rectángulos vacíos identificados por una sigla y un número– unidos por líneas punteadas y continuas (escritura que revisaré más adelante). La partitura de *grado de potencia #1* presenta 15 páginas compuestas por esta notación: 5 para dos ejecutantes, 5 para tres ejecutantes y 5 para cuatro ejecutantes. El momento en el que aparece este plano –compuesto por la ejecución de aquellos sub grupos–, a diferencia de los dos anteriores, no está determinado por segmentos de duración numerados. La puntualización de la elaboración de este plano es la siguiente:

la partitura presenta 15 páginas compuestas por *tramas de subgrupos*: cinco dúos, cinco tríos y cinco cuartetos (páginas 29 a 43). su ejecución se realiza en los momentos inactivos de *tonos sostenidos*, es decir, este plano no puede superponerse al anterior. sin embargo, puede coincidir con los sonidos de las *grabaciones de campo* producidos por los dispositivos repartidos en el lugar de ejecución.

el ensamble debe acordar previamente y en forma colectiva cuántas de esas páginas forman parte de la ejecución, así como quiénes las ejecutan y en qué momento de la pieza se ubican (considerando el punto anterior) a partir de la siguiente instrucción: cada intérprete debe ejecutar al menos una vez una página de *tramas de sub grupos*.

la simultaneidad o superposición de distintos sub grupos ejecutando tramas diferentes (o las mismas) puede producirse cualquier cantidad de veces. la duración de cada trama es cualquiera.

La primera de las tres instrucciones que se observa en la imagen anterior señala que la ejecución de este plano siempre ocurre en los intervalos que se producen entre los *tonos sostenidos*. Si bien podemos observar que aquí hay una ausencia de marcos de tiempo numerados que determinen su ubicación y duración específica, se puede inferir la presencia de zonas en las que los sub grupos pueden suceder, precisamente dadas por aquellos «entre tonos sostenidos»: entre 3'07'' y 8'23'', entre 11'46'' y 19'04'', entre 19'50'' y 26'02'', entre 29'28 y 37'08'' y entre 38'12'' y 48'21''.<sup>142</sup> Es decir, un sub grupo determinado puede ejecutar una de las 15 páginas disponibles en cualquiera de estas zonas, sin embargo, no hay nada que indique cuánto debe durar esa página ni en qué punto debe estar ubicada esa ejecución.

La ocurrencia de las *tramas de sub grupos* también puede no efectuarse en alguna de estas zonas debido a aquello que señala la segunda instrucción: «cada intérprete debe ejecutar al menos una vez una página de *tramas de sub grupos*». Esto quiere decir, por ejemplo, que un trío cualquiera, conformado al interior del ensamble para ejecutar este plano, puede elegir solo una de las páginas de las 5 disponibles para este número de ejecutantes, y, a partir de esto, puede tocarla en cualquiera de los «entre tonos sostenidos» mencionados. De esta manera, el trío realizaría una sola intervención y con eso ya sería suficiente para cada uno de sus integrantes durante toda la pieza. Ahora bien, también puede suceder que uno de ellos forme también un dúo para ejecutar una página en otra zona disponible y, además, un cuarteto con los mismos propósitos en una tercera zona. No hay un límite máximo de participación, siempre y cuando las ejecuciones de los sub grupos quepan en las zonas disponibles. Las decisiones referidas a este plano –esto es, qué páginas serán ejecutadas y por quiénes– como

---

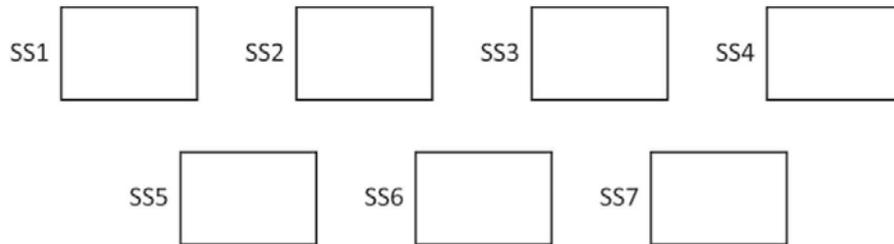
<sup>142</sup> Cabe señalar aquí que entre 0'00'' y 1'05'' no hay actividad posible relacionada a este plano debido a que en ese segmento de tiempo cada intérprete debe realizar un recorrido con su dispositivo en forma previa a la ejecución de los primeros *tonos sostenidos*.

bien señala la misma instrucción, deben ser realizadas previamente y en forma colectiva. Por último, se indica que la duración de cada intervención de sub grupos puede ser cualquiera – siempre dentro de su zona– y que cualquier tipo y número de superposición de sub grupos es posible.

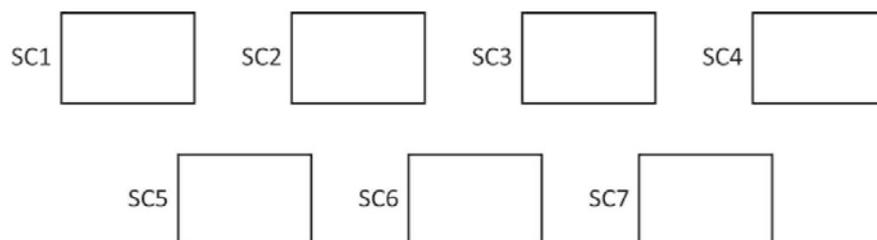
Sobre los materiales la partitura señala:

cada músico elabora una serie de materiales en forma previa a la ejecución de la pieza: siete sonidos simples y siete sonidos complejos. los sonidos simples (SS) se refieren a sonidos instrumentales habituales: aquellos cuyos mecanismos de producción encuentran en la costumbre de la práctica la idea de dominio de sus posibilidades sonoras. la elaboración de sonidos complejos (SC), en cambio, propone un énfasis en el trabajo constructivo: la experimentación de diversos mecanismos de producción sonora no afirmados en el hábito, que permitan desestabilizar la idea de control de sus resultados sonoros.

Los sonidos elaborados para las *tramas de sub grupos* deben ser simbolizados en el interior de los 14 segmentos numerados disponibles. Cada intérprete, para esto, construye previamente 14 materiales sonoros –7 sonidos simples y 7 sonidos complejos– para realizar este trabajo de simbolización. Estos 14 materiales son los que le dan consistencia a los segmentos numerados que en las 15 páginas escritas para este plano aparecen relacionados bajo la notación trama. Las nociones de «sonidos simples» y «sonidos complejos», asunto que pretendo tratar aquí, remiten más a aspectos internos de quien los interpreta que a las cualidades del sonido que produce. Los sonidos simples (SS) son sonidos habituados, esto es, aquellos que no precisan de un esfuerzo extraordinario para su producción ni de un trabajo de concentración fuera de lo común para su ejecución, sino más bien de aquellos que brotan casi «por su propia cuenta» al tomar, tocar, pulsar, frotar o soplar un instrumento. Los segmentos numerados para este tipo de sonidos –marcos blancos a la espera– se presentan de este modo:



Los «sonidos complejos» (SC), por su parte, suponen un horizonte constructivo proyectado hacia una cierta fragilidad en la ejecución instrumental: se trata de aquellos sonidos ya no afirmados a esa costumbre recién señalada que permite su emergencia habituada sino más bien a una forma de experimentación en los mecanismos de producción sonora que no encuentre su estabilidad mientras dura. Dicho en otras palabras, los sonidos complejos en *grado de potencia #1* suponen la incorporación de técnicas instrumentales *inauditas* –en su doble acepción: *insólito* y *nunca antes oído*–, que interrumpan, o fracturen incluso, la estabilidad y el control de su resultado, es decir, que se encuentren en una especie de límite, de borde frágil, que pueda permitir en cualquier momento su «caída». A continuación los 7 segmentos numerados para este tipo de material:



Quiero detenerme un momento en los alcances que pueden producirse en este juego entre sonidos simples y sonidos complejos, específicamente en lo que se refiere al foco de su producción ya no puesto en cualidades eminentemente sonoras –por ejemplo, en una mayor o menor complejidad de estos en cuanto a frecuencias involucradas, o en los armónicos en

resonancia que se producen, o también, en tal o cual ritmo perceptible— sino en los mecanismos utilizados para su ejecución. Este es un asunto importante: un intérprete puede, a partir de esta instrucción, tocar un sonido en un instrumento de viento —un clarinete, por ejemplo— aparentemente simple en cuanto a sus características sonoras pero complejo en tanto participa un *esfuerzo muscular* que arrastra un gran desafío para sostener su ejecución. Pienso aquí en un sonido sobreagudo «limpio» del clarinete que, al mismo tiempo que involucra una acción compleja para su producción —cierta rigidez de la mandíbula, una posición precisa de los labios y de la lengua y una exhalación de aire determinada—, aparece como un tono que *exteriormente* podría ser considerado simple. ¿Cómo opera, en una situación como esta, la cualidad del proceso interno de su ejecutante frente al juicio acerca de las apariencias de un sonido tantas veces hecho, tantas veces probado, que no hace otra cosa que cancelar su dimensión formante en vista de poner el foco en la abstracción que supone entenderlo como un evento puramente sonoro, puramente exterior, separado de otros procesos y de otros acontecimientos? ¿Cuáles serían los alcances de una propuesta de trabajo semejante para un intérprete en tanto la elaboración y ejecución de sonidos complejos supondría una suerte de «golpe al hábito» que apuntaría, precisamente, a dar relevancia a aquello que tantas veces se oculta, a saber, la serie efectiva que asiste a la formación de un objeto desprovisto de una técnica y de un control que le daría una forma definida y estable? *Lo dicho* ilumina aquí la abstracción que supone considerar la pureza de un evento; *lo no dicho* refiere a las cualidades de una economía desplegada que tiende a ser invisibilizada, economía que en esta pieza se vuelve constitutiva.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Sugiero, a partir de este asunto, revisar la pieza *distances ouïes-dites* (2013) del compositor francés Jean-Luc Guionett. Al inicio de su compleja partitura de esta pieza, específicamente en su presentación, Guionett escribe lo siguiente: “Nada es divertido, ni lúdico, ni triste en esta composición; ella tiene que ver con una informática interior, una informática de sí misma. Si la interpretación puede tomar a veces la forma de un test, es que esta forma es la música misma: los errores, en el cuadro de un test, no lo son más en el de una música como resultado sonoro del proceso -- no hay error en el plano de la música. Los auditores están a la escucha de las subjetividades del trabajo. Exactamente: están a la escucha de la firma sonora de una confrontación con las mismas subjetividades, a través de números, de espacio, de tiempos, de secretos, de problemas instrumentales y de una honestidad (pragmática) de sí a sí por definir.” Luego de estas palabras, escribe lo siguiente: “Para que esta heurística-en-música tenga lugar, se trata de inyectar una dosis de “honestidad de principio” (¡una idea bien particular acerca de la honestidad!): la composición plantea problemas musicales e instrumentales a resolver durante la música, en vivo. La búsqueda, el ensayo y error, la dificultad, pero el error sobre todo, no deben ser escondidos, ni menos aún musicalizados o sobre tocados. Se trata de entretener el sonido producido como la firma de una forma en proceso de hacerse; dicho de otro modo —hablando de sonido— de una forma ni más ni menos... siempre en proceso entonces.” (traducido por Cristián Alvear).

Aquí se puede ver la información del disco publicado por el Dadalus Ensemble:

<http://www.umlautrecords.com/wp-content/uploads/2017/01/complet.pdf>

Aquí un extracto sonoro de aquel trabajo: <https://www.youtube.com/watch?v=OaB7eEA8Kg0>

Quizá la efectucción de un trabajo como este puede alterar o transformar, eventualmente, la manera en que conformamos las unidades que dan nombre a los sonidos que escuchamos. Con esto surge un segundo asunto que me parece importante profundizar en la elaboración de este plano: el trabajo de simbolización, o de representación gráfica, de los sonidos simples y sonidos complejos. Cada sonido elaborado –los 14 ya mencionados– debe ser representado por un símbolo inscrito al interior de un rectángulo vacío identificado como sonido simple (SS) o sonido complejo (SC). Pues bien, este proceso de producción gráfica a cargo de los intérpretes puede ser visto como una apertura, empujada por la partitura de la pieza, hacia la creación de formas, signos, anotaciones, conceptos y dibujos que puedan representar el carácter heterogéneo de los sonidos que han de ser representados. ¿A qué me refiero con esto? A que el proceso analizado y cuestionado recientemente, referido al juego diferencial entre sonidos simples y complejos, puede operar como una suerte de impulso previo para poner en marcha una labor en la que el trazo de los intérpretes –su marca singular– ya está atravesado por el proceso ocurrido en la elaboración de los materiales sonoros. La representación simbólica de ciertos sonidos, entendida como un fenómeno cultural arraigado en una práctica que actúa por consenso y por *sentido común*, puede aquí experimentar una fractura, o quizá mejor, una proliferación, en tanto el sentido de la noción de complejidad aparece en este plano como un concepto dúctil que pretende visibilizar la duración interna de un sonido en proceso de formación. ¿Cómo un intérprete puede anotar la complejidad de los mecanismos de producción que utiliza para ejecutar un sonido a través de un símbolo que debe «caber» en un rectángulo vacío? ¿Qué consecuencias puede tener esta condición para la música que emerge en esta pieza? Se podría decir que este tipo de notación desdibuja la idea de un *grado cero* común desde la perspectiva de los intérpretes, en tanto la ausencia de un pentagrama y de los múltiples signos que lo complementan para formar lo que comúnmente se conoce como notación musical puede activar una serie de cuestionamientos y producciones en relación a la compleja tarea de simbolizar sonidos. La notación trama aparece entonces como la posibilidad de incorporar, en este plano específico, a personas que no tengan necesariamente un entrenamiento musical en el campo del conocimiento de los llamados signos musicales.

## ***Ejecución de los planos: la producción de un territorio, la formación de un cuerpo sonoro y el conteo del tiempo***

### I. Grabaciones de campo

cada intérprete elige en forma previa un punto específico del lugar de ejecución para ubicar posteriormente su dispositivo sonoro.

luego, el ensamble se reúne en torno al cronómetro y activa en forma sincronizada el inicio de cada archivo de audio guardado en los dispositivos con el inicio de la cuenta cronométrica que enmarca la duración de la pieza.

Antes de la ejecución de *grado de potencia #1* los intérpretes deben elegir, dentro del territorio en el que se llevará a cabo, un punto específico para situar el dispositivo que utilizarán para emitir las *grabaciones de campo*. Este proceso de selección previa, de alguna manera, produce múltiples «marcas en potencia» en el lugar de ejecución, puntos sobre un territorio desde los cuales se emitirán múltiples fragmentos de grabaciones de otros lugares producidas por los propios intérpretes. Para llevar adelante la ejecución de este plano, los integrantes del ensamble se reúnen en torno a un cronómetro central –necesario para la ejecución de la pieza– y activan en forma sincronizada, tal como señala la instrucción, el 0'00'' de cada archivo de audio junto al 0'00'' del cronómetro. Es importante recordar en este punto que la duración del archivo de audio de *grabaciones de campo* dura 50', duración que coincide con la duración total de la pieza y que, por tanto, permite su despliegue autónomo.

durante el 0'00" y el 1'05", cada intérprete se dirige hacia el punto seleccionado previamente para situar su dispositivo sonoro. luego, se reubica en su lugar de ejecución junto a su instrumento (o instrumentos). si las condiciones del lugar no permiten realizar esta acción en el tiempo indicado, debe buscar apoyo en terceras personas o en controles remotos para poder activar a distancia su dispositivo.

la intensidad de las grabaciones debe permitir no cancelar ni ser cancelada por los sonidos que en ese momento estén ocurriendo.

En 1'05" los intérpretes deben estar situados junto a sus instrumentos para dar inicio a la ejecución de la pieza, segundo punto marcado en el territorio para cada quien si consideramos el determinado anteriormente para sus dispositivos. Previamente, entre 0'00" y 1'05", cada intérprete debe realizar un recorrido que va desde la reunión en torno al cronómetro hacia el punto seleccionado para situar el dispositivo y, a continuación, hasta su lugar junto a su instrumento (o instrumentos) para iniciar en 1'05" la ejecución de los primeros *tonos sostenidos*. Se menciona, por si fuera necesario, la posibilidad de hacer esto en forma remota si el lugar de ejecución no permite realizar esta acción. Finalmente, vemos una única y simple indicación referida a la dinámica que instruye la acción efectiva de encontrar un volumen del material de audio que no «cancele ni se cancele» en relación al entorno sonoro del sitio, búsqueda que siempre será problemática en tanto el punto de ubicación o de referencia para encontrar ese balance no está enunciado.

La puesta en marcha de las pistas de audio de los ocho o más dispositivos sonoros entra en este punto en un nuevo proceso de actualización. Dado que la organización del material de cada pista –las 12 capturas sonoras y los silencios– está delineada por una tabla de segmentos de duración común para todo el ensamble, la ejecución de este plano se compone de apariciones intermitentes de esas capturas en distintas combinaciones durante los 50 minutos: algunas veces coinciden dos, cinco, nueve, otras veces suenan siete simultáneamente, o bien, pueden coincidir todas en un segmento de duración específico; algunas veces se ubican unas al lado de otras y en otras ocasiones aparece una, o más de una, aisladas, es decir, precedidas

y seguidas por silencios. El *ritmo* de esta trama de apariciones, cabe señalarlo, está determinado por las decisiones tomadas por cada intérprete en cuanto a los segmentos de duración seleccionados. Ahora bien, lo que me interesa tratar de este asunto aquí es lo que puede ocurrir con las capturas sonoras a partir de las combinaciones posibles. Más arriba desarrollé la idea de una doble percepción de estas capturas, graficadas, por un lado, como puntos separados y, por otro, como curvas entrelazadas. Pues bien, ese análisis aun las consideraba dentro del proceso individual que supone la elaboración de cada *track* de audio, y no en cuanto a los alcances del *encuentro* de todos ellos en la ejecución del ensamble. Este encuentro, bajo mi perspectiva, presenta una problemática que tiene que ver con la potencia del territorio en el que *grado de potencia #1* ocurre en el momento en que los dispositivos sonoros son repartidos y activados. Aquella disposición produce una serie de marcas en el sitio de ejecución que multiplica, amplía y diversifica los focos de eventos sonoros, ya no reducidos únicamente al desempeño instrumental de los intérpretes. En este sentido, se podría decir que cada uno de los intérpretes tiene una especie de extensión sonora separada de sí y de su labor instrumental, cuya consistencia es una serie de capturas sonoras de experiencias vividas en otro sitio y en otro tiempo, que son «traídas» a una duración actual. Sus apariciones en la ejecución de la pieza, quiero sugerir aquí, son actualizaciones de esas capturas de lugares que ahora participan en la producción de un nuevo lugar, de un territorio singular que emerge en el momento en que entran en contacto entre ellas, que se relacionan entre sí, o quizá mejor, en el instante en que se «tocan» unas con otras para producir un lugar sonoro inaudito.

La fundición de las múltiples *grabaciones de campo* se constituye como un *plano* cuya consistencia se vuelve irreductible e indivisible en tanto ellas conforman un «cuerpo» de eventos diferenciados entre sí, con sus matices propios, pero, al mismo tiempo, solidarios en tanto *coexisten* formando un campo de presencia con los que coinciden, anteceden o suceden. La producción de un territorio trazado por la diversificación de puntos sonoros, pensado ahora como un plano de consistencia sonora, permite aquí transformar y variar lo que podría denominarse una escucha *de derecho* y otra *de hecho* en una ejecución posible. ¿A qué me refiero con esto? Se trata de una apuesta: creo que la multiplicidad inherente de este plano puede empujar la emergencia de una escucha que ya no tenga las facultades, por así decirlo,

de diferenciar aquello que forma parte de los materiales sonoros de la pieza enunciados por la partitura (de derecho) y los que en el momento en que esta se ejecuta aparecen (de hecho). Bajo mi perspectiva, la escucha de esas múltiples capturas sonoras, repartidas en el territorio y combinadas de diversas maneras, vuelve audible sonoridades que de otro modo permanecerían enmascaradas por el «rumor» de fondo, tantas veces homogenizado y reducido a un objeto sonoro sin matices, prescindible en cuanto a la experiencia musical, que se ubica detrás del foco que debe ser escuchado con plena conciencia para erigir tales o cuales valoraciones del desempeño interpretativo presentado.<sup>144</sup>

## II. Tonos sostenidos

cada fragmento de *tonos sostenidos* debe ejecutarse dentro del segmento de duración que le fue asignado previamente: el tiempo inicial indicado activa el primer tono y el tiempo señalado al final coincide con el término del último tono.

la duración de cada tono es cualquiera; la duración de las pausas entre cada uno es breve o muy breve.

La primera instrucción de la ejecución de este plano enmarca las posibles duraciones de los sonidos presentes en los fragmentos de *tonos sostenidos*. Cada uno de esos tonos (puntos sobre un pentagrama que representan alturas determinadas) tiene una duración indeterminada, pero siempre bajo las siguientes condiciones: en primer lugar, que el primero de ellos se toque desde el tiempo inicial marcado en el segmento de duración que le corresponde; en segundo lugar, que entre cada tono haya una pausa lo más breve posible (o ninguna); y en tercer lugar, que el último tono acabe exactamente en el tiempo de cierre

---

<sup>144</sup> Considerando la problemática de la conformación de un territorio a partir de la ocurrencia de una obra musical, sugiero revisar el trabajo del compositor estadounidense Casey Anderson, específicamente tres de sus piezas escritas para radio: *valley* (2010), *possible dust* (2011) y *territory* (2014). Aquí se puede ver y escuchar parte de este trabajo: <http://www.caseythomasanderson.com/works/>

marcado en el segmento de duración. Es decir, se trata de una especie de administración de la duración de cada tono que se encuentra al interior de un fragmento dada por un marco de tiempo que detona el primero y silencia el último.<sup>145</sup> A continuación un ejemplo de uno de esos fragmentos:



Recordemos: el fragmento que puede observarse en la imagen, compuesto por seis tonos distintos, debe estar asignado a uno de los seis segmentos de duración presentes en la tabla común expuesta anteriormente en elaboración de *tonos sostenidos*.<sup>146</sup> Pues bien, bajo el supuesto de que uno de los intérpretes determine que el fragmento será ejecutado en el segmento de duración que va desde 8'23'' hasta 11'46'', una de las múltiples posibilidades de ejecución sería la siguiente:<sup>147</sup>

- tocar do# entre 8'23'' y 9'14''
- pausa de 1''
- tocar sol entre 9'15'' y 9'30''
- tocar, sin pausa previa, sol# entre 9'30'' y 9'52''
- pausa de 2''
- tocar fa# entre 9'54'' y 10'37''
- pausa de 1''
- tocar la entre 10'38'' y 11'03''
- tocar, sin pausa previa, la# entre 11'03'' y 11'46''

<sup>145</sup> Un referente fundamental en cuanto al trabajo realizado con segmentos de duración es el compositor John Cage, específicamente sus llamadas «piezas de números», compuestas por Cage en sus últimos años de vida. Algunos ejemplos de ellas que sugiero revisar: *Five* (1988), *One* (1987), *Four* (1989), *One<sup>4</sup>* (1990), *One<sup>5</sup>* (1990), *Four<sup>6</sup>* (1992) y *Fourteen* (1990).

<sup>146</sup> Los 6 segmentos de duración son: 1'05''↔3'07'', 8'23''↔11'46'', 19'04''↔19'50'', 26'02''↔29'28'', 37'08''↔38'12'' y 48'21''↔50'00''.

<sup>147</sup> Cabe señalar aquí que el ejemplo es un caso hipotético de la *medición* de una ejecución posible, cuyo propósito es describir el funcionamiento de este plano. Nada en la partitura indica que los tonos deban estar asociados a duraciones extensivas determinadas, sino al contrario, se insta a que los intérpretes decidan cambiar de uno a otro mientras el fragmento se desarrolla.

Ahora bien, es importante aclarar que la duración de cada uno de esos tonos depende del instrumento utilizado y de las posibilidades instrumentales de cada intérprete. Es decir, si un vientista, por ejemplo, no domina la técnica de respiración circular, difícilmente podrá sostener cada sonido sin pausas o con una pausa demasiado breve. Para un caso como este hay una instrucción precisa:

si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente, puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien, realizar un trémolo con ataque suave.

De esta manera, un sonido puede estar compuesto por una serie de apariciones de sí mismo que oscilan en dinámica y que se interrumpen sutilmente por leves respiraciones para renovarse cada vez; o también, tomando otro ejemplo, puede ser producto del uso de una técnica de ataque suave en el caso de la percusión –de múltiples golpes breves y sutiles a un objeto– que permita percibirlo como un sonido homogéneo y no una serie de «puntos» separados por cada golpe. Finalmente, la partitura presenta dos instrucciones generales referidas a este plano:

los tonos pueden ser ejecutados en cualquier octava. la intensidad debe permitir no cancelar ni ser cancelada por los sonidos que en ese momento estén ocurriendo.

la ejecución de los seis fragmentos debe contemplar la participación de la totalidad del ensamble.

La primera de ellas remite directamente a la última indicación referida a la ejecución de las *grabaciones de campo*: trabajar una intensidad que permita no cancelar ni ser cancelada por los sonidos que ocurran en aquel momento. Sin embargo, a diferencia del plano anterior, la ejecución de *tonos sostenidos* permite a los intérpretes un rango considerable de control del volumen o dinámica que emana de sus instrumentos, en tanto su producción sonora se realiza «manualmente» y mientras transcurre. Es decir, aquí los intérpretes tienen amplias

posibilidades de «ir calibrando» el nivel de sus tonos con el de los múltiples sonidos que aparecen cada vez que se ejecuta este plano.

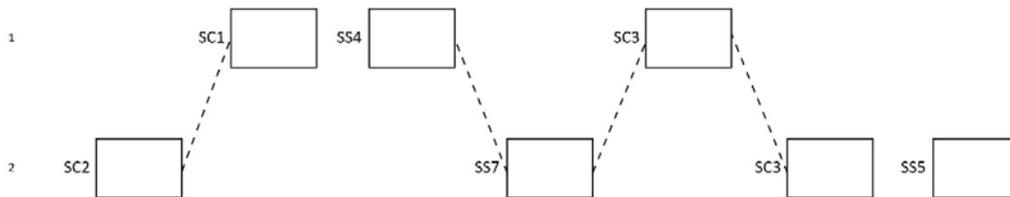
La última instrucción no es sino una forma de dejar en claro que la ejecución de los *tonos sostenidos* siempre contempla el total de participación del ensamble: se trata, por tanto, de un *tutti* compuesto por múltiples tonos o alturas sostenidas que van mutando en distintos momentos a partir de las decisiones efectuadas por los intérpretes mientras ocurre. La formación de un «cuerpo sonoro» señalada por Bergson frente a la escucha de una frase melódica –esto es, la suspensión de su organización como puntos separados en un espacio homogéneo para afirmar la impresión irreductible que produce su totalidad– cobra aquí, a mi modo de ver, un sentido, en tanto el encuentro de estos ocho o más fragmentos en un segmento de tiempo específico podría ser considerado *un cuerpo compuesto por partes fundidas entre sí*. ¿En qué sentido? En cuanto a que el carácter melódico de cada uno de los fragmentos, esa linealidad que supone su sucesión individual, entra aquí en un inédito juego de relaciones al encontrarse –o al colisionar si se quiere– con los fragmentos de otros intérpretes, organizados, precisamente, a partir de las afecciones que produce esa colisión en el desarrollo individual de cada una de las partes. Recordemos que es la serie de tonos que compone el fragmento en su totalidad el que debe ser ejecutado en un marco de tiempo específico, siempre con la posibilidad de que las duraciones internas de sus partes puedan variar entre una ejecución y otra. Por lo tanto, el hecho de que la medida de esas partes, de esos puntos a los que Bergson se refiere, no esté delineada previamente, permite que esas duraciones internas sean determinadas por los intérpretes únicamente mientras este plano ocurre en conjunto. Estas determinaciones, por tanto, tienen de suyo la potencia de entrar en un juego de afecciones –de afectar y ser afectadas– para formar aquel cuerpo sonoro.

### III. Tramas de sub grupos

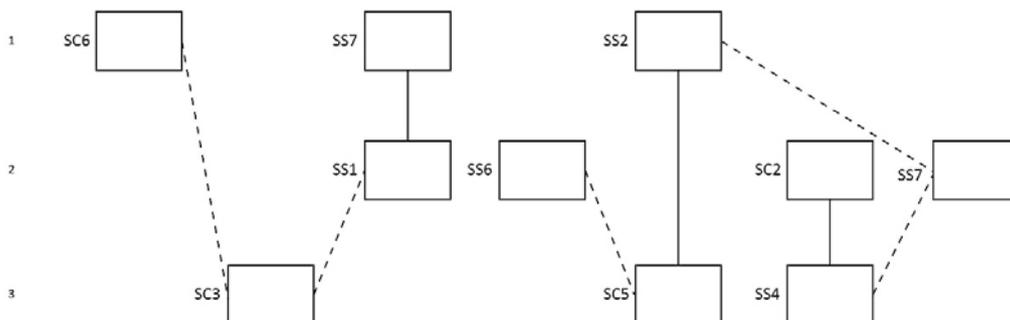
cada intérprete elige un número diferente de ejecutante. luego, describe o simboliza los sonidos simples y complejos en cada segmento numerado que le corresponde.

Las 15 páginas compuestas por «notación trama», destinadas exclusivamente a la ejecución del plano *tramas de sub grupos* –a saber, 5 páginas para dúo, 5 para trío y 5 para cuarteto, como fue mencionado anteriormente–, presentan 2, 3 o 4 números de ejecutantes, según sea el caso, y, junto a esos números y desplegados en forma horizontal, un conjunto de segmentos numerados, tipificados como SS (sonidos simples) y SC (sonidos complejos). Dos ejemplos a continuación, una para dúo y otro para trío:

#### Dúo



#### Trío



Con respecto a la duración de los segmentos numerados, la partitura señala:

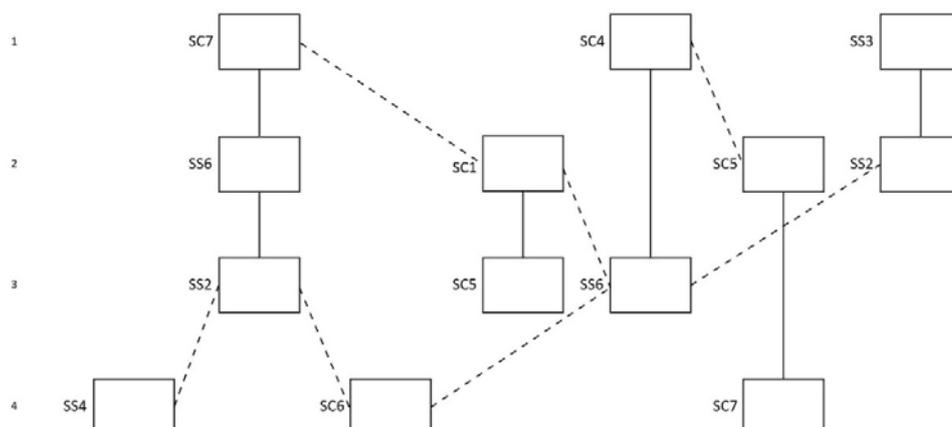
la duración de los segmentos numerados es cualquiera. si no es posible sostener un sonido por la duración correspondiente, puede repetirse en intervalos largos y regulares, o bien, realizar un trémolo con ataque suave.

Aquí aparece, en primer lugar, un asunto que ya fue mencionado, referido a la elaboración de este plano: la duración de los segmentos numerados no está determinada, sin embargo, debe siempre considerar que la ejecución de este plano está enmarcada por las zonas en que los *tutti* que componen los *tonos sostenidos* «descansan». En segundo lugar, lo que aparece aquí es una instrucción que ya fue enunciada en referencia a la ejecución de aquel plano: si un intérprete no puede hacer durar sus sonidos el tiempo necesario destinado para desarrollar el segmento numerado específico, puede realizar repeticiones largas –con pequeñas pausas entre medio–, o bien, un trémolo con ataque suave que homogenice el sonido simple o complejo ejecutado.

Sobre la «notación trama», específicamente, la partitura de la pieza señala lo siguiente:

la línea punteada indica sonidos consecutivos entre instrumentos distintos (no se superponen). la línea vertical indica sincronía en el inicio de los sonidos. la convergencia de dos o más líneas punteadas en un espacio en blanco indica silencio (cuya duración es cualquiera). si un segmento numerado no tiene ninguna línea que lo una a otro significa que el segmento que viene a continuación (en el mismo instrumento) debe ser ejecutado consecutivamente, es decir, separado del anterior por una pausa lo más breve posible.

Para tratar estas instrucciones, creo que lo más pertinente es comentar paso a paso una de las páginas, esta vez escrita para cuarteto:



Cada integrante del cuarteto elige un número. El ejecutante 4 comienza solo con su *sonido simple 4* (SS4), que acaba en el instante en que el ejecutante 3 inicia su *sonido simple 2* (SS2) en sincronía con el *sonido simple 6* (SS6) del ejecutante 2 y con el *sonido complejo 7* (SC7) del primer ejecutante. Luego, el SS2 del ejecutante 3 da paso al *sonido complejo 6* (SC6) del ejecutante 4. El SC7 y el SS6 de los ejecutantes 1 y 2 siguen sonando. Mientras el SC6 del ejecutante 4 suena, el ejecutante 2 cambia su SS6 por su *sonido complejo 1* (SC1) tras una pausa lo más breve posible (o ninguna), sonido que corta el SC7 del ejecutante 1 y que además entra junto al *sonido complejo 5* (SC5) del ejecutante 3, quien se encontraba en pausa luego de finalizar su SS2. En el evento siguiente, el ejecutante 3 cambia su SC5 por su *sonido simple 6* (SS6). Este último, además, finaliza el SC1 del ejecutante 2 y el SC6 del ejecutante 4, al mismo tiempo que entra en sincronía con el *sonido complejo 4* (SC4) del ejecutante 1. El SC4, después de eso, da paso al *sonido complejo 5* (SC5) del ejecutante 2, sonido que comienza en el mismo momento que el *sonido complejo 7* (SC7) del ejecutante 4, quien estaba en silencio en ese punto. El SS6 del ejecutante 3, por su parte, sigue sonando. El ejecutante 2, hacia el final, toca su *sonido simple 2* (SS2) inmediatamente después de su SC5 anterior, sonido que se activa junto al *sonido simple 3* (SS3) del ejecutante 1 y que además corta el SS6 del ejecutante 3. El SC7 sigue sonando: si un segmento no tiene línea alguna que indique su término en otro segmento debe seguir sonando hasta la aparición de uno nuevo en su misma línea. De esta manera, el SS3, el SS2 y el SC7, de los ejecutantes 1, 2 y 4

respectivamente, suenan juntos hasta el final de la página (luego, silencio o paso a consecutivo a otra página).<sup>148</sup>

La imagen de un cuerpo sonoro esbozada en el plano *tonos sostenidos*—aquella que presenta diferencias internas dadas por las distintas duraciones de sus partes— encuentra en los sub grupos una suerte de torsión en cuanto a unas dinámicas de interrelación que ahora podrían ser pensadas como *sub cuerpos que constituyen un cuerpo*. La ejecución de las páginas de sub grupos ya no solo comporta la posibilidad de diferenciar, toda vez que se realiza, la duración extensiva de sus materiales internos, sino además de establecer relaciones inmanentes a esa porción del ensamble —*órgano* que compone el cuerpo sonoro, *punto* que conforma un movimiento—, relaciones que al mismo tiempo que singularizan cada agrupación formada se presentan como inseparables del todo que ocurre en el despliegue de este plano. Cada sub grupo determina las duraciones de los materiales involucrados, cada sub grupo establece los modos de entrelazarlos, cada sub grupo produce un código común para hacer coincidir o suceder aquellos materiales, cada sub grupo acuerda la manera de dar paso a las pausas marcadas, cada sub grupo, al fin, decide dónde ubicar la aparición de la página seleccionada en el total de la duración de la pieza. Sin embargo, esas relaciones inmanentes que emergen siempre podrán verse afectadas por el encuentro con otras relaciones producidas por otros sub grupos ejecutando otras páginas con otras dinámicas en juego. El cuerpo sonoro del ensamble en su conjunto se vuelve irreductible, pese a esta trama de relaciones que presenta, en la experiencia en la que se despliega.

Uno de los problemas tratados en la primera parte de esta tesis fue identificado como la operación de «contar el tiempo», reconocida como la acción por excelencia que produce la

---

<sup>148</sup> Comencé a desarrollar la «notación trama» en el año 2013, particularmente en la obra para octeto *pieza de escucha IV* (partitura, audio y video aquí: <http://piezasdeescucha.blogspot.cl/p/pieza-de-escucha-iv.html>). Su emergencia en mi trabajo en aquel momento fue una especie de reflejo —con una serie de matices, por cierto— de la notación utilizada por Morton Feldman en algunas piezas que compuso entre 1963 y 1969, específicamente en cuanto al uso de las líneas: me refiero a *de Kooning*, *Rabbi Akiba* y *Vertical Thoughts 1, 2 y 3* (todas de 1963), *Four instruments* (1965), *False relationships and the extended ending* (1968) y *Between categories* (1969). En aquellas obras, Feldman asigna a las líneas verticales continuas y a las diagonales punteadas una función similar a la de esta notación. La instrucción referida a la entrada de los sonidos instrumentales es la que produce la diferencia: en ellas señala que cada sonido debe iniciar cuando el que lo precede empieza a desaparecer y no, como en la «notación trama», cuando desaparece por completo.

ilusión de que podemos medir, a partir de lo que nos representamos *afuera*, aquello que no es sino duración interna, operación moldeada por un hábito cuyo impulso radica en una relación útil entre las cosas y nuestra acción posible sobre ellas. Pues bien, no puedo dejar de pensar que este asunto tiene un correlato en la ejecución de los sonidos de este plano. Por un lado, creo que los sonidos simples estarán siempre empujando acciones cómodas, simples y estables, en tanto se encuentran afirmados por una práctica y un entrenamiento que da paso a un tipo de ejecución sin mayores sobresaltos: permite su permanencia controlada e incita la mirada y la escucha necesaria entre intérpretes para *entregar* o *recibir* códigos que indiquen sus apariciones y desapariciones. De esta manera, se podría decir que aquellos sonidos se vuelven susceptibles a ser valorados bajo categorías cuantificables que bien podrían instalar la idea de que la duración que comportan es extensiva, esto es, una duración entendida como un parámetro (medible). Sin embargo, las tramas de las páginas de ejecución en este plano incorporan permanentemente la combinación de aquellos sonidos simples con sonidos complejos, elaborados estos últimos, precisamente, a partir de lo que podríamos llamar una búsqueda de objetos inasibles. De esta manera, ambos tipos de sonidos podrían representar la serie doble divergente que Bergson plantea para tratar las dos nociones de una multiplicidad. Pero, ¿se trata realmente de una serie que separa un material cuantitativo de otro cualitativo? ¿Dónde quedaría, bajo esta perspectiva, el mixto dado en la experiencia producido por el circuito compuesto por este juego diferencial de fuerzas? ¿Se puede trazar una separación semejante a la luz de las problemáticas hasta ahora desarrolladas? Bajo mi consideración, esto no es algo que pueda determinarse de forma absoluta, en tanto tiene que ver con una experiencia que activa no solo la facultad de percepción, sino además la imaginación y la memoria. Quizá la cualidad del proceso de elaboración y de ejecución de los sonidos complejos puede impulsar, luego de un trabajo efectivo que instruye suspender ciertas categorías y prácticas musicales, una forma de abordar aquellos sonidos denominados simples desde su dimensión cualitativa. Dicho en otras palabras: quizá el proceso inherente a los sonidos complejos, sumado a una ejecución de estos siempre en combinación con los sonidos simples, tiene la potencia de desplegar una experiencia de realización de ambos como un instante de conexión con ese *otro* tiempo que ha sido llamado aquí duración.

### **3.topializ (2016-2017)**

**(Rolando Hernández)**

La pieza *topializ* fue creada para ser realizada por tres dúos distintos, sin superponerse unos con otros y separados por un período de tiempo no determinado. Su partitura no indica instrumentación alguna, solo señala que sus intérpretes deben contar con parlantes que puedan reproducir grabaciones. La obra presenta una partitura compuesta por una serie de objetos que se encuentran «unidos» a un complejo aparato instructivo, enunciado de manera verbal por su autor, que permite poner en marcha su realización. Esta serie de objetos puede clasificarse en tres partes si consideramos su tipología: a) una caja tejida con fibras orgánicas, en cuyo interior se hallan decenas de cintas de cinco colores diferentes y 26 tarjetas en las que aparecen conceptos en lengua náhuatl –un concepto por cada tarjeta– y sus respectivas definiciones en lengua española, b) tres láminas que contienen aberturas hacia sobres dispuestos en distintas posiciones, y c) un *petate* –esto es, una especie de estera o alfombra tejida y elaborada, al igual que la caja, con fibras orgánicas–, que presenta una trama, hilvanada en su superficie, de cintas de colores del mismo tipo que las presentes en la caja.

El aparato instructivo verbal en *topializ*, comentado por su autor en primera instancia, delinea una forma de trabajo específica y determinada en cuanto al uso estos objetos, a sus relaciones entre sí y a la presencia que deben tener durante la realización. Una de estas instrucciones permite entrever el plan que Rolando Hernández ha trazado en cuanto al recorrido que deben experimentar y a la documentación que se desprenderá de aquel proceso: *topializ* ha sido creada para ser realizada sólo tres veces por tres dúos distintos, bajo la estricta regla de que los objetos ya mencionados –la caja, las láminas y el petate–, aquí entendidos como las partes que constituyen la partitura junto a las instrucciones verbales, deben ser traspasados de un dúo a otro, y luego hacia su autor nuevamente, en el momento en que sus integrantes consideren que su proceso de realización ha llegado a su fin. Ahora bien, en este tránsito hay dos aspectos importantes que quisiera comentar: el primero de ellos es que el aparato instructivo verbal es enunciado por Rolando Hernández solo en el primer traspaso, los dos siguientes corren por cuenta del primer y del segundo dúo, respectivamente. Esto quiere decir

que ambas agrupaciones, una vez que traspasan los objetos a la siguiente, deben además exponer las instrucciones que anteriormente fueron escuchadas e incorporadas, pero ahora, inevitablemente, habiendo ya pasado por la experiencia de su realización. El segundo aspecto, por su parte, es que su autor, si bien compuso la pieza especialmente para el primer dúo, no participa de ningún modo en la elección de las dos agrupaciones siguientes.<sup>149</sup> Aquí, nuevamente, son los intérpretes los que deben encargarse del asunto, en este caso en particular, de elegir al dúo que continuará el proceso. Además de esto, cada agrupación debe documentar de cualquier manera el proceso realizado, desde el momento en que recibe los objetos hasta el instante en que los transfiere. Esta documentación, cabe señalar, debe ser enviada a Rolando Hernández una vez que haya concluido dicho proceso, material que formará parte de una exposición acerca del «viaje y transformación» de la pieza.

Las tres partes que componen la partitura de la pieza operan en el presente apartado como ejes estructurales de su análisis. En primer lugar, la caja junto a las cintas y las tarjetas son tratadas en cuanto a su potencia como objetos bajo ciertas problemáticas que se presentan en el delineamiento oral de su autor: la falta de especificidad referida al uso de los conceptos en una ejecución posible, la abundancia de sentidos que, por otra parte, tienen estos de suyo, y la eventual producción de una escritura que se desprende de un aparato instructivo verbal que se resiste a su inmovilidad. El segundo lugar, se analiza el despliegue del «juego de la tirada de tarjetas», proceso de selección de conceptos que nace de una serie de decisiones que los intérpretes deben efectuar con las tarjetas y los sobres para ponerlos en marcha en su ejecución. En tercer lugar, el petate es instalado como el objeto a partir del cual se desencadena una serie de problemas relacionados a la representación de un territorio de ejecución, a la posibilidad de incidir en la formación de un sitio a partir del despliegue de movimientos trazados por un mapa y enmarcados por ciertos modos de conducta, y a los alcances que tiene el hecho de efectuar esos movimientos incorporando registros sonoros de realizaciones previas de la misma pieza.

---

<sup>149</sup> Como señalé en la introducción de este trabajo, la creación de esta pieza surgió a partir de un encargo que Cristián Alvear y yo le hicimos a Rolando Hernández para su posterior publicación.

### *Caja, cintas y tarjetas: escasez de utilidad, abundancia de sentidos y devenir oral-escrito*

La primera parte de la partitura de *topializ* está compuesta por una caja trenzada a mano de 42 x 38 x 8 cm., hecha de fibras de palma de petate, que contiene en su interior múltiples cintas de rafia y 26 tarjetas de 39 x 24 cm. de papel orgánico a base de algodón en las que pueden observarse inscritas, trazadas a mano, palabras en lengua náhuatl. Tanto las cintas como las tarjetas están ubicadas adentro de la caja en compartimentos separados, hechos a la medida de sus tamaños.



Las cintas, todas de la misma extensión y de cinco colores distintos –rojo, blanco, verde, plata y negro–, están ahí «a la espera» de ser hilvanadas en la superficie del petate, asunto al que regresaré más adelante. Las 26 tarjetas, por su parte, presentan distintas palabras náhuatl con sus definiciones que –hasta donde puedo recordar y a partir de una revisión de las notas que tengo de la conversación en la que Rolando Hernández nos transmitió este conjunto de reglas– «remiten a sonidos, afectos, ideas, procesos y pensamientos». Como se puede observar en las imágenes de las tarjetas más abajo –y luego en la lista compuesta por cada concepto y sus acepciones–, algunas palabras designan períodos de tiempo, otras son verbos, hay también adverbios y algunos sustantivos.

Exaracauani = exaracauani (cf)

Exaracauani = exaracauani (cf)

tiempo, espacio, época en la que se hace algo. (sp)

Quaria = pensar aparte una cosa, quitar

se, detenerse en alguna parte. (p)

xochmachiyotl = Menca de límites

Quixicahuani =

en humor por las orejas.

permanecer (p).

Tlacuicahuani = Empeñarse

deleguimica = los tubos respiratorios

inicia, seguir, continuar a alguien. (p)

Los puntos de vista (p)

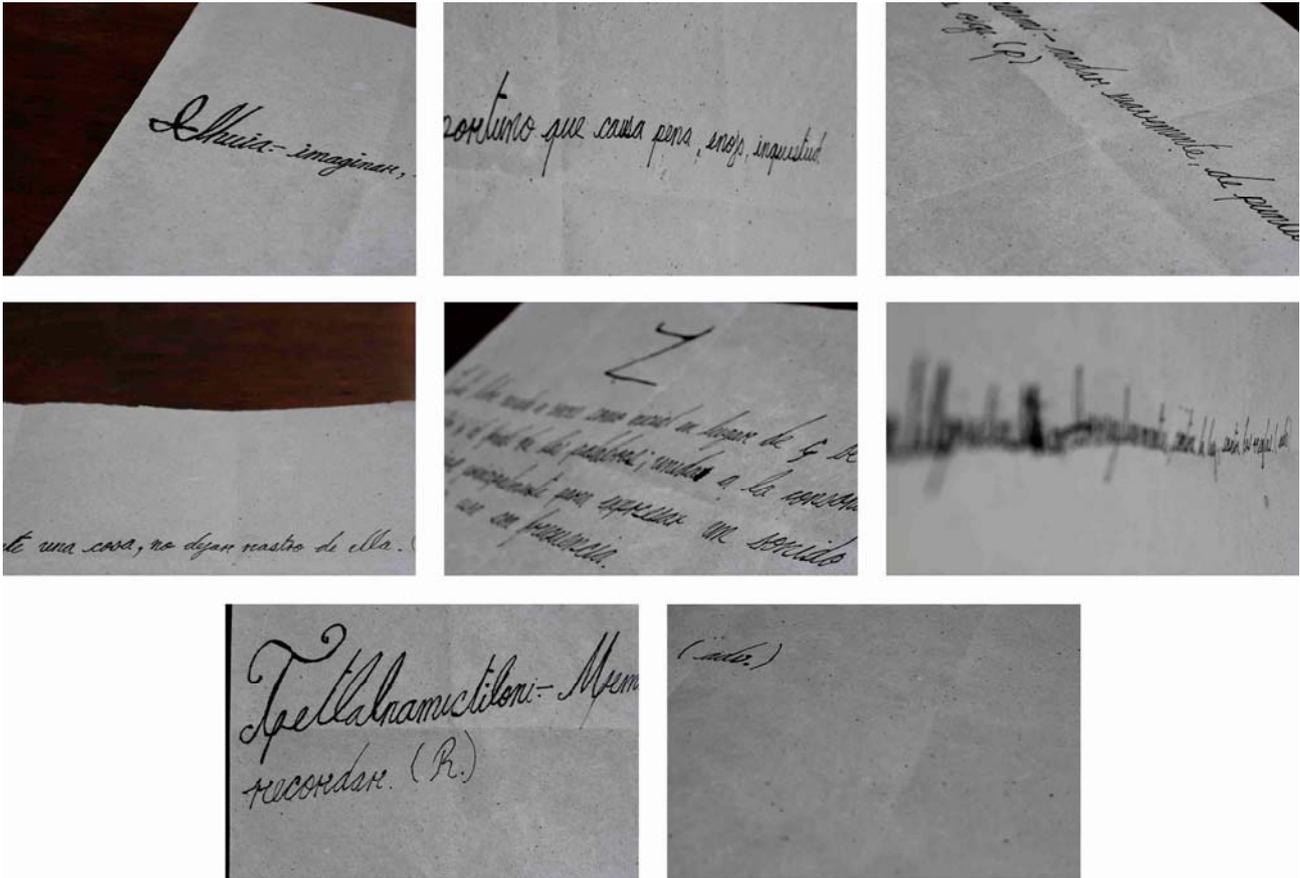
Nicar con ruido (p)

Ullama huilitica = Indistintamente

Gooua =

huilitica =

Algunos puntos de vista (p)



1. Aatlatlamachuiliztica: Indistintamente, enteramente, todo. (adv)
2. Anauatilpializtica: Irregularmente, contra la ley, contra las reglas. (adv)
3. Caua: acabar, suspender, detenerse en alguna parte. (p)
4. Cempopoloa: destruir completamente una cosa, no dejar rastro de ella. (p)
5. Chiualoyan: Lugar, tiempo, estación, época en la que se hace algo. (sv)
6. Cocoua: Desplegar, extender, abrir mucho las cosas (p.)
7. Cocolocatiuh: correr, elevarse ruidosamente, fluir con ruido (p)
8. Ilhuia: imaginar, inventar, hacer una cosa con todas sus fuerzas. (p.)
9. Mpanian: Instante, momento (adv.)
10. Mpoztlatilia: esperar, permanecer. (p.)
11. Nacaztemaolla: Sacar un humor por las orejas.
12. Qualania: irritar, enojar, contrariar a alguien. (p.)

13. Quania: poner aparte una cosa, quitar, exhumar, transportar. (p.)
14. Quaxochmachiyotl: Marca de límites, término. (s)
15. Quetzilneremi: andar suavemente, de puntillas para que no se oiga. (p)
16. Quiztiquicslitzli: salida precipitada. (s.v.)
17. Tlacaxauani: El que une, disminuye, adelgaza una cosa (R.)
18. Tpeicxitocani: el que se va a la búsqueda o que sigue las huellas de alguien (sv.)
19. Tpentzaqua: cerrar la boca, permanecer callado, no hablar. (p.)
20. Tpetecuicalitzli: Crepitación, ruido, impulso, latido, pulsación.
21. Tpemociuiani: Importuno, que causa pena, enojo, inquietud a los demás (R.)
22. Tpetequimaca: dar, distribuir, repartir el trabajo (p.)
23. Tpetlalnamicliloni: Memorial, objeto que sirve para recordar. (R.)
24. Tplacaxauani: El que une, disminuye, adelgaza una cosa (R.)
25. Tlantihuh: ir acabándose, consumiéndose, ir hacia su fin, hacia el término (p.)
26. Z: Esta letra usada a veces como inicial en lugar de c se pone en medio o al final de las palabras; unida a la consonante t (tz) sirve principalmente para expresar un sonido particular que se usa con frecuencia.<sup>150</sup>

La colección de tarjetas forma un universo de 26 conceptos que constituyen la dimensión escrita de la partitura de la pieza. *topializ* está compuesta, en tanto partitura, por una dimensión objetual (la caja con cintas y tarjetas, los sobres y el petate), por una dimensión verbal (las instrucciones de su autor y la transferencia oral posterior de sus intérpretes) y por una tercera dimensión escrita (los conceptos inscritos en las tarjetas), todas ellas imbricadas entre sí. Esta última dimensión, delineada por las instrucciones verbales y efectuada sobre los objetos, tiene un modo de operar bastante específico: el dúo debe escoger solo 8 de las tarjetas –8 conceptos–, cada vez que se ejecuta la pieza, del siguiente modo: primero, cada uno elige una tarjeta para el otro; segundo, cada uno selecciona una tarjeta para sí mismo y una segunda para el otro; tercero, cada uno elige una tarjeta para uso común. Dicho trabajo de selección –llamado aquí «tirada de tarjetas»– es desplegado en un proceso en el que las tres láminas con sobres participan como soporte, asunto que abordaré a continuación. De esta

---

<sup>150</sup> Esta lista es una transcripción del contenido de las tarjetas. Se respeta, por tanto, la puntuación y el uso de mayúsculas tal como aparece en aquellas inscripciones.

manera, cada intérprete tiene tres tarjetas para sí mismo y dos tarjetas en común con el otro, quedando fuera, por tanto, 18 conceptos que pueden ser incluidos en ejecuciones posteriores.<sup>151</sup>

Esta especie de constelación de conceptos que remiten a acciones, a comportamientos, a eventuales producciones sonoras, a recorridos y movimientos, a objetos, a lugares y tiempos se presenta, bajo mi perspectiva, como una *abundancia de sentidos*, aun cuando una ejecución trabaje solo una porción de ellos. Pero, ¿por qué una abundancia de sentidos? Por una parte, a mi parecer visible, por la diversidad de acepciones que cada concepto presenta en sí mismo, rasgo de una presencia profusa en esta parte de la pieza. Por otra parte, porque creo que la ausencia de instrucciones verbales proyectadas hacia lo que podríamos llamar su uso, es decir, hacia *qué se debe hacer* específicamente con estos conceptos y sus definiciones, o bien, hacia qué instrumentos o materiales pueden utilizarse para su actualización, produce una proliferación y multiplicación de sentidos al no estar asistidos y afirmados por modos de operar claramente delineados.<sup>152</sup> Sobre esto, me parece pertinente afirmar que las instrucciones verbales efectuadas por Rolando Hernández aparecen mucho más como condiciones de posibilidad remitidas al «juego» que puede desplegarse con los objetos que componen la partitura que a las posibilidades eminentemente sonoras que se espera poner en marcha en una ejecución.

La oralidad entra aquí en un campo fértil, compuesto por una suerte de circuito de fuerzas junto a lo fijo o lo plasmado de la escritura: la partitura de *topializ* podría verse como un dispositivo cuyo aparato instructivo *se dice* una sola vez –primero por su autor y, posteriormente, por los intérpretes que la transfieren– para luego ser traducido por sus

---

<sup>151</sup> Sugiero revisar el trabajo de la coreana lo wie relacionado al uso de tarjetas, especialmente en las piezas *CLOUD SCISSORS* (2014), *score for 4 performers* (2014), *score for n stones* (2014) y *score for 3 performers* (2015). En estas obras, lo wie utiliza recortes de textos, diagramas, conceptos y escritura sobre escritura hecha a máquina sin la presencia de un cuerpo de instrucciones que indique sus posibilidades de ejecución. Además de esto, ella mezcla y funde permanentemente sus piezas en sus propias ejecuciones y en las propuestas que lleva a cabo para otros realizadores.

Aquí se puede ver parte de su trabajo: <http://lo-wie.blogspot.cl/p/2012.html>

<sup>152</sup> Es importante señalar aquí que, pese a esta ausencia en cuanto al uso eventual de los conceptos, los dos últimos –aquel par de conceptos comunes– sí refieren a aspectos específicos: el timbre y el tiempo. Más abajo hago una revisión de las problemáticas que surgen a partir de esto.

realizadores, quienes, en un eventual afán de fijar ciertas directrices, líneas, reglas y marcos de acción hacia la ejecución de la pieza, pueden producir una escritura que aparecería como una colección de capturas momentáneas de la duración de las palabras dichas. Ahora bien, mi apuesta aquí es afirmar que aquellas «capturas del movimiento oral», que aparentemente solo pueden representar un trozo de este, en tanto congelan su movimiento inherente, devienen objetos movientes al entrar en contacto, una vez ya plasmadas, con los objetos-partitura que pueden ser ya considerados textos, marcas de otros procesos, huellas de otras duraciones, entre los cuales, precisamente, se halla este horizonte de conceptos y la multiplicidad de sentidos que tienen de suyo. Las posibles notas sobre la dimensión instructiva verbal de la pieza, por tanto, se asomarían como la producción de una escritura que, si bien podría ser considerada una labor simple y habitual de plasmar ideas, síntesis, ayudas de memoria y comentarios sobre un acontecimiento oral, también podría «tomar el lugar» de un instructivo que no solo sería una huella de un devenir oral-escrito que representaría el manual con el que la pieza opera, sino que además formaría un cuerpo de texto inédito toda vez que se realiza. Dicho texto, que estaría agenciado inicialmente por el primer dúo, entraría en un nuevo devenir escrito-oral en el traspaso al dúo siguiente, y luego oral-escrito en las notas tomadas por la segunda agrupación a partir de las indicaciones verbales transmitidas, proceso que no haría otra cosa que dinamizar las «instrucciones originales». El proceso y el recorrido de los objetos-partitura en *topializ*, al fin, estaría acompañado siempre de una suerte de producción de enunciados que entrarían en relación con el movimiento y las transformaciones que experimentaría la pieza en cada uno de sus traspasos y que, además, formarían parte constitutiva de una partitura que no termina de fijar o inmovilizar sus marcos instructivos.

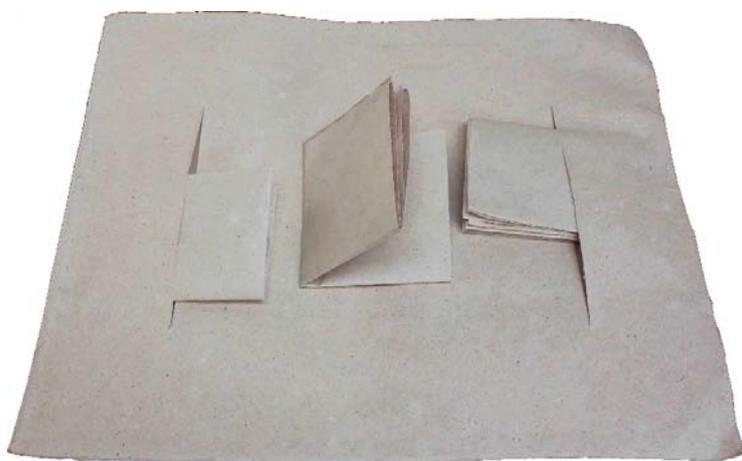
### ***La tirada de tarjetas: el juego que pone en marcha los conceptos***

La segunda parte de la serie de objetos está compuesta por tres láminas de 44 x 37 cm., elaboradas con el mismo tipo de papel de las tarjetas, que presentan aberturas de diferentes tamaños en distintas posiciones. Cada una de esas aberturas es una suerte de umbral hacia sobres ocultos en el interior de las láminas, cuya función es contener las 8 tarjetas seleccionadas. Estos objetos participan en el juego en el que ambos intérpretes seleccionan para sí mismos y para el otro una colección de conceptos, siempre con la proyección de ponerlos en marcha, de una u otra manera, en la ejecución de la pieza. La dinámica de trabajo que Rolando Hernández propone verbalmente para esta sección de la pieza considera que el dúo debe abordar en forma consecutiva las tres láminas a través de una serie de «tirada de tarjetas» que contempla la selección de los conceptos. Para esto, ambos intérpretes llevan adelante un proceso de selección y depósito de tarjetas en las tres láminas, llamadas desde ahora *lámina 1*, *lámina 2* y *lámina 3*.

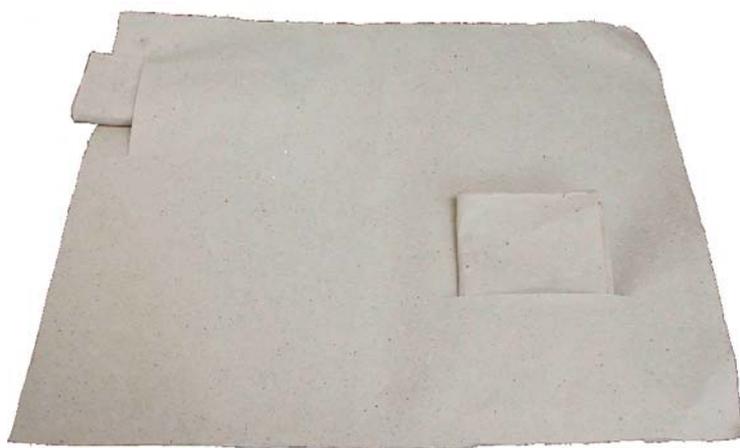
La *lámina 1* es la que, dispuesta en forma apaisada, presenta una larga abertura horizontal en medio que opera como el único ingreso a dos sobres situados a cada lado de la abertura. El llenado de ambos sobres, como muestra la imagen, contempla que cada intérprete debe elegir una tarjeta exclusivamente para el otro. Para esto, ambos se ubican frente a frente con la *lámina 1* entremedio, instalada horizontalmente, y luego, cada uno escoge una sola tarjeta para ingresarla en el sobre contrario, es decir, en el que está más próximo al otro. Finalmente, las tarjetas plegadas, dobladas al interior de los sobres, son retiradas de sus contenedores para ser nuevamente desplegadas y leídas. De esta manera, el primer movimiento de esta segunda parte tiene como objetivo seleccionar los dos primeros conceptos, uno para cada integrante elegido por el otro.



La *lámina 2*, vista también en forma horizontal, como puede observarse en la siguiente imagen, presenta dos aberturas verticales más pequeñas que funcionan, por un lado, como dos ingresos independientes hacia un mismo sobre común ubicado en el centro y, por otro, como dos entradas distintas hacia sobres individuales situados en el sentido opuesto. Es decir, la *lámina 2* contiene tres sobres a los cuales se accede por dos aberturas. Para este segundo movimiento, los intérpretes se ubican nuevamente frente a frente con el sobre entremedio, instalado verticalmente esta vez; luego de esto, escogen ya no una sola tarjeta sino dos: la primera para ser ingresada al sobre individual del otro y la segunda al sobre común del centro, considerando como tarjeta propia esta última. Es decir, el trabajo aquí supone seleccionar un primer concepto para el otro integrante del dúo y un segundo concepto para sí mismo.



La *lámina 3* puede ser ubicada horizontal o verticalmente para llevar adelante el tercer y último movimiento de esta segunda parte de la partitura de *topializ*. Visto en forma horizontal, como muestra la siguiente imagen, presenta dos aberturas en sentidos distintos: una horizontal abajo a la derecha y otra vertical arriba a la izquierda, más cerca del borde la segunda que la primera. Ambas aberturas son accesos a sobres individuales, no hay esta vez un espacio común. Ahora bien, un aspecto que distingue a la *lámina 3* de las dos anteriores es un asunto sustancial para la ejecución de la pieza: el primer sobre, abajo a la derecha, remite al universo tímbrico de la pieza y el segundo, arriba a la izquierda, a su dimensión temporal. Esto aparece en contraposición a la ausencia de referentes explícitos de ejecución de los conceptos instalados en las láminas anteriores: se trata de la única instrucción verbal relacionada a conceptos eminentemente musicales. Rolando Hernández fue claro en este asunto en nuestra conversación: en este sobre se deben tratar las cualidades de los sonidos (timbre) y el flujo del tiempo de la pieza. La dinámica de trabajo en cuanto a la elección de las tarjetas, cabe señalar, está menos delineada que las anteriores: nada indica que sea uno el que debe elegir una tarjeta y el otro la segunda. De esta manera, es el dúo el que determina quién selecciona qué concepto, o bien, si ambos toman juntos aquellas decisiones.



A continuación, como un modo de sintetizar la descripción de este proceso, expongo un ejemplo de una tirada de tarjetas:

### Sobre 1

- el intérprete A selecciona para el intérprete B la tarjeta *mpoztlatilia* (esperar, permanecer).
- el intérprete B selecciona para el intérprete A la tarjeta *quetzilneremi* (andar suavemente, de puntillas para que no se oiga).

### Sobre 2

- el intérprete A selecciona para el intérprete B la tarjeta *quania* (poner aparte una cosa, quitar, exhumar, transportar).
- el intérprete A selecciona para sí mismo la tarjeta *aatlatlamachuiliztica* (indistintamente, enteramente, todo).
- el intérprete B selecciona para el intérprete A la tarjeta *tpetequimaca* (dar, distribuir, repartir el trabajo).
- el intérprete B selecciona para sí mismo la tarjeta *tpeicxitocani* (el que se va a la búsqueda o que sigue las huellas de alguien).

### Sobre 3

- el intérprete A selecciona para el tiempo de la pieza la tarjeta *mpanian* (instante, momento).
- el intérprete B selecciona para el timbre de la pieza la tarjeta *tpetecuicaliztli* (crepitación, ruido, impulso, latido, pulsación).

Tarjetas del intérprete A

*Quetzilneremi*, *aatlatlamachuiliztica*, *tpetequimaca*, *mpanian* (referido al tiempo) y *tpetecuicaliztli* (referido al timbre timbre).

Tarjetas del intérprete B

*Mpoztlatilia*, *quania*, *tpeicxitocani*, *mpanian*, (referido al tiempo) y *tpetecuicaliztli* (referido al timbre timbre).

Pese a la especificidad que representa la referencia al timbre y al tiempo de la pieza –asunto que anteriormente desarrollé considerando la ausencia parcial de este tipo de especificaciones–, puedo señalar que aquella regla en ningún momento contempla el privilegio de un concepto por sobre otro para impulsar ambos planos musicales. Es decir, si bien aquí aparece el *timbre* y el *tiempo* como horizontes concretos cuya consistencia se halla en potencia en los conceptos de las tarjetas, la presencia enunciados que refieran exclusivamente a aquello que se ha señalado como «tratar las cualidades de los sonidos y el flujo del tiempo» no llega a ocurrir con claridad. De esta manera, el timbre bien podría estar relacionado a un concepto que no necesariamente remita a una cualidad sonora, como por ejemplo, a *chiualoyan* (lugar, tiempo, estación, época en la que se hace algo), y el tiempo a una acción como *cempopoloa* (destruir completamente una cosa, no dejar rastro de ella). El trabajo acerca de ambas dimensiones, por tanto, puede estar delineado por cualquiera de las 26 tarjetas disponibles.

### *El petate: trazando el territorio a través del movimiento*

La tercera parte de la partitura está compuesta por un petate –*petlatl*, en náhuatl–, alfombra o estera artesanal común en la sierra oaxaqueña que se utiliza para estar o dormir sobre ella. En esta pieza, particularmente, el petate elaborado –cuyo tamaño es visiblemente reducido para aquellos propósitos– es, en palabras de Rolando Hernández, una representación gráfica de un sitio. Se trata de un objeto que mide 89 x 62 cm. en el que una serie de cintas de colores de rafia de diferentes tamaños, como puede observarse en las siguientes imágenes, han sido hilvanadas por su autor en distintas direcciones.<sup>153</sup> El petate tiene por función aquí trazar un mapa que no es sino la representación de un territorio en el que aparecen ciertos hitos, marcados por las líneas de colores tejidas en él.



---

<sup>153</sup> Un aspecto importante aquí: las líneas del petate exhibido en la imagen corresponden al proceso de entramado que Cristián Alvear y yo realizamos para nuestra actualización de la pieza. El petate que nos envió Rolando Hernández desde México traía consigo una trama hilvanada por él que, por su expresa petición, debía ser retirada para dar paso a un nuevo proceso de tejido. Para llevar a cabo esto no hay una instrucción que indique cuántas nuevas cintas deben ser hilvanadas, ni cómo hay que hacerlo, ni en qué lugar del tapiz, ni siquiera si es necesario ocupar uno, dos, tres, cuatro o todos los colores. Simplemente es algo que debe hacerse una sola vez y luego de eso trabajar con la trama construida. Pues bien, hacia el final del proceso de realización de *topializ*, esto es, una vez que el dúo decide traspasar la partitura a otro dúo, el siguiente debe llevar a cabo el mismo proceso: quitar las cintas elaboradas por el dúo anterior para iniciar la producción de una nueva trama.



El territorio trazado por el rectángulo representa el plano del lugar en donde la pieza se ejecuta. Las líneas, por su parte, marcan recorridos que los intérpretes deben realizar durante la ejecución, ubicados y medidos siempre teniendo como marco de referencia el mapa-petate. En aquellos recorridos emerge un asunto que no he desarrollado hasta ahora y que es de gran importancia: para efectuar el movimiento mapeado por las líneas, cada uno debe llevar consigo un dispositivo sonoro, de cualquier tipo, que reproduzca grabaciones relacionadas a la pieza, registradas por el propio dúo previamente. Es decir, los dispositivos deben reproducir registros de sonidos y eventos que se hayan producido en ensayos de la pieza, en conversaciones sobre ella, en el trabajo sobre las tarjetas seleccionadas y su depósito en los sobres, en el proceso de hilvanar las cintas de rafia en el petate, en ejecuciones previas de la pieza o en lugares seleccionados para su realización. Ahora bien, ¿qué es lo que determinan los colores de las cintas y de qué manera los intérpretes deben realizar estos recorridos? Los colores de las líneas representan *modos* de recorrer esos trazos, maneras de moverse al interior de ellos, en la experiencia de una ejecución, junto a los dispositivos: el negro es «lo más lento posible», el blanco es «lo más rápido posible», el plata es «ligero, levitando», el rojo es «disonante con respecto a toda la pieza» y el verde es «abierto». Sin embargo, al revisar mis notas sobre las instrucciones de *topializ* observo que no hay indicación alguna acerca del *qué* de esos modos, es decir, no hay pistas claras sobre qué es lo que debe ser lo más lento posible, lo más rápido posible, ligero, disonante o abierto. Solo me encuentro en

esas notas con lo siguiente: *en esta parte siempre se camina; cuando entramos en esas líneas es cuando nos comportamos de ese modo.*<sup>154</sup> Por tanto, el movimiento de los intérpretes, el caminar dentro del territorio representado por el petate –esto es, dentro del lugar de ejecución–, aparece aquí como un imperativo, como una indicación que debe ser efectuada siempre, y las líneas trazadas, si bien no determinan el qué de los modos que designan, sí tienen una incidencia en el comportamiento de los intérpretes.

La tercera parte de la partitura de *topializ* permite la emergencia de algunas preguntas sustanciales para este trabajo: ¿cómo configuramos el territorio en el que una música ocurre? ¿De qué manera trazamos sus bordes? ¿Cuál es su duración, su cualidad, su potencia? El marco territorial marcado por el petate efectivamente es un corte, una extracción y una delimitación –representada por un rectángulo– de un lugar de ejecución posible que, más allá de coincidir en mayor o menor medida con la figura que traza, siempre tendrá, bajo mi perspectiva, sus bordes difusos al conformarse a partir de una experiencia desplegada por una pieza semejante. «En esta parte siempre se camina», señaló Rolando Hernández en nuestra conversación sobre *topializ*, pero, ¿qué acciones se articulan en ese caminar continuo? ¿Qué es lo que va sucediendo en tanto los intérpretes se mueven *en y a través* de los múltiples espacios que ya no coinciden con las líneas representadas? Veo aquí la potencia de trazar un territorio en el que la pieza ocurre ya no como un objeto dado sino más bien como una posibilidad, impulsada por las condiciones de la partitura, de crearlo, de ponerlo en marcha, precisamente a través del marcaje de líneas y curvas, de las detenciones y de las velocidades que los intérpretes van produciendo en el devenir de su realización. No se trata, por tanto, de dibujar los bordes y trazos que el petate presenta aparentemente, sino de la posibilidad de desdibujarlos en tanto la multiplicación de los eventos que ocurre con el movimiento de los intérpretes puede permitir el ingreso de un horizonte de acontecimientos que de otra manera

---

<sup>154</sup> Como una manera de complementar los asuntos tratados acerca del objeto-petate, sugiero revisar el trabajo de Ryoko Akama, compositora japonesa que ha desarrollado en los últimos años un contundente cuerpo de piezas que ya no presentan partituras compuestas únicamente por textos, imágenes, fotografías, tarjetas o notaciones inscritas en láminas, sino además por objetos de diversos tipos o «volúmenes» que deben ser desplegados, manipulados e incluso transformados por sus intérpretes. Aquí se puede ver y escuchar parte de su trabajo: <http://ryokoakama.com/works>

quedarían fuera del margen, cancelados por una eventual partitura que deja de considerarlos como parte constitutiva de sí.<sup>155</sup>

El ingreso a las líneas, por su parte, eso que ha sido enunciado como «cuando entramos en esas líneas es cuando nos comportamos de ese modo», trae consigo otro problema: la representación de un movimiento exterior, medido y sintetizado por nuestra inteligencia, frente a la efectuación de ese movimiento conformado mientras ocurre, en el que emergería la duración de nuestra conciencia interior. Es un asunto ya planteado por Bergson, quien critica una y otra vez nuestra pretensión de sumar puntos inmóviles para conformar un movimiento como si este fuera un objeto asible, tema tratado en la primera parte de esta tesis bajo la operación de *componer un movimiento a partir de lo inmóvil*. Pues bien, aquella crítica tiene una arista que me parece pertinente relacionar a este punto de la pieza: la conciencia de sí mismo de un móvil. ¿Por qué remitir a este asunto aquí? Porque me parece que en la acción de efectuar las líneas trazadas en el petate –asociadas a comportamientos específicos–, hilvanadas, *ya vistas* y proyectadas por los intérpretes hacia una ejecución, tiene de suyo el problema de la imposibilidad de realizar esos recorridos marcados como movimientos medibles en tanto implican siempre un *estar siendo*, un *recorrer variando*. Esta problemática está empujada por este plano de la pieza, en el sentido en que aquellos movimientos portan además un material sonoro –emitido por los dispositivos a través de registros de audio– que permite la aparición de eventos previos remitidos a la propia pieza, al propio hacer del dúo, a distintos momentos anteriores de la realización, ahora ocurriendo en un presente que avanza y proyectados hacia adelante. La «porción de realidad de un evento» que supone una grabación de audio de su ocurrencia podría experimentar una suerte de torsión aquí que suspendería su estatuto de representación para volverlo duración, plano real en su devenir. De esta manera, aparecerían los recuerdos de los intérpretes fundidos con capturas sonoras de experiencias previas, penetrando ahora la ocurrencia misma de la ejecución de una pieza que los despliega y los actualiza en una nueva experiencia. ¿Cómo podrían los intérpretes,

---

<sup>155</sup> La conformación del territorio en el que la música ocurre a partir del uso de objetos, dispositivos y artefactos móviles es un tema que el compositor e improvisador japonés Makoto Oshiro trabaja en sus piezas. Lamentablemente, partituras como *Lucky names* y *Walk piece* son prácticamente imposibles de encontrar en la red: la forma de llegar a ellas implica contactarse con Oshiro directamente. Tampoco es fácil encontrar información sobre su trabajo debido a que no cuenta con un sitio web para tales propósitos. Sin embargo, existe una plataforma de archivos de audio que cuenta con un canal dedicado a sus piezas que sugiero revisar: <https://soundcloud.com/makoto-oshiro>

considerando esto, llevar a cabo los recorridos marcados por las líneas bajo la lógica, reducida si se quiere, de ejecutar un parámetro ya determinado, medido en relación a un marco referencial, que funcionaría como una especie de escala proporcional? ¿Qué sucedería en tal caso con la conciencia de sí, con la memoria que eventualmente emergería en el desarrollo de una acción proyectada que contiene una serie capturas de recuerdos de experiencias anteriores que remiten a esa misma acción? Quizá en este caso es pertinente pensar que la potencia de aquellos materiales desplegados en movimiento, entrelazando lo *ya hecho* con lo que *se va haciendo*, puede impulsar la composición de un orden de experiencia en su carácter cualitativo.

La división de las tres partes que he presentado aquí como la partitura de *topialz* ha sido efectuada considerando la materialidad de esta en vista de su análisis. Nuevamente opera en este punto el aparato instructivo verbal de su autor: Rolando Hernández señala que ninguna de las partes está por sobre la otra, o mejor, que en ninguna de ellas hay un privilegio que la sitúe como aquello que debe presentarse en vivo. El petate, por ejemplo, que puede ser clasificado como la guía por excelencia de ejecución de la obra –por su representación del territorio y de los trazos que marcan el recorrido de los intérpretes, de sus comportamientos y de los dispositivos en juego–, también podría ser considerado simplemente una parte del proceso que desencadena una constelación de otros procesos, sonidos y modos que no necesariamente deben ser entendidos como *la* ejecución de la pieza. Esto quiere decir que, si bien existe una linealidad entre las partes que componen la partitura en relación al trabajo instruido –en el sentido en que la tirada de tarjetas en los sobres y las grabaciones elaboradas para los dispositivos necesariamente anteceden a las acciones designadas por el petate–, bien podría ocurrir que un dúo presente como ejecución el proceso en vivo de elegir las tarjetas e introducirlas en los sobres, o también, que efectúe los conceptos de las 8 tarjetas seleccionadas previamente sin necesariamente considerar el territorio y las líneas marcadas. Dicho en otras palabras, las instrucciones verbales de *topialz* apuntan mucho más a las posibilidades del proceso desplegado entre objetos e intérpretes que a lo que supone una muestra final que se presente como una síntesis de dicho proceso: todas sus partes, por lo tanto, podrían ser pensadas como su realización.

#### **4. sin título #21 (2016-2017)** **(Nicolás Carrasco)**

La partitura de la pieza *sin título #21*, para dos ejecutantes, está compuesta por tres páginas de instrucciones. En términos generales, se trata de una serie de indicaciones que delinea la elaboración y organización de un conjunto de «capas» que cada intérprete debe realizar en un marco de tiempo que, si bien responde a un esquema de duraciones bastante específico, presenta múltiples posibilidades. Las capas posibles son nueve –además de la capa 0, asunto que será tratado en profundidad más adelante–, de las cuales el dúo tiene que elaborar al menos tres para una ejecución. Sobre esto, la partitura señala lo siguiente: «cada capa es doble, en la medida en que los dos ejecutantes acuerdan qué capa escoger pero cada uno hace su realización individual (...)». Esto quiere decir que, una vez seleccionadas en común tres o más capas, cada integrante del dúo elabora su propia versión de ellas por separado para luego ejecutarlas en conjunto. Algunas de las capas deben ser preparadas y registradas en un soporte de audio para su aparición en la ejecución, mediante uno o más dispositivos sonoros. Otras deben ser «tocadas en vivo» en aquel momento. No obstante, todas ellas –sean tres o más, es decir, seis o más si consideramos su condición doble– (salvo la capa 9), deben ser activadas al inicio de la ejecución de la pieza (0'00''): precisamente, su despliegue en el tiempo como planos superpuestos entre sí es el que permite pensarlas y nombrarlas de esa manera.

La pieza de Nicolás Carrasco está escrita más para sujetos interesados en elaborar materiales sonoros y preparar acciones en vivo que para intérpretes cuya labor esté enfocada en un desempeño eminentemente instrumental. La organización, disposición y despliegue de los materiales y acontecimientos ocurridos en su ejecución tiene como soporte un esquema rítmico dotado de ciertas condiciones que permiten tratar el problema de la duración desde múltiples perspectivas. Las capas, por su parte –planos compuestos por la presencia y la ausencia de aquellos materiales sonoros y acontecimientos–, aparecen en la partitura como la sustancia de una pieza que, si bien las presenta bajo distinciones, particularidades individuales y numeraciones, tienen la potencia de emerger en una ejecución posible como

planos imbricados entre sí. *sin título #21* es una pieza que permite trabajar la problemática referida a la separación de planos o capas que realizamos en una experiencia musical.

### *Esquema rítmico: la duración de las instancias y de las pausas*

La realización de siete de las nueve capas obedece a un esquema rítmico común (la capa 8 y la capa 9 tienen su propio esquema) presentado en la primera hoja de la partitura.<sup>156</sup> El esquema apunta a la organización y duración de lo que podría ser entendido como la sustancia de cada capa, es decir, a la consistencia de las múltiples apariciones (y desapariciones) de materiales sonoros y acontecimientos a lo largo de la pieza. Nicolás Carrasco llama a esas apariciones «un sonido, una labor, una ocurrencia o un fragmento de audio» y se refiere a su despliegue en el tiempo como «la instancia en que pasa». El *pasar*, por tanto, refiere a la duración de aquellos sonidos, labores, ocurrencias o fragmentos de audio que *al interior* de un continuo –llamado capa– aparecen, la mayoría de las veces, como breves porciones de eventos que luego desaparecen para dar paso a pausas extendidas. Es decir, cada una de las capas de *sin título #21* está conformada siempre por instancias y pausas intercaladas entre sí. El número de instancias que cada intérprete decide realizar, cabe señalar aquí, incide directamente en el número de pausas –siempre mayor, producto de una multiplicación de ese número– presentes en cada capa. La duración de las pausas, por último, guarda una relación numérica directa con la duración de las instancias.

*sin título #21* presenta un esquema rítmico que tiene por función determinar cuatro aspectos, todos ellos simbolizados por letras mayúsculas: primero, la duración de cada instancia en que pasa un sonido, una labor, una ocurrencia o un fragmento de audio (Y); segundo, la cantidad de instancias que ocurren durante la capa (X); tercero, el número de pausas ubicadas entre las instancias (X<sup>x</sup>); y cuarto, la duración de cada una de las pausas (A, B, C, D y E).

A continuación, una imagen del esquema rítmico presentado en la partitura:

---

<sup>156</sup> Para ver y descargar la partitura de *sin título #21*, aquí:  
<https://drive.google.com/open?id=0ByqZndOzvjuvMVFWU3IDeEJIRGM>

una duración mínima Y (entre 2 y 6 segundos) para la instancia en que pasa un sonido, una labor, una ocurrencia o un fragmento de audio (solo en el caso de la capa 8 el valor de Y está dado por la palabra seleccionada)

X instancias para que pase un sonido, una labor, una ocurrencia o un fragmento de audio

X<sup>x</sup> pausas de A, B, C, D, E duraciones, tal que el valor de A es al menos el doble de Y, y los valores de B, C, D, E son mayores que el valor asignado a A y distintos entre sí, sin ser necesariamente los mismos en todas las capas

cada sonido, labor, ocurrencia o fragmento debe estar separado de otro por, al menos, una pausa

opcionalmente, en cada capa, la duración de *una* instancia puede ser extendida por un múltiplo de Y, sin que aquella duración supere un quinto de la extensión total de la realización

Como puede observarse en el instructivo, la duración mínima de cada instancia, simbolizada con una Y –mínima en tanto el esquema también permite, como indica la última instrucción, duraciones opcionales de mayor extensión–, puede oscilar entre 2 y 6 segundos (el entre paréntesis que refiere a la duración de la palabra seleccionada de la capa 8 será revisado más adelante). La X, por su parte, representa la cantidad de veces que la instancia aparece en cada capa; X<sup>x</sup> simboliza la operación necesaria para cuantificar las pausas situadas entre las instancias. La duración de las pausas tiene cinco posibilidades –a saber, A, B, C, D y E–, siendo A la duración más breve y, a su vez, la pausa que dura al menos el doble de 2, 3, 4, 5 o 6 segundos (marco de duración de Y). Se manifiesta en la penúltima instrucción que toda instancia debe estar separada de otra por al menos una pausa.<sup>157</sup>

Lo que sigue a continuación es un ejemplo de una capa hipotética, elaborada paso a paso a partir del esquema:

1. Elijo la capa 1, «sonido producido con la acción de *una* mano en un instrumento u objeto», y determino que ese sonido producido es la resultante de pulsar la quinta cuerda al aire de un bajo eléctrico.

---

<sup>157</sup> Todas las imágenes ubicadas entre el cuerpo del texto corresponden a extractos la partitura de *sin título #21*.

2. Decido que cada instancia en la que aparece el sonido dura 3 segundos, es decir, que el valor de Y es igual a 3.
3. Determino el número de veces en que el sonido de la quinta cuerda al aire del bajo aparecerá durante la capa: 4 veces.
4. El número 4 –cantidad de instancias que aparece en la capa– es, además, la unidad numérica que forma otra unidad numérica, a saber, la cantidad de pausas que componen esta capa 1: en este caso son 256, resultado de la potencia  $4^4$  ( $X^x$ )
5. Asigno valores de duración a las pausas, considerando que A debe durar al menos 6 segundos (al menos el doble de Y). Mi decisión para este caso es la siguiente: A = 6'', B = 10'', C = 14'', D = 16'' y E = 20''.

Es importante señalar aquí que el esquema no hace referencia a la manera en que deben estar repartidas las pausas –en este caso 256– en sus cinco posibles duraciones. Es decir, la pausa A, por ejemplo, podría aparecer 252 veces y las pausas B, C, D y E solo una vez y en cualquier orden. Por otra parte, la instancia que he dado como ejemplo para la capa 1 –el sonido del bajo pulsado–, debería aparecer en 4 ocasiones y cada vez durante de 3 segundos. Sin embargo, si consideramos la última instrucción del esquema –«opcionalmente, en cada capa, la duración de una instancia puede ser extendida por un múltiplo de Y, sin que aquella duración supere un quinto de la extensión total de la realización»– bien se podría determinar que una de esas 4 apariciones se extienda por más tiempo, siempre asignando a esa duración un múltiplo de 3 que, además, no supere el quinto de la extensión total de la pieza. Así, la duración de una de las 4 instancias en que pasa un sonido de bajo eléctrico podría ser 1'51'' (3 x 37 segundos), bajo la consideración de que la pieza no dure menos de 9'15'' (cinco veces la duración extendida de la instancia).<sup>158</sup> A partir de los valores asignados al ejemplo de la capa 1, la repartición de las instancias y las pausas podría ser la siguiente:

---

<sup>158</sup> Sugiero, a partir de este asunto, revisar el trabajo de Michael Winter, compositor estadounidense –que trabajó junto a James Tenney en sus últimos años de vida y que, de hecho, es quien está a cargo hoy del archivo del propio Tenney–, que ha compuesto una serie de obras en las que figuran esquemas numéricos de alta complejidad (en piezas como *partition and gate* [2014], por ejemplo) imbricados con textos matemáticos y

- El sonido de la quinta cuerda del bajo al aire aparece 3 veces durando 3'' y una vez durando 1'51''. Duración total de las instancias: 2'.

- Las pausas A (6'') aparece 252 veces y las pausas B (10''), C (14''), D (16'') y E (20'') solo una vez cada una. Duración de las 252 pausas A: 25'12''. Duración de B + C + D + E = 1'. Duración total de las pausas: 26'12''.

- La capa 1, por tanto, cuya duración, considerando lo desarrollado en los puntos anteriores, es 28'12'' (instancias + pausas), podría ser distribuida del siguiente modo:<sup>159</sup>

0'00'' ↔ 0'24'' pausa (B + C)

0'24'' ↔ 0'27'' sonido de bajo pulsado (primera instancia)

0'27'' ↔ 18'27'' pausa (180 veces A)

18'27'' ↔ 20'18'' sonido de bajo pulsado (segunda instancia, extendida)

20'18'' ↔ 20'54'' pausa (D + E)

20'54'' ↔ 20'57'' sonido de bajo pulsado (tercera instancia)

20'57'' ↔ 25'57'' pausa (50 veces A)

25'57'' ↔ 26'00'' sonido de bajo pulsado (cuarta instancia)

26'00'' ↔ 28'12'' pausa (22 veces A)

Esta tabla de segmentos de duración podría operar como una partitura de ejecución específica para la capa 1 de la pieza.<sup>160</sup> Vemos que en un marco de 28'12'' el sonido de la cuerda del bajo pulsada aparece en 4 ocasiones: la primera, la tercera y la cuarta durante 3'' y la segunda durante 1'51''. Se trata de apariciones muy breves, considerando el total de duración de la pieza: durante 26'12'' la capa 1 *está en silencio*. Ahora bien, efectivamente el ejemplo hasta

---

filosóficos y delineados, muchas veces, por instrucciones precisas. Aquí se puede ver y escuchar parte de su trabajo: <http://www.unboundedpress.org/>

<sup>159</sup> Este ejemplo de distribución de las instancias y su duración está extraído de una realización que llevé a cabo junto a Cristián Alvear. En la tercera parte de esta tesis abordaré aquel trabajo en profundidad.

<sup>160</sup> Cabe recordar en este punto que el ejemplo en cuestión constituye la elaboración posible de una sola capa sin considerar su dimensión doble. Esto quiere decir que una repartición específica como la esbozada en el ejemplo tendrá siempre su *doble* en la elaboración de la misma en el otro intérprete, elaboración construida, eventualmente, con otras duraciones y reparticiones.

ahora desarrollado corresponde solo a una de las capas y no a «al menos tres» que deben ser elaboradas; el mismo procedimiento que he esbozado hasta ahora podría replicarse, por ejemplo, seis veces más si se decidiera realizar siete capas. Esto traería como resultado una mayor presencia de instancias, evidentemente, considerando además que en cada capa una de las instancias puede extenderse. Sin embargo, la duración de las instancias no extendidas nunca superaría los 6'', condición básica del esquema rítmico presentado en la partitura. Con esto quiero sugerir que, pese a las múltiples posibilidades de organización de duraciones que permite la partitura de *sin título #21*, la extensión de la mayoría de las instancias supone apariciones reducidas en un marco de tiempo posible que tiene una «tendencia» hacia la producción de largas duraciones. ¿A qué me refiero con esto? A que una leve variación en el número que designa la cantidad de apariciones y, por lo tanto, la cantidad de pausas –el número 4 en el ejemplo expuesto– produce una variación significativa en términos de duración: si determino, por ejemplo, que una capa tiene 6 momentos en que pasa una instancia, el número de pausas, producto de la potencia  $6^6$ , sería 46.656. En un caso semejante, las pausas de la pieza tendrían una extensión total –considerando un promedio estimado muy general de 8'' por cada una– de 103,68 horas, es decir, cerca de 4 días.

La «familia» de enunciados que componen el esquema rítmico de *sin título #21* trae consigo, a mi modo de ver, aquello que en el pensamiento de Bergson se identifica como la doble noción de multiplicidad que un número tiene de suyo. Ciertamente, una ejecución posible, cuya duración bordea los 30' y en la cual una serie de instancias breves –como vimos en el primer ejemplo– aparecen en promedio 4 veces durante su desarrollo, puede «resonar» en una experiencia de un modo que difiere profundamente si consideramos que otra ejecución posible es la aparición ya no de 4 sino de 6 instancias breves pero ahora en un marco de duración de más de 103 horas. El número de apariciones de la instancia no solo posee la potencia de impulsar un análisis de las diferencias entre una y otra en su organización en el tiempo –asunto al que regresaré–, sino además tiene la capacidad de afectar un aspecto de la pieza que necesita de «toda una situación» para su realización: mientras que el primer caso presenta un marco de extensión adecuado, por decirlo de alguna manera, para un formato de concierto «tradicional» junto a otras piezas de duración similar, el segundo caso requiere de

la disposición de un lugar, de unos ejecutantes, de unos asistentes y de múltiples condiciones bastante específicas para ser llevado a cabo, precisamente por el desborde que las más de 103 horas pueden representar para la efectuación de un encuentro en el que se realice la pieza.

Con base en lo anterior, quisiera sugerir lo siguiente: la segunda instrucción de la pieza, a saber, «X instancias para que pase un sonido, una labor, una ocurrencia o un fragmento de audio», pensada como una especie de condición del enunciado «X<sup>x</sup> pausas», produce una serie doble, en tanto posibilidad, constituida por líneas divergentes. Por un lado, X<sup>x</sup> representa el número en potencia que participa en la formación de una serie de pausas cuya duración puede *ser contada*, es decir, pausas para las cuales nuestro régimen de experiencia habitual nos proporcionaría unidades de medida y, por tanto, nos posibilita proyectar acciones posibles, delineadas si se quiere, sobre ellas.<sup>161</sup> Por otro lado, si asignamos a X un número mayor a 5 nos encontraremos con una ejecución de larga duración en la que «el grano» de las cosas y de los sucesos se vuelve difícil de prever: me refiero a los cambios lumínicos del día hacia la noche, a la eventual presencia intermitente de intérpretes y asistentes, a las variaciones en la temperatura del lugar (o los lugares) escogido para la ejecución, y a aquello que las instancias en su aparición reducida, casi mínima, permiten escuchar y ver en una experiencia semejante. La duración en este caso permitiría desestimar la idea de presenciar *la* experiencia de *la* obra, en la medida en que su larga extensión excedería toda capacidad de atención habituada y de permanencia efectiva en una instancia como tal. La decisión de asignar a X un valor igual o superior a 5 pondría en marcha aquella idea de que una multiplicidad numérica puede ser pensada como un proceso en formación y no una unidad ya formada.

---

<sup>161</sup> Es importante señalar en este punto lo siguiente: la búsqueda incansable de Bergson por encontrar diferencias de naturaleza en «cada uno de los lados» que se van produciendo en el desarrollo de un análisis como el que intento esbozar aquí, coincide con una suerte de propósito de esta investigación. Sin embargo, la divergencia que dejo instalada a partir de esta constitución numérica específica en la pieza de Nicolás Carrasco, es, quizá, aquella separación que «sobrepasa» la experiencia, como señala Deleuze, en forma abstracta si se quiere, en vistas de dar sustento a la doble noción de multiplicidad que pretendo desarrollar a lo largo de este trabajo.

### *Capas: simultaneidad y penetración mutua*

0.

La primera capa que presenta la segunda página de instrucciones de *sin título #21* es la número 0. Aquí no hay una descripción junto al número. Tampoco hay indicaciones referidas a su elaboración. Junto al 0 se ve un espacio blanco. Esta capa, en primera instancia, pareciera representar el horizonte de acontecimientos que aparecen en el momento en que se pone en marcha la ejecución de la pieza: una suerte de soporte vacío en el cual se reflejan sonidos y ocurrencias toda vez que se realiza. Además de esto, la capa 0 se presenta en la partitura como el único símbolo que suspende el uso de la palabra como forma efectiva de instruir la elaboración de materiales sonoros y de ciertos comportamientos necesarios para su realización, dejando a disposición de los intérpretes la «potencia de su vacío», tanto a nivel numérico como en el despliegue de su definición verbal.

1. sonido producido con la acción de *una* mano en un instrumento u objeto.

La capa 1, citada en el ejemplo del esquema, refiere a un sonido instrumental o de un objeto, producto de la acción de *una* mano en este. Como se puede observar, no hay especificación del tipo de instrumento u objeto que puede utilizarse, sin embargo, el hecho de involucrar necesariamente a la mano en la acción excluye un universo de sonidos activados con otras partes del cuerpo. Por otra parte, vemos la inclusión de itálicas en la palabra «una», como una suerte de matiz en cuanto a la unidad de la mano en acción. ¿Qué podemos inferir de esto? Quizá se trata de una forma de hacer ver las múltiples partes que la conforman y que podrían participar en una acción semejante, o quizá tiene que ver con dejar las puertas abiertas a la intervención de ambas manos para producir aquel sonido.

2. sonido producido por una acción o fenómeno causado sin el involucramiento directo o mecánico de las manos, o a distancia de estas, por un dispositivo, emisor u objeto preparado (o combinaciones de los anteriores). *bajo ciertas circunstancias* (Frey 2011/12), cada músico puede utilizar ocasionalmente un segundo sonido producido del mismo modo.

El sonido que ha de ser elaborado para la capa 2 contempla una acción o fenómeno cuya causa no involucra directa o mecánicamente las manos, o también, en cuya causa participen las manos a distancia de la fuente de emisión sonora. Podemos observar que acá hay dos diferencias importantes con respecto a la capa 1: la primera es una visible especificidad en cuanto a la forma en que deben participar las manos: directa o mecánicamente; la segunda, a la forma de referirse a ellas: aquel «las» que las identifica no es matizado esta vez con el uso de itálicas, tal como se hiciera con «una» en la capa anterior. La ausencia de las manos aquí, o su distancia en la producción sonora, abre paso a la presencia de un dispositivo, emisor u objeto preparado –o todos ellos juntos– que opera como fuente de sonido. Finalmente, aparece una nueva distinción: ocasionalmente, *bajo ciertas circunstancias*, cada uno de los intérpretes puede utilizar un segundo sonido considerando las mismas reglas de elaboración. Esta expresión –cita explícita de la pieza *Circular Music No. 2*, del compositor suizo Jürg Frey– posibilita la variación del sonido inicial que compone a la capa en circunstancias en que un intérprete determine su pertinencia.<sup>162</sup>

3. metrónomo de cualquier tipo (mecánico, eléctrico, digital), pulsando a al menos 130 pulsos por minuto. en cada ocurrencia el pulso puede ser modificado levemente.

La instancia de la capa 3 está compuesta por la pulsación de cualquier tipo de metrónomo cuya velocidad sea no menor a 130 golpes por minuto. Esta capa ya no describe un sonido sino más bien nombra un objeto, posiblemente debido a que la aparición de cada instancia contempla una colección de unidades sonoras. El timbre del instrumento en este caso se mantiene durante toda la capa –el tipo de metrónomo es el mismo siempre–, siendo ese «espacio gris», difícil de determinar en una escucha cuando se trata de estas velocidades, conformado por la extensión de cada golpe, o bien, por la separación de ellos, el que puede alterarse toda cada vez que sucede.

---

<sup>162</sup> La versión de la pieza de Frey, publicada por el sello Another Timbre en 2012, se puede escuchar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=R56cBrILfn0>

4. una labor manual de cualquier tipo (barrer, lavar, frotar, ordenar, etc.), realizada con algún fin.

La capa 4 indica ya no un sonido sino una labor. Se trata de cualquier tipo de trabajo manual que, de una u otra manera, al ser efectuado produce un conjunto de sonidos –homogéneos o heterogéneos– pero que, sin embargo, no es presentado aquí como una ocurrencia eminentemente sonora: lo que Nicolás Carrasco instruye en esta capa, más bien, es que la instancia en que pasa una labor debe ser realizada con un fin. Barrer, lavar, frotar, ordenar, regar, limpiar, pulir, rascar, moldear o frotar deben realizarse, por tanto, como labores inseparables de los respectivos propósitos que les tenemos asignados, como acciones en las que ya hemos depositado algún interés, sin importar, aparentemente, si no logran coincidir exactamente con el marco de duración posible de cada instancia (Y).

5. una labor mecánica y/o eléctrica ejecutada por un aparato o máquina (una imprenta, un drone espía, un motor de automóvil, un refrigerador, una juguera).

Otra labor es propuesta en la partitura de *sin título #21*, pero esta vez su producción es mecánica y/o eléctrica, no manual. La instancia en que pasa una labor en la capa 5 supone la participación de un aparato o máquina de cualquier tipo. La no referencia a la presencia manual como detonador del aparato o de la máquina que es utilizada produce, a mi modo de ver, estrechas relaciones entre esta capa y la capa 2: un motor de automóvil, al igual que un resonador en contacto con una guitarra, no suena debido al contacto directo de las manos con el objeto resonante sino más bien como reacción a una activación de la máquina, con una o más manos, que abre paso a su despliegue autónomo. Siguiendo con esta comparación, podríamos entender, en primera instancia, que hay una diferencia entre ambas capas en cuanto a la tipología del objeto que produce el sonido: mientras en la capa 2 se insta a trabajar con un dispositivo, emisor u objeto preparado, aquí la instancia ocurre con un aparato o máquina, sin embargo, me parece que cualquiera de esos objetos podría ser nombrado como cualquiera de los otros. Ahora bien, lo que sí se presenta como una diferencia sustancial es que en la capa 2 la referencia es a un sonido y aquí a una labor. Llama la atención, a partir de esto último, que no se mencione la realización de la labor con algún fin, asunto que será tratado en la tercera parte de esta tesis.

6. grabaciones de un ensayo o versión previa de la obra, divididas en fragmentos. esta capa es realizada como un audio reproducible en un soporte cualquiera.

Con la capa 6 emerge la instancia en la que pasa un fragmento de audio, luego de haber revisado, hasta ahora, instancias en que pasa un sonido y una labor. Podríamos decir que esta capa está «dislocada» con respecto a las anteriores en términos temporales, en el sentido en que la pieza tiene que haberse ejecutado al menos una vez para poder producir el material necesario para su elaboración. Las grabaciones del ensayo previo que le dan consistencia a la capa 6 deben ser registros de al menos una versión de la pieza en la que no estuvo incluida como tal. Luego de esto, su presencia posterior en la ejecución –ya como una capa elaborada y reproducida en un soporte cualquiera– tiene la potencia de insertar, además, sonidos de otras capas de ejecuciones pasadas. Y más aún: en una segunda o tercera versión –pensando en nuevas construcciones en tanto capa que se renueva toda vez que la pieza se ejecuta– tiene la capacidad de insertar sonidos de sí misma en sus apariciones previas. La partitura utiliza el plural esta vez: ya no se trata de un sonido o una labor sino de grabaciones divididas en fragmentos, indicación que permite pensar que cada una de las instancias puede estar compuesta por un fragmento diferente de grabación.

7. objeto que cae: la caída de un objeto seleccionado de cualquier tipo, impulsado por una mano o un dispositivo, desde cualquier altura y hacia cualquier superficie.

La referencia a un objeto que cae podría ser entendida como una instancia en que pasa una ocurrencia. La descripción de la capa 7 describe mucho más un acontecimiento que sus condiciones materiales para volver efectiva su realización. Ciertamente, hay una referencia explícita a una mano o a un dispositivo como detonantes de la caída, sin embargo, a mi modo de ver, aquello tiene que ver más bien con declarar que la ocurrencia en cuestión debe ser impulsada con toda intención por los intérpretes y no captada en una especie de horizonte fenoménico que se sucede ante ellos. El objeto puede ser cualquiera y es seleccionado para ser arrojado desde cualquier altura hasta cualquier superficie. Al igual que la labor manual realizada con algún fin de la capa 4, las instancias de la capa 7 tienen la particularidad de poner en conflicto el marco de duración en el que deben ocurrir: ¿cómo podemos medir con precisión –pensando, por ejemplo, en una instancia que debe durar 4 segundos– la caída de la hoja de un árbol que produce múltiples resistencias con el aire en su movimiento, o bien,

la caída y el choque resonante de un plato metálico que se estrella contra el suelo? ¿En qué momento se inicia esta ocurrencia, una vez que el objeto comienza a caer o en el instante en que entra contacto con una superficie? ¿Cómo podemos controlar la duración de un acontecimiento semejante si este pasa a tener *su propia duración* cuando dejamos de tocar el objeto involucrado con alguna parte de nuestro cuerpo?

8. palabra singular: de una canción cualquiera (de preferencia del repertorio popular en sentido lato), cada ejecutante selecciona una palabra de una versión publicada fonográficamente y la edita con un medio a disposición, convirtiéndola en un fragmento de audio que *solo contiene la palabra seleccionada*. Por ejemplo, *jump* en "Jump" de Van Halen (1984), *coco* en "CoCo" de O. T. Genasis (2014), *brincadeira* en "Domingo no Parque" de Gilberto Gil e Os Mutantes (1968), o *moonlight* en "Moonlight in Vermont", en cualquiera de sus versiones. Esta capa es realizada como un audio reproducible en un soporte cualquiera.

El esquema rítmico de la pieza, tal como fue mencionado al inicio de este apartado, no opera en la capa 8. La razón está dada por su propia descripción: cada intérprete debe seleccionar una palabra singular de una canción cualquiera para luego editar aquella canción (con un programa de edición de audio) con el objetivo de que todo el material sonoro que la compone esté silenciado (digitalmente) salvo cada momento en el que aparezca la palabra seleccionada. De esta manera, por un lado, la duración de la instancia en que ocurre un sonido –en este caso cada vez que la palabra se dice o se canta– está determinada en sí misma por la extensión de esa palabra dicha o cantada. Por otro lado, las duraciones de las pausas entre cada palabra-instancia se corresponden con las «distancias» en el tiempo que hay entre una y otra en la canción propiamente tal, condición que obliga a que la duración total de la capa coincida con la duración de la canción seleccionada y no necesariamente con las otras capas en juego. De esta manera, si selecciono una canción de una extensión de 5'37'', por ejemplo, en la que la palabra *memoria* es dicha o cantada tres veces –la primera en 1'38'', la segunda en 2'56'' y la última en 4'27''–, y en la que cada vez que se dice o se canta dura 4 segundos (aproximadamente), la capa quedaría así:

0'00'' ↔ 1'38'' pausa

1'38'' ↔ 1'42'' palabra *memoria*

1'42'' ↔ 2'56'' pausa

2'56'' ↔ 3'00'' palabra *memoria*

3'00'' ↔ 4'27'' pausa

4'27'' ↔ 4'31'' palabra *memoria*

4'31'' ↔ 5'37'' pausa

9. ruido: esta capa debe suceder *una sola vez* en la realización de la obra. su despliegue puede ocupar, al menos, un décimo y no más de un quinto de la duración total de la realización. a diferencia de las otras capas, su duración, punto de inicio y final, es acordada en común por los ejecutantes. con objetos, instrumentos, aparatos o generadores, se produce un ruido (o mixtura de ruidos) homogéneo, que parte desde lo inaudible a la máxima audibilidad (que cubra todas las otras capas en la mantención de este máximo), para luego decrecer hasta lo inaudible en un tiempo equivalente al que tardó en llegar a su máxima audibilidad.

La última de las capas no solo se encuentra «descolgada» del esquema rítmico de la pieza – al igual que la capa 8– sino además incorpora una operación que difiere de las primeras siete capas. ¿En qué sentido? En tanto propone una presencia sonora que fractura una cierta lógica común en el contenido de esas capas: instancias breves (salvo la posibilidad de que, como ya hemos revisado, una instancia en cada capa se extienda) intercaladas por múltiples pausas. La capa 9, escribe Nicolás Carrasco en la partitura, sucede «*una sola vez*». Ahora bien, este es un punto problemático ya que esta especificación, en rigor, no es necesariamente una distinción: todas las capas suceden una sola vez durante la realización, lo que ocurre más bien aquí es que la acción sonora de la capa *es* la capa, es decir, que la instancia en que pasa el sonido –un ruido en este caso– delimita su marco de duración sin considerar pausa alguna como parte constitutiva de ella. ¿Será esta la razón de la especificación en itálicas? La capa 9, en este sentido, tiene un comportamiento inaudito en relación a las capas que la anteceden, no solo por su coincidencia entre sonido efectivo y duración total, sino además porque es la única que puede ubicarse en cualquier punto de la realización: «a diferencia de las otras capas, su duración, punto de inicio y final, es acordada en común por los ejecutantes», señala la partitura, extensión que debe estar inscrita en un mínimo (un décimo) y un máximo (un quinto) de la duración total de pieza. Esto es de suma importancia: por una parte, esta instrucción abre la posibilidad de que la capa 9 pueda iniciar en un punto distinto a 0'00'' y, por otra, sugiere además que las capas anteriores –considerando el enunciado «a diferencia de las otras capas»– deben comenzar siempre juntas en ese punto inicial de la pieza, distinción que permite inferir una condición no dicha en forma explícita: que *sin título #21*

está compuesta por capas que «arrancan» juntas cuando su ejecución comienza. La capa 9, por tanto, presenta una suerte de fractura de este modo de operar que dinamiza su realización, no solo en cuanto al esquema rítmico que la constituye sino también en cuanto a sus posibilidades de aparición en la ejecución. Cada intérprete puede hacer uso de objetos, instrumentos, aparatos o generadores para producir un ruido homogéneo que debe ser ejecutado con una curva dinámica ascendente y descendente simétrica en sí misma y similar entre ambos y, además, que debe «cubrir» en términos de intensidad a las otras capas en su momento de máxima audibilidad. Aquí podemos constatar la inclusión de la única indicación referida a la dinámica de la pieza, esbozada, cabe señalarlo, en relación a la presencia de las otras capas, amarrada a ellas.

La pieza *sin título #21* de Nicolás Carrasco presenta estas nueve capas como materiales diferenciados cuyo punto común es un esquema rítmico que organiza lo que más arriba he llamado la consistencia y duración de cada capa, esto es, de las instancias y las pausas. Ahora bien, ¿cuáles son los alcances que podrían entreverse en dicha diferenciación numérica? ¿Por qué la pieza opera con capas y ya no simplemente con materiales distintos que deben ser elaborados y esquematizados? ¿Se trata de un concepto que afirma la idea de una simultaneidad inherente hacia una ejecución posible, es decir, de un despliegue intrínseco de *unas sobre otras* en el tiempo? Ciertamente, esta partitura aparece como un dispositivo compuesto por una serie de instrucciones que bien podrían proyectarse hacia una idea de ejecución en la que las capas se desarrollan en forma autónoma, cada una «en su propio carril», y cuya suma produciría el cuerpo sonoro y de acontecimientos que la componen como tal. Pero, ¿no habría en esta concepción una suerte de abstracción, empujada por un aparato instructivo que delinea punto por punto la elaboración efectiva de sus materiales, que confundiría las separaciones del proceso constructivo –el trabajo en torno al esquema– con la posibilidad de la conformación de una experiencia en la que ya no es posible escindir sus partes? ¿Podríamos seguir afirmando, a partir de este cuestionamiento, aquello que Nicolás Carrasco enuncia al inicio de la partitura, a saber, que «la obra está compuesta de capas»? Efectivamente, cada una de las nueve capas puede ser elaborada con su propia lectura del esquema rítmico, y cada una de ellas, además, está compuesta por instancias que le son propia,

es decir, que podrían articular una identificación que las distinguiría unas de otras. Sin embargo, todas contienen –la mayor cantidad del tiempo, como vimos a partir del esquema rítmico– una serie de pausas que desarticularían la idea de que estas se despliegan separadas, unas sobre otras. Las pausas operan en la pieza como ocurrencias comunes entre todas las capas, ocurrencias que no están delineadas en las instrucciones que refieren a las múltiples posibilidades de consistencia de cada capa. Es decir, si bien el aparato instructivo referido a las nueve capas vela por diferenciar las condiciones y los modos de producción de cada una de ellas, es aquello que no está enunciado en su especificidad –lo no dicho– lo que desdibujaría la separación aparente entre ellas.

¿Cómo podríamos distinguir una pausa de la capa 4 y otra de la capa 5 en una experiencia de escucha en la que ambas coinciden en un momento dado? ¿Qué es lo que las diferenciaría efectivamente? Pues bien, a mi parecer la consistencia de las pausas converge en un plano representado en la partitura de la pieza por una unidad numérica que no es sino una multiplicidad cualitativa: la capa 0. La ausencia aparente de un enunciado visible referido a esta capa es reflejo de una presencia que no es sino abundancia: el plano de acontecimientos que *de hecho* ocurren en toda ejecución musical, aquel horizonte de fenómenos que aparecen en un encuentro semejante, plano que se resiste a ser representado debido a la indisponibilidad de asirlo, aparece aquí, bajo el símbolo 0, y toma cuerpo *de derecho* en tanto se enuncia como posibilidad. La capa 0, por un lado, permitiría –a través de un enunciado económico que oculta más que delinea– una suerte de ingreso de la abundancia del mundo en una ejecución posible, plasmada en el papel por medio de un signo que, al mismo tiempo que sugiere la potencia de su presencia, suspende la tarea de trazar sus bordes y explicar sus alcances. Por otro lado, esta capa, ya no pensada como una línea que se ubica superpuesta a las otras líneas-capas, podría ser considerada una curva que al mismo tiempo que las atraviesa las vuelve penetrables entre sí. Se trataría, entonces, de un número que designa la potencia de una capa que puede ser pensada tanto en su dimensión cuantitativa –esto es, como una capa más que se superpone a las otras– como en su dimensión cualitativa –en tanto contiene a las otras capas al mismo tiempo que tiene de suyo un matiz propio. Emergerían aquí, bajo esta perspectiva, las diferencias internas que componen a esta unidad llamada capa 0.

***Posibilidades de realización: orden aleatorio de las pistas, locación de las capas e instalación sin ejecutantes***

las capas 1, 2, 3, 4 y 5, por consideraciones prácticas, pueden ser realizadas en un soporte de audio cualquiera.

en tal caso, el esquema rítmico de la capa puede ser realizado como un programa fijo en una pista de audio reproducible que contenga todas las instancias y pausas (de este modo es posible que las dos realizaciones de la capa sean reproducidas desde una pista estéreo, con las realizaciones en dos canales distintos y paneados), o el esquema puede ser realizado como una lista de reproducción en que cada instancia y pausa es realizada como una pista de audio separada, y la lista es reproducida en orden azaroso (random, shuffle) en un aparato único para esa lista.

La tercera y última página de la partitura presenta un conjunto de posibilidades de la realización de la pieza. Las dos primeras, que pueden observarse en la imagen más arriba, refieren a la inclusión de soportes de audio para la proyección de la capa 1 (sonido con instrumento u objeto), de la capa 2 (sonido con dispositivo, emisor u objeto sin involucrar las manos directamente), de la capa 3 (metrónomo), de la capa 4 (labor manual) o de la capa 5 (labor mecánica y/o eléctrica) como archivos sonoros registrados previamente. Para esto, cada ejecutante puede grabar las instancias que ha determinado y elaborar un archivo de audio –uno para cada capa– compuesto por las instancias y las pausas que el esquema rítmico empleado ha dado como resultado. De esta manera, las cinco primeras capas pueden «ser tocadas» presionando *play* en uno o más aparatos reproductores de audio. En caso de que los intérpretes quisieran llevar adelante un trabajo semejante, Nicolás Carrasco propone dos formas de operar: la primera, elaborando una pista de audio que funcione como un programa fijo que contenga las instancias y las pausas, es decir, un símil de lo que se ejecutaría en vivo pero esta vez grabado previamente y reproducido en la ejecución; la segunda, elaborando un programa aleatorio: un conjunto de pistas de audio de igual número a las instancias y pausas, una por cada una, emitidas por un reproductor en modo *random* o aleatorio de manera tal que el orden de aparición de estas pueda variar en cada ejecución.

en la medida de lo posible, las realizaciones de cada capa deben tener una locación distinta en el espacio o sitio.

Se trata de la única instrucción referida a la disposición de los medios sonoros o acontecimientos que componen las capas en un sitio. Hay aquí una inclinación hacia afirmar una proliferación de los puntos o locaciones en los cuales las capas pueden ser desplegadas que, si bien se presenta como una posibilidad y no un imperativo, permite pensar que la ejecución de *sin título #21* tiene de suyo la incorporación de múltiples focos de presencia de las instancias y las pausas elaboradas.

según la capacidad y disponibilidad, es posible una realización de la obra en que todas las capas sean automatizadas y/o reproducidas como pistas de audio, como una instalación musical sin ejecutantes

en la ocasión de una realización con más de dos músicos, las indicaciones se aplican del mismo modo: con cinco músicos, cada capa será quintuple (cinco realizaciones de cada capa elegida en común); con doce músicos, cada capa es duodécupla (doce realizaciones de cada capa elegida en común)

Las dos últimas instrucciones de la pieza tienen una característica común: están ahí con el objeto de proponer dos modos de operar que ya no consideran la realización de dos intérpretes como única posibilidad: *sin título #21*, si bien fue escrita para dos ejecutantes, también contempla la ausencia de estos en una ejecución, por un lado, y la presencia de dos o más, sin determinar un número máximo, por otro lado. La primera posibilidad es una especie de extensión de la primera instrucción de la tercera página –aquella delineada exclusivamente para las capas 1, 2, 3, 4 y 5– hacia todas las capas. Esto quiere decir que, eventualmente, las nueve capas pueden ser elaboradas y automatizadas para ser reproducidas como un programa fijo (una sola pista de audio), o bien, como un programa aleatorio (múltiples pistas reproducidas en *random*). Nicolás Carrasco llama a esta posibilidad «una instalación musical sin ejecutantes». La segunda posibilidad, por su parte, señala que todo este aparato instructivo puede ser aplicado por más de dos intérpretes en tanto se mantenga la idea en forma invariable de que cada quien debe llevar a cabo su propia versión de las capas seleccionadas mediante un trabajo de selección común realizado previamente. De esta manera, lo que en la realización de un dúo ha sido llamado «capa doble» puede ser renombrado a partir del número

de ejecutantes que participen. La incorporación de esta instrucción hacia el final de la partitura, referida a una eventual multiplicación de ejecutantes, es también una señal de que la primera de estas dos últimas posibilidades –la instalación musical sin ejecutantes– también pueda ser realizada por cualquier número de estos en tanto todas las instrucciones anteriores se lleven a cabo en forma efectiva.

## 5. la perpetuidad del esbozo #3 (2016) (Santiago Astaburuaga)

La partitura de *la perpetuidad del esbozo #3* instruye un trabajo individual de elaboración de materiales y luego una práctica de ejecución colectiva para la cual cada intérprete ha debido distribuir previamente esos materiales en una serie de segmentos de duración disponibles. Fue compuesta para mínimo dos y máximo catorce intérpretes: las partes disponibles con segmentos de duración son 14 en su totalidad y la realización no contempla la posibilidad de una ejecución realizada por un solo intérprete. La partitura está conformada por 3 páginas de instrucciones y las 14 páginas señaladas que funcionan como mapas o guías de ejecución. Dichas partes deben ser repartidas en el ensamble sin repetirse entre sí. Así como la cantidad de intérpretes goza de un margen amplio –considerando que puede ser realizada por un dúo o por un gran ensamble–, su duración también presenta posibilidades dentro de un mínimo y máximo determinado: 20’, 40’ o 60’. Para esto, cada una de las partes con segmentos de duración está escrita considerando estas tres duraciones.

La pieza puede ser ejecutada con cualquier tipo de instrumento, o instrumentos, sin condiciones referidas a su tipología. Además de esto, los intérpretes deben tener al menos un dispositivo que reproduzca y amplifique audio. Los materiales a elaborar están divididos en 4 tipos: *sonidos instrumentales*, *tonos senoidales*, *grabaciones de campo* y *archivos*. El primero de ellos, evidentemente, debe ejecutarse con el instrumento (o los instrumentos) utilizado; los restantes aparecen en la pieza a través del dispositivo (o los dispositivos) reproductor de audio. En caso de que un intérprete decida trabajar con más de un dispositivo, la partitura indica que estos, preferiblemente, sean ubicados separados unos de otros. En cuanto al instrumento, o los instrumentos, se propone lo mismo: ubicarlos, en lo posible, separados unos de otros y de los dispositivos. A continuación, una revisión de los materiales a elaborar y de las posibilidades de ejecución de estos.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Para ver y descargar la partitura de *la perpetuidad del esbozo #3*, aquí: <https://drive.google.com/file/d/0ByqZndOzvjuvejVzaVBIZjd6QUU/view>

## ***Elaboración de materiales***

*sonidos instrumentales*: cualquier tipo de instrumento (o instrumentos) pulsado, percutido, soplado o frotado con cualquier parte del cuerpo u objetos.

*tonos senoidales*: cuyas frecuencias sean audibles a través del dispositivo (o los dispositivos) que se utilizará.

*grabaciones de campo*: realizadas para la ejecución de la pieza, emitidas por uno o más dispositivos.

*archivos*: registros de audio de cualquier tipo, de cualquier época, de cualquier región geográfica, realizados por cualquiera y por cualquier medio de grabación; emitidos por uno más dispositivos.

Los *sonidos instrumentales* tienen una suerte de condición mecánica: pulsar, percutir, soplar o frotar instrumentos u objetos con el cuerpo o con objetos. Es decir, producir de cualquier manera vibraciones de cuerpos sonoros antes que activar dispositivos electrónicos que emitan sonidos. Los *tonos senoidales*, al contrario, deben ser emitidos por un dispositivo: se trata de ondas senoidales –tonos puros– generadas electrónicamente, material sonoro que no es posible producir con instrumentos en forma análoga debido a la inherente complejidad tímbrica que tienen. Las *grabaciones de campo*, por su parte, pueden ser realizadas en cualquier tipo de lugar y con cualquier medio de grabación o fonocaptación. La condición aquí radica en que deben realizarse especialmente para la ejecución de la pieza. Se trata, de alguna manera, de un impulso dirigido hacia buscar sonidos, lugares, situaciones y ocurrencias durante el proceso de elaboración de materiales, siempre junto a una grabadora de audio, con el objeto de que algunos de los registros producidos puedan devenir materiales constitutivos de la pieza. Por último, el trabajo contemplado para la selección de *archivos* ya no se enfoca en producir grabaciones de audio sino en buscar entre los documentos propios, en colecciones de terceros o en acervos públicos o privados cualquier tipo de registro sonoro. En otras palabras, cada intérprete debe llevar a cabo una suerte de trabajo *arqueológico* en tanto efectuación de un proceso de «escarbar» en compilaciones de registros de audio, con el

propósito de determinar su uso como material sonoro para su realización. Los *archivos* pueden ser de cualquier tipo: canciones, entrevistas, piezas instrumentales o vocales, relatos, bancos o bibliotecas de sonidos, programas radiales, sonidos de películas, reproducción de vinilos o casetes, grabaciones caseras, obras electrónicas, etc. Al igual que los *tonos senoidales* y las *grabaciones de campo*, este material debe ser ejecutado por medio de uno o más dispositivos sonoros.<sup>164</sup>

para 20 minutos: elaborar 1, 2 o 3 de cada tipo. para 40 minutos: elaborar 4, 5 o 6 de cada tipo. para 60 minutos: elaborar 7, 8 o 9 de cada tipo.

los *sonidos instrumentales* y los *tonos senoidales* deben ser siempre distintos. las *grabaciones de campo* y los *archivos* pueden repetirse sólo si entre una y otra emisión, durante la ejecución, se ubica el dispositivo en otro punto del lugar, o bien, si se cambia a un dispositivo diferente.

Dos instrucciones más refieren a la cantidad de materiales que deben ser elaborados. Como se puede observar en la imagen de la partitura más arriba, cada duración –20’, 40’ o 60’– tiene su propio rango mínimo y máximo de materiales: si el ensamble decide realizar la versión de 20’, cada ejecutante debe elaborar 1, 2 o 3 *sonidos instrumentales*, 1, 2 o 3 *tonos senoidales*, 1, 2 o 3 *grabaciones de campo* y 1, 2 o 3 *archivos*; si decide la versión de 40’, cada uno debe elaborar 4, 5 o 6 *sonidos instrumentales*, 4, 5 o 6 *tonos senoidales*, 4, 5 o 6 *grabaciones de campo* y 4, 5 o 6 *archivos*; por último, si la agrupación decide realizar la versión de 60’, cada quien elabora 7, 8 o 9 *sonidos instrumentales*, 7, 8 o 9 *tonos senoidales*, 7, 8 o 9 *grabaciones de campo* y 7, 8 o 9 *archivos*. Todos esos materiales, cabe decir, son distintos entre sí. Ahora bien, existe una excepción a esta regla, indicada por la segunda instrucción: mientras que los dos primeros tipos de materiales deben ser elaborados en tales cantidades distintas, las *grabaciones de campo* y los *archivos* pueden repetirse en la ejecución en tanto el dispositivo emisor sea desplazado de lugar entre una y otra vez que aparecen. Esto quiere decir que aquellas grabaciones pueden ser, incluso, siempre las mismas

---

<sup>164</sup> Todas las imágenes ubicadas entre el cuerpo del texto corresponden a extractos la partitura de *la perpetuidad del esbozo #3*.

–una *grabación de campo* y un *archivo* que se repite cada vez– si en la ejecución se emiten siempre desde un punto distinto.

Los *archivos* en esta pieza suponen un trabajo de investigación que ya no consiste en la construcción de materiales inéditos sino más bien en *encontrar* registros que entren en un campo de presencia inaudito en el momento en que se produzcan las coexistencias dadas por las relaciones con los otros materiales de la pieza en el despliegue de una ejecución cualquiera. Su actualización, podría decirse a partir de esto, emerge en el tránsito que va desde el momento en que un intérprete lo selecciona como un documento sonoro que por alguna razón es considerado interesante –dotado, posiblemente, de múltiples sentidos que lo afirman, lo sostienen o lo *rodean* en el espacio de ese hallazgo– hasta las transformaciones posibles que puede experimentar en tanto entra en un plano de duraciones junto a otros sonidos, ahora bajo un marco de ejecución musical colectiva. Los *archivos* aquí, bajo mi perspectiva, tienen la potencia de empujar realizaciones dinámicas, en tanto su tipificación alude únicamente a su condición de registro de audio. Por lo tanto, este material puede aparecer bajo la forma de los otros tres: un *tono senoidal* puede ser considerado *archivo* en el momento en que se emite como un registro, una *grabación de campo* es también un *archivo* si consideramos la descripción y los alcances de este último en las instrucciones de la pieza, un *sonido instrumental* deviene *archivo* en el momento en que es grabado. Se trata, entonces, de un material que se resiste a su identificación inmediata, sobre todo si consideramos la homogeneidad que representa la ejecución de *tonos senoidales*–la máquina en su emergencia explícita– y la transparencia analógica que representa el ejecutar un *sonido instrumental*. El *archivo en la perpetuidad del esbozo #3* fracturaría de este modo la práctica homogenizante de los otros materiales que están en juego.

La búsqueda, selección, edición (posible) y ejecución de *archivos* supone, además, una suerte de expansión de la noción de *cualquiera* que también está contenida, a veces dicha y a veces no, en los tres materiales restantes. Cualquier *sonido instrumental*, cualquier *tono senoidal* y cualquier *grabación de campo* poseen, en cuanto a las acciones que suscitan y a los materiales que producen, un alcance difícil de medir. Sin embargo, el primero está sujeto a las posibilidades, más o menos acotadas, de los mecanismos de producción de un intérprete; el

segundo, por su parte, a una gama de tonos puros que, si bien es infinitesimal si consideramos las posibilidades de una máquina, siempre estará reducida a nuestro campo de audibilidad; el tercer material, por último, está determinado por las pertenencias técnicas de un intérprete – grabadoras, micrófonos, posibilidades de edición– y por su ineludible *estar ahí*, como sujeto que registra, en el momento en que captura un instante. La presencia de los *archivos*, por lo tanto, tiene de suyo una *actitud estética* que emerge como la posibilidad del desborde, en tanto cabe todo lo que ha sido grabado alguna vez.

## ***Ejecución de materiales***

### **20 minutos**

determinar el número de materiales que serán ejecutados: puede ser uno, dos o tres de cada tipo.

elegir una parte y asignar cada material que será ejecutado (mínimo 4, máximo 12) a un segmento de duración distinto entre los 20 que se encuentran disponibles desde 0'05", 0'14", 0'30" y 0'47" hasta 20'00".

### **40 minutos**

determinar el número de materiales que serán ejecutados: pueden ser cuatro, cinco o seis de cada tipo.

elegir una parte y asignar cada material que será ejecutado (mínimo 16, máximo 24) a un segmento de duración distinto entre los 40 que se encuentran disponibles desde 0'05", 0'14", 0'30" y 0'47" hasta 40'00".

### **60 minutos**

determinar el número de materiales que serán ejecutados: pueden ser siete, ocho o nueve de cada tipo.

elegir una parte y asignar cada material que será ejecutado (mínimo 28, máximo 36) a un segmento de duración distinto entre los 60 que se encuentran disponibles desde 0'05", 0'14", 0'30" y 0'47" hasta 60'00".

\* la intensidad de cada sonido es cualquiera.

Vemos aquí las especificaciones para la ejecución de las tres posibles duraciones. En primer lugar, cada intérprete determina la cantidad de materiales que ejecutará en la pieza, elaborados previamente, ahora considerando, posiblemente, los segmentos elegidos y sus duraciones. Es importante señalar que el número de materiales entre un tipo y otro puede variar: en el caso de la versión de 20', por ejemplo, pueden ejecutarse dos *sonidos instrumentales*, tres *tonos senoidales*, una *grabación de campo* y tres *archivos*. Pues bien, luego de esto, cada uno debe anotar en su parte con segmentos de duración –previamente repartidas, por cierto– los materiales que serán ejecutados, asignando material por material a

segmentos distintos, sin repetirse. Los números mínimos y máximos presentados en cada duración –mínimo 4 y máximo 12 en 20’, mínimo 16 y máximo 24 en 40’, mínimo 28 y máximo 36 en 60’– dan cuenta de los resultados posibles al sumar la cantidad de materiales que permite cada marco de duración. Por último, la referencia a distintos inicios (primer segmento de duración), a saber, 0’05’’, 0’14’’, 0’30’’, y 0’47’’, se debe a que el universo de las 14 páginas compuestas por segmentos de duración presenta tales diferencias.

A continuación se presentan, a modo de ejemplo, 2 de las 14 páginas. Ambas, como puede observarse, están compuestas por cuatro columnas de 15 segmentos de duración, es decir, contienen un total de 60 segmentos. La primera de ellas comienza en 0’30’’ y la segunda en 0’47’’. Los segmentos que siguen a continuación, bajo una perspectiva comparativa entre una y otra, presentan coincidencias, distinciones y desfases. Por ejemplo, la primera coincidencia entre ambas tablas se presenta en el segmento 3’27’’ ↔ 4’32’’; luego de eso, se producen algunos segmentos distintos (5’16’’ ↔ 7’41’’ v/s 6’17’’ ↔ 7’10’’), otros que coinciden en el inicio (4’32’’ ↔ 4’56’’ v/s 4’32’’ ↔ 6’17’’) y otros en el final (8’09’’ ↔ 9’01’’ v/s 7’41’’ ↔ 9’01’’). A continuación, aparece una nueva coincidencia en el segmento 9’01’’ ↔ 9’47’’, y así sucesivamente. De esta manera, las relaciones internas entre los segmentos de duración que componen las 14 páginas están constituidas a partir de esta suerte de dinámica de sincronía-distinción-desfase en la que distintas combinaciones del ensamble aparecen con sus materiales bajo esta forma de organización. Cada una de las 14 partes de la pieza *la perpetuidad del esbozo #3* es, por tanto, una fragmentación de 60’ en una sola lámina: una hora escindida en 60 segmentos de múltiples duraciones, totalidad a partir de la cual un ensamble tiene la posibilidad de ejecutar dos extensiones menores a ella si así lo estima. La intensidad, finalmente, queda enunciada con un económico y complejo *cualquiera*.

### Ejemplo 1

0'30" ↔ 0'47"	15'31" ↔ 16'56"	29'55" ↔ 31'01"	44'00" ↔ 45'36"
0'47" ↔ 2'21"	16'56" ↔ 17'24"	31'01" ↔ 31'26"	45'36" ↔ 46'34"
2'21" ↔ 3'27"	17'24" ↔ 18'03"	31'26" ↔ 32'13"	46'34" ↔ 48'22"
3'27" ↔ 4'32"	18'03" ↔ 18'20"	32'13" ↔ 34'15"	48'22" ↔ 48'55"
4'32" ↔ 4'56"	18'20" ↔ <b>20'00"</b>	34'15" ↔ 35'14"	48'55" ↔ 49'48"
4'56" ↔ 5'16"	20'00" ↔ 20'18"	35'14" ↔ 36'07"	49'48" ↔ 50'43"
5'16" ↔ 7'41"	20'18" ↔ 21'47"	36'07" ↔ 37'02"	50'43" ↔ 51'21"
7'41" ↔ 8'09"	21'47" ↔ 23'02"	37'02" ↔ 37'53"	51'21" ↔ 53'20"
8'09" ↔ 9'01"	23'02" ↔ 23'50"	37'53" ↔ 39'20"	53'20" ↔ 54'50"
9'01" ↔ 9'47"	23'50" ↔ 25'04"	39'20" ↔ <b>40'00"</b>	54'50" ↔ 56'09"
9'47" ↔ 10'18"	25'04" ↔ 26'11"	40'00" ↔ 41'03"	56'09" ↔ 56'42"
10'18" ↔ 12'12"	26'11" ↔ 26'30"	41'03" ↔ 41'19"	56'42" ↔ 57'32"
12'12" ↔ 14'13"	26'30" ↔ 28'30"	41'19" ↔ 41'52"	57'32" ↔ 58'40"
14'13" ↔ 14'48"	28'30" ↔ 29'25"	41'52" ↔ 42'37"	58'40" ↔ 59'06"
14'48" ↔ 15'31"	29'25" ↔ 29'55"	42'37" ↔ 44'00"	59'06" ↔ <b>60'00"</b>

### Ejemplo 2

0'47" ↔ 1'46"	16'03" ↔ 16'56"	29'49" ↔ 31'26"	43'03" ↔ 44'51"
1'46" ↔ 2'04"	16'56" ↔ 17'24"	31'26" ↔ 32'13"	44'51" ↔ 46'34"
2'04" ↔ 2'57"	17'24" ↔ 18'20"	32'13" ↔ 34'15"	46'34" ↔ 48'04"
2'57" ↔ 3'27"	18'20" ↔ 19'15"	34'15" ↔ 35'14"	48'04" ↔ 48'55"
3'27" ↔ 4'32"	19'15" ↔ <b>20'00"</b>	35'14" ↔ 36'07"	48'55" ↔ 49'48"
4'32" ↔ 6'17"	20'00" ↔ 20'46"	36'07" ↔ 37'02"	49'48" ↔ 50'43"
6'17" ↔ 7'10"	20'46" ↔ 21'59"	37'02" ↔ 37'53"	50'43" ↔ 52'08"
7'10" ↔ 7'41"	21'59" ↔ 22'23"	37'53" ↔ 39'00"	52'08" ↔ 53'20"
7'41" ↔ 9'01"	22'23" ↔ 23'50"	39'00" ↔ 39'37"	53'20" ↔ 54'50"
9'01" ↔ 9'47"	23'50" ↔ 25'04"	39'37" ↔ <b>40'00"</b>	54'50" ↔ 56'09"
9'47" ↔ 11'00"	25'04" ↔ 26'11"	40'00" ↔ 40'26"	56'09" ↔ 57'32"
11'00" ↔ 11'41"	26'11" ↔ 27'13"	40'26" ↔ 41'03"	57'32" ↔ 58'10"
11'41" ↔ 12'12"	27'13" ↔ 28'02"	41'03" ↔ 41'19"	58'10" ↔ 58'40"
12'12" ↔ 14'13"	28'02" ↔ 28'30"	41'19" ↔ 41'52"	58'40" ↔ 59'06"
14'13" ↔ 16'03"	28'30" ↔ 29'49"	41'52" ↔ 43'03"	59'06" ↔ <b>60'00"</b>

Hay un asunto en el que quisiera detenerme en este punto que, de alguna manera, anticipa ciertos temas tratados en la tercera parte de esta tesis. Me refiero a una instrucción que se ha *instalado* en la partitura de la pieza pero sin estar enunciada en forma escrita en ella. Esta instrucción dice lo siguiente: «la pieza debe ejecutarse sin ensayos ni pruebas colectivas previas; para esto, cada integrante del ensamble debe ejecutar sus materiales por primera vez en la experiencia desplegada en común que la agrupación ha determinado como la presentación en vivo.» ¿Qué quiere decir que esta instrucción forma parte de la partitura de la pieza sin estar escrita aún y por qué este asunto se conecta con las problemáticas tratadas en la última parte de este trabajo? La respuesta a esta pregunta podría responderse del siguiente modo: porque es la propia experiencia de las múltiples ejecuciones de esta pieza la que ha delineado la instrucción recién señalada. La experiencia referida a las ejecuciones de las obras, cabe recordarlo, es el sustento de la tercera parte de este trabajo investigativo, sin embargo, el *cruce* que se ha producido entre aquel plano y lo que en esta segunda parte he intentado desarrollar como *la potencia del intervalo entre lo dicho y lo no dicho de las piezas* ha sido imposible de evitar. Las ejecuciones realizadas por Cristián Alvear en Japón en el marco de su gira realizada en 2016, que operó como un impulso para escribir esta pieza, así como las realizaciones de diversos ensambles en Ciudad de México y del ensamble LOTE en Santiago de Chile, han sido una suerte de prueba de que la ejecución de la pieza sin ensayos grupales previos pone en marcha un problema que poco a poco ha ido suscitado interés entre quienes hemos realizado la obra: la fragilidad e inestabilidad que produce lo *inaudito* frente a la preparación previa de materiales *estables*. La mecanicidad que caracterizó a las primeras ejecuciones de la pieza en Japón y México, dada por una cuidada preparación de los eventos –elaborados previamente y ensayados colectivamente– me hizo pensar que la trama de sincronía-distinción-desfase de los segmentos de duración podía entrar en una especie de *punto inmóvil* al estar afirmada en la anticipación de la jugada frente a materiales que, en muchas ocasiones, no presentaban grandes desafíos para sus ejecutantes. Fue a partir de esto como surgió esta idea: poner a cada intérprete en una situación de imprevisibilidad con respecto al campo de presencia que sus materiales producirían en una ejecución cualquiera a partir de las coexistencias inauditas desplegadas en segmentos que se mueven continuamente entre coincidencias, divergencias y desplazamientos.

## **6. singularidad #3 (2017)**

### **(Santiago Astaburuaga)**

La partitura de la pieza *singularidad #3*, escrita para el organista estadounidense Justin Murphy-Mancini, está compuesta por 5 páginas de instrucciones y 100 páginas de notación gráfica. Las primeras 3 páginas presentan instrucciones referidas al funcionamiento, a las posibilidades y a ciertos marcos generales de la elaboración de los materiales y su posterior su ejecución. Las páginas 4 y 5 señalan la especificidad de estos materiales y la manera en que operan: se trata de siete tipos, cinco de ellos instrumentales (órgano) y dos registros sonoros (*grabaciones de campo* y *archivos*). Las 100 páginas de notación gráfica, por su parte, presentan múltiples secuencias, superposiciones y combinaciones de los materiales ya elaborados, escritas con «notación trama». El intérprete de *singularidad #3*, cabe señalar aquí, puede realizar su ejecución con «al menos una página»; si elige más de una –no hay un límite máximo, es decir, puede tocar las 100 páginas si así lo desea–, tiene la posibilidad combinarlas de cualquier manera. Las páginas, a su vez, no tienen una extensión determinada: toda duración de los materiales puede ser cualquiera, característica que dota a esta pieza de un amplio marco de posibilidades en este sentido.

Lo que sigue a continuación es una revisión de la partitura de la pieza –bajo un análisis de las instrucciones fragmentadas y de la notación símbolo a símbolo– dividida en tres partes. La primera de ellas refiere a aspectos generales de su funcionamiento, específicamente en cuanto a la selección de páginas y a los tipos de materiales que deben ser elaborados. La segunda parte tiene como objeto revisar detenidamente cada uno de esos materiales para luego ubicar tres de ellos –los *tonos* y *acordes complejos* y las *grabaciones de campo*– en el seno del problema de su representación simbólica, y a continuación un cuarto, los *archivos*, como dinamizadores de una ejecución posible. La tercera y última parte se enfoca en la potencia de la notación de la pieza, bajo la idea de un circuito que se conformaría por la eventual organización visual proporcionada de sus partes y por las posibilidades de duración efectiva de estas.

### *Aspectos generales de la pieza*

para órgano con pedales en funcionamiento y al menos dos parlantes independientes que participen en la emisión de registros de audio (que sean audibles junto al sonido del órgano).

*for organ with working pedals and at least two independent speakers to participate in the emission of the audio recordings (to be audible along the organ sound).*

elegir al menos una página para cada realización. si se selecciona más de una página el orden de la secuencia puede ser cualquiera, sin repetir ninguna de ellas.

*choose at least one page for each realization. if more than a page is chosen the order of the sequence might be any, without repeating none.*

La primera instrucción señala lo que el intérprete debe tener a disposición para realizar la pieza: por un lado, un órgano con pedales en funcionamiento y, por otro, al menos dos fuentes de emisión sonora para reproducir –como veremos más adelante– las *grabaciones de campo* y los *archivos* de audio.<sup>165</sup> Estas fuentes de emisión sonora, o parlantes, como puede observarse en la instrucción, deben contar con el volumen suficiente que permita su audibilidad junto al sonar del órgano. La segunda instrucción, a continuación, delinea el trabajo que debe realizarse en cuanto a la selección de páginas: la pieza puede ejecutarse, como señalé anteriormente, con al menos una página; si se selecciona más de una el orden puede ser cualquiera pero siempre bajo la condición de que ninguna de ellas se repita. De este modo, las posibilidades de orden secuencial pueden producir variaciones múltiples en la ejecución a partir de los mismos materiales: la selección de 3 páginas, por ejemplo, tiene 6 posibilidades de orden, la selección de 4 páginas tiene 24, la de 5 tiene 120 y la de 6 tiene 720 posibilidades de orden (permutaciones). Ahora bien, cada ejecución puede incorporar o quitar cualquier número de páginas, pero esto, cabe señalar, en la medida en que se haya realizado un trabajo acabado en cuanto a la elaboración de materiales que permita elegir cualquier página del universo de 100 disponibles.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Para ver y descargar la partitura de *singularidad #3*, aquí:

<https://drive.google.com/file/d/0ByqZndOzvjuvbnRVbHY2emV1OTA/view>

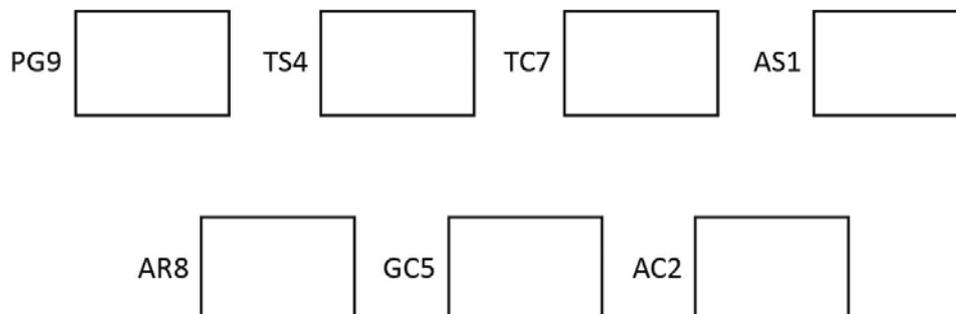
<sup>166</sup> Todas las imágenes ubicadas entre el cuerpo del texto corresponden a extractos la partitura de *singularidad #3*.

el total de las partes que componen la pieza (100 páginas) contempla siete tipos de materiales: nueve **tonos simples** (TS1–TS9), nueve **tonos complejos** (TC1–TC9), nueve **acordes simples** (AS1–AS9), nueve **acordes complejos** (AC1–AC9), nueve **pedales grave** (PG1–PG9), nueve **grabaciones de campo** (GC1–GC9) y nueve **archivos** (AR1–AR9). la elaboración de los materiales debe realizarse en forma previa a la ejecución de la pieza, considerando únicamente los que aparecen enumerados en la(s) página(s) determinada(s). una vez elaborados, simbolizar cada sonido específico en los rectángulos de los segmentos correspondientes.

*the sum of the parts composing the piece (100 pages) contemplates seven kind of materials: nine simple tones (TS-TS9), nine complex tones (TC1-TC9), nine simple chords (AS1-AS9), nine complex chords (AC1-AC9), nine low pedals (PG1-PG9), nine field recordings (GC1-GC9) and nine archives (AR1-AR9). the elaboration of the materials should be done prior to the execution of the piece, solely considering the(those) enumerated in the determined page(s). once prepared, symbolized each specific sound in the segment correspondent rectangle.*

Vemos en esta instrucción la especificación de los siete tipos de materiales: *tonos simples, tonos complejos, acordes simples, acordes complejos, pedal grave, grabaciones de campo y archivos*. Cada uno de ellos tiene una sigla que acompaña a los segmentos numerados, asunto al que regresaré más adelante. Las páginas de notación gráfica, en su totalidad, presentan hasta nueve materiales distintos por cada tipo, es decir, el máximo de materiales singulares en esta pieza es 63. Se propone, a partir de esto, elaborar únicamente los que aparecen en la página seleccionada –o las páginas seleccionadas– en forma previa a la ejecución de la pieza. Este punto es importante: cada página de notación gráfica presenta solo una porción de materiales, es decir, nunca se hallan los 63 en una sola; y más aún, hay páginas en las que aparecen solo 4 de ellos y la ejecución de esos 4 materiales constituye ya una ejecución de la pieza si el intérprete lo ha determinado así. Luego de este trabajo de selección y elaboración, la instrucción señala que cada sonido construido por el intérprete debe ser simbolizado en los segmentos correspondientes en la(s) página(s) seleccionadas(s).

### *Elaboración y representación simbólica de los materiales*



Los segmentos numerados, como ya revisamos en la partitura de *grado de potencia #1*, son rectángulos vacíos acompañados de una sigla que representa el tipo de material y el número que lo distingue. Tenemos en la imagen, entonces, el *pedal grave 9*, el *tono simple 4*, el *tono complejo 7*, el *acorde simple 1*, el *archivo 8*, la *grabación de campo 5* y el *acorde complejo 2*.<sup>167</sup> Cada rectángulo vacío está *a la espera* de un símbolo que represente un sonido específico elaborado. La letra y el número funcionan aquí como una identificación que los distingue a unos de otros.

Los siete tipos de materiales, uno por uno, son los siguientes:

**tono simple (TS):** sin mixtura, lo más similar posible a un tono senoidal.

**simple tone (TS):** *without mixture, as similar as possible to a sine tone.*

Un solo sonido del órgano, en cualquier registro, activado en cualquier teclado –en el caso de que el instrumento cuente con más de uno– y lo más *liso* posible, esto es, utilizando un timbre «sin mixtura»: similar a un tono puro, senoidal, carente de armónicos y, por tanto, con el mínimo de oscilación tímbrica posible.

---

<sup>167</sup> La imagen aquí presentada es solo una muestra de los segmentos, no ha sido extraída de alguna de las páginas. Más adelante veremos cómo los segmentos están enlazados entre sí.

**tono complejo (TC):** con mixtura de cualquier tipo. en lo posible, cada tono complejo debe tener su propia mixtura que lo distinga de los otros.

*complex tone (TC): with any kind of mixture. if possible, each tone has to have its own mixture distinguishing it from the others.*

También se trata de *un solo* sonido del órgano, en cualquier registro, activado en cualquier teclado, pero esta vez «con mixtura»: un tono con un timbre complejo, oscilante, en el que se integre cualquier tipo de mezcla de las múltiples que un órgano tiene de suyo. A diferencia del *tono simple*, cada *tono complejo* debe tener una mixtura propia que lo diferencie de los demás: si un intérprete, por ejemplo, elige 7 páginas en las que aparecen 3 tonos complejos –TC2, TC9 y TC7–, debe preparar el órgano para que en la producción sonora de cada uno de estos participe una mezcla distinta de timbres.

**acorde simple (AS):** compuesto por dos o más tonos sin mixtura, cada uno de ellos lo más similar posible a un tono senoidal.

*simple chord: composed by two or more tones without mixture, each of them as similar as possible to a sine tone.*

Dos o más sonidos superpuestos del órgano con las mismas características que las señaladas en el *tono simple*. La única diferencia aquí es que se trata de un acorde compuesto por dos o más tonos sin mixtura.

**acorde complejo (AC):** compuesto por dos o más tonos con mixturas de cualquier tipo. en lo posible, cada acorde complejo debe tener su propia mixtura que lo distinga de los otros.

*complex chord: composed by two or more tones with mixtures of any kind. if possible, each complex chord has to have its own mixture distinguishing it from the others.*

El mismo caso ocurre con el *acorde complejo*: dos o más sonidos simultáneos con las mismas características del *tono complejo*.

**pedal grave (PG):** tono o acorde –esto es, uno o más tonos superpuestos– ejecutado en la octava más grave de los pedales del órgano, con o sin mixtura (cualquier tipo de ella).

*low pedal: tone or chord –that is, one or more overlapped tones– executed on the lowest octave of the organ’s pedals, with or without mixtures (any type of it)*

Este material es una suerte de suma de los anteriores: puede ser un tono o un acorde y puede ser ejecutado con o sin mixtura. Sin embargo, su distinción está en que debe ser producido por uno o más pedales del órgano y siempre en la octava más grave del instrumento, cualquiera que esta sea.

**grabaciones de campo (GC):** realizadas para cada ejecución de la pieza, emitidas por un (o más de uno) parlante destinado exclusivamente a este material.

*field recordings: realized for every execution of the piece, emitted by one (or more than one) speaker destined exclusively for this material.*

Las *grabaciones de campo*, ya revisadas anteriormente en esta segunda parte de la tesis, deben contar con su propia fuente de emisión sonora en la ejecución de la pieza, fuente que necesita una presencia dinámica que las vuelva audibles junto al sonido del órgano.

**archivos (AR):** registros de audio de cualquier tipo, de cualquier época, de cualquier región geográfica, realizados por cualquiera y por cualquier medio de grabación; emitidos por un (o más de uno) parlante destinado exclusivamente a este material.

*archives: audio recordings of any kind, of any period, from any geographical region, realized by any and by any means of recording; emitted by one (or more than one) speaker destined exclusively for this material.*

Al igual que las *grabaciones de campo*, los *archivos* –revisados ya en la pieza *la perpetuidad del esbozo #3*– deben contar con una fuente de emisión sonora propia que permita su audibilidad junto al sonido del órgano.

Las nociones de simpleza y complejidad en esta pieza, a diferencia de la problemática desarrollada en *grado de potencia #1*, refieren a las características o apariencias de los materiales: aquí ninguna indicación apunta al proceso interno involucrado en la formación de los sonidos y de los acordes, sino más bien a delinear aspectos de su resultado sonoro. Su trabajo constructivo, por tanto, debe poner el foco en las posibilidades tímbricas de cada sonido, más allá de los mecanismos que se utilicen para efectuarlo. Ahora bien, es importante señalar, pese a lo anterior, que el proceso necesario para determinar y ejecutar nueve sonidos con mixturas distintas –me refiero a los sonidos complejos– supone en sí mismo una labor que bien podría ser puesta en relieve por su complejidad: cada uno de esos sonidos contemplaría una combinación tímbrica singular, asunto que en un órgano de pipa, o de tubos, exige una serie de movimientos de botones o palancas que deben ser tratados con dedicación en una eventual –y necesaria, diría– preparación previa.

El marco disponible para la representación simbólica de los sonidos complejos en *singularidad #3*, esto es, los rectángulos vacíos, puede ser considerado aquí un símbolo que posibilita desarrollar formas gráficas de representación de sonidos inaudita en cuanto a la escritura que usualmente se utiliza para el órgano. ¿A qué me refiero con esto? A que las combinaciones eventuales que participan en la producción de sonidos complejos –como los cambios de botones o palancas ya señalados– y otros eventuales movimientos corporales, manuales o digitales, pueden *ingresar* a ese marco contenedor de símbolos que, de alguna manera, no privilegia el uso de una escritura por sobre otra. Dicho en otras palabras, el intérprete aquí entra en el juego de la representación de sonidos que comúnmente se le atribuye al compositor, y en ese juego se asoma la posibilidad de incorporar formas de escritura que muchas veces, en el ámbito de la notación musical, están relegadas al margen por ser consideradas meras notas, comentarios y aclaraciones individuales de un ejecutante. ¿Es posible pensar en una forma de notación que ya no sea únicamente representación de sonidos que, podríamos decir, la desbordan con sus cualidades, sino más bien una suerte de huella que al menos permita sugerir la complejidad de su producción y el movimiento de su desarrollo en el tiempo?

Pienso, a partir de este cuestionamiento, en una problemática relacionada a las *grabaciones de campo* que me permití reservar hasta ahora. ¿Cómo simbolizar en un rectángulo vacío un registro sonoro que –si consideramos aquello que la partitura señala en cuanto a que las grabaciones deben ser elaboradas especialmente para la realización de la pieza– estará atravesado, o quizá mejor, *teñido* por la experiencia previa de un intérprete que, si bien aparece como una práctica necesaria para producir un registro-objeto-sonoro, comporta en sí misma una duración? ¿De qué manera el registro de una experiencia semejante se puede simbolizar? ¿Qué estrategias de escritura podrían emerger aquí? La extensión de las *grabaciones de campo* dependerá de –o detonará si es el caso inverso– la extensión asignada a uno u otro segmento numerado presente en las páginas seleccionadas para ejecutar. Este es un aspecto que las diferencia de los sonidos del órgano: mientras que estos últimos gozan de múltiples opciones en cuanto a su duración, en gran medida sostenidas por el desempeño técnico de su intérprete, las primeras tienen un límite dado por el registro mismo una vez efectuado.

Dicha característica también atañe a los *archivos*, material al que también quisiera referirme en esta parte. La extensión máxima en este caso ya viene dada, pero ahora a partir de diversas decisiones, condiciones, eventos y situaciones de distinta índole: la mayor o menor capacidad de conservación y de mantención, por ejemplo, de un organismo como una biblioteca o una fonoteca frente a sus documentos sonoros; o bien, las decisiones de una productora o de una agrupación que en algún año específico determinan que una canción debe tener una duración tal para que pueda sonar en la radio; o también, la adecuación de un documento como una entrevista que en algún momento se editó para poder ser publicada en un soporte como un casete; o quizá, el registro sonoro de un sitio abierto efectuado por una grabadora digital cuyo límite está más determinado por la duración de su batería o fuente de alimentación eléctrica que por su capacidad de guardar datos en una memoria interna. Las decisiones referidas a los *archivos* estarían, por lo tanto, revelando una realidad estructural de sus condiciones de emergencia.

## ***Notación y ejecución: diferencias entre el objeto visual representado y su realización en el tiempo***

entre una página y otra, en caso de elegir más de una, puede realizarse una pausa (de cualquier duración), o bien, las páginas pueden ejecutarse en forma consecutiva, sin superponerse.

***between one page and another, in the case of more than one is chosen, a pause can be done (of any duration), or, the pages can be performed in consecutive order, without overlapping.***

la duración de los segmentos numerados es cualquiera. la duración de los silencios es cualquiera.

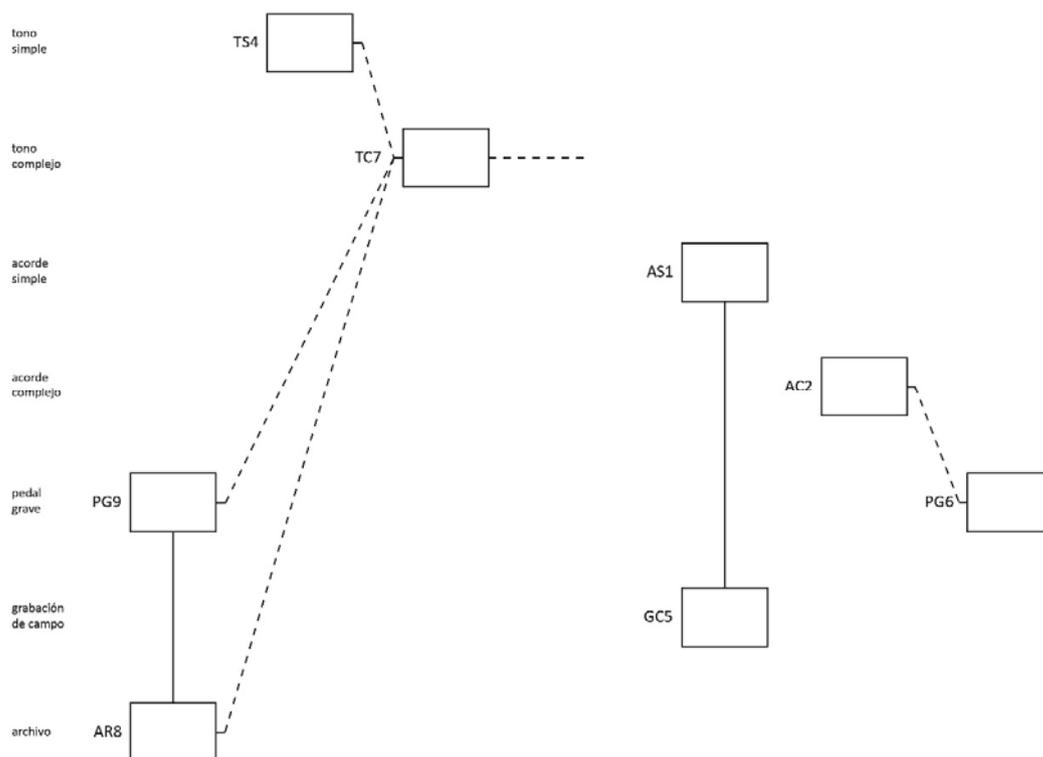
***the duration of the segments is any. the duration of the silences is any.***

La primera de estas dos instrucciones especifica los modos posibles de enlazar las páginas seleccionadas, en caso de que el intérprete haya elegido más de una. Entre cada página, se indica, puede realizarse una pausa de cualquier duración, o bien, se puede yuxtaponer una y otra sin pausa alguna. Es importante señalar que las páginas no pueden superponerse entre sí y que en una secuencia determinada de ellas no pueden repetirse. La segunda instrucción, por su parte, refiere a la duración indeterminada de los segmentos numerados y de los silencios, asunto fundamental de esta pieza que trataré prontamente. Sobre la notación utilizada en las 100 páginas de ejecución las instrucciones señalan lo siguiente:

la línea diagonal punteada indica sonidos consecutivos entre materiales distintos. la línea vertical continua indica sincronía en el inicio de los sonidos. la convergencia de dos o más líneas punteadas en un espacio en blanco indica silencio. la línea punteada horizontal que comienza en un segmento numerado y termina en un espacio en blanco indica silencio en ese punto terminal. si un segmento numerado no tiene ninguna línea que lo una a otro significa que el segmento que viene a continuación (en el mismo material) debe ser ejecutado consecutivamente.

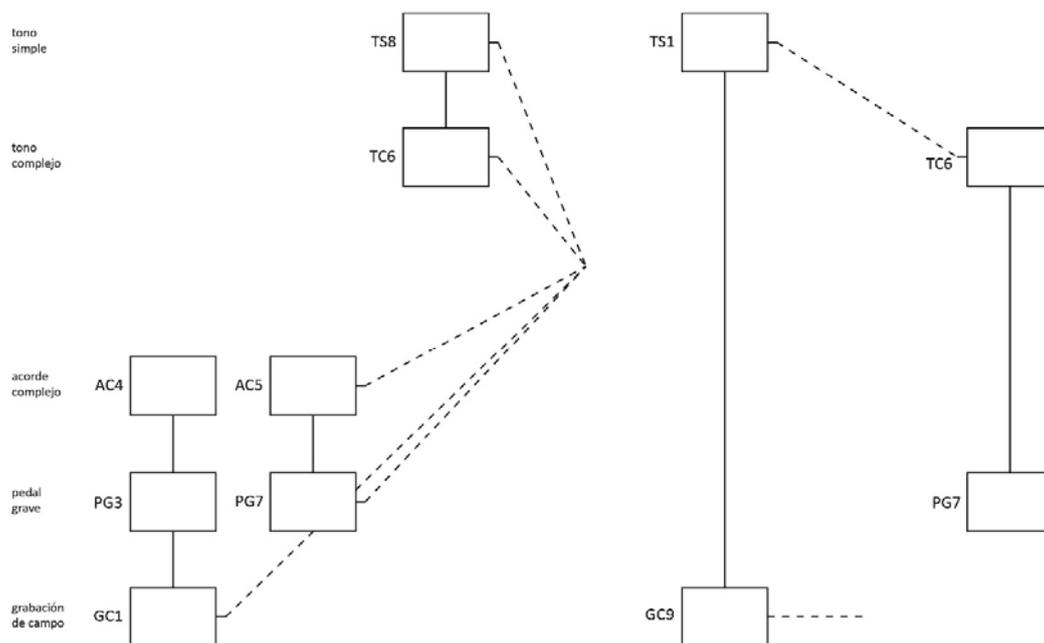
***the diagonal dotted line indicates consecutive sounds between different materials. the continuous vertical line indicates synchronicity in the start of the sounds. convergence of two or more dotted lines in a white space indicates silence. the horizontal dotted line beginning in a numbered segments and ending in a white space indicates silence in that terminal point. if a numbered segment does not have any line linked to another signifies that the following segment (in the same material) should be executed consecutively.***

Para comentar esta serie de indicaciones con mayor precisión, inserto a continuación dos de las 100 páginas que componen las partes de ejecución de *singularidad #3*. En ambas puede observarse que a la izquierda aparecen los siete tipos de materiales nombrados, desde los cuales se puede trazar una especie de línea horizontal no visible en la que se ubican los segmentos numerados que les corresponden. En el primer caso, siempre en este sentido horizontal, sería así: TS4 en *tono simple*, TC7 en *tono complejo*, AS1 en *acorde simple*, AC2 en *acorde complejo*, PG9 y PG6 en *pedal grave*, GC5 en *grabación de campo* y AR8 en *archivo*. Esta página, vista ahora en forma vertical, está compuesta por siete «eventos» con distintas combinaciones de materiales: en el primero vemos PG9 y AR8, en el segundo TS4, en el tercero TC7, en el cuarto el fin de la línea punteada horizontal que nace en TC7, en el quinto AS1 y GC5, en el sexto AC2, y en el séptimo PG6. Sin embargo, como revisaré a continuación, algunos de esos materiales atraviesan la división de los eventos.<sup>168</sup>



<sup>168</sup> Cabe señalar que, si bien todas las páginas están compuestas por siete eventos, solo en algunas aparecen los siete tipos de materiales como en la del presente ejemplo.

La línea punteada diagonal, como ya revisamos en la pieza *grado de potencia #1*, indica sonidos consecutivos entre materiales distintos, es decir, hacia el final de esta página, el *acorde complejo 2* (AC2) acaba en el momento en el que el *pedal grave 6* (PG6) inicia; y también: el *pedal grave 9* (PG9) y el *archivo 8* (AR8) terminan juntos precisamente en el momento en que entra el *tono complejo 7* (TC7), instante en que también finaliza el *tono simple 4* (TS4), que aparece aquí como segundo evento y que, por tanto, suena junto a los dos materiales anteriores hasta terminar con ellos. La línea vertical continua, como vimos más arriba, indica que los materiales que una inician en forma sincrónica, es decir, en el primer evento el *pedal grave 9* (PG9) y el *archivo 8* (AR8) comienzan juntos, y en el quinto evento el *acorde simple 1* (AS1) y la *grabación de campo 5* (GC5) inician en el mismo momento. En esta página, por otra parte, no hay presencia de dos o más líneas punteadas que convergen en un espacio en blanco (silencio). Sin embargo, sí podemos ver la presencia de una línea horizontal punteada, en el cuarto evento, que comienza en un segmento numerado (TC7) y termina en un espacio en blanco, punto terminal que indica silencio. La última instrucción —«si un segmento numerado no tiene ninguna línea que lo una a otro significa que el segmento que viene a continuación (en el mismo material) debe ser ejecutado consecutivamente»— se refiere a los segmentos desprovistos de una línea ubicada a su derecha que los una a otro evento. Es el caso de los eventos quinto, sexto y séptimo de esta página: el *acorde simple 1* (AS1) y la *grabación de campo 5* (GC5) deben seguir sonando en el momento en que aparece el *acorde complejo 2* (AC2) y luego el *pedal grave 6* (PG6). Esto quiere decir que su término coincide con el fin de la página, es decir, que pueden dar paso a un silencio (la posibilidad de una pausa de cualquier duración entre una página y otra), o bien, pueden derivar en el inicio de otros segmentos del mismo tipo de material, o también, en el comienzo de segmentos de otro tipo de material, como si una línea punteada diagonal los uniera (la posibilidad de ejecutar dos páginas sin una pausa entre ellas). Por lo tanto, en el séptimo evento de esta página deben sonar juntos AS1, GC5 y PG6, y luego los tres deben terminar en forma sincrónica para dar paso a una pausa o a otro evento de una nueva página.



En esta página puede notarse la ausencia de dos tipos de materiales: el *acorde simple* y el *archivo*. El primer evento indica la activación sincrónica de tres materiales, el *acorde complejo 4* (AC4), el *pedal grave 3* (PG3) y la *grabación de campo 1* (GC1). El segundo evento contempla un cambio consecutivo dos de esos tres materiales: el *acorde complejo 4* (AC4) deviene *acorde complejo 5* (AC5) y el *pedal grave 3* (PG3) da paso al *pedal grave 7* (PG7); por su parte, la *grabación de campo 1* (GC1) se mantiene sonando (atraviesa el tercer evento). En el tercer evento aparece el *tono simple 8* (TS8) y el *tono complejo 6* (TC6), los cuales deben ser ejecutados en forma sincrónica; los materiales anteriores –AC5, PG7 y GC1– siguen sonando, es decir, tenemos cinco materiales superpuestos en este evento. En el cuarto evento convergen en un espacio en blanco cinco líneas punteadas diagonales que vienen desde cada uno de los segmentos que se encuentran activos: es el momento del silencio. En el quinto evento, luego, se debe ejecutar con igual inicio el *tono simple 1* (TS1) y la *grabación de campo 9* (GC9). En el sexto evento la *grabación de campo 9* (GC9) da paso a un silencio; el *tono simple 1* (TS1) continúa sonando. La entrada del *tono complejo 6* (TC6), en sincronía con el *pedal grave 7* (PG7) en el séptimo y último evento es la marca del término del *tono simple 1* (TS1) que venía sonando. La página finaliza con estos dos materiales superpuestos dando paso a una pausa o al sonar de una nueva página.

si el paso de un sonido a otro requiere de una pausa debido a algún tipo de movimiento que no puede realizarse sin ella, puede hacerse, sin apuro.

*if the passage of a sound to other requires a pause due to some kind of movement that cannot be performed without, should be done, without haste.*

la intensidad de cada sonido es cualquiera. la duración de la pieza es cualquiera.

*the intensity of each sound is any. the duration of the piece is any.*

La sección de instrucciones de la partitura cierra con tres indicaciones referidas a su ejecución. La primera de ellas es mucho más una «nota flexible» acerca del aparato instructivo acerca del funcionamiento de la notación gráfica que una instrucción imperativa: si el paso de un sonido a otro en la ejecución no puede ser realizado en forma inmediata –ya sea porque se utilicen tres o cuatro teclados diferentes, ya sea porque se deba activar un dispositivo de reproducción sonora con una mano mientras la otra debe tocar el teclado, ya sea porque se muevan pesos que reemplacen la función de una o las dos manos, es decir, que activen el sonar de una o más teclas, o ya sea porque el enlace de un acorde a otro requiera de movimientos que toman tiempo–, puede hacerse luego de una pausa, hecha con toda calma. La segunda instrucción delinea dos aspectos nuevos: el primero, que la intensidad de cada sonido no está determinada; el segundo, que la duración total de la pieza, como resultado de la duración indeterminada de cada uno de los sonidos que la componen, es cualquiera.

Hay dos problemas relacionados a la duración de *singularidad #3* que quisiera abordar. En primer lugar, considero que las 100 páginas que componen la notación gráfica guardan una estrecha relación con el último enunciado referido a la duración total de la pieza, específicamente a la potencia del término «cualquiera», en tanto estas perfectamente se podrían presentar como una excedencia si consideramos las múltiples decisiones que se pueden tomar en cuanto a la cantidad de páginas seleccionadas y a las diversas combinaciones posibles. La preparación que supondría preparar una ejecución que incluyera el total de páginas presentaría un desafío considerable para un intérprete, no solo por la extensión de las decenas de eventos sucediéndose unos a otros, sino además por el contundente trabajo previo

que tendría que realizar en relación a la elaboración de los sonidos complejos y los registros de audio y, además, a la alta complejidad que supondría ejecutarlos página tras página en su totalidad. Junto a esto –pensando ya en un escenario hipotético *irrealizable*–, el número de veces que tendría que ser ejecutada para llegar al resultado numérico de las posibles combinaciones de 100 páginas «no cabría en una vida». Con esto quiero sugerir que esta pieza, de alguna manera, opera de una manera bastante explícita como una *variación*, en tanto las condiciones que permiten su emergencia –y el material que la constituye como dispositivo– desestiman, por así decirlo, la idea de utilizar los mismos materiales entre una versión y otra, tanto los sonoros elaborados como los escritos, siempre disponibles, en su partitura. Quizá se trata de una pieza que puede *acompañar* a un intérprete durante un período de tiempo para que este la actualice una y otra vez, toda vez que la ejecute, en su dimensión material y temporal. O quizá, en un sentido opuesto, esta pieza puede transformarse, para otro tipo de intérprete, en una suerte de dispositivo abundante del que se desprendería una sola ejecución considerando una pequeña porción de su material y descartando aquello no utilizado en forma definitiva.

¿Qué decisiones pueden emerger frente a una partitura que presenta un material escrito que ya no puede ser pensado como ejecutable en su totalidad? ¿Qué tipo de realizaciones brotan cuando aquel material se vuelve inasible, o mejor aún, cuando el ejercicio de situarlo en un espacio dado que permita verlo, entenderlo y abordarlo no se alcanza a constituir? ¿De qué manera esta dificultad de síntesis afectaría una ejecución posible?<sup>169</sup> El segundo problema referido a la duración de *singularidad #3*, estrechamente relacionado a estos cuestionamientos, tiene que ver con una especie de suspensión de la idea de una regularidad que en primera instancia se *ve* en la notación de las páginas de ejecución. ¿A qué me refiero con esto? A que la estructuración visual que percibe los siete *eventos* separados unos de otros por distancias proporcionales, ubicados en las páginas siempre en los mismos sitios con respecto a los bordes y enlazados por líneas más o menos acotadas en cuanto sus extensiones –estructura que más arriba he utilizado para analizar y describir ciertos aspectos funcionales

---

<sup>169</sup> Sugiero revisar, considerando lo que podría llamar la *abundancia de material disponible*, el trabajo del compositor estadounidense Mark So, específicamente su ciclo llamado *Ashbery Series*, dedicado al poeta John Ashbery y editado recientemente. Se trata de más de 200 piezas compuestas entre 2006 y 2011 que presentan múltiples materiales, tales como notas, fotografías, poemas, dibujos y diversos tipos de textos. Aquí se puede ver parte de ese trabajo: <https://marksoscores.wordpress.com/category/ashbery-series/>

de la pieza–, entra en una suerte de colapso en el momento en que aquellos enunciados devienen realización efectiva de los materiales sonoros. El concepto «cualquiera» puede ir tan lejos como un intérprete esté dispuesto a hacerlo: un evento compuesto únicamente por un *tono simple*, por ejemplo, puede ser ejecutado durante horas si un intérprete utiliza para ello un peso que deje activada la tecla específica del órgano, permitiendo de esta manera su autonomía. Pues bien, ese mismo evento, continuando con el caso hipotético, podría estar enlazado a tres eventos distintos –compuestos por un *tono simple*, un *acorde simple* y un *acorde complejo* en sincronía, y un *pedal grave*, respectivamente–, materiales que podrían ser ejecutados a partir de la aparición del intérprete –pensando en que el *tono simple* anterior estuvo «tocándose solo» durante las horas previas– con cierta regularidad, en un marco de tiempo de 10 minutos. Los tres eventos, luego, podrían dar paso a un quinto evento compuesto por un silencio que, sin problemas, podría durar otras varias horas. En el sexto evento el intérprete podría retornar al sitio de ejecución para activar un archivo que suene durante 40 minutos. El séptimo evento, al fin, podría estar compuesto por una *grabación de campo* –que supondría el fin del archivo previo–, activada junto a la ejecución de un *tono simple*, de un *tono complejo* y de un *acorde simple*, tocado por el organista durante 5 minutos. De esta manera, una página que presenta, bajo una perspectiva *visual*, siete eventos más o menos juntos, separados por espacios similares, puede desplegar una consistencia sonora que fracturaría, por así decirlo, la regularidad y las separaciones que a primera vista la partitura exhibiría en tanto lámina compuesta por símbolos sin cuerpo, carentes de movimiento.

## TERCERA PARTE

Variaciones

## Distancia de la experiencia

Existe un modo de hacer experiencia ligado a una escritura que busca registrar la inmediatez de los hechos. Un tipo de experiencia que produce una escritura que se hace *mientras* transcurre, *lo más cerca posible* del hecho al que refiere, como una forma de inscribir una huella en el instante en que se lo ve escapar. El deseo de fijar el pasaje de una experiencia desestima el recuerdo que se piense a sí mismo como un salto hacia el pasado para ir a buscar un momento que ya fue. Quiere creer que mientras más próximos estemos de ella, mientras más pequeño sea el intervalo de tiempo que nos separe de lo ocurrido, mejor podemos aprehender y sentir sus cualidades.

La escritura de un diario puede producir esta impresión. Las palabras se van plasmando con los hechos *frescos*, sin la distancia de días, semanas, meses o años que oscurezcan la experiencia en la que sucedieron. Un diario goza de una especie de gracia por la novedad que supone la condición de una escritura que ya no juega con la reconstrucción del pasado sino con la impresión de lo actual. No enturbia el momento presente, vivo, con otros momentos que lo sucederán, con la acumulación de experiencias que vuelven a nuestra memoria una trama confusa. Hay en el diario una suerte de persecución de una escritura que suspenda todo análisis profuso de un hecho para poder así llegar a él, o mejor, para *ingresar* en él. ¿Es nuestra proximidad con la experiencia que se evoca la que nos puede dar una escritura más cercana a la huella que va dejando tras de sí? ¿Es nuestra lejanía con ella la que nos condena a fabricar representaciones posteriores de su existencia?

El proceso de realización de *topializ* activó la producción de un diario. En una primera instancia, este diario surgió mucho antes por una reacción que por una determinación previa o una forma de trabajo preestablecida. Las conversaciones verbales que tuvimos con Rolando Hernández sobre la partitura nos *obligaron* a tomar nota de los asuntos tratados, a puntualizar –con la velocidad que requiere el anotar una conversación telefónica que se desarrolla como un diálogo y no como una charla– los comentarios, las explicaciones y las respuestas a nuestras preguntas. El resultado de ello fue una escritura apresurada, atropellada, a veces ininteligible,

que mayormente *no tuvo tiempo* para buscar la manera más clara de sintetizar lo dicho. Por momentos es una mera transcripción de lo escuchado; también hay símbolos, ayudas de memoria y comentarios realizados posteriormente –aunque todavía con la conversación en curso. Se podría decir que se trata de una escritura automática, un modo de escribir que conforma la experiencia en sí, que vuelve inseparable el *algo ocurrido* con lo que se *dice de él*. La forma que tomaron esas notas es la forma de un diario: trazado a mano, fechado, tachado, comentado, corregido y, por momentos, indescifrable. Hay una transformación de la dimensión verbal de un diálogo al introducir un registro escrito que se va dando en cuanto se hace.

En una segunda instancia realizamos un registro de los ensayos. Ahí están nombrados los conceptos seleccionados en las tiradas de tarjetas, están indicadas las grabaciones utilizadas en los recorridos, están marcadas las duraciones y las ubicaciones de los eventos y están señalados los distintos dispositivos seleccionados para reproducir los registros sonoros. El diario aquí cobra la forma de un listado de decisiones tomadas, de estructuras determinadas, de objetos descritos y de comportamientos proyectados. Su escritura tiene una distancia con los hechos a los que refiere que permite pensar en que se trata de dos experiencias separadas: la primera una práctica musical común ya ocurrida, la segunda un intento de dar cuenta de ella. Hay en esta forma de escribir un tiempo reflexivo, que posibilita buscar sin apremio las palabras precisas para describir, apuntar, simbolizar y conceptualizar.

Ambas escrituras presentan sus propias *distancias de la experiencia*. En la primera instancia están imbricadas; en la segunda hay un intervalo entre la escritura y los hechos que se intentan plasmar que precipita la búsqueda de una serie de recuerdos. Pero, ¿dónde queda lo ocurrido en el intervalo en esta segunda instancia? La idea de una escritura que se ubica a cierta distancia de la experiencia que la impulsa supone una separación que vuelve vacío, inconsistente, el tiempo de aquel intervalo. Provoca una especie de borrón –efectuado por el desinterés que ese espacio de experiencia representa para la producción de una escritura que tiene su foco bien definido– de una serie de hechos que no *califican* para ingresar en el objeto de lo que se quiere escribir. La distancia se mide, es extensiva; la experiencia no se detiene, se

resiste a ser medida. Sin embargo, toda experiencia es pensada y expresada con distancia, y lo que ocurre en aquel intervalo permea *de hecho* las palabras esbozadas.

Un aspecto común de las instancias de escritura referidas es que ambas se proyectan hacia una posterior lectura, es decir, están hechas para ser leídas, no escritas-dichas una vez y para siempre. Ricardo Piglia, escritor que desarrolló una labor ininterrumpida de diarios propios e investigaciones sobre diarios de otros escritores, señala que esta forma de escribir permite leer la propia vida como si fuera la de otro y reescribirla. Podemos leer lo escrito por uno mismo con una distancia que dote de nuevos sentidos una experiencia que devino escritura, con una separación que permita abandonar la idea de que a través de ella podemos *llegar* al momento en el que fue realizada. Leer lo propio con una distancia que lo vuelve de otro es producir una experiencia que considera la cualidad del intervalo en el ejercicio actual.

Los diarios hechos en el proceso de *topializ* fueron escritos para ser leídos. Los primeros apuntes de las conversaciones se transformaron en parte constitutiva de una partitura conformada por objetos, láminas con conceptos y comentarios verbales de su autor, notas que fueron efectuadas *junto* a nuestro primer encuentro con aquella partitura sin instrucciones. En el curso del proceso de realización que sucedió a continuación leímos aquellas notas como si hubieran sido palabras ya no solo dichas por otro sino también escritas por otro. La reescritura a la que se refiere Piglia tomó cuerpo en ese preciso instante: leímos para volver a hacer, para volver a escribir, para producir nuevos sentidos, ahora enfocados en la ejecución de la pieza.

Las múltiples listas fechadas de los ensayos de *topializ* tienen una naturaleza que difiere de las notas del diálogo con su autor. No están empujadas por la necesidad de tener palabras inscritas que expliquen el modo de operar de la pieza (o por el temor de no disponer de ellas). El diario con las listas nace más bien del deseo de marcar un proceso que se va haciendo, de registrar ciertas resoluciones de cada jornada de trabajo. Aquellos apuntes no tienen el propósito *inmediato* de complementar la información de la propia partitura sino más bien la pretensión de fijar la experiencia *lo más cerca posible* de ella pero no *en* ella. ¿Para qué escribir un diario de un proceso semejante? Vuelvo a Ricardo Piglia: para ser leído y poder ser

reescrito, pero esta vez no solo por nosotros como si fuéramos otros (he revisado esos diarios mientras escribo esto) sino también por otros.

*topializ* es una pieza que debe mudarse, transitar, viajar de un lugar a otro, de un dúo a otro.<sup>170</sup> Las listas efectuadas en nuestro proceso inevitablemente formarán parte de la transmisión verbal de la pieza que debemos realizar hacia el próximo dúo, función de reemplazo que nos fue encargada por Rolando Hernández durante la primera conversación que tuvimos sobre la pieza. Esas listas aparecerán como posibilidades, advertencias, sugerencias y relatos de una realización ya hecha, pero ahora serán *leídas* para ser escuchadas, para ser captadas en su oralidad y producir, eventualmente, nuevas notas, nuevos apuntes, nuevos comentarios. ¿Por qué habría que transferir esta partitura replicando las primeras palabras de su autor? ¿Cómo podríamos hacer algo semejante cuando esa experiencia ya estuvo intervenida por nuestra escritura en tanto ocurría? ¿Es posible realizar una transmisión de esta partitura sin que esté *teñida* por el todo de la experiencia que le dio cuerpo? Hay un proceso de acumulación inmanente en *topializ*, ya no solo compuesto por las acciones realizadas sino además por las escrituras efectuadas. La práctica y la escritura entran en esta pieza en una relación de variación, en un juego en el que ambas actividades se desarrollan paralelamente, se cruzan, chocan y se afectan entre sí. Cada recuerdo que participó en la confección de esas listas se confunde con los recuerdos que ahora es necesario efectuar, con gran esfuerzo, para rememorar esa experiencia. No hay forma de establecer una línea de hechos. Lo ocurrido posteriormente a su escritura –nuevas notas, presentaciones en vivo de la obra, nuevos ensayos y decisiones, otras listas, la grabación de la pieza y su próxima publicación– transforman sus significados y sus alcances y se proyectan, bajo esta condición, hacia una nueva realización. El diario así se revela en su condición de enunciado: su existencia permite un retorno a lo dicho de una experiencia que puede actualizar aquello a lo que refiere.

---

<sup>170</sup> La partitura de la pieza se encuentra próxima a viajar a Argentina para caer en manos del dúo conformado por Catriel Nievas y Sergio Merce. Sugiero revisar este sitio para escuchar su trabajo: <https://mappa.bandcamp.com/album/pampa>

## Capas de un tapiz<sup>171</sup>

### Correspondencia N°1 con Alan Jones, director del sello Marginal Frequency

21-06-2016

Cristián Alvear escribió:

*i'm starting this thread so we can discuss details about this project. santiago and i decided to formally start a duo and this will be our first project as duo. (...) for our submission to marginal frequency we thought of asking chilean composer nicolás carrasco and mexican composer rolando hernández to write for us one piece each specifically for this project. as part of it, we're letting them know this will be eventually released on cassette so they must keep this in mind for the composition process.*<sup>172</sup>

### Correspondencia con los compositores Nicolás Carrasco y Rolando Hernández

21-06-2016

Santiago Astaburuaga escribió:

*Les escribimos para contarles que publicaremos en los próximos meses un casete en el nuevo sello de Alan Jones. Cristián puede darles detalles acerca de las gestiones realizadas para que esto se haya concretado, yo solo sé que Alan está muy entusiasmado con la idea. Hemos decidido que queremos grabar dos piezas, una para cada lado del casete, y que nos haría muy felices que esas*

---

<sup>171</sup> Esta variación presenta dos planos de materiales: el primero está compuesto por una serie de notas, apuntes, listados, imágenes y correos electrónicos fechados que Cristián Alvear y yo escribimos durante el proceso de realización de las piezas *topializ* y *sin título #21*. Las citas textuales a ese material aparecen en cursivas. El segundo plano, por su parte, es actual: se trata de una revisión del material ya mencionado que se expresa en algunas impresiones y comentarios esbozados por ambos en enero de 2018, es decir, aproximadamente un año después de haber recibido la pieza de Nicolás Carrasco. En el caso de Cristián Alvear, esos comentarios e impresiones, que aparecen luego de las iniciales CA, son orales; todos fueron transcritos a partir de una colección de audios que me envió. Los míos, identificados luego de las iniciales SA, han sido escritos directamente sobre este texto.

La grabación que realizamos de ambas piezas ha dado forma a una publicación editada en formato casete por el sello estadounidense Marginal Frequency. La información sobre dicha publicación se puede revisar aquí: <http://margfreq.laminaudio.com/2018/03/22/capas-de-un-tapiz/>

<sup>172</sup> “estoy iniciando esta cadena para que podamos discutir detalles acerca de este proyecto. santiago y yo decidimos formalmente iniciar un dúo y este será nuestro primer proyecto como dúo (...) para nuestra propuesta a marginal frequency pensamos en pedir al compositor chileno nicolás carrasco y al compositor mexicano rolando hernández que escriban una pieza cada uno específicamente para este proyecto. como parte de este, les hacemos saber que esto será eventualmente publicado en casete para que tengan eso en mente para el proceso de composición.”

piezas fueran de ustedes: lado A Rolando, lado B Nicolás (o viceversa). El plan es que compongan, escriban, garabateen o plasmen una pieza especial para la ocasión, creada para nosotros.

SA: La respuesta de Nicolás, al día siguiente, fue la siguiente: *maravilloso. ¿para cuándo hay que estar listo? ¿hablamos de días, semanas o meses?* Rolando, un día más tarde nos dijo: *Muchas gracias por la invitación! Me pondré a pensar.*

### **Correspondencia N°2 con Alan Jones, director del sello Marginal Frequency 23-06-2016**

Alan Jones escribió:

*Thank you so much for this proposal. It will be an honor to feature your work and I am fully supportive of your duo. Please let me know if there is anything you need from me. Coincidentally, I had been thinking of representing a work from both of you for my label before Cristián had mentioned it! Very happy here.*<sup>173</sup>

### **Correspondencia con el compositor Nicolás Carrasco: primera versión de *sin título #21* 25-12-2016**

Nicolás Carrasco escribió:

*les entrego una decisión. sin título #21. la acabo de terminar, está pensada más o menos para ustedes (durante semanas fue un dúo, pero casi al rematarla, se transformó en una pieza posible para grupo). (...) tengo ciertas ideas de arreglo por si les interesa conversarlas.*

CA: Fue la primera pieza que nos llegó y que empezamos a armar. Las instrucciones estaban poco claras al principio, tuvimos que pedirle a Nicolás que nos explicara algunas de ellas. Pero sí era clara en el sentido de las cosas que había que utilizar en cuanto a las capas, en la forma en que se distribuían los eventos.

---

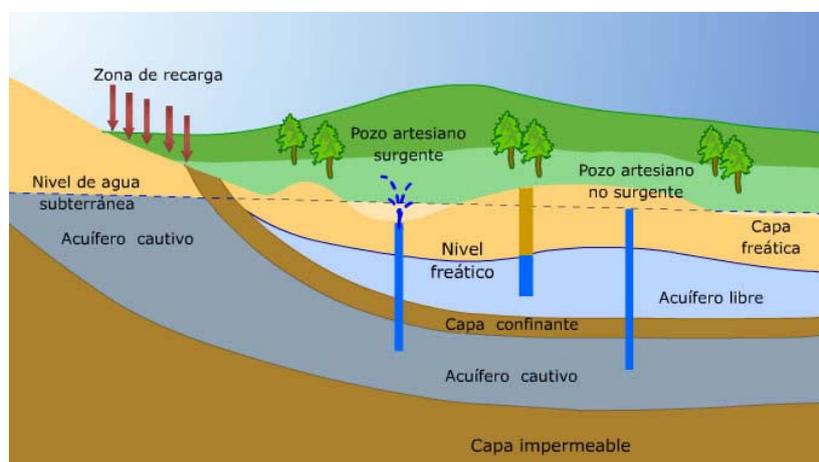
<sup>173</sup> “Muchas gracias por la propuesta. Será un honor presentar su trabajo y apoyo totalmente su dúo. Por favor háganme saber si es que hay algo que necesitan de mi parte. Coincidentemente, había estado pensando en presentar un trabajo de ambos para mi sello antes de que Cristián lo mencionara! Muy feliz aquí.”

SA: Le pedimos a Nicolás ciertas aclaraciones de las instrucciones a través de un llamado telefónico durante nuestra primera reunión sobre este proyecto, el 18 de enero de 2017. La primera lectura de la partitura fue muy confusa, no logramos entender cómo debíamos ubicar las capas en el tiempo. Tampoco entendimos del todo el esquema rítmico. Luego de esa conversación, Nicolás decidió reescribir algunas instrucciones e incorporar el arreglo que menciona al final del correo: la posibilidad de que la pieza se realice exclusivamente con registros de audio en una instalación sonora sin intérpretes en vivo.

### Correspondencia N°2 con el compositor Nicolás Carrasco: segunda versión de *sin título #21* 23-01-2017

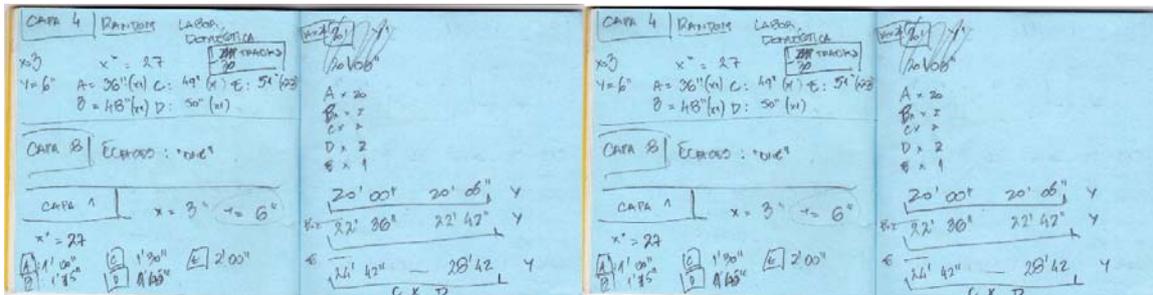
Nicolás Carrasco escribió:  
*va. espero que vaya mejor.*

SA: Casi un mes después de que nos enviara la primera versión de la partitura, Nicolás nos envió la versión definitiva en un correo acompañada de la siguiente imagen topográfica:



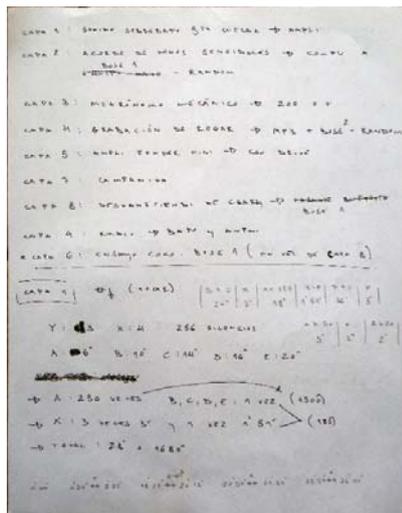
## Ensayos de *sin título #21*

23-02, 08-03, 15-03 y 22-03 de 2017

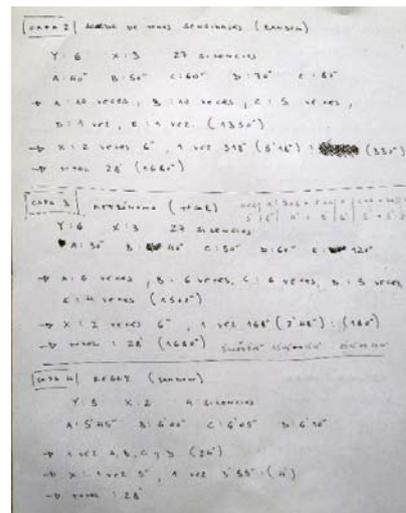


Anotaciones acerca de las capas y los esquemas rítmicos de Cristián Alvear

CA: Grabamos muchos de los ensayos de la pieza. Distribuíamos los movimientos, movíamos los artefactos que utilizábamos para reproducir algunas cosas. Como fue un proceso largo, que no fue fácil porque tuvimos que tomar muchas decisiones, creo que el hecho de ir grabando e ir escuchando y compartiendo las grabaciones fue muy útil porque nos ayudó a determinar asuntos con respecto al material y a la forma en que lo estábamos utilizando. Recuerdo los movimientos, recuerdo el uso de los amplificadores, pero sobre todo lo complicado que era poner en funcionamiento la pieza completa por toda la preparación previa que requería. Hubo que hacer partituras de la partitura y en base a la versión que nosotros mismos hicimos la terminamos armando.



Anotaciones acerca de las capas y los esquemas rítmicos de Santiago Astaburuaga



SA: El esquema rítmico requirió un gran trabajo. Cada capa tenía sus propios valores para Y y para X, lo que daba como resultado una cantidad y una duración específica para cada segmento, ocurrencia y fragmento de audio. Trabajamos 8 de las 9 capas. Determinamos una duración aproximada de 28' para la pieza y, a partir de eso, elaboramos los distintos esquemas rítmicos para las capas. Los instrumentos y objetos que utilizamos estaban repartidos en varios puntos del lugar en el que ensayábamos. Las capas estaban entrelazadas, no podían distinguirse separadamente en la disposición que efectuamos y en los movimientos que realizamos.

Hay un correo, fechado el 29 de marzo de 2017, que registra nuestros segmentos, ocurrencias, fragmentos de audio y los distintos dispositivos que utilizamos.

*SANTIAGO*

*CRISTIÁN*

*capa 1: bajo (sonando por una de las dos cajas)*

*capa 1: guitarra*

*capa 2: acorde de tonos (Bose 1)*

*capa 2: (motor en bol) kakkoi*

*capa 3: metrónomo*

*capa 3: (grabación random) mighty dwarf/bol*

*capa 4: grabación de regar (Bose 2)*

*capa 4: (lavar loza) kakkoi*

*capa 5: retroalimentación Fender*

*capa 5: (ventiladores) kakkoi o bose*

*capa 7: campanita que cae al suelo*

*capa 7: pelota de ping pong en mighty dwarf/bol*

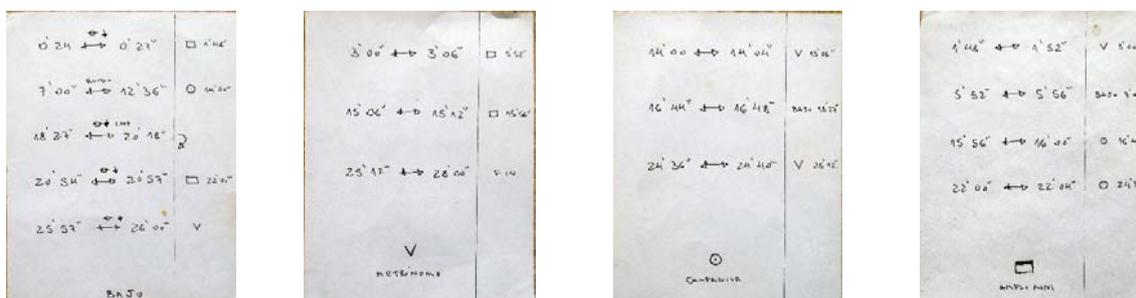
*capa 8: tema de Charly u otro (Bose 1)*

*capa 8: (coco o ... ) kakkoi*

*capa 9: ruido bajo (sonando por una de las dos cajas)*

*capa 9: caja activa EEC*

CA: Todo este asunto de los movimientos hizo que pusiéramos partituras en lugares bien específicos para poder ir recordando. Tuvimos que utilizar cronómetro. Tenía una cosa coreográfica en un cierto punto porque uno ya sabía para dónde tenía que moverse.



Anotaciones acerca de los movimientos y las duraciones de los eventos de Santiago Astaburuaga

SA: Ir a tocar el bajo situado sobre una mesa. Moverse para tomar una campana y tirarla contra suelo. El sonido inesperado de la labor de regar y más adelante el de lavar la loza, ambos emitidos por parlantes ubicados a varios metros de distancia entre sí. Hacer *feedback* con un amplificador pequeño en movimiento. Un acorde de la guitarra se repite durante algunos minutos. Ocurrencias breves, de 2", 3", 4", 5" o 6". La grabación de una pelota de ping pong que cae sobre una fuente metálica. Reunirse a hacer un ruido desde cero, llegar a un volumen *fff* y regresar a cero durante 1/5 de la duración total de la pieza (28'). Un metrónomo mecánico sonando en forma simultánea a uno grabado que se proyecta a través de un transductor que hace vibrar un balde metálico. Un acorde de tonos senoidales aparece en forma aleatoria. Algunos sonidos que se mantienen por varios minutos. Dos ventiladores grabados suenan en estéreo.

CA: Es una pieza no obvia, es todo bastante inesperado. La forma en que está planteado el uso de los eventos en cada capa hacía que funcionara de forma muy impredecible. Pasaban cosas en algunos minutos que no podíamos prever debido a aquellas capas que funcionaban de forma aleatoria. Es una pieza que obliga a estar constantemente atento. A pesar de que fuimos desarrollando ciertos hábitos en su realización, había cosas que siempre se iban cruzando y que desarticulaban el funcionamiento de la pieza completa. Siempre era diferente, a pesar de que nosotros conocíamos muy bien el material. Había constantemente una tensión a la hora de tocarla.

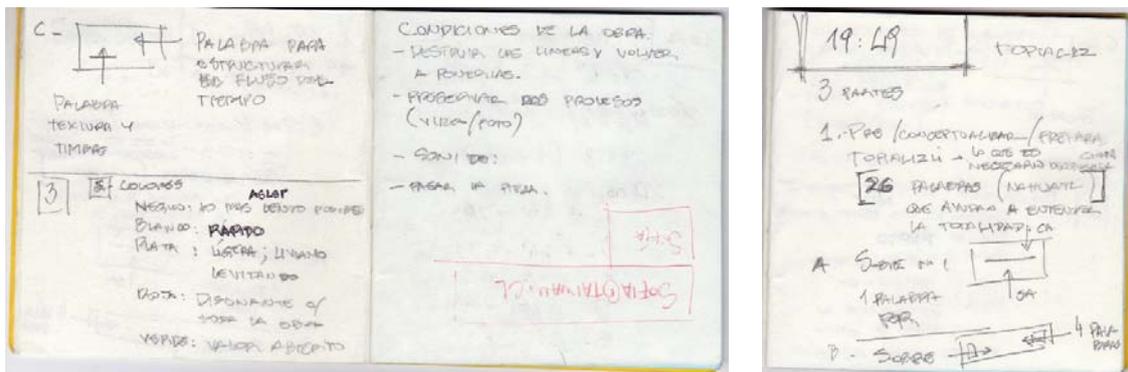
### Arribo de la partitura de *topializ*. primera tirada de tarjetas

22-03-2017



La llegada de la partitura, las tarjetas y el lugar de ensayo

SA: La caja, las cintas y las tarjetas nos llegaron por correo el 20 de marzo de 2017. Los tres sobres y el petate ya estaban en nuestro poder en ese momento, Rolando me había entregado ese material el 6 de noviembre de 2016 en el aeropuerto de Ciudad de México, justo antes de que yo tomara un vuelo a Santiago de Chile. La partitura-objeto *topializ* nos llegó en dos partes separadas por más de cuatro meses de diferencia. Aquel día, 22 de marzo de 2017, llamamos a Rolando por teléfono para que nos hablara del funcionamiento de la pieza. Cristián y yo tomamos notas de esa conversación.



Anotaciones de la conversación telefónica con Rolando Hernández tomadas por Cristián Alvear

CA: Lo único que nosotros teníamos más o menos claro, inicialmente, era el asunto de las tiradas de las tarjetas, las palabras que iban a agenciar ciertas realizaciones. Se fue desarrollando una suerte de base para poder ir trabajando la pieza que consistió en ir grabando cada una de las tiradas que íbamos haciendo. Esas tiradas fueron pasando como grabaciones a los dispositivos y las fuimos utilizando en el proceso de interpretación.

### TIRADA 1<sup>174</sup>

*Cristián:*

- *Caua*: acabar, suspender, detenerse en alguna parte. (p)
- *Mpoztlatilia*: esperar, permanecer. (p.)
- *Aatlatlamachuiliztica*: Indistintamente, enteramente, todo. (adv)

*Santiago:*

- *Tpeicxitocani*: el que se va a la búsqueda o que sigue las huellas de alguien (sv.)

<sup>174</sup> La grabación de esta primera tirada se puede escuchar y descargar aquí: <https://drive.google.com/open?id=0B-ZpLRYvLXVeaGIwS0dBclgxUzQ>

- *Quiztiquicslitzli: salida precipitada. (s.v.)*
- *Cocoua: Desplegar, extender, abrir mucho las cosas (p.)*

*Común:*

- *Tlantiuh: ir acabándose, consumiéndose, ir hacia su fin, hacia el término (p.) (tiempo)*
- *Cocolocatiuh: correr, elevarse ruidosamente, fluir con ruido (p) (timbre)*

SA: Decidimos, en este primer ensayo, que cada color de cinta –negro, blanco, plata, rojo y verde– tendría su propio dispositivo (parlante) y que el material sonoro emitido por cada uno correspondería a una grabación de una tirada específica. De esta manera, teníamos que realizar cinco tiradas diferentes, a lo largo de las semanas siguientes, para producir cinco grabaciones que conformarían el registro sonoro reproducido por los parlantes. La ejecución de esta primera tirada solo consideró los conceptos de las tarjetas: el tapiz, las cintas y las grabaciones quedaron a la espera de la segunda tirada.

**Viaje al sur: el video del tejido del petate como mapa en movimiento**  
30-03-2017



Capturas tomadas del video de *topializ* realizado en Osorno

CA: Viajamos al sur de Chile a estrenar *sin título #21* y *topializ*. Estando en Osorno hicimos un video en el cual pusimos el petate y en el que fuimos trenzando las cintas que venían dentro de la caja. Eso nos dio una duración total y una suerte de comportamiento del audio en el espacio que íbamos a utilizar. La idea fue ir imitando los movimientos de las cintas de colores. Cada cinta tenía un componente específico o representaba algo muy específico. Eran distintos sonidos con distintos dispositivos.

SA: El petate representaba el espacio en el que tocaríamos la pieza, un rectángulo que debía adaptarse a cada sitio. Las líneas trazaban los recorridos que debíamos hacer llevando los parlantes junto a nosotros. Los colores de esas líneas marcaban comportamientos de las grabaciones: lo más lento posible (negro), rápido (blanco), ligero, levitando (plata), disonante con toda la obra (rojo) y abierto (verde). Esos comportamientos estaban moldeados por una edición que acentuaba ciertos aspectos del material grabado anteriormente, del registro de una tirada de tarjetas específica. La duración del total del video se transformó en la duración total de la ejecución de la pieza: 27'. El tiempo que tardamos en hilvanar cada cinta delimitó la extensión que teníamos para hacer el recorrido con el comportamiento indicado en el espacio marcado, recorrido que debía ser proyectado y acomodado al lugar de ejecución. El video, de esta manera, se transformó en una suerte de partitura-mapa en movimiento de las duraciones y los movimientos de los materiales en un espacio representado.

### **Concierto en Valdivia: estreno de *sin título #21* y de *topializ***

**31-03-2017**

SA: Estrenamos ambas piezas en el Espacio en construcción, en Valdivia. *sin título #21* estaba bastante trabajada y ensayada en ese momento, ya teníamos una versión más o menos definida. *topializ*, por su parte, estaba aún en proceso de realización, considerando las decisiones que habíamos tomado con respecto a las grabaciones. Nada en aquella pieza indica que su ejecución debe incorporar todos los objetos de la partitura: una ejecución puede llevarse a cabo únicamente con las tarjetas si así se estima. En Valdivia decidimos proyectar el video realizado en Osorno y tocar a partir de una nueva tirada de tarjetas, la segunda. Las grabaciones emitidas en los cinco dispositivos, editadas considerando los comportamientos de los colores de las cintas ya hilvanadas, provenían de la grabación de la primera tirada. El plan era que cada nueva tirada sería incorporada hasta completar las cinco. Este concierto produjo la segunda de ellas.



Estreno de *topializ y sin titulo #21* en Espacio en construcción, Valdivia

## TIRADA 2<sup>175</sup>

### Cristián:

- *Ilhuia*: imaginar, inventar, hacer una cosa con todas sus fuerzas. (p.)
- *Tpetecuicaliztli*: Crepitación, ruido, impulso, latido, pulsación.
- *Tplacaxauani*: El que une, disminuye, adelgaza una cosa (R.)

### Santiago:

- *Qualania*: irritar, enojar, contrariar a alguien. (p.)
- *Quania*: poner aparte una cosa, quitar, exhumar, transportar. (p.)
- *Chialoyan*: Lugar, tiempo, estación, época en la que se hace algo. (sv)

### Común:

- *Quaxochmachiyotl*: Marca de límites, término. (s) (tiempo)

---

<sup>175</sup> La grabación de esta segunda tirada se puede escuchar y descargar aquí:  
<https://drive.google.com/open?id=0B-ZpLRYvLXVed2INcnRWN2I5TjQ>

- *Z*: Esta letra usada a veces como inicial en lugar de *c* se pone en medio o al final de las palabras; unida a la consonante *t* (*tz*) sirve principalmente para expresar un sonido particular que se usa con frecuencia. (timbre)

CA: Fuimos alimentando las nuevas versiones con las grabaciones que íbamos haciendo. Introducíamos estas grabaciones en los dispositivos, las versiones anteriores estaban contenidas en las versiones nuevas. Entonces había una suma ahí, había un archivo que se mantenía, tal vez no de forma muy evidente pero estaba ahí.

### **Tercera tirada de tarjetas<sup>176</sup>**

19-04-2017

*Cristián:*

- *Tpetlalnamicliloni*: Memorial, objeto que sirve para recordar. (R.)
- *Qualania*: irritar, enojar, contrariar a alguien. (p.)
- *Quetzilneremi*: andar suavemente, de puntillas para que no se oiga. (p)

*Santiago:*

- *Nacaztemaolla*: Sacar un humor por las orejas.
- *Tpentzaqua*: cerrar la boca, permanecer callado, no hablar. (p.)
- *Tpetequimaca*: dar, distribuir, repartir el trabajo (p.)

*Común:*

- *Mpoztlatilia*: esperar, permanecer. (p.) (tiempo)
- *Tpetecuicaliztli*: Crepitación, ruido, impulso, latido, pulsación. (timbre)

### **Cuarta tirada de tarjetas<sup>177</sup>**

26-04-2017

---

<sup>176</sup> La grabación de esta tercera tirada se puede escuchar y descargar aquí:  
<https://drive.google.com/open?id=0B-ZpLRYvLXVeTnlvWG1TeXlsUms>

<sup>177</sup> La grabación de esta cuarta tirada se puede escuchar y descargar aquí:  
[https://drive.google.com/open?id=1YE8ckXGsdYxKAzul5LH8E\\_Zkxn7vzqkg](https://drive.google.com/open?id=1YE8ckXGsdYxKAzul5LH8E_Zkxn7vzqkg)

*Cristián:*

- *Cempopoloa: destruir completamente una cosa, no dejar rastro de ella. (p)*
- *Quetzilneremi: andar suavemente, de puntillas para que no se oiga. (p)*
- *Tpemociuiani: Importuno, que causa pena, enojo, inquietud a los demás (R.)*

*Santiago:*

- *Tpetlalnamicliloni: Memorial, objeto que sirve para recordar. (R.)*
- *Mpanian: Instante, momento (adv.)*
- *Z: Esta letra usada a veces como inicial en lugar de c se pone en medio o al final de las palabras; unida a la consonante t (tz) sirve principalmente para expresar un sonido particular que se usa con frecuencia.*

*Común:*

- *Ezxyauani (tiempo)*
- *Anauatilpializtllica: Irregularmente, contra la ley, contra las reglas. (adv) (timbre)*

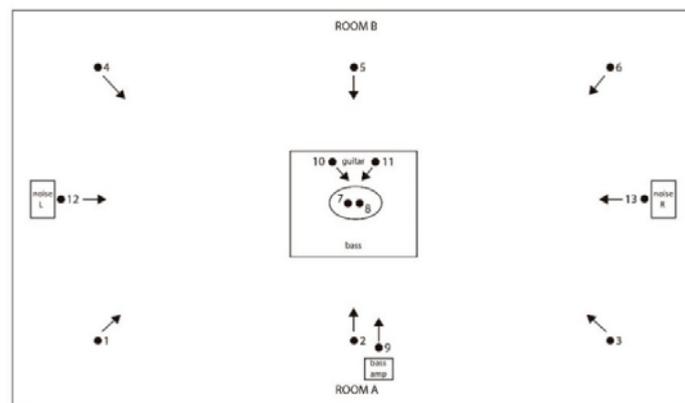
**Grabación en estudio de *sin título #21* y *topializ***

**7-05-2017**



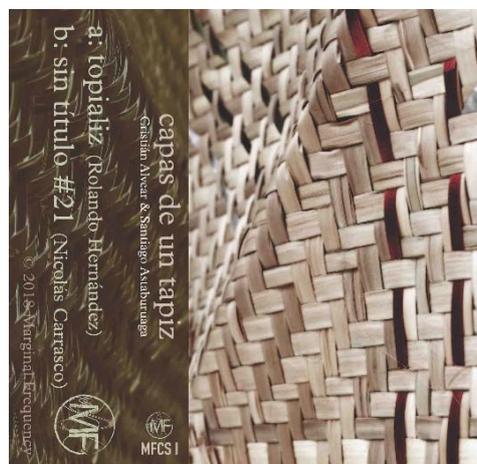
Grabación en CHT Estudios, Santiago de Chile

CA: En el proceso de grabación, como dispusimos todo un movimiento en ambas piezas, quisimos que las ejecuciones dieran cuenta del desplazamiento de los sonidos, de cómo iban de un lado a otro. Grabamos con una gran cantidad de micrófonos.



Mapa de la microfónica de la grabación (cada punto es un micrófono)

SA: Llegamos al estudio sin haber hecho la quinta y última tirada de *topializ* que nos diera el material para el quinto dispositivo. Finalmente, elaboramos ese material con las cuatro grabaciones anteriores. La quinta tirada ocurrió ahí, en el estudio. Para la versión de *sin título #21* incluimos la capa 6 – *grabaciones de un ensayo o versión previa de la obra*–, material que no había sido incorporado anteriormente. La capa 8 –*palabra singular*– fue excluida como tal, pero de todas maneras mantuvo su presencia a través de la capa 6, sonó a través de ella. Fue una grabación bastante fluida, hicimos dos tomas de cada pieza y elegimos, en ambos casos, la segunda. La publicación lleva como nombre *capas de un tapiz*.



## Tiempo cronométrico

La partitura de *grado de potencia #1* señala que debe ejecutarse con un cronómetro visible para cada integrante del ensamble que participe en su realización. ¿Por qué utilizar este dispositivo para marcar la duración y la organización de los eventos que la conforman? La incorporación de la cuenta cronométrica a una realización musical pone en marcha un *tiempo común* –visible en un afuera– que transcurre *a paso seguro* para activar o desactivar acciones, sonidos y comportamientos. Este tiempo común puede coordinar eventos de distinta duración, hacerlos coincidir, suceder, superponer y distanciar de una manera eficaz. El cronómetro es una máquina con la que es posible construir tramas de relaciones, de sonoridades y de comportamientos de gran complejidad bajo la eficacia del control de su pulsar. Se trata de una herramienta técnica que homogeniza el progreso de un tiempo cuyo movimiento continuo, fragmentado en partes iguales, precipita su propia cuenta. Acciones que se inician, sonidos que coinciden, materiales que se activan, pausas que interrumpen y procesos que ocurren aparecen detonados por una suerte de línea temporal dividida en partes visiblemente idénticas entre sí.

Una partitura que organiza cronométricamente sus eventos produce imágenes previas de trozos de duración que posibilitan anticipar una jugada, proyectar un desempeño, aplicar un conocimiento ya adquirido. Permite desplegar acciones preformadas al interior de segmentos que funcionan como objetos reconocidos: contar el tiempo para así producir un espacio idóneo y reconocible en el cual podamos verter lo ya vivido *de un salto* en el presente. La notación cronométrica intensifica la proyección medida de una realización musical, ese deseo de *tocar y escuchar* todo lo que se *ve* trazado en un papel de una sola vez. Un *pensamiento vertical*, tomando las palabras de Morton Feldman.

En *grado de potencia #1* los intérpretes tocan sonidos cuya naturaleza ya no está sujeta a ciertas apariencias sonoras exteriores sino más bien a procesos inmanentes de producción: los mecanismos manuales involucrados en su emergencia, la resistencia física para su permanencia, el esfuerzo del cuerpo para sostener su fragilidad y el campo de relaciones y de

fuerzas que se abre cuando se produce la coexistencia con otras sonoridades. Se trata de los *sonidos complejos*. Sonidos cuya complejidad se identifica con llevar a una capa explícita de una ejecución la dificultad que aparece mientras se hace un sonido *inaudito*. Sonidos producidos por tocar esa complejidad *privada* que el desempeño interpretativo tantas veces quiere esconder. ¿Puede esta complejidad a veces se oculta, a veces enmascarada, fracturar el conteo del tiempo cronométrico en los intérpretes que la producen?

Los *sonidos simples* en esta pieza suponen una labor habituada, cuya estabilidad está sostenida en una práctica previa, en un trabajo de ensayo y error que eventualmente garantiza una posterior rúbrica de *bien tocado*. ¿Tiene esta labor habituada una tendencia a *necesitar* un tiempo medido, un tiempo que se deje contar, un tiempo cuya división sea transparente, un tiempo que se pueda *ver*? La estabilidad involucrada en la producción de estos sonidos tiene la potencia de empujar la experiencia hacia el entramado de relaciones con otros intérpretes, hacia una cierta claridad en cuanto a las dinámicas que se producen con sus sonidos y hacia un aumento de las capacidades individuales de ubicación temporal dada por el cronómetro.

La ejecución de un sonido complejo supone llevar adelante una labor deshabituada que desestima una práctica previa individual que asegure su eficaz desempeño, labor que pone en marcha un despliegue material que se elabora necesariamente en el transcurso de una ejecución compartida. Se trata de un sonido que hay que probar, errar, repetir, abandonar y retomar en tanto se hace. La labor necesaria para su producción tiene una tendencia a *perderse* en el tiempo, más allá de las estrategias que se utilicen para organizarlo y medirlo. Hay una relación con el esfuerzo requerido en su ejecución que provoca una especie suspensión del ojo vigilante que sigue el curso del cronómetro: he percibido y experimentado ese *cerrar de ojos con el ceño fruncido* para ir a buscar a *algún lugar* la estabilidad de un sonido que no termina de afirmarse; he percibido y experimentado el esfuerzo por enfocarse con plena conciencia en el instrumento propio –una suerte de inmersión en él– para intentar encontrar la sonoridad buscada; he percibido y experimentado la repetición, la prueba y el ensayo en vivo de un sonido que *se cae* toda vez que se ejecuta.

El tiempo cronométrico entra en tensión y distensión en la ejecución de sonidos complejos en coincidencia o sucesión con sonidos de igual naturaleza o con sonidos simples. Su paso seguro se vuelve moviente, su fragmentación en partes idénticas se desdibuja en el momento en que la conciencia que lo capta entra en una especie de vaivén entre interior y exterior dado por el esfuerzo de lograr simultaneidades y sucesiones precisas en un trabajo de elaboración que tiende hacia afecciones internas. La eficacia del cronómetro entra en disputa con el deseo que he depositado en la realización de este tipo de sonoridades: el uso de esta herramienta en su dimensión oscura, confusa, dimensión que permite pensar que aquí no hay un punto de llegada ni una sonoridad correcta sino más bien una producción perpetua cuya consistencia es la fragilidad de una labor que pueda interrumpir la homogeneidad de un ritmo.

## La capa 0

*«Nada» es un término del lenguaje usual que solo puede tener sentido si se permanece sobre el terreno, propio al hombre, de la acción y de la fabricación. «Nada» designa la ausencia de lo que buscamos, de lo que deseamos, de lo que esperamos. Suponiendo, en efecto, que la experiencia nos presentara alguna vez un vacío absoluto, él estaría limitado, tendría contornos, sería entonces todavía algo.*

Henri Bergson

Bergson considera que el término *nada* es una forma de llamar a la desilusión que experimentamos cuando no encontramos *algo* que nos interesa: aquello que *ya no está ahí* o que *habría podido estar*. Es decir, que *nada* es antes una presencia conformada por la no realización de una expectativa que una ausencia o un vacío en sí mismo. Dicha consideración se ajusta a la potencia que la capa 0 de *sin título #21* tiene de suyo.

Al analizar una partitura y su despliegue en una experiencia llamamos de múltiples formas a la trama de acontecimientos imprevisibles que se presentan en el momento en el que una música ocurre. Buscamos palabras para nombrar esa trama en la realización de una obra cuando nos encontramos con una partitura que no da señales de ella. Intentamos esbozar términos para lo que sucede cuando los sonidos enunciados en una partitura *ya no están*, cuando se suspenden para dar paso a *algo* que viene transcurriendo, que continúa en su devenir, y que bien podría ser entendido como *nada* si nuestro foco de interés está puesto únicamente en los *sonidos intencionados* que han sido escritos.

¿Qué nombre le damos a ese *algo*?

fondo      espacio      afuera      contexto      silencio      pausa      lugar

Al analizar la experiencia de realización de una partitura pretendemos *situar* el movimiento incesante de los acontecimientos que emergen a partir de la ausencia de los sonidos marcados por aquel dispositivo. Buscamos ubicarlos como si fueran hechos que solo existen cuando no son *oscurecidos* por fenómenos que roban nuestra atención enfocada. Imponemos el plano de apariciones y desapariciones de los eventos dichos en una partitura por sobre todo hecho no considerado en ella. Deseamos darle forma a ese flujo, comprenderlo en relación a los fenómenos con los que coincide, situarlo sobre, detrás, abajo o junto a ellos. Queremos darle lugar a dicho entramado inasible en la conformación de una experiencia que produce *capas*.

intérpretes tocando  
un dispositivo que emite grabaciones  
objetos mecánicos que resuenan  
personas moviéndose  
el sonar de un sitio  
golpes pulsados de un metrónomo  
un ruido casi imperceptible  
una labor manual

La capa 0 de *sin título #21* nombra sin nombrar la trama de acontecimientos imprevisibles que se presenta *de hecho* en su realización. Suspende toda explicación de su posible consistencia, *deja de decir para así decir*, se instala en el intervalo, como dice Foucault sobre el enunciado, entre lo *no visible y no oculto*: enuncia una abundancia sin decir el qué, sin describir sus partes, sin contar sus componentes. ¿Cómo podemos cortar, contar y decir los elementos que componen el *algo* de una experiencia? La suspensión de su decir explícito permite producir múltiples focos, unas veces separados, otras veces imbricados. El foco le da cuerpo al *algo* –con sus contornos y matices internos– y está sujeto a nuestras expectativas: el *algo* puede ser *nada* si no encontramos lo que buscamos; el *silencio* puede ser un rumor no esperado que aparece en el momento en que un sonido suave deja de sonar, ese instante en que la escucha profundiza sus alcances luego de un esfuerzo por detectar lo que está al borde de lo inaudible; el *fondo* puede ser el encuentro súbito con una constelación de capas entrelazadas, inseparables, constituida por sonidos, comportamientos, personas y un sitio;

una *pausa* puede ser un componente de un discurso musical –una interrupción narrativa– que de pronto deviene *otra cosa* por un hecho que percibimos al margen de su desarrollo. Nuestro deseo enfoca, ilumina ciertas *partes* de la experiencia. La expectativa espera, se desilusiona, capta, nombra, escucha y produce. La capa 0 enuncia una multiplicidad en el terreno de la acción y la fabricación del hombre.

La capa 0 también sitúa sin situar los acontecimientos que enuncia. ¿El número 0 la ubica necesariamente por *debajo* de las 9 capas restantes? Si así fuera se trataría de un asunto de grado y no de naturaleza. Las capas restantes están sujetas a un esquema rítmico que las dota de una naturaleza discontinua, aparecen como porciones breves de actividad separadas por largas pausas. En la ejecución de la pieza esas pausas se funden con la capa 0, se entrelazan con ella, forman juntas ese *algo* difícil de nombrar. ¿Cómo podríamos separar en la experiencia misma los silencios de las capas con una capa que puede ser considerada silencio en sí misma? La capa 0 permite desestimar la idea de situar una capa *sobre* otra. Tiene de suyo múltiples hechos que emergen según el foco que conformemos a partir de nuestras expectativas. Contiene e incorpora, además, la consistencia de la suspensión de aquellas acciones intencionadas que han sido delineadas capa a capa en una partitura que las presenta separadamente en su escritura pero que se resisten a aparecer como planos separados en la experiencia de su realización.

En *sin título #21* la capa 0 es un signo que representa un continuo, un flujo incesante cuyo espesor muta, varía, cambia y se mueve. El 0 es también potencia, ya no ubicada en el terreno de nuestras acciones y fabricaciones sino en aquello que está continuamente ocurriendo, en aquello que está transformándose incesantemente, en aquello que no deja de variar, en aquello sobre lo cual ya no podemos decidir. Ese aquello se vuelve *algo* en el momento en que lo nombramos y situamos para poder *intervenir*. Nombrar y situar es también una manera de manifestar nuestra necesidad y nuestra capacidad de *hacer*. La capa 0 es también una manifestación de que no todo lo que sucede en una experiencia musical debe ser entendido como el resultado de una decisión.

## Interrumpir la lectura, suspender la escucha

En un pasaje del discurso “Escribir la lectura”, Roland Barthes se refiere a aquellos textos que incitan pausas que *levantan nuestra cabeza*, no a causa de un desinterés acerca de lo que se lee sino debido a un cúmulo de ideas que se nos agolpan provocando su interrupción: una irrupción de asociaciones que se van produciendo durante la lectura. Se trata, dice Barthes, de una forma de leer *irrespetuosa* con el texto pero que a la vez está prendada de él: vuelve a las palabras escritas una y otra vez luego de pasar por múltiples asociaciones con otras ideas y otras imágenes.<sup>178</sup> Lo curioso de este pasaje es que su autor relata que decidió recurrir a su propia experiencia con *Sarrasine* de Balzac para sistematizar cada momento en el que *levantaba su cabeza* con el objeto de intentar *escribir su lectura*. Una escritura sobre su propia lectura que luego pudiera convertirse en objeto de una nueva lectura.

Pienso en que los esfuerzos por escribir sobre la lectura como una experiencia que está siempre atravesada por otras imágenes, por lecturas realizadas anteriormente, por hechos contingentes que suceden mientras se lee y por ideas agolpándose en uno y proyectadas hacia algún momento o lugar son un forma de cuestionar toda producción de experiencia enfocada eminentemente en el objeto que se ha dado por regla percibir. Levantar la cabeza no es aquí la acción de dirigir la mirada hacia otro punto que llame nuestra atención, ni hacia otro fenómeno que sea de nuestro interés, sino de *observar* cómo nuestros hechos de conciencia, cómo nuestros estados afectivos internos entran en resonancia con la experiencia de lectura de un cierto tipo de escritura. Barthes problematiza la linealidad que supuestamente posee un texto, o quizá mejor, la lectura lineal que nosotros mismos nos obligamos a hacer de un texto.

¿Podemos problematizar de un modo similar la escucha que desplegamos en una experiencia musical?

---

<sup>178</sup> Cf. Barthes, Roland. “Escribir la lectura”. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

Levantar la cabeza en una experiencia de lectura supone desatender el objeto que la provoca, precisa *suspender* la mirada de las palabras escritas. La escucha en este sentido es más rara: ¿debemos pensarla como un sentido con contornos bien definidos que comporta una *mirada* específica que la dirige? Unas veces está asistida por nuestra vista y otras veces la condicionamos por la distancia que toma nuestro cuerpo con el objeto o fenómeno que deseamos o creemos escuchar. La acción de levantar la cabeza en la experiencia de leer como una labor suspensiva efectuada por un cuerpo afectado por la lectura se presenta en su eficacia frente a la dificultad de encontrar una acción similar que pueda operar en la experiencia de escuchar.

¿Qué es lo que debemos *levantar* de nuestra escucha para interrumpir el enfoque lineal que a veces nos obligamos a hacer de un fenómeno musical?

Una partitura que permite llevar a cabo una realización de larga duración articula cuestionamientos como los que aquí intento esbozar, específicamente en cuanto a la multiplicidad de focos que puede producir y a los hechos que puede *hacer emerger*. Pero, ¿bajo qué criterio se puede afirmar que la duración de una pieza es *larga*? Una posible respuesta es: en el momento en que la duración extensiva de su realización excede ciertas facultades de aprehensión, reconocimiento y comprensión de un objeto o fenómeno sonoro específico para devenir *duración intensiva*, desplegada en un horizonte confuso de acontecimientos e indisponibles como objetos y fenómenos distintos.

Siempre en el ámbito de lo posible, la partitura de *singularidad #3* pretende incitar ese devenir. La abundancia de materiales que constituyen las 100 páginas disponibles permite llevar adelante una realización que desarticule la idea de realizar un concierto para ser presenciado íntegramente por una audiencia de comienzo a fin. La potencia de sus materiales radica en la elasticidad de las duraciones que comportan y en la singularidad de las relaciones con otros materiales –previos, simultáneos y posteriores– que producen. No hay una sola página que sea igual a otra. Su posibilidad de larga duración se sostiene en el enunciado *la duración de los segmentos numerados es cualquiera. la duración de los silencios es cualquiera*. Esto permite, por ejemplo, extender un *acorde simple* del órgano durante varias horas o

incluir un *archivo* que dure más de un día, si así se estima. Las facultades perceptivas enfocadas en el instrumento principal de la pieza y en el intérprete que lo ejecuta se desestabilizan al momento de presenciar una realización que incorpora este tipo de decisiones.

La utilización de al menos dos parlantes que reproduzcan *grabaciones de campo* y *archivos*— aún en un ámbito de lo posible ya que hay páginas que no los contemplan y la pieza puede realizarse con al menos una— amplía los puntos de emisión sonora si las expectativas se dirigen únicamente al instrumento musical por excelencia. Las pipas del órgano ya no operan aquí como el objeto sonoro exclusivo y el intérprete, en cuanto a su relación corporal con los parlantes, interrumpe su accionar *directo* sobre la fuente que resuena. La posibilidad de una activación remota de uno o más dispositivos sonoros permite multiplicar la *luminosidad* que cae sobre los fenómenos enunciados de derecho en la partitura. Puede entonces producirse una experiencia musical confusa en cuanto a *quién está a cargo* de la situación y *dónde se ubican* los sucesos a los que se debe prestar atención.

La presencia de parlantes repartidos en el lugar de ejecución y la decisión de trabajar con sonidos del órgano de larga extensión son además la posibilidad de que el reconocimiento de una sonoridad (escucha) y la identificación del objeto que la emite (mirada y distancia del cuerpo) entren en suspensión. Un parlante, situado en un punto no inmediatamente visible, puede reproducir una *grabación de campo* conformada por el sonar del propio lugar de ejecución de la pieza efectuado anteriormente, fundido con las sonoridades actuales. También puede, bajo la forma de un *archivo*, traer el relato grabado de un poeta hablando de narrativa a un volumen casi imperceptible que vuelva difícil identificarlo como *algo externo*. Un *tono* o *acorde simple* puede activarse con pesos u otros objetos que fijen las teclas del órgano para así prescindir de las manos que lo sostengan. Un *tono* o *acorde complejo* también puede fijarse del mismo modo, con la previa preparación de las palancas para su mixtura. En este sentido, la ejecución de la pieza puede transformarse en una *instalación sonora* en la que ya ni siquiera es necesaria la permanencia de su intérprete.

En una realización semejante no habría foco dado sino más bien habría que *buscarlo*. La duración aquí permitiría desestimar la idea de presenciar *la* experiencia de *la* obra, en la

medida en que su larga extensión excedería toda capacidad de atención habituada y de permanencia efectiva en una instancia como tal. El esfuerzo por buscar un objeto sonoro delineado que poco a poco se vuelve indisponible precipita la emergencia de las cualidades de una experiencia, empuja el despliegue de una duración en su dimensión intensiva.

¿Cómo determinamos lo externo y lo interno de la realización de una obra?

Quizá la acción suspensiva de la escucha no puede identificarse con el gesto de interrumpir *un* foco dirigido hacia *una* fuente que le dé consistencia. Creo que la escucha no resiste su remisión exclusiva al tímpano del oído y a una matriz sonora delineada: también es resonancia que *se deja sentir* en el cuerpo de un modo que se vuelve difícil nombrar y reducir a uno u otro fenómeno y a uno u otro órgano. La escucha también es asistencia de la mirada, también es resonancia relacionada a la distancia del cuerpo con los hechos que percibimos, también es transformación cualitativa producida por el movimiento del cuerpo propio y del cuerpo de otro, también es tocar algo con la punta de los dedos y también, incluso, es *dejar de prestar atención*.

## Coexistencia de archivos

*Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas.*

Michel Foucault

El plano de ejecución de de los *archivos* en *la perpetuidad del esbozo #3* comporta formas de coexistencia que trazan un campo de presencia compuesto por agrupaciones y relaciones heterogéneas entre materiales sonoros.

Un archivo sonoro que conforma una colección está dotado de sentidos que se producen a partir de la trama de relaciones trazadas previamente para la constitución del acervo que lo integra y de las relaciones que se van creando al interior de su agrupación específica. La *extracción* de un archivo de este tipo y su despliegue en un nuevo campo de presencia – *inaudito* en tanto el encuentro con otros materiales sonoros en dicha pieza toma cuerpo sin la información de un dato previo que los identifique– actualiza su sentido toda vez que ocurre.

*Un hombre en un bar en Kōbe, Japón, que tararea una canción entre medio del bullicio de copas y conversaciones, aparece junto a un acorde tenido de un sintetizador, al sonar de unos perros ladrando y a un tono senoidal sobreagudo.*

*Un pájaro que canta en el bosque coincide con el sonido multifónico de un saxo alto, con un registro sonoro de un Baile Chino en el norte chico de Chile y con dos tonos senoidales graves.*

Cada segmento de duración aparece como un trozo de tiempo en el que la forma de coexistencia de los *archivos* y los materiales sonoros que lo componen ocurre solo una vez con ciertas transformaciones, con ciertas maneras de implicarse o de excluirse, con ciertos relevos, con ciertas coincidencias y con ciertas disposiciones.

*Un hombre que anuncia un Köchel de Mozart en la radio se funde en una masa indistinguible de sonidos acústicos y electrónicos.*

Pensar el *archivo* como una presencia que define el modo de actualidad de un enunciado y que permite su aparición en su singularidad.

*Una voz que lee las instrucciones de la partitura de la pieza se escucha junto a una canción de salsa dominicana y a una serie de agitados bips que intentan expresar palabras representadas bajo el código morse.*

El tránsito de un archivo sonoro cualquiera hacia un segmento de duración supone trabajar con su dimensión temporal extensiva. El marco de todo segmento en *la perpetuidad del esbozo #3* está dado por un tiempo cronométrico específico, por una combinación numérica concreta. Pero el arribo de aquel archivo a la ejecución comporta una forma de coexistencia que es también una posibilidad de interrumpir la cuenta cronométrica del tiempo a partir de la heterogeneidad novedosa que en su transcurrir emerge.

*La voz de una niña que chapotea en el agua aparece sola.*

Activar el sonar de un *archivo* sin tener noción alguna de los materiales que lo acompañarán.

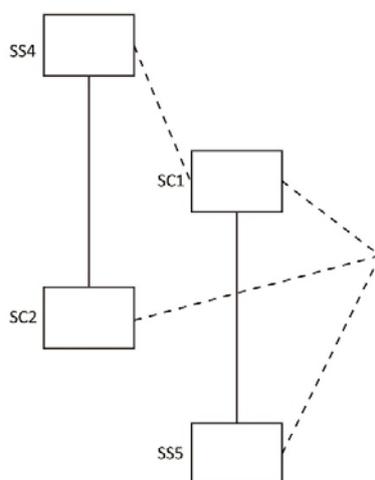
## El grado 0 de la notación musical

¿Es el pentagrama el signo por excelencia que identifica la presencia de una notación musical? ¿Es la constelación de símbolos que hemos creado en torno a él, aquellos elaborados para dotarlo de múltiples especificidades, un cuerpo gráfico que representa un acervo de conocimiento que hemos construido, entre otras cosas, con el objeto de evaluar, a partir de los distintos grados de dominio que una persona presenta frente a su lectura y ejecución, el desempeño de *lo musical*? ¿Es esta forma de escritura una suerte de grado 0 común que nos ha permitido consensuar eficazmente el complejo aparato de aquello que llamamos *simbolización de sonidos* para volverla una expresión exclusiva de quienes desarrollan su práctica en el campo de la música? ¿Cuánto ha participado la consideración de estos símbolos como la base de la comprensión de toda notación musical en nuestra manera de separar a quienes consideramos músicos y a quienes no, o a quienes consideramos mejores músicos que otros?

Producimos partituras que utilizamos como dispositivos. Algunas de ellas son usadas en nuestra práctica para realizar una serie de diferencias de grado en su despliegue interpretativo a partir de otra serie de diferencias de grado que le atribuimos a la propia notación, operación que supone un traspaso *directo* entre una forma de leer y una manera de tocar. Esas diferencias de grado caen en nuestra necesidad de medir. Otras partituras nos permiten producir puntos de fuga, ahí donde vemos un intersticio, ahí donde nos encontramos con un signo que no presenta una nitidez absoluta, ahí donde experimentamos la ejecución de un sonido que se ubica en la frontera de lo posible señalado en una escritura, ahí donde emerge una práctica colectiva que vuelve difícil la tarea de esbozar algún tipo de comparación en relación a una u otra referencia. Las partituras pueden ser consideradas dispositivos en el momento en que se produce este juego diferencial: una trama de reglas que instruyen comportamientos y acciones que capturan y homogenizan nuestras formas de hacer al mismo tiempo que nos permiten crear nuevas prácticas singulares y códigos comunes a partir de ciertas *fisuras* que se ubican en los intervalos de sus enunciados. Quizá el grado 0 de la notación musical emerge en cuanto pensamos que esas fisuras no existen antes que en la forma que toma una escritura específica.

Sin embargo, el desarrollo de formas de escritura dirigidas a sujetos especializados en descifrar significados que nacen, crecen y mueren en el campo del llamado conocimiento musical – formas que aquí intento representar bajo la imagen ejemplar del pentagrama y su constelación de símbolos– ha seguido un curso sin tregua llevando como un lastre aquella concepción de grado 0 que produce las separaciones, evaluaciones y exclusiones mencionadas. Hay un momento en que la especificidad de la notación musical se repliega de tal modo que nos puede hacer pensar que la producción de puntos de fuga ya no es posible. Ese momento es el que ubica a uno u otro signo que representa un sonido como una base común ineludible desde el cual se debe empezar a construir toda práctica musical.

Una imagen: el contrabajista Juan García y el violista Alexander Bruck, destacados intérpretes del campo de la de música contemporánea y experimentados *lectores de partituras*, tocan en una capilla abandonada en Tlaxcala la pieza *grado de potencia #1* junto a un ensamble compuesto por 14 intérpretes entre los cuales se encuentra Alfredo Bojórquez, percusionista e improvisador que por primera vez se enfrenta al desafío de realizar una obra escrita, y Eva Coronado, quien ha tocado música en vivo, a dúo, en una sola una oportunidad. Todos leen las páginas que han escogido para ejecutar las *tramas de sub grupos*, todos siguen con su mirada los rectángulos previamente vacíos –los segmentos numerados–, ahora marcados con algún símbolo, concepto o descripción propia, al mismo tiempo que siguen los movimientos, los gestos y las señales corporales de otros para coincidir, detenerse, entrar de nuevo y sostener sus sonidos elaborados, unas veces simples y otras veces complejos.



La notación de las *tramas de sub grupos* permite que personas que no han tenido experiencias previas con lecturas de simbolización de sonidos en un pentagrama –terreno eminentemente musical– puedan tocar con otras que tengan una vasta experiencia en ese ámbito sin el problema de la inherente nivelación que exige la notación musical especializada: esa suerte de medida construida a partir del grado 0 mencionado, medida que produce la posibilidad de cuantificar el desempeño interpretativo a partir de la distancia establecida sobre esa base. El privilegio de aquellos sujetos que gozan de un saber que permite darle un *sentido informado* al aparato de símbolos que se encuentra en juego en una partitura puede ser suspendido en una situación como esta. La lectura que exige esta notación no está sostenida necesariamente en el conocimiento previo que un intérprete deba poseer para abordar lo escrito sino más bien en su disposición a entrar en el *juego de la representación* de sus propios materiales sonoros elaborados. La *crystalización* del grado 0 común de la notación musical se disuelve en esta labor singular de *escritura sobre escritura*. Las posibilidades de producir puntos de fuga habitan en esa labor.

Otra imagen: el propio Alfredo Bojórquez y Gudinni Cortina, este último dedicado a la improvisación, la performance y la fotografía, ejecutan sus fragmentos de *tonos sostenidos* en los segmentos de duración determinados junto a Maribel Suárez, fagotista que se desempeña en diversos ensambles, y Jacob Wick, trompetista de Chicago radicado en México que toca jazz, improvisación, música contemporánea y experimental. Alfredo y Gudinni, quienes no poseen una práctica musical habituada a tocar con instrumentos los signos marcados en un pentagrama, encuentran en sus dispositivos móviles la manera de trabajar este plano: aplicaciones que emiten tonos puros a partir del dato que entrega el nombre de una altura, traducida a una frecuencia específica y transformada a un tono senoidal. Maribel y Jacob ejecutan los tonos de sus instrumentos sin mayores problemas.



La notación de los *tonos sostenidos* permite la inclusión de sujetos no habituados a la lectura de partituras al aparecer en su forma mínima en cuanto a los datos que presenta: un pentagrama con puntos que marcan alturas que pueden ser tocadas en cualquier octava. Al no tener duraciones determinadas, ni indicaciones dinámicas, ni fraseos sugeridos, ni símbolos de articulación, ni marcas de *tempo*, ni enlaces de acordes, ni instrumentación específica, la labor de ejecución de este plano está enfocada en tocar el fragmento seleccionado sin exceder el segmento de duración al que corresponde. El desafío posible para un intérprete no acostumbrado al pentagrama estaría en ser preciso en las entradas y salidas de cada tono dentro del marco determinado. El desafío posible para un intérprete que no posee una práctica con un instrumento que produzca alturas estaría en encontrar un medio cómodo de ejecución de tonos, cualquiera que este sea, que le permita realizar lo anterior. El desafío posible para un intérprete que sí está habituado a leer partituras con un instrumento que dé alturas determinadas, al fin, estaría en sostener, por ejemplo, sus sonidos determinados en zonas de registro que exigen un esfuerzo para mantenerlos –un tono sobre agudo en un clarinete bajo–, o en ejecutar aquellas alturas con dinámicas exigentes –un tono *ff* en el registro grave de una flauta baja. La notación musical aquí, bajo mi perspectiva, no está replegada para privilegiar a unos sujetos por sobre otros ni para excluir maneras de ejecución que tomen distancia del universo privilegiado de los instrumentos musicales. Pese a la especificidad de este tipo de notación, hay fisuras presentes que pueden producir puntos de fuga en tanto se suspenda aquella concepción de un sujeto modelo al que estaría dirigida.

¿Cuáles son las consecuencias que trae consigo este tipo de suspensiones en la conformación de una experiencia musical? Me atrevo a decir que el grado 0 de la notación que he intentado cuestionar aquí es una expresión del *sentido común* que Henri Bergson ataca a lo largo de su obra: la escritura como el resultado de una producción cuyo propósito es disponer los signos que la componen en un espacio homogéneo para hacer efectiva una relación práctica e interesada, proyectada de antemano, con aquello que a primera vista y en forma simultánea designan. Si consideramos esto último, la idea de esta especie de disolución del grado 0 común puede ser pensada como una forma de suspender el sentido común tantas veces asociado a la escritura musical. Pues bien, aquella suspensión, tiene la potencia de desencadenar una *producción de lo común*, en el sentido en el que Antonio Negri y Michael

Hardt sostienen cuando dicen que «lo común que compartimos no se descubre, sino que se produce», labor que empujaría relaciones de cooperación y colaboración a través de las cuales emergen ideas, conocimientos y afectos.<sup>179</sup> La noción de *lo común* experimentaría, de esta manera, una torsión desde el sentido que Bergson le da como manifestación de *recibir lo ya dado* hacia el obrar común involucrado en *hacer lo que no ha sido hecho* junto a otros. Creo, pensando en las *tramas de sub grupos de grado de potencia #1*, que una notación que ya no encuentra puntos de apoyo delineados en un acervo que asista a la comprensión de su lectura, sino que más bien impulse la producción singular de un lector-intérprete acerca de los materiales que ha elaborado, puede establecer nuevas ideas y nuevas prácticas, portadoras de un invaluable conocimiento, en cada trazo marcado que deviene sonidos, relaciones, comportamientos y afecciones desplegadas colectivamente. Creo, pensando en los *tonos sostenidos* de la pieza, que la posibilidad de realizar una multiplicidad de estrategias de ejecución de una escritura a veces tan críptica produce fuertes relaciones de proximidad hacia *la pieza misma* y hacia quienes le dan consistencia, quizá porque la escala de medida del buen o mal desempeño musical ya no está dada de antemano y en forma explícita por el dominio de los complejos símbolos que están en juego, sino más bien por la ejecución de un fragmento que en su simpleza puede provocar una suerte de soltura de una práctica que posibilite poner el foco en aquello que se va produciendo en común mientras transcurre la duración de los sonidos representados.

---

<sup>179</sup> Cf. Negri, Antonio y Hardt, Michael. *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate, 2004, p. 17.

## Siete voces sobre un proceso

El jueves 9 de noviembre de 2017 se realizó un concierto en la Salón A10 de la Facultad de Música de la UNAM, organizado por Fernando Lomelí, Jorge David García, David López Luna y yo, en el que se ejecutó una pieza de cada uno de los organizadores del encuentro. El concierto, enmarcado en la *Serie Resonancias*, llevó por nombre *La experiencia del obrar común*. Cada pieza incorporada contó con su ensamble propio y cada uno de nosotros integró el ensamble conformado para tocar su propia pieza y, en algunas ocasiones, la pieza de otro compositor. Fuimos organizadores, compositores, intérpretes y público en un mismo evento. La sala, reducida si se considera el total de 16 intérpretes que participaron en los cuatro ensambles, nos obligó, de algún modo, a ubicar mesas, sillas, atriles, instrumentos, dispositivos, micrófonos, amplificadores, bocinas y objetos de forma *desparramada*, disposición que produjo que ningún punto fuera visiblemente privilegiado para tocar o para escuchar por sobre otro. El público, a partir de esto, se ubicó entre esas zonas marcadas, habitadas por sujetos que a veces tocaban, a veces escuchaban y a veces hablaban entre una pieza y otra.

Esa noche toqué junto a Alexander Bruck, Karina Villaseñor, David López, Jacob Wick, Carlos Baz, Mario Arellano y Fabián Ávila *la perpetuidad del esbozo #3*. El texto del programa de mano referido a la obra decía lo siguiente:

La partitura de *la perpetuidad del esbozo #3* instruye un trabajo individual de elaboración de materiales y luego una práctica colectiva en la cual cada intérprete ejecuta aquellos materiales ya distribuidos en una serie de segmentos de duración disponibles. Fue compuesta para mínimo dos y máximo catorce intérpretes, quienes pueden realizarla con cualquier tipo de instrumento (o instrumentos), sin condiciones referidas a su tipología. Además de esto, cada intérprete debe tener al menos un dispositivo que reproduzca y amplifique grabaciones de audio, identificadas aquí en tres tipos: *tonos senoidales*, *grabaciones de campo* y *archivos*, específicamente. *la perpetuidad del esbozo #3* forma parte de un ciclo de piezas para ensamble que no consideran el ensayo o la prueba grupal como parte de su proceso de realización, sino que más bien empujan una labor de construcción individual de materiales

proyectados hacia el encuentro siempre *inaudito* con otros materiales en una ejecución. Lo que presentaremos hoy es una versión de 20' realizada por un octeto.<sup>180</sup>

La ejecución de la pieza incorporó un cronómetro que, por esta suerte de disposición horizontal de la ubicación de los asistentes al concierto, ya no solo era visible para el ensamble sino además para todo el que se encontrara al interior del lugar. El cronómetro se podía ver y seguir sin problemas por el público. Esta condición, sumada a que un importante número de asistentes se ubicó considerablemente cerca de los integrantes del ensamble, debido a las características de la sala y a la disposición del grupo, permitió que algunos de ellos pudiesen, además, leer y seguir las partes y anotaciones de cada músico desde su posición de audiencia. La información develada en el texto del programa de mano que escribí para esa noche, citado más arriba, tuvo como impulso la posibilidad que esto podría traer consigo: incluir al público, sin una declaración explícita al respecto, en la ejecución de la pieza desde una posición más *cercana* que lo habitual. La referencia al tiempo y a su forma de organización fueron la clave de este asunto: los asistentes *sabían* cuánto duraría la pieza de antemano y esa extensión estuvo marcada segundo a segundo por un cronómetro visible; además, algunos de ellos podían ver los segmentos de duración seleccionados en las partes de uno u otro intérprete y de esta manera *seguir* el transcurso de un material puesto en marcha en esa porción de tiempo.<sup>181</sup>

Posiblemente, la idea de *la experiencia del obrar común* es la que empujó la producción de todas estas condiciones que he descrito. Sin embargo, mis propósitos estuvieron más dirigidos hacia lograr una suerte de confusión en los roles, funciones y formas de *estar ahí* que a delinear con certeza la participación efectiva de quienes estuvieron en aquel encuentro. Los alcances de los resultados de poner en una capa explícita este tipo de información en el orden de formación de la experiencia como la que aquí intento relatar, a mi modo de ver, nunca terminan de presentarse con claridad.

Dos meses más tarde, en enero de 2018, decidí hacer una nueva invitación a quienes interpretaron *la perpetuidad del esbozo #3* esa noche. La invitación, enviada por correo

---

<sup>180</sup> Las notas del programa y todo lo referente a la información del concierto se puede ver aquí: [https://archive.org/details/obrar\\_comun](https://archive.org/details/obrar_comun)

<sup>181</sup> El registro de audio de la pieza se puede descargar y escuchar aquí: [https://ia800100.us.archive.org/8/items/obrar\\_comun/santi.mp3](https://ia800100.us.archive.org/8/items/obrar_comun/santi.mp3)

electrónico el 8 de enero de 2018, decía lo siguiente: «quiero proponerte que escribas en una sola cuartilla lo que quieras acerca del proceso, de los materiales que elaboraste, de la experiencia en la FaM [Facultad de Música de la UNAM], del encuentro con el ensamble, de la partitura, en fin, de lo que te parezca relevante y "escribible", (...) sin importar el número de palabras, ni la tipografía, tamaño o disposición de ellas. Piensa que esto es una suerte de segmento de duración, al igual que en la partitura pieza, cuyo interior estará compuesto por la singularidad de lo que cada quien escriba sobre la experiencia vivida.»

Las páginas que componen esta variación son las respuestas de cada uno de los intérpretes, incorporadas tal como me fueron enviadas.<sup>182</sup> El orden de sus autores, considerando que la mayoría de los textos no lleva firma, es el siguiente:

1. Karina Villaseñor
2. Mario Arellano
3. Fabián Ávila
4. David López
5. Jacob Wick
6. Alexander Bruck

---

<sup>182</sup> Nota para el sínodo que está leyendo este borrador: la página de Carlos Baz aún no se encuentra en mi poder por razones que escapan a mi dominio: su padre se encuentra gravemente enfermo. Sin embargo, estoy seguro que en el borrador que pretendo terminar en marzo estará incorporado ese material.

*I. Participar en una construcción a ciegas  
salir del rectángulo de la auto-repetición*

*III. Decidí por metal con forma de llaves  
chocando entre ellas al vuelo  
desde un gancho,  
una gimbarde y aliento,  
una madera con plástico en tensión;  
recorrí la escalera de mi edificio  
cantando con el rebote del cilindro y la cúpula,  
metí a la licuadora un hidrófono,  
y dibujé la noche  
desde un balcón de la colonia Juárez;  
recorté las voces de mujeres en protesta,  
y una especie de respuesta radiofónica  
en un debate político,  
recorté la música que me conmueve,  
el tono de un bowl de cuarzo,  
el tono más bajo  
que reproduce un altavoz pequeño,  
y el tono de cuarto #3  
del inventario.*

*II. mis oídos  
amplificados  
movimiento  
tienden a graficar y permanecen  
en el sonido  
se suspenden y permanecen  
descomponen trayectorias,  
mi desplazamiento en el mundo  
reúne cuerpos lingüísticos, tímbricos,  
monumentales e íntimos.*

*IV. La escritura del sonido  
sin signos definitivos  
es lectura de estrategia numérica  
espacios cuantitativos  
fragmentos autobiográficos  
inmensidades en el giro del instante  
y sus posibles confecciones*

A

[[Doble hermenéutica]] ( ) Imaginación

D

Cuerpo-Sudor Un recuerdo (¿?) Tal vez de mi infancia  
cuando aún ella vivía.

Evanescencia ( ) Vibraciones: piel-diapasón

Texturas – Táctil Manos y uñas

Otro recuerdo (¿?) Cercano en tiempo pero lejano en imagen. Ella estaba dibujando(me). Medio día en el balcón del 101, sólo había un lápiz. Después mis dedos.

Escucha Contradicción: agua-madera. Movimiento-descender-  
profundidad.

*Diminuendo.* Nos vemos. Mi madre.

Acoplamiento estructural. Texturas: Tierra-Agua. Vibra-  
Resonancias.

El teléfono hace muchos años. ¿Cuál es el costo del progreso?

Ruptura. Fue como despertar de aquella pesadilla que aún recuerdo.

Cercanía, otra vez uñas... de alguien más.

altura. Vibraciones- mi oído-

Lo que permanece también se mueve

Tienen mucho en común, han vivido la catástrofe. "Asesinarlas" , "Croac-croac". Otras formas de decir ¡Basta!

La puerta entreabierta y su respiración. Calle Amsterdam 3 piso. Un recuerdo...

¿Portugués? ( ) Nos vemos: La sonrisa.

Encarna la brutal certeza de la muerte e invasiones de melancolía. Morir es un eructo del dolor: una nada, un grito silencioso con los huesos a punto de separarse, un infinito soplo de cenizas.  
La muerte es una reliquia a la que uno se promete no volver.

*Suerte que tenemos quién se acuerde de los dos, y hay un corazón que tiene lo que te falta a ti, y hay un corazón que tiene lo que me falta a mí. Hagamos lo que diga el corazón, y vamos a entregarnos sin medida. La crisis terminó, lo malo quedó atrás, querida.*

*Agua de la llave sobre el lavadero.  
Un retortijón estomacal. La nada.*

Perdona, se que estabas ya **dormido**. Comprendo, no son horas de llamar. Mas de pronto **estoy tan sola**, y solo en ti puedo pensar: hay proyectos que no pueden esperar. ¿Qué ocurre si ahora mismo te levantas, y quedamos en la esquina de algún bar? Se que es más de medianoche, pero **tienes que escuchar**: el amor no tiene horas de llamar. Te propongo que prepares tu equipaje. Mete dentro las caricias que me das: una dosis de locura, y otro poco de ansiedad, y ahora mismo **nos podemos escapar**.

12000 HZ 14000 HZ | ALBERCA PUBLICA. CLAYNDO. SUMERGIRSE. REVERBERAR.

*Risas y voces del juego. Columpios. Pasos sobre madera. Do mayor.*

Lejania

1800 HZ

La guitarra fue casi inaudible. Burbujas de jabón sobre sus cuerdas.  
Frotada sobre el cabello. Un acorde constante.

Un esbozo cuya **perpetuidad** es incierta. Sin embargo, en ese gran **cronómetro**, cada quien construyó una **escucha**. Ese espacio y ese tiempo se transformaron, bajo la luz de los segundos que corrían, en una **desaparición**. Es curioso que el cronómetro no fuera de veinte a cero, sino que partiera de la nada hacia una **dualidad**. Todos esos sonidos quedaron en algún **recoveco**. Quizá siguen allí ocultos, esperando aún el punto de **eclosión**, de germinación. Todavía en esa sala resuena lo sucedido, sólo que a intensidades inaudibles. **Todo es memoria**. Ese espacio hoy resuena para una audiencia imposible de imaginar. En esa cueva-aula, se escuchó un presente que se hizo un **futuro inaudible**. De esos recovecos, un día, alguien de súbito tendrá una idea y **tarareará** un archivo, un soplido-frotamiento, un senoide, y multitonales silencios. Esos **restos-ecos-miniaturas** que murmuran la composición de un nuevo esbozo, a partir de lo sonado-escondido **tiempo atrás**.

**Esbozo. Sonido instrumental: ¿Consideramos la voz y el cuerpo como un instrumento? ¿y las computadoras? Un sonido, ¿considera un acorde como un sonido o como varios? Tonos senoidales, ¿puedo superponer varios? debo preguntarle. ¿Un glissando puede formar una onda sinusoidal? Debo ir por mis libros de acústica. ¿Puedo usar una grabación de campo o un tono senoidal como archivo? ¿Los demás se estarán haciendo estas preguntas? ¿cómo me relaciono con los materiales? ¿cómo elijo los segmentos en los que deben ir? ¿cómo me relaciono con los demás?**

*Días, más días ¿qué grabo? ¿cómo grabo? ¿qué busca Santiago? ¿importa? ¿hasta dónde ser yo? ¿por qué un esbozo? ¿por qué perpetuo? ¿que tanto debo hacerme estas preguntas si no sé si al final se vaya a escuchar nada de lo que haga? Esbozo. ¿Es la pieza un esbozo? ¿un perpetuo esbozo? ¿Cada que se interpreta se actualiza o es un esbozo sobre otro esbozo? ¿Somos nosotros un esbozo, una madeja de líneas sobre un papel?*

David: Te adjunto la partitura de la pieza. En el pdf encontrarás las instrucciones + una parte con segmentos de duración que elegí para ti (la pieza tiene 14 partes para un máximo de 14 intérpretes; elegí una para cada quien para no enredarnos en la organización de la repartición). Seguramente armaremos un septeto. Esta obra forma parte de una serie que requiere de un trabajo de elaboración de materiales realizado en forma individual para llevar adelante una ejecución sin ensayos colectivos. Es decir, cada quien trabaja sus materiales, los asigna a sus segmentos de duración y, en el momento del concierto, ejecuta su parte sin tener conocimiento de los materiales que coincidirán, o no, con los suyos. Vamos a hacer la versión de 20', es decir, sólo debes considerar los segmentos de duración que van desde la primera marca de tiempo (distintas según cada parte) hasta la marca de tiempo 20'00" (en negritas). Por lo tanto, debes elaborar 1, 2 o 3 **sonidos instrumentales**, 1, 2 o 3 **tonos senoidales**, 1, 2 o 3 **grabaciones de campo** y 1, 2 o 3 **archivos de audio**. Luego de eso, tienes que asignar esos 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 o 12 materiales a distintos segmentos de duración en tu parte. Para ese día tienes que llevar tu(s) instrumento(s) para los sonidos instrumentales y parlante(s) (por favor no de celular sino una bocina, aunque sea pequeña) para los tonos, las grabaciones y los archivos. La amplificación debe ser local y corre por cuenta de cada quien. Muchas gracias! Abrazo, Santiago

<p>Scratch scratchfff tffff, scratch scratch ttf ff ff f fffff... Tifitititit shifi shifishsh tufutufu...  (el sonido de un lápiz, los esbozos de las ideas apuntadas).</p>	<p>Bruun bruuun brruuUUUuum... Jajaja bip bruuum bru u uun pii piiiii kggrrrk... gracias, de nada nomás no llegó el ¿? guajolotes pásame el cuchillo por favor, ¿no? bruuuuUUUuum clickclac krank quienes vayan a bajar en metro san Cosme, voy a seguirme derecho  (cualquier camión, de mi casa al metro)</p>	<p>laaaaaeeeeen (con doppler) kgiiiiiiiiin tssssss duuuuuuuuuun (con doppler del otro lado) tiiiitiiiiii criii criii criii tiii...  (esperaré otro vagón que no vaya tan lleno)</p>	<p>fiiii fiiiiii fiiiiii (platillo con arco)</p> <p>Je n'ai gardé que ce doux visage comme une épave sur le sable mouillé et j'ai crié hola que tal damita caballero buena tarde con permiso gracias gracias una bonita baladita gracias se tituló Aline y espero con permiso gracias espero que mi francés no se haya escuchado muy hopalero buena tarde (...) gracias hasta luego MÁS ARRIBAA! un querreque en un estero cantaba desesperado cantaba desesperado un querreque en un estero...  (cualquier vagón del metro, perdendos!)</p>	<p>Kggggk kgggggk ggggggk ggggggk ggggg  (mandolina, raspando las cuerdas)</p>
---	---	---	--	--

*En teoría debo estar simplemente atento al cronómetro. Decido moverme por el espacio. ¿En serio alguien puso una salsa? Arriba a otro punto. Resueno con el otro, su sonido es muy parecido al del lápiz. Escucho, que la escucha determine mi movimiento. Me acerco al set de percusiones, el sonido no sale como un solo sonido, se fragmenta, mi interpretación falló. Tres de nuestros sonidos sinusoidales coinciden, me acerco a uno, nuevo la bocina, hay un efecto que disfruto. Escucho voces y sonidos ancestrales. El pitido de mis sonidos del metro se mezcla con los sinusoidales de otro. Tomo conciencia de ser un espectador participante. Una melodía añorante suena, alguien la puso con cariño, seguro. Hay un momento de suspensión de lo más atractivo. La marcha se reanuda con levedad. Mi voz suena casi sola, mi movimiento sigue alrededor de la sala, cada vez más sonido cobija mi narración. Emergen ritmos y otras músicas fundidas en una música. Nuevamente se superponen los sonidos sinusoidales. Me siento y tomo mi mandolina para el final de la pieza.*

Nunca voy a olvidar cuando estaba fumando contigo afuera de un museo en Mérida, después de un concierto en el último Cha'ak'ab Paxil. Le estabas diciendo a Rolando que no tenías nervios antes de tocar. Dijiste, no me pone nervioso la trascendencia porque no hay trascendencia! O algo así. Y pensé, porque todavía siempre pensaba en inglés, "yes! Fuck transcendence! I like this guy!". Entonces las primeras dos veces que toqué o intenté tocar tus piezas, cuando no hice mi trabajo suficientemente, por lo menos no suficientemente para mí, cuando me decepcioné conmigo mismo porque no estaba concentrando en algo que me pareció importante, me sentí mal. Cuando me invitaste tocar *la perpetuidad del esbozo #3*, decidí que iba a pensar en lo que iba a hacer. Que iba a hacer mi trabajo. También fue una excusa increíble para comprar una bocina bluetooth para mi casa. Y por primera vez sentí que toqué una pieza tuya bien. Porque tal vez para tocar tu música "correctamente", como sea, tienes que hacer tu trabajo. Pensar en las decisiones que vas a hacer y por qué, para no hacer decisiones destructivas para el grupo, o si vas a hacer decisiones destructivas para el grupo, que hagas esas decisiones con intención.

### sobre la perpetuidad del esbozo 3

aparentemente está muy claro lo que es un sonido instrumental, lo que es una senoidal, lo que es una grabación de campo y lo que es un archivo de sonido

escucho la grabación de la realización de la pieza, en noviembre pasado en la facultad de música, con un octeto de músicos de los cuales algunos nunca nos habíamos visto y no nos hemos vuelto a ver

las senoidales son claras, es tal vez la única fuente de sonido inequívoca - en cuanto a las demás, más de una vez hay que adivinar

recuerdo los sonidos que preparé, un poco intencionalmente borrando los límites entre el archivo y la grabación de campo, también entre el archivo y los sonidos instrumentales (esto último es más relativo - si bien en alguno de los archivos aparecen sonidos instrumentales, son claramente de un tipo distinto a los sonidos que preparé y realicé con mi propio instrumento)

el resultado que consta en la grabación, hace pensar que la perpetuidad del esbozo a la que alude el título no se refiere sólo al acto de componer, o al acto de hacer música a partir de una partitura

lo que esbozamos perpetuamente es incluso la misma clasificación de los sonidos

en ese sentido, las diferentes categorías de sonidos pierden su rigidez, y la escucha se ubica en una multiplicidad de niveles de significado

el procedimiento, aparentemente mecánico, de asignar ciertas categorías de sonidos predeterminadas a segmentos temporales previamente fijados, se revela como un dispositivo intrincado de producción de acontecimientos sonoros

Alexander Bruck

## Acumulación diferenciante

El material sonoro de las grabaciones emitidas por los dispositivos de audio en *topializ* está compuesto por capturas de cualquier parte del proceso de realización llevadas a cabo previamente. Hilvanar cintas de rafia de distintos colores, efectuar una tirada de tarjetas, tocar a partir de lo que un concepto en lengua náhuatl dice referido al tiempo, elaborar un registro de audio bajo la rúbrica *lo más lento posible*, trasladarse desde un punto hacia otro en un espacio representado por un tapiz o seleccionar un concepto para el timbre de la ejecución de la pieza suponen acontecimientos suficientes para ser registrados y posteriormente emitidos por unos parlantes que cada intérprete debe llevar consigo mientras se mueve.

La capa 6 de *sin título #21* consiste en reproducir fragmentos de grabaciones de un ensayo o versión anterior de la pieza. Una conversación acerca de la preparación de las capas, la práctica del *crescendo* y *decrescendo* de igual extensión de un ruido que ocupa una fracción precisa del total de la duración de la pieza, los desplazamientos, cruces y convergencias en distintos puntos de un espacio para activar o desactivar dispositivos sonoros, pulsar una cuerda, lanzar un objeto contra un muro, realizar labores domésticas con un fin o poner en marcha un cronómetro también suponen acontecimientos suficientes para ser registrados y posteriormente emitidos, pero esta vez por un solo parlante que opera como el medio de presencia de una capa que conforma una trama de relaciones con otras instancias en que pasan sonidos, labores, ocurrencias o fragmentos de audio.

Las grabaciones en ambas piezas remiten al sí mismo de un proceso que debe contemplar su acumulación para ser realizado.

Toda ejecución de *topializ* y *sin título #21* se vuelve, a partir de esto, material sonoro en potencia para dar cuerpo a un registro que será proyectado posteriormente. Toda ejecución de *topializ* y *sin título #21* se vuelve, también, un momento que contiene a los que le preceden mientras presenta un matiz propio que hace posible su desarrollo. Su transcurrir, por lo tanto, permite el despliegue de un material sonoro que aparece como la captura de una experiencia

que *ya fue* al mismo tiempo que se constituye, entrelazada a ese material, como una nueva experiencia que puede ser capturada para formar parte de otra que la suceda. El pasado penetra el presente y este, en su devenir, transforma lo ya ocurrido de un modo singular que se compone como un hecho que puede ser capturado para incidir en el futuro en una nueva experiencia desplegada, ahora en su condición de pasado.

En *topializ* los colores de las cintas trazadas en el territorio representado por el petate moldean los comportamientos de las grabaciones efectuadas. *Abierto, lo más rápido posible, ligero, levitando, disonante con respecto a toda la pieza, lo más lento posible*. ¿Cómo se puede *adjetivar* el registro de una experiencia ya ocurrida cuyo desarrollo no fue impulsado ni afectado por la cualidad que actualmente se le pretende atribuir? La primera tirada de tarjetas que realizamos Cristián Alvear y yo nos empujó a ejecutar la pieza sin tener claridad acerca del sentido que los conceptos involucrados le darían a nuestra labor. *Caua, Mpoztlatilia, Aatlatlamachuiliztica* en su caso; *Tpeicxitocani, Quiztiquicsliztli, Cocoua* en el mío; *Tlantiuh* para el tiempo y *Cocolocatiuh* para el timbre. Sin embargo, aquella primera versión puso en marcha un proceso de acumulación con una estrategia que se fue delineando poco a poco, me atrevo a decir, en forma accidental. Básicamente, trabajamos sobre su registro sonoro, el cual fue editado posteriormente con el objeto de *estirar* el material grabado: trozos de una extensión de 8", por ejemplo, se convirtieron en fragmentos de 4' para conformar el material que luego se emitiría en el parlante involucrado en el recorrido de las líneas negras (*lo más lento posible*). Luego, la ejecución de la segunda tirada de tarjetas, algunos días más tarde, desencadenó un proceso similar para las líneas blancas (*lo más rápido posible*): fragmentos de una extensión de 10', por ejemplo, se convirtieron en trozos *constreñidos* de 30". *Ilhuia, Tpetecuicaliztli, Tplacaxauani* en su caso; *Qualania, Quania, Chiualoyan* en el mío; *Quaxochmachiyotl* para el tiempo y *Z* para el timbre. La grabación de esta segunda versión nos proporcionó el material para elaborar los audios de aquellas líneas blancas a partir de una ejecución que ya contenía el despliegue sonoro de las líneas negras de la primera tirada. La grabación de la tercera tirada, realizada una semana después con la incorporación de los parlantes emitiendo los audios ya editados de las líneas negras y blancas, nos entregó el material suficiente para elaborar los audios correspondientes a los tres colores restantes: plata, rojo y verde. *Tpetlalnamicliloni, Qualania, Quetzilneremi* en su caso; *Nacaztemaolla,*

*Tpentzaqua*, *Tpetequimaca* en el mío; *Mpoztlatilia* para el tiempo y *Tpetecuicaliztli* para el timbre. La estrategia que utilizamos para *adjetivar* los registros sonoros en estos tres casos ya no puso el foco en su edición posterior sino en los dispositivos que usaríamos para emitir los fragmentos grabados. Para *ligero*, *levitando* (líneas color plata) ocupamos parlantes de alta definición que debían moverse en altura y a paso lento. Para *disonante con respecto a toda la pieza* (líneas rojas) utilizamos un mini amplificador de baja calidad cuyo *input* estaba en tan malas condiciones –casi destruido por completo– que la señal que ingresaba en él se interrumpía por ruidos incontrolables de los circuitos internos. Para *abierto* (líneas verdes) usamos un transductor en contacto con un balde metálico y otro en contacto con una fuente del mismo material que expandían las vibraciones, proyectadas con la ayuda de sus «bocas anchas», emitidas por aquellos dispositivos que necesitan de una superficie para resonar. Los materiales de estas tres líneas estaban compuestos por fragmentos de las ejecuciones de las tres primeras tiradas de tarjetas, ejecuciones en las que siempre aparecieron los audios editados de las líneas negras y blancas antes descritos. Luego de esto, y hasta el día de hoy, cada ejecución de una nueva tirada de tarjetas incorpora la proyección de fragmentos de la versión inmediatamente anterior en los dispositivos involucrados en las líneas color plata, rojo y verde. Toda nueva versión contiene trozos de cada versión anterior.

El esquema rítmico de *sin título #21* determina la extensión de las instancias de cada una de las capas. La capa 6, específicamente, está compuesta por trozos de registros que aparecen como breves *suspiros* del desarrollo abundante de un ensayo o versión anterior de la pieza, separados por extensas pausas. Esos trozos presentan pequeños instantes compuestos por capturas de sonidos, labores, ocurrencias, fragmentos de audios o pausas que componen a otras capas o a la propia capa 6 en coexistencia con ellas. La capa 6, por tanto, permite la presencia de instancias incorporadas a versiones pasadas que ya no son consideradas en una versión actual. La realización que efectué junto a Cristián Alvear entre 2016 y 2017 experimentó algo de lo que intento describir aquí. Nuestra primera aproximación a la organización de las capas no contempló la preparación de la sexta de ellas por razones evidentes: necesitábamos al menos un ensayo de la pieza para producir el material suficiente para elaborarla. Sin embargo, con el correr de los ensayos siguientes nos dimos cuenta que, aunque ya contábamos con material para trabajar esta capa, cada uno por separado, su

incorporación no terminaba de producirse. Creo que la profusa labor que nos tenía ocupados con las otras capas incidió en esta desatención. Sin embargo, dos semanas antes de grabar el disco *capas de un tapiz*, compuesto por ejecuciones de las piezas *topializ* y *sin título #21*, trabajamos la capa 6 para evaluar su inclusión. Por mi parte, determiné que el valor de Y sería 4 y el de X sería 3, lo que dio como resultado 27 silencios (3<sup>3</sup>). Es decir, la «instancia en la que pasa un fragmento de audio» elaborada a partir del registro de un ensayo anterior aparecería 3 veces y la extensión de cada una sería de 4". Entre estas tres ocasiones habría 27 silencios. Esos silencios, para poder coincidir con la duración de 28' que ya habíamos acordado para la extensión total de la pieza, estarían organizados del siguiente modo: A = 40", B = 50", C = 60" (1'), D = 200" (3'20") y E = 268" (4'28"). De esta manera, A aparecería 10 veces, B aparecería 10 veces, C aparecería 5 veces, D aparecería 1 vez y E también aparecería 1 vez, dando un total de 1668" (27'48"). La duración total se completaría con los 12" correspondientes a las 3 veces que aparecería cada breve *suspiro* del ensayo anterior de 4". Cristián, por su parte, utilizó esta capa para volver presencia aquello que habíamos acordado que no estaría: la capa 8 (palabra singular). Hasta donde recuerdo, ambos estábamos decepcionados por la relación de las palabras singulares de las canciones que habíamos seleccionado –en mi caso la palabra *luz* del tema «Dale luz al instante» de Luis Alberto Spinetta, en el caso de Cristián la palabra *coco* del tema «CoCo» de O. T. Genasis– con las otras capas, percepción que nos empujó a quitar esta capa de la ejecución de la pieza. A pesar de esto, Cristián seleccionó en forma precisa, para elaborar la capa 6, algunos trozos de ensayos previos en los que la palabra *coco* aparecía. Por lo tanto, la capa 8, abandonada de alguna manera, tuvo su aparición *a través* de la capa 6, aparición que incorporó además, en algunas ocasiones, el registro de otras capas que en ese punto habían coincidido con ella. Aquella versión de la pieza contenía pedazos de una capa ausente de una ejecución anterior que además contenía otras instancias de versiones pasadas.

El trabajo de acumulación de las grabaciones y el despliegue de estas en las ejecuciones de ambas piezas puede ser pensado, bajo estas consideraciones, ya no como la adición de un registro sobre otro, ya no como la acción de sumar para volver *más* un objeto que se construye, ya no como la producción de un cúmulo que aumenta cada vez que se le agrega un nuevo elemento, sino más bien como un proceso que singulariza toda nueva versión realizada en

tanto sean desestimadas sus diferencias con respecto a una versión anterior como diferencias de grado. La decisión de incorporar continuamente nuevos registros que remiten al sí mismo de un trabajo previo articula la proliferación de los matices de su transcurrir presente: un presente que es antes *otra* versión de una ejecución que una versión *más* o *menos* lograda en cuanto a los materiales que se le adicionan o se le sustraen, un presente que no es sino una nueva *variación* de archivos sonoros que son puestos en relaciones imprevisibles al contener, cada uno de ellos, temporalidades diferentes, un presente que produce diferencias de naturaleza antes que constituirse como el resultado de una suma. La acumulación, de esta manera, deja de ser la representación de un antes cuyas carencias deben ser subsanadas por medio de un trabajo concreto de producción de materiales que *llenen* esas faltas para convertirse, efectivamente, en una forma de dar consistencia a la idea de que cada una de las experiencias que constituyen el proceso de realización de estas piezas estarán continuamente incidiendo en su acontecer actual: un acontecer que se resiste a conformarse como el *punto de llagada* a un cúmulo de registros sonoros para devenir una *constelación* que no detiene su curso, constituida por la creación de materiales que también son vehículos de afectos.

## Totalidad indisponible

100 páginas autónomas componen un total disponible de partes cualquier número, cualquier orden, sin repetirse entre ellas una totalidad numérica que estalla por las combinaciones posibles.

La representación del número 100 colapsa:

aparece un número inasible conformado por las permutaciones de ese conjunto múltiples sucesiones que vuelven indisponible al todo de las partes hacen pensar que no hay forma de preverlas ni mucho menos de ejecutarlas en su totalidad.

Cualquier fracción del total disponible es suficiente tocar tan solo el esquema de una página es ya una realización dos producen una relación entre partes diferentes, intercambiables entre sí tres desencadenan seis combinaciones distintas se va abriendo un campo de variaciones que crece exponencialmente con cada adición. Elegir una fracción, sea cual sea, es una forma de desestimar la totalidad disponible suspender un trabajo sobre el todo, sobre lo completo, sobre lo entero.

Presenciar una ejecución de *singularidad #3*

es asistir a la realización de un trozo de su partitura al despliegue de una de las tantas combinaciones posibles a la acción de tocar una de las tantas fracciones posibles.

Crear que escuchamos, percibimos, sentimos o entendemos una totalidad un todo que estaría determinado por una partitura que lo enmarca legítimamente un todo conformado por el deseo de captar la totalidad de una obra de una sola vez.

## El grado de potencia de una experiencia común<sup>183</sup>

Nos encontramos en la calle Progreso, esquina Sindicalismo, a las 9:00 de la mañana. Ese punto de la Ciudad de México era bastante visitado por nosotros en aquellos días porque a pasos de esa intersección, en plena Colonia Escandón, se encuentra el Café Yume, lugar en el que en aquel entonces se realizaban las sesiones mensuales de la serie Umbral.<sup>184</sup>

Debían llegar a esa cita 14 intérpretes, además de Augusto Hernández, ingeniero en sonido. También nos acompañarían Jordan Topiel Paul, quien nos ayudaría con el registro, y la fotógrafa Tatiana Wolff. Me costaba creer lo que estaba sucediendo. En cinco automóviles, 18 personas nos trasladaríamos a la Hacienda Santa Bárbara, en Tlaxcala, a grabar la pieza *grado de potencia #1*, compuesta algunos meses antes. Era un domingo 8 de noviembre del año 2015.

**Jacob Wick:** Recuerdo dos cosas muy claras. Tal vez tres. No me acuerdo como llegué, si era con Alex o con Gudinni o con alguien más. Tal vez pasó así: fui a la casa de Gudinni, (...) pasé a caminar

---

<sup>183</sup> La presente variación está compuesta por el relato de un viaje ocurrido en noviembre de 2015, convocado por la posibilidad de publicar la pieza *grado de potencia #1* con un gran ensamble. El relato que hago en primera persona acerca de este viaje se remite a describir y a contextualizar ciertos eventos y situaciones. Las múltiples voces de quienes también participaron –escritas con una tipografía diferente y con la identificación del nombre de quien escribe– se encargan de describir (e interrumpir) ciertos hechos pero, además de ello, proliferan este texto a través de reflexiones y análisis de la experiencia vivida. Estas voces son extractos de las diversas respuestas que tuve a una invitación que envié por correo electrónico, el 8 de enero de 2018, a cada uno de los 14 integrantes del ensamble que ejecutó la pieza aquella vez. El correo decía lo siguiente: “Estoy en la etapa final de la escritura de mi tesis doctoral y me gustaría incluir las voces de quienes participaron en ese proceso [el proceso de *grado de potencia #1*]. Pienso en tus recuerdos (¡ya ha pasado bastante tiempo!), en lo que te haya parecido importante al tocarla, en tu proceso de elaboración de materiales, en los ensayos, en el viaje a Tlaxcala, en la grabación al caer la noche, en el encuentro con el ensamble, en fin, en cualquier cosa que te haya parecido relevante... eso será más que suficiente para mí. No hay una estructura, ni una medida, ni un estilo particular de escritura para esto, puedes enviarme lo que quieras a través del correo o en un documento. El plan es que las palabras del ensamble estén presentes en el relato que estoy escribiendo sobre lo que vivimos.” De esta manera, los miembros del ensamble que decidieron participar en este relato debieron  *echar mano*  a notas, recuerdos, grabaciones y fotografías que se produjeron hace más de dos años. Esa aproximación con distancia, con cierta confusión y ciertos borrones de momentos vividos, es algo que me interesa profundamente, en tanto toda reconstrucción de aquella experiencia requiere de un gran esfuerzo para intentar sortear ciertas zonas grises que inevitablemente se presentan cuando el intervalo entre lo que se quiere narrar y la narración misma está colmado de múltiples acontecimientos. Se trata, de alguna manera, de aproximarse a ese viaje ya no con el propósito de dar cuenta de la multiplicidad de relaciones, encuentros, divergencias y movimientos vividos (¿se puede dar cuenta de todo ello?), sino más bien desde la construcción actual, sostenida en el singular recuerdo de cada quien, de los momentos que la realización de la pieza nos permitió vivir juntos.

<sup>184</sup> Sitio de documentación de Umbral aquí: <http://umbral-mx.tumblr.com/>

un poco en espera de encontrar comida. Afuera de una iglesia, encontré un tamal oaxaqueno de rajas —¿o verde? ahora se me escapa esa detalle— y lo comí caminando al punto de encuentro para ir a Tlaxcala. Comer caminando es una cosa que aprendí cuando estaba viviendo en Nueva York, y como muchas de las cosas que aprendí mientras vivía allá, debo olvidarla.

Habíamos realizado, durante octubre, dos ensayos de la pieza. En noviembre nos detuvimos unos días debido a la ineludible pausa que en México ocurre año a año por la celebración del Día de Muertos. Los ensayos fueron en la Galería Labor, ubicada a pasos de la Avenida Constituyentes, al sur del Bosque de Chapultepec.

**Enrique Maraver:** Al inicio era un poco caótico, ponernos de acuerdo en aquel primer ensayo, entre tanta instrumentación, entre tantas personas, entre un espacio que nos gritaba el concentrarnos un poco más.

Las dos sesiones habían sido extraordinarias: el numeroso ensamble había llegado a cada ensayo en su totalidad, instancia en la que nos dedicamos a tocar, conversar, comer, beber y discutir sin pausa. Ese fue el contexto en el que se formaron las agrupaciones que tocarían más tarde las páginas correspondientes a las *tramas de sub grupos* y en el que practicamos una y otra vez los *tonos sostenidos* grupales. También ahí ocurrieron las primeras pruebas de las múltiples *grabaciones de campo* ensambladas.

**Alexander Bruck:** Excepcional fue de entrada el tamaño del ensamble para una pieza de estas características, que requiere no sólo tiempo de preparación individual, sino también tiempo de ensayo. (...) Los ensayos sirvieron sobre todo para asegurar que todos, especialmente los menos familiarizados con seguir una línea temporal exacta y coordinada, pudieran seguir las reglas que indica la partitura. Este proceso, otra vez considerando el número de músicos involucrados, fue bastante sencillo, en gran parte creo que gracias al peculiar modo de escritura de Santiago. Me refiero a que, si bien la partitura a primera vista parece ser una mera forma, una especie de cascarón vacío -abstrayendo por un momento de los fragmentos escritos en notación musical convencional- y si bien los sonidos con que cada músico puede rellenar los espacios de la partitura son en principio ilimitados en sus características específicas, hay algo en el mismo proceso de preparación que hace que la contribución individual mantenga un máximo grado de autonomía o de individualidad, lo cual facilita a su vez la exactitud en la coordinación con los demás.

**Aimée Theriot:** (...) el ejercicio de ir a recopilar grabaciones de campo en un lugar en específico durante diversas horas del día inició en mí un proceso de creación de la pieza desde mucho tiempo antes que nos sentáramos a montarla. Al momento de elegir el espacio, decidí elegir un lugar conocido y cotidiano, porque mi intención era introducir un ambiente sonoro muy personal dentro de una pieza compartida con muchas otras personas. Al momento de elegir las duraciones de mis grabaciones de campo, elegí de manera un tanto aleatoria, simplemente tratando de tomar espacios que estuvieran distribuidos lo más equitativamente dentro del tiempo de la pieza.

Al elegir los momentos de los tonos sostenidos, traté de tener más intención como compositora y de pensar, en base a los tonos que elegí, qué momentos podrían funcionar mejor al lado de los otros, tomando en cuenta que no tenía idea en qué momento sonarían los tonos de las otras personas y las yuxtaposiciones que podrían suscitarse.

Las respuestas a las invitaciones hechas a cada integrante del ensamble, en septiembre de aquel año, me habían dejado sorprendido. Reviso ahora esos correos y veo que cada quien me respondió con una rapidez y un interés que en otras situaciones sería impensado. Algo sucedió, o se activó –aún no tengo demasiado claro qué–, con la combinación de ese grupo.

**Ramón del Buey:** La obra me pareció un auténtico convite en el que los recuerdos, sugerencias y estilos de todos los participantes tenían cabida –un extraordinario gesto de gentileza y apertura digno de reconocimiento, sobre todo para un oficio que hasta la fecha no ha dejado de brillar por el culto al genio, la soberbia y la vanidad–.

**Jorge David García:** [Hay] reflexiones que la experiencia de GdP1 me dejaron a propósito del confort. Porque me parecía, y eso es algo que hablamos en alguna ocasión, que tú querías llevarnos a situaciones que nos sacaran justamente de ese estado. Al ver, por ejemplo, a un grupo que tenía "encuentros improbables" en un ensamble de tales magnitudes, uno podría suponer que se buscaba dar lugar a choques, a encuentros, a circunstancias afectivas que salieran del "status" existente en los "ensambles habituales" a los que cada uno de los sub-grupos existentes en el "gran ensamble" se encuentra acostumbrado.

Yo, de manera particular, me sentía un tanto fuera de lugar entre colegas como Bruck, como Gudinni o como Ramón -sólo por mencionar algunos-, y en un inicio pensé que eso traería por consecuencia una variación de grados de potencia -entendida ésta como potencia de acción, por supuesto- y llegaba a suponer que esto era algo que la pieza buscaba de manera deliberada. Sin embargo, es de notar que el trabajo fue, al menos desde mi perspectiva, sumamente fluido y sumamente protegido por el control tan delicado que implica tu partitura. Incluso el trabajo de los pequeños ensambles, que en un principio se antojaba como un espacio para el choque y el desacuerdo, fue en la práctica

un trabajo bastante "natural" dadas las prescripciones que el texto imponía. De manera personal, y esto es algo que te he dicho en múltiples ocasiones, el trabajo con metrónomo y con instrucciones altamente prescriptivas puede llegar a ser -contrario, quizás, a las razones que te han llevado a explorar estos recursos- una camisa de fuerza que nos proteja contra las situaciones de incertidumbre y descontrol.

Poco a poco iban llegando a la esquina acordada. Darío Bernal, Juan García, Maribel Suárez, Ramón del Buey, Axel Muñoz. Algunos venían en *coche*, otros en metro. Aimée Theriot, Rolando Hernández, Alfredo Bojórquez, Enrique Maraver. Bolsos, estuches, cajas y maletas con instrumentos, micrófonos, bocinas, mesas de mezcla, interfaces, atriles, objetos, *notebooks*, partituras y cuadernos de notas. Jorge David García, Eva Coronado, Alex Bruck, Gudinni Cortina y Jacob Wick. Los equipos de grabación de Augusto Hernández y los micrófonos de Jordan Topiel Paul. La cámara fotográfica de Tatiana Wolff. A las 9:30 de la mañana ya emprendíamos viaje hacia Tlaxcala.



**Gudinni Cortina:**

¿qué significa el traslado como condición?

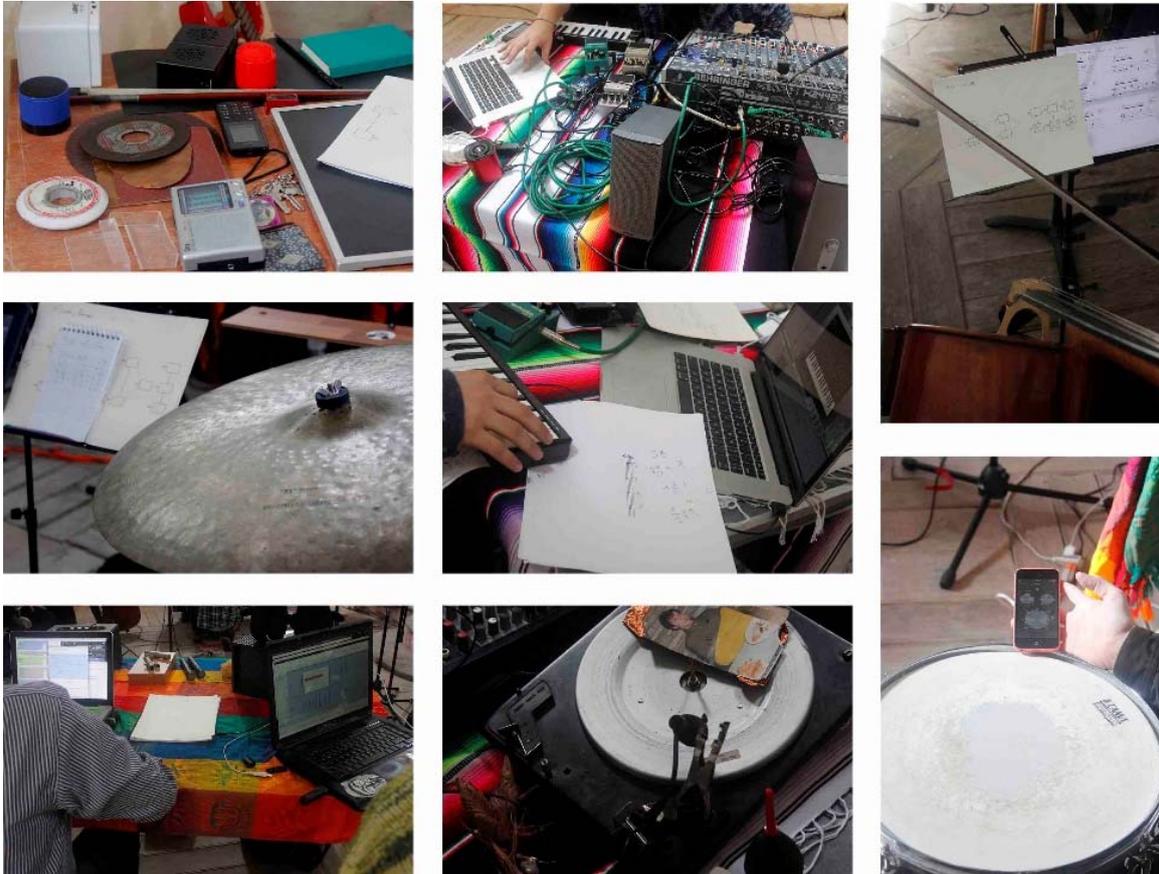
Llegamos a la Hacienda Santa Bárbara –de la que por ahí dicen que es la más antigua de México– para grabar la pieza. Nos instalamos en la capilla que se encuentra abandonada al interior de la hacienda, en medio de los campos tlaxcaltecos, junto al volcán La Malinche. Un lugar particularmente tranquilo, alejado del pueblo, del comercio y de la industria.

**Maribel Suárez:** Hay algo sobre este tipo de edificios: ex-habitados, semi-habitados, un espacio que fungió como casa de un ser divino, de murmullos de plegarias que por una tarde nosotros ocupamos y descontextualizamos con el sonido que en conjunto creamos. La capilla olvidada resonó de nuevo con nosotros una tarde, sin embargo, me ronda el pensamiento que después de todo, aquella arquitectura seguirá siendo solo barro, piedra y madera, misma que con el paso del tiempo regresará acertadamente los materiales que la componen a la tierra.

Cerca del mediodía, nos ubicamos en el llamado *crucero* –espacio ubicado en la intersección de la nave principal y la transversal en las plantas de las edificaciones con forma de cruz– para disponer las sillas en un gran círculo, dirigido hacia el centro, con el objeto de instalar los equipos de grabación en ese punto: cuatro micrófonos ambientales –dos cardioides y dos omnidireccionales– y 8 condensadores cuidadosamente dirigidos hacia los 14 intérpretes del ensamble.



Poco a poco procedieron a desplegar los múltiples aparatos que traían consigo para ejecutar la pieza.



**Axel Muñoz:**

nerviosismo y paz, resonando dentro de mí  
miedo y emoción, reverberando en mi oído interno  
tensión, por la prisa de tener todo listo  
liberación, por aceptar las cosas como tuvieron que ser

La instalación fue compleja. Hicimos numerosas pruebas de sonido hasta las 16:00 horas. Una vez finalizadas esas pruebas, el ensamble tocó la primera toma de la grabación, justo antes de comer. La luz del sol entraba por las ventanas de la capilla en dirección hacia el centro del ensamble.



**Aimée Theriot:** La pieza da pie a distintos niveles de análisis, para mí el más interesante se da, de manera estética y filosófica, en el nivel de la creación de un espacio para la escucha de los mundos personales de cada intérprete en tiempos encontrados, lo cual propicia la creación de identidades sonoras espontáneas, al mezclar la burbuja sonora de uno, con la de la otra.

Recuerdo que fue una ejecución de *acomodo* con el lugar y con todo lo novedoso que implicaba tocar la pieza en un lugar distinto a la Galería Labor. También fue la primera vez que las *grabaciones de campo* tuvieron su total aparición, asunto que en los ensayos había quedado a medio camino.

**Maribel Suárez:** De vez en cuando es necesario recordarse la práctica de la escucha. El trabajo previo donde cada uno debió recolectar una serie de audios sirvió para revivir el oído que cae adormecido en la vida diaria.

**Alexander Bruck:** Creo que la presencia de las notas en “grado de potencia #1” tiene una importancia que va mucho más allá de un simple guiño a la tradición, o una autoproclamación de pertenencia a la misma. Recuerdo que algunos de los músicos nunca habían hecho música con

alturas, pero todos pudieron realizar esos pasajes sin mayores problemas. Escuchando la grabación, se pueden distinguir claramente las aportaciones individuales de cada uno de los integrantes del ensamble. En general, cada quien suena como lo suele hacer en otros contextos musicales. Pero aun así, la pieza no se escucha como un collage de materiales sonoros más o menos desconectados, o unificados sólo por una línea temporal común.

Paramos y nos dirigimos al interior de la hacienda, lugar donde comimos, compartimos, conversamos y discutimos sobre el trabajo recién hecho. Aproximadamente a las 18:00 horas fuimos al hermoso jardín ubicado frente a la capilla. La temperatura había bajado considerablemente. Permanecimos unos instantes ahí y luego ingresamos nuevamente a la capilla a realizar la segunda toma.



**Rolando Hernández:** (...) grabamos dos tomas en la Hacienda Santa Bárbara y fue interesante notar que hubo un cambio entre la forma en como sonó la pieza antes y después que comimos, hablamos y volvimos a hacer la pieza. Creo que parte de la pieza también, aunque no está sobre el texto, es tener la paciencia y el tiempo para conversar acerca de lo que sucede dentro y alrededor de la obra.

**Gudinni Cortina:**

un viaje, compartir alimentos y hacer una pieza.

Se sabe que se graba, entonces las condiciones de percepción-retroalimentación son evidentes.

Retroalimentación entre los ejecutantes y el espacio y el compositor (in situ) y la pieza en sí.  
adaptación y ciclos.

Adaptación de los sonidos previamente grabados, se dislocan, el espacio absorbe, el sonido viaja, sí, pero permanece, la pieza se adapta, crece, se transforma.

Ciclos de una tornamesa (descompuesta?)

ciclos de tonos.

Y amistades.

La segunda versión estuvo marcada por un hecho que de una u otra manera afectó el trabajo de ejecución del ensamble: en su transcurso cayó la noche, poco a poco, hasta el punto en que en los últimos 10 minutos estábamos a oscuras, iluminados suavemente por las luces frías de los dispositivos de algunos intérpretes y por la pantalla que proyectaba el cronómetro.

**Jacob Wick:** Tenía nervios porque aunque me gustó la pieza bastante, (...) concluí que era algo muy importante para mí porque me pareció, y de hecho todavía me parece toda tu obra, Santiago, más como un arreglo social que una composición musical. Es decir, aunque sí se sintió importante como sonó, se sintió más importante el trabajo que cada músico y cada grupo de músicos necesitábamos hacer juntos, o como individuos. La pieza implicó y tal vez puso una responsabilidad horizontal sobre los músicos, y eso fue lo importante sobre ella.

Fue una versión con una fuerza particular, posiblemente porque ciertas condiciones adversas –dadas, a mi parecer, por las transformaciones de la luz y por el hecho de que era la última ejecución de aquel viaje– empujaron al ensamble a tocar con una soltura que hasta el momento no se había manifestado de ese modo.

**Jorge David García:** En mi caso, la escritura fue un marcado regulador -e incluso, debo decirlo, inhibitor- de las relaciones sociales que se dieron en aquella experiencia. Días después del primer ensayo, tú me hacías una reflexión importante acerca de las relaciones que se daban no sólo al momento de seguir la partitura, sino también al "momento del taco", antes y después de "la obra" -lo que, supongo, formaba parte de La Obra en su conjunto-, durante las largas charlas que se dieron entre algunos. Pero no entre todos, y aunque el grado-de-potencia-de-acción habría que variar para

evitar homogeneidades, yo no puedo sino ver las cosas desde el lugar particular que me tocó. En mi caso, yo observé que las moléculas en el fondo no estuvieron tan dispuestas a chocar entre sí, y que a pesar de que todos los ahí presentes compartíamos un cariño hacia ti y un respeto hacia tu música (y eso era lo que nos tenía ahí reunidos), no estábamos en realidad en disposición de mover nuestro estado de comodidad ni de cuestionar la manera en la que nos relacionamos con nuestro campo.

**Rolando Hernández:** En una parte de la partitura, menciona: *La ausencia de una partitura general de ejecución posibilita que cada intérprete escriba su propia parte como guía para la ejecución de la pieza.* En lo personal, esta parte fue muy importante, pues tuve la oportunidad de ejecutar en varias ocasiones dicha pieza, lo que me hizo ir modificando mi parte y reduciendo el número de páginas que utilizaba. De 7 páginas iniciales, terminé por utilizar algunas notas en mi cuaderno, que curiosamente, al finalizar una de las ejecuciones en Santiago de Chile, me preguntaron si el cuaderno era parte de la pieza... yo diría que sí.

El dónde escribir nuestra propia parte de la partitura me parece importante mencionarlo. A través de los ensayos se va generando una especie de coreografía de miradas entre los que participamos. El no tener que tocar en todo momento, también da la posibilidad de ser escucha de la pieza y tomar los gestos y sonidos de los otros como espacio de notación y poder seguir la obra. El tiempo se convierte en gestos, miradas, sonidos, resonancias, escucha.

**Ramón Del Buey:** Consideraría oportuno, continuando la brecha que comenzó a hendir su compositor, desechar el automatismo de las intervenciones en vivo diseñando dinámicas (quizá mediante una serie de reglas o sugerencias de interacción) para que todos los planos pudieran convivir no ya de manera separada y fatal sino directamente. Los músicos tendrían ocasión de reaccionar con su intuición y creatividad a los estímulos y así contribuir aún más al entendimiento de la pieza y la situación.

Fue la segunda toma la seleccionada para la publicación que meses más tarde ocurrió. El disco fue lanzado, en agosto de 2016, por el sello canadiense Caduc. Aquí se puede revisar parte de este trabajo (buscar CA 15): <http://caduc.org/catalogue.html>

## Vectores proyectados, circuitos efectuados

cintas hilvanadas en una estera

representación de recorridos en distintas direcciones

vectores al interior de un plano rectangular

colores que describen comportamientos

trazos marcados en un espacio liso

simultaneidad que permite proyectar movimientos que serán efectuados

líneas rectas desprovistas de duración

impulsos para realizar una serie de movimientos sin fisuras

Imaginemos una línea recta, indefinida, y sobre esa línea un punto material A que se desplaza. Si ese punto tuviese conciencia de sí mismo, se sentiría cambiar, puesto que se mueve: percibiría una sucesión; pero esta sucesión, ¿adoptaría para él la forma de una línea? Sí, indudablemente, a condición de que pudiera elevarse en alguna forma por encima de la línea que recorre y percibir simultáneamente varios puntos yuxtapuestos: pero por eso mismo se formaría la idea de espacio, y en el espacio vería desarrollarse los cambios que sufre, y no en la duración pura.<sup>185</sup>

La realización de una cinta de rafia cualquiera entrelazada al *petlatl*, en *topializ*, supone un desplazamiento en el que su imagen previa, proyectada en el plano homogéneo de aquella superficie, se confunde con lo que se *siente cambiar* en el transcurso de su efectuación. La experiencia de hilvanar el tapiz con las manos penetra a la experiencia posterior de realizar el movimiento que ha sido impulsado por su diseño bajo la luz o la sombra del mayor o menor cumplimiento de una expectativa. La primera experiencia es un proceso de elaboración manual que *vectoriza* recorridos y comportamientos en tanto imagina unos agentes que

---

<sup>185</sup> Bergson, Henri. Memoria y vida. Trad. Mauro Armiño. Barcelona: Atlaya, 1995, pp. 15-16.

transportan algo de un lugar a otro bajo ciertas condiciones. La segunda experiencia es el despliegue de aquellos recorridos y comportamientos que a su vez produce nuevos vectores al poner en marcha un conjunto de acciones proyectivas que tienen cualidades e intensidades variables.

Las expectativas acumuladas en el trazado previo del tapiz colisionan con el desarrollo impredecible que transcurre en el movimiento que delinea: todo recorrido está compuesto por el transporte de registros de audio de ejecuciones anteriores que activan una memoria referida a otros lugares y a otras temporalidades, todo recorrido está compuesto por la capacidad de los sujetos que lo transitan de sortear los accidentes de un lugar cuyas fronteras ya no *ritman* con las que presenta el *petlatl*, todo recorrido está compuesto por la potencia de afectar y de ser afectado por los acontecimientos que ocurren durante su pasaje al interior del territorio representado. La colisión fractura la noción de línea recta como la distancia más corta entre un punto y otro: suspende la idea de un punto cero y de un punto de llegada e interrumpe lo unidireccional –o bidireccional si consideramos un ir y venir por *el mismo camino*– de su recorrido. El trayecto esbozado por la línea hilvanada en un plano homogéneo se realiza como un movimiento heterogéneo en el que ya no hay un punto material que se desplaza sino una conciencia que se siente cambiar mientras se mueve.

Pero ¿quién no ve que para percibir una línea en forma de línea hay que situarse fuera de ella, darse cuenta del vacío que la rodea y pensar, por tanto, en un espacio de tres dimensiones? Si nuestro punto consciente A no tiene todavía la idea de espacio –y es en esta hipótesis donde debemos situarnos–, la sucesión de estados por los que pasa no podrá adoptar para él la forma de una línea; pero sus sensaciones se añadirán dinámicamente unas a otras, y se organizarán entre sí como las notas sucesivas de una melodía por la que nos dejamos mecer.<sup>186</sup>

Ocho o más puntos determinados en un lugar en el que ocho o más intérpretes están instalados en sus propias estaciones.

Ahí están sus instrumentos, sus objetos y sus máquinas para tocar algunos tonos seleccionados junto al ensamble y algunos sonidos ya elaborados en pequeños grupos.

---

<sup>186</sup> Id.

Un punto distinto del sitio lo ocupa un cronómetro ubicado estratégicamente para estar a la vista de todos.

El arranque desde el 0'00" del cronómetro coincide con el inicio de los *tracks* de audio que cada quien ha elaborado.

Es el momento en el que se activa el marco de tiempo de 1'05" para dirigirse a un punto del lugar ya determinado, ubicar el dispositivo de audio y luego regresar a la estación.

Un segmento de duración inicial para realizar esta acción en silencio.

0'00" ↔ 1'05"

La *vectorización en grado de potencia #1* se produce necesariamente a partir del encuentro con el lugar de ejecución de la pieza, en instancias previas a su ocurrencia. Aquí no hay una presencia de algún plano homogéneo que la trace previamente. Tampoco hay un mapa del territorio en el que se que hayan dibujado líneas en forma abstracta. Sin embargo, la labor que determina el punto al que se debe llegar desde una estación específica, una vez *visto* el lugar, exige anticipar la acción del movimiento para que este pueda ser hecho en el segmento de duración indicado. Un tiempo medido para realizar un desplazamiento que se constituye como el transporte de aparatos que están a la espera de iniciar su despliegue sonoro.

El tiempo medido que enmarca estas acciones es una posibilidad de *explorar un campo inexplorado*, en tanto los acontecimientos que ocurren durante la ejecución se vuelven indisponibles para todo intento de anticipación. La abstracción que supone proyectar un recorrido en un sitio aún no poblado por los intérpretes, por sus estaciones y por el público asistente se encuentra con la ineludible novedad de transitar por el sitio transformado por tales presencias y por los eventos que suscitan. Los trayectos realizados por cada integrante del ensamble se cruzan, chocan, coinciden, van en forma paralela o en direcciones opuestas entre ellos. También se interrumpen, se renuevan, cumplen una expectativa o se encuentran con un fracaso en cuanto a la proyección que se les ha atribuido anteriormente.

Las rutas de ida trazadas hacia los puntos de ubicación de los dispositivos pueden diferir de los caminos de regreso a las estaciones: nada indica que se deba seguir *el mismo camino* de ida y de vuelta. Todos esos trayectos, en tanto se hacen, van constituyendo una trama compuesta por el *pasar* de quienes inician la ejecución de la pieza, moviéndose en distintas direcciones, portando dispositivos mudos. Los aparatos, una vez situados, multiplican los puntos en el territorio a partir de los cuales se emitirán sonidos. Ya no son las estaciones –y sus intérpretes– las encargadas exclusivas de producir sonidos. Emergen, de esta manera, otros hitos, se organizan nuevos focos, aparecen otras fronteras. Cada uno de estos puntos nace a *rostro descubierto*, es decir, es tocado o marcado por un intérprete que deposita en él la extensión sonora de su estación, aquella que instantes más tarde traerá al presente los registros fragmentados de un lugar escogido.

La proyección de líneas inscritas sobre un territorio aún carente de los acontecimientos que de suyo tendrá más tarde puede provocar un efecto de *vaciado* en nuestra conformación del contexto en el que se inscriben si el deseo está depositado en su realización aislada, pensada como un camino sin fisuras dirigido hacia un punto de llegada. Dicha proyección deviene efectuación de circuitos en el momento en que cada uno de los movimientos se encuentra con una multiplicidad de hechos que van produciendo accidentes, cambios de ritmo y torsiones en su duración, ya no solo en cuanto a su formación externa –visible en el plano del lugar– sino además en relación a los estados afectivos internos de quien los lleva cabo. Las sensaciones, en este proceso de actualización, pueden ser organizadas en forma dinámica entre ellas, desestimando la posibilidad de recorrer una línea en forma de línea en la que sería necesario situarse fuera de ella para percibirla. Esa forma de organizar las sensaciones es la que, eventualmente, permitiría la emergencia de sus cualidades y matices, pero podría ser también la llave de acceso hacia la compleja abundancia de hechos en la que estarían implicadas, abundancia que a mi parecer lograría removernos antes que mecernos.

## Los archivos y las grabaciones de campo de LOTE<sup>187</sup>



Cristián Alvear

*El 9 de febrero de 2018 escribió:*

grabaciones de campo: Pilauco Abril, 2017. Hice la grabación en la casa de mis abuelos. Tengo los mejores recuerdos de esa casa por lo que, cada vez que voy, hago registros ahí. En esta ocasión grabé desde la terraza del primer piso, se escucha la carretera a lo lejos como en una especie de ruido blanco suave y sostenido, los pájaros que circulan en el jardín y el sonido tenue de los árboles.

archivo: JL Guionnet, bending contumax. Desde mi gira 2016 he estado usando los conciertos de órgano registrados para esta publicación al realizar *Ipde#3*. Para la grabación en CHT utilicé el segundo concierto de órgano que JL hice en Glasgow. Los acordes sostenidos por largas duraciones funcionan especialmente junto a las repeticiones que realizo en mi instrumento. Usualmente uso la caja de la guitarra con un transductor en el puente de la guitarra para reproducir tanto archivos como grabaciones de campo: la caja filtra las grabaciones y a su vez subraya notas y texturas. Para la grabación en CHT utilicé un parlante pequeño para esos sonidos, el transductor y la caja no resultaron ser lo suficientemente potentes para lograr un buen balance con el resto de los músicos y sus respectivos dispositivos.

---

<sup>187</sup> Esta variación presenta un conjunto de descripciones, anotaciones e imágenes que una porción de integrantes de LOTE –agrupación de dotación variable formada por hasta 14 intérpretes que actualmente dirijo junto a Cristián Alvear– me envió, durante febrero de 2018, acerca de los 7, 8 o 9 *archivos* y las 7, 8 o 9 *grabaciones de campo* que cada quien utilizó para la versión de 60' de *la perpetuidad del esbozo # 3* que fue grabada en CHT Estudios el 22 de julio de 2017. En aquella ocasión el ensamble estuvo conformado por 12 intérpretes: Felipe Araya, Marcelo Maira, Álvaro Pacheco, Rolando Hernández, Paulina Mühle-Wiehoff, Edén Carrasco, Álvaro Ortega, Sebastián Jatz, Bárbara González, Christian Delon, Nicolás Carrasco y Cristián Alvear. Algunos me enviaron todo en forma bastante exhaustiva, otros solo tenían anotados o recordaban los *archivos*. Hubo quienes perdieron sus notas y ya no recordaban los materiales usados, como Marcelo Maira, Edén Carrasco y Alvaro Pacheco, quienes nos fueron incluidos por esta razón. Lo presentado más abajo es una edición de los correos que hice en los que se mencionan los materiales que efectivamente aparecieron en la versión grabada. Las fotografías de la sesión de grabación fueron realizadas por Alberto Duarte. La grabación, que se encuentra en proceso de publicación, se puede escuchar aquí: (pendiente).



Nicolás Carrasco

*El 9 de febrero de 2018 escribió:*

1. 6'17" > 7'10" En un minidisc (etiquetado 1), pistas 36 y 37, un audio originalmente en cinta magnética con Javier Barría, en una época distinta de su vida, aproximadamente 1993 o 1994, compuesto por fragmentos repetidos de dos canciones de The Beatles, "Rain" y "Revolution", reproducidos con la velocidad lenta. La dulce voz nasal de Johnny Lennon en la primera canción ("Raaaaaaaiiiiiinnn...") y el golpe de caja y la estridente (cfr. "afilada") guitarra con overdrive de la segunda se transformaban en un especie de canto tibetano (cfr. "Tomorrow never knows") y en un "tema" "stoner rock", respectivamente. Las cintas magnéticas fueron traspasadas a minidisc gracias al portaestudio a cuatro pistas Yamaha MT4X ("multitrack cassette tape recorder"), que Santiago me prestó y luego me donó, en algún momento entre 2001 y 2003. Ladrón donado que le roba a ladrón.

2. 15'31" > 16' 56" En el mismo soporte, pista 2, otro traspaso de cinta magnética, la voz de mi tío Laín Felipe Díaz, imagino que en su época de estudiante, quién sabe cuándo, entre 1985 y 199? (que es como decir "entre 1895 y 1913"), describiendo un proceso siniestro de laboratorio ejecutado sobre unas muestras extraídas del cuerpo de una rata. ¿Posible comentario sobre música experimental? Ya no recuerdo cómo esa cinta magnética llegó a mi poder. El traspaso a minidisc debe haber sido ejecutado del mismo modo y en la misma época que el anterior.

3. 28'02" > 28' 50" Directamente una cinta de cassette reproducida en un Sony Recording Walkman Stereo Cassette-Corder WM-F36 (circa 1992). El audio es un programa de radio de música "clásica", no sé qué radio, ni qué fecha, ni quiénes hablan ni sobre qué hablan (creo que es un cantante lírico mejicano hablando de *Otello*). La cinta es reproducida a velocidad lenta: el aparato cuenta con un conmutador para tres velocidades ("SPEED CONTROL FAST NORM SLOW"), que puede ser colocado, a contrapelo, entre NORM y SLOW, logrando una velocidad de reproducción que podría ser llamada ULTRASLOW. El resultado: voces tan graves que vuelven ininteligible lo que hablan.

4. 37' 02" > 37' 53" Nuevamente minidisc, pista 20, otro traspaso desde cinta magnética. Una grabación realizada el 10 de enero de 2001, en la plaza Constitución (Santiago de Chile). La Orquesta Sinfónica de Chile, en plena huelga por. No reconozco la música. Suena como un fandango

o un pasodoble, como una obertura de zarzuela o de una opereta o de una ópera italiana de tercera categoría (circa 1880). Pero "la Sinfónica", con ejecución *inigualable*, le hizo justicia. Cuando la música se detiene, una voz juvenil anuncia la fecha (si no, ninguna esperanza de acordarme de la fecha exacta) y aclara que *la grabación* es una performance titulada *Pascuenses Dos, Revenge*.

5. 41' 19" > 42' 37" Minidisc, traspaso desde cassette, pista 17. Probablemente es una grabación en la que maltrato una guitarra eléctrica roja que era de J. Barría, en plan Fred Frith diletante. Pero *aquí viene lo especial*: al reproducir una cinta magnética en el portaestudio a cuatro pistas Yamaha MT4X, se puede escuchar el otro canal del cassette (cfr. lado A/lado B), reproducido "al revés" (como la guitarra y la batería en "Are you experienced?" de The Jimi Hendrix Experience -esa en que Jimi canta sobre "ver el amanecer desde el fondo del mar" y sobre "[a] quién en tu mezquino mundo le intentas probar de que estás hecho de oro y no puedes venderte" y, justo después de la guitarra al revés, sobre unas "trompetas y violines, las escucho a la distancia, creo que están voceando nuestros nombres". ¿Qué quiso decir Jimi con todo eso?-). Pero yo no soy Jimi ni Fred. ¿Posible segundo comentario sobre música experimental?

6. 49' 48" > 50' 43" Mismos datos que en el segmento 4, es decir *Pascuences Dos, Revenge*. "La Sinfónica" ahora le hace justicia al "Mambo" de *West side story* de Leonard Bernstein y Steven Sondheim. En una parte gritan: "¡Mambo!" Debo decir que no solo la orquesta le hace justicia a Lenny, sino que la cinta magnética le hace justicia a la interpretación de la orquesta. Es difícil de explicar. Es como si la cinta *revelara* cierta verdad sobre la interpretación de "música clásica" en Chile. Quizá otro elemento a considerar es pensar en aquellos acetatos en que se grabó a la misma orquesta en 1960 cuando Stravinski la dirigió interpretando sus propias obras y que luego fueron abandonados (los acetatos) en la ventana de un archivo, como "criaderos de polvo" (cfr. Duchamp) y que la larga exposición a la resolana propia de la cuenca del Mapocho terminó por derretir. Hay que pensar en esas trompetas y violines y qué tipos de nombres vocean.

7. 53' 20 > 54' 50" Mini disc 1, pista 35. Ya no solo traspaso ejecutado en el portaestudio Yamaha sino una suerte de improvisación que ocupa como materiales (¿quién se acuerda del "material sonoro"?) dos cintas magnéticas con canciones de The Beatles al revés y aceleradas y luego reproducidas variando un potenciómetro de velocidad de la cinta, propio del portaestudio (creo que algunas canciones pueden ser "Hey bulldog", "Because", pero en general no se reconoce nada). El resultado querría asemejarse a "Nasal retentive calliope music" que abre la segunda cara de *We're only in it for the money* de Frank Zappa & the Mothers of Invention, pero *por supuesto* que suena diletante.

*El 23 de febrero de 2018 escribió:*

grabé durante la mañana del mismo día o el anterior dos tandas de 5 minutos colocando la grabadora zoom en la ventana del dormitorio orientado al sur, que da a un parque y a dos avenidas muy transitadas.



**Bárbara González**

*El 9 de febrero de 2018 escribió:*

Los archivos son de motores a cuerda de cajitas musicales (destempladas intencionalmente) en contacto, sobre un platillo de batería cóncavo con respecto al suelo.

Las grabaciones de campo son gotas de agua, específicamente de nieve derritiéndose (15 de julio stgo 2017), sobre una caja de hojalata protectora de mi calefont.

Todo reproducido por un parlantito de muy mala calidad, bien low low y distribuido en 7 posiciones diferentes.



**Christian Delon**

*El 9 de febrero de 2018 escribió:*

(...) al buscar en mis papeles solo encuentro los archivos para la ocasión, los cuales fueron:

Lluvia en casa de la Reina

Marcha no más AFP  
Taller de Alan Courtis en Matucana 100  
Zicla en sesión CPI  
Valentina Villarroel en sesión Loftness  
Burbujas en patio casa Pudahuel  
Puja de Gong ala norponiente



Álvaro Ortega

*El 10 de febrero de 2018 escribió:*

#### ARCHIVOS:

- 1.- "Être", de Nicolás Jaar, Album "Space is Only Noise".
- 2.- Extracto de la voz de Nicolás Carrasco en el Episodio 5 del podcast MEC, producido por el SIMUC.
- 3.- "Happy Audio", de Fennesz, Album "Endless Summer".
- 4.- Extracto Nguillatun mapuche.
- 5.- Extracto improvisación libre del Ensemble Majamama.
- 6.- "Cendre", de Fennesz y Ryuichi Sakamoto, Album "Cendre".
- 7.- "Bioadapter", de Radian, Album "Rec. Extern".

#### GRABACIONES DE CAMPO:

- 1.- Relato cuento maorí, Exhibición Mana Whenua, Te papa Tongarewa Museum, Wellington, Nueva Zelanda.



2.- Semáforo, Napier, Nueva Zelanda.



3.- Paisaje sonoro, Waiotapu Scenic Reserve, Nueva Zelanda.



4.- Paisaje sonoro Mount Victoria, Wellington, Nueva Zelanda.



5.- Canto maorí, Exhibición Mana Whenua, Te papa Tongarewa Museum, Wellington, Nueva Zelanda.

6.- Pájaros en Mount Victoria, Wellington, Nueva Zelanda.

7.- Paisaje sonoro oficina Agencia Vibra, Vitacura, Santiago.

8.- Instrumentos de viento maoríes, Exhibición Mana Whenua, Te papa Tongarewa Museum, Wellington, Nueva Zelanda.

9.- Canto mujer maorí, Exhibición Whāngai Whenua Ahi Kā, Te papa Tongarewa Museum, Wellington, Nueva Zelanda.





**Felipe Araya**

*El 20 de febrero de 2018 escribió:*

### **ARCHIVOS**

#### A1 MUSEO

Archivo de programa radial sobre un museo barrial en el norte de Chile.

#### A2 GEO IM SORRY

Archivo de audio capturado de la compositora Georgina Caniffrú

#### A3 OTO

Archivo extracto de concierto en OTO en Londres 2015.

#### A4 FERRAN

Archivo extracto de concierto con Ferran Fages, Barcelona, 2015.

#### A5 GREEK

Archivo de banda sonora de música tradicional griega.

#### A6 BOLANO

Archivo extracto de conversación programa de TV chilena con el escritor Roberto Bolaño.

#### A7 PARRA

Archivo extracto de conversación programa de TV española con el escritor Nicanor Parra.

### **GRABACIONES DE CAMPO**

#### C1 MINAS

Exterior. Conversación nocturna con dos mujeres. Santiago.

#### C2 FÁBRICA

Interior. Maquinaria fabricando de productos de polietileno. Santiago.

#### C3 HADAD

Exterior. Charla espontánea de dueño de fábrica de productos de polietileno. Santiago.

#### C4 PASOS

Exterior. Pasos en vereda en Rodrigo de Araya con Vicuña Mackenna, Santiago.

#### C5 RESTORAN

Interior. Restorán La Casona.

C6 CAMPANITAS

Interior. Conjunto de metales y campanas suspendidas.

C7 JUGO

Interior. Sacajugos doméstico.

C8 DUCHA

Interior. Agua corriendo en ducha.

C9 LAVAPLATOS

Interior. Agua de lavaplatos corriendo.



**Paulina Mühle-Wiehoff**

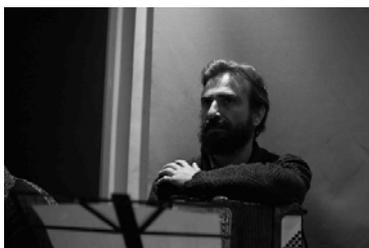
*El 20 de febrero de 2018 escribió:*

Grabaciones de campo:

- 1- Misa en latín de catedral de Santiago.
- 2- Ladridos de perros de la calle.
- 3- Ruido de autos, calle.
- 4- Sonido ambiente de calle Huérfanos.
- 5- Ruido de televisor del vecino.
- 6- Órgano de Iglesia de la Merced.
- 7- Cantos litúrgicos captados en Iglesia de la Merced.

Grabaciones de archivos:

- 1- Afeitadora.
- 2- Secador de pelo.
- 3- Llave de agua de la ducha.
- 4- Llave de agua de lavamanos.
- 5- Radio am.
- 6- Grabación concierto Brandemburgués de J.S. Bach.
- 7- Sonido de cubiertos en un plato de persona comiendo.



Sebastián Jatz

*El 20 de febrero de 2018 escribió:*

En una grabadora Sony ICDP210 grabé un largo recorrido por Plaza de Armas y Compañía de Jesús, el que usé con play y pausa para los momentos de grabación de campo.

Para archivo llevé un lote de cassettes que ordené en la sala de grabación y fui sacando a medida que avanzaba la pieza, no les di un orden particular y recuerdo haber seleccionado y descartado in situ.

*El 23 de febrero de 2018 escribió:*

Mr. Noisy son cuentos infantiles

Pennies from Heaven es una selección de big bands inglesas de entreguerra hecha por la BBC



ah y los Mozart tienen la voz del viejo que los grabó de la radio anunciando el compositor y la obra...¿recuerdas? Creo que fue evidente en al menos una ocasión



**Rolando Hernández**

*El 26 de febrero de 2018 escribió:*

Archivos: Charla/performance de Manfred Werder en Morelia

Grabaciones de Campo: Grabaciones del trayecto de Valparaíso al Estudio

## Realizaciones que inciden en la escritura de una partitura

Una partitura suele llevar el nombre de la obra, de su autor y el año específico en que fue compuesta. Si este último dato no se presenta, es común que se investigue la fecha de su escritura para que forme parte de aquella información, considerada muchas veces una base necesaria para iniciar su proceso de realización. La producción de piezas escritas opera de este modo, entre otras cosas, por su relación con la posibilidad de ser publicada como un objeto que *dice una vez y para siempre* lo que dice. El soporte involucrado para darle visibilidad, sea impreso o digital, se vuelve un medio de expresión de una escritura que en cuanto es *fotografiada y lanzada al mundo* se transforma en un objeto que supuestamente se encuentra en un punto en el que nada más debe ser agregado.

Hay una práctica de realización de obras escritas, común y extendida en diversos ámbitos de programación musical, habituada a tocar una sola vez las piezas seleccionadas para una presentación específica. Dicha práctica configura, de algún modo, los distintos grados de *fijeza* que se le asignan a una partitura para poder lograr tales propósitos, es decir, empuja el deseo de disponer de un objeto dado, fechado, nombrado y firmado que, si bien puede desencadenar múltiples interpretaciones, necesita llegar a un momento *terminal* para ser ejecutado eficazmente en público bajo esas condiciones de trabajo.

Las distintas realizaciones que una pieza escrita va acumulando tras de sí forman una especie de archivo –a veces sonoro, constituido por una grabación; a veces escrito, conformado por una investigación, una crítica o una reseña de una ejecución específica; a veces visual, compuesto por fotografías o filmaciones de un proceso o de un concierto– que va *acompañando* a su partitura y que, en mayor o menor medida, va *ingresando* en ella para dotar a sus palabras y a sus signos de nuevos sentidos. Sin embargo, es difícil encontrarse con partituras que hayan transformado su propia escritura en cuanto a su funcionamiento –sus reglas del juego, sus enunciados, sus modos de disponer materiales y de instruir comportamientos– a partir de esta suerte de constelación de materiales que se van acumulando como resultado de un proceso efectuado. O quizá, lo común es que la presencia

de cambios de esta naturaleza aparezca bajo la rúbrica de *nueva edición* o *arreglo*, cambios que pueden dar cuenta de una corrección de una edición anterior, o que incluyen una nota de un editor para volver más específico algún asunto, o que incorporan algún comentario del autor que fue encontrado en el intervalo entre una publicación y otra.

La transformación de la escritura de una partitura en cuanto a su funcionamiento, impulsada por la incidencia de los procesos de realización que desencadena y por lo que se dice de ella, supondría poner en cuestión la marca de una fecha de composición en su documento original.

La partitura de *la perpetuidad del esbozo #3* no escapa a esta suerte de exigencia de los datos que una obra debe presentar. Lleva el nombre de la pieza, el nombre del autor y el año en que fue escrita. Sin embargo, este último dato, a partir de un hecho que quisiera tratar aquí, ha cedido en su condición de *fijeza* en el transcurso de las distintas realizaciones llevadas a cabo. Las primeras fueron hechas en Japón durante octubre de 2016. El trío compuesto por Makoto Oshiro, Hiroyuki Ura y Cristián Alvear estrenó la pieza en Tokio y luego, un segundo trío, conformado por Tim Olive, Mitsuteru Takeuchi y Cristián Alvear nuevamente, presentó una versión en Kobe y otra en Kyoto.<sup>188</sup> Esas primeras ejecuciones ocurrieron en forma casi simultánea al estreno de la pieza en Ciudad de México, en octubre del mismo año, que realicé junto a Gudinni Cortina, Rolando Hernández, Felipe Araya y Jacob Wick en la Fonoteca Nacional. La partitura involucrada en aquellas primeras instancias es la que he presentado en la Segunda Parte de esta tesis, es decir, la primera versión escrita y *lanzada al mundo*. En todas estas realizaciones hubo un aspecto común: las presentaciones en vivo estuvieron precedidas por ensayos de la pieza en los cuales los materiales quedaron sujetos a segmentos de duración específicos, determinados previamente a cada presentación.

Más tarde, en diciembre del mismo año, el ensamble LOTE estrenó la pieza en Santiago de Chile. Esta experiencia fue determinante para el asunto que aquí intento problematizar: el concierto al que fuimos invitados por el Festival Tsonami fue planteado, desde el inicio y por nosotros mismos, como la posibilidad de tocar la obra sin ensayos previos que fijaran los materiales para instalar lo que llamaría un *estado imprevisible* en quienes la ejecutamos. Esta

---

<sup>188</sup> El trío Oshiro-Ura-Alvear grabó en un estudio en Tokio, el 10 de octubre de 2016, una versión de 40' de la pieza, publicada posteriormente por el sello Inexhaustible Editions: (pendiente)

condición nos produjo una inestabilidad al momento de activar los sonidos que chocó con toda imaginación anticipada que pudimos haber tenido en cuanto a las diversas coexistencias producidas en forma contingente. La ejecución de LOTE gozó de una singular potencia, sostenida por el atento *acomodo* de sus materiales mientras transcurría.<sup>189</sup> Ahí emergió *algo* que terminó delineando la construcción de una nueva regla –ya comentada en otra parte– que no estuvo considerada en la primera versión escrita de la pieza y que hoy forma parte de su aparato instructivo, a saber: «la pieza debe ejecutarse sin ensayos ni pruebas colectivas previas; para esto, cada integrante del ensamble debe ejecutar sus materiales por primera vez en la experiencia desplegada en común que la agrupación ha determinado como la presentación en vivo.» Precisamente, aquí radica la transformación que *la perpetuidad del esbozo #3* experimentó en cuanto a su funcionamiento: esta instrucción no solo exigió una nueva actitud a los integrantes del ensamble al enfrentarlos a una interpretación semejante sino que, más aún, transformó las condiciones de ejecución de la pieza al suspender la posibilidad de construir una memoria sonora previa a su acontecer.

Las realizaciones posteriores –LOTE en Espacio JA en abril de 2017 y en CHT Estudios en julio del mismo año; Cristián Alvear y Gudinni Cortina en Montevideo en septiembre de 2017; el octeto del que fui parte junto a Karina Villaseñor, Alexander Bruck, Mario Arellano, David López, Fabián Ávila, Carlos Baz y Jacob Wick en el concierto de la *Serie Resonancias* en la Facultad de Música de la UNAM en noviembre de 2017, y un dúo que formé junto a Jorge David García, también en el mes de noviembre, para un concierto en el Comité de Asuntos Intangibles en Morelia, llamado *La noche eterna*– han trabajado la partitura incorporando esta instrucción que se fue construyendo a partir de las experiencias de realización anteriores.<sup>190</sup> Ahora bien, la incorporación que menciono en aquellas versiones se produjo a partir de una transmisión oral: una propuesta deseable, todavía no *legitimada* por la partitura, que fue dicha y transferida entre una realización y otra. Recién en enero de 2018 la instrucción pasó a formar parte constitutiva de la partitura.

---

<sup>189</sup> La grabación de LOTE en Tsonami se puede escuchar aquí: <https://soundcloud.com/santiago-astaburuaga/la-perpetuidad-del-esbozo-3>

<sup>190</sup> La grabación de LOTE en Espacio JA se puede escuchar y descargar aquí:

<https://lote.bandcamp.com/track/santiago-astaburuaga-la-perpetuidad-del-esbozo-3>.

La grabación de LOTE en CHT Estudios se encuentra en proceso de publicación (pendiente).

La grabación del octeto en la FaM se puede escuchar y descargar aquí:

[https://ia800100.us.archive.org/8/items/obrar\\_comun/santi.mp3](https://ia800100.us.archive.org/8/items/obrar_comun/santi.mp3)

La circulación que se pone en marcha una vez que una partitura es impresa y compartida mano a mano, o en el instante en que es *subida a la nube* en un formato de imagen digital, tiene un desarrollo que no solo se vuelve incontrolable por quien inicia esas acciones sino que además traza una diversidad de recorridos indisponible para cualquier intento de perseguir su pista. La incorporación de una nueva instrucción a *la perpetuidad del esbozo #3* ha producido una suerte de enfrentamiento entre la primera versión de su partitura puesta en circulación y la que posteriormente ha sido modificada, problema que hoy debe ser sorteado por quien pretenda llevar adelante un nuevo proceso de realización. ¿Qué criterio puede emerger aquí para determinar la versión con la cual trabajar? ¿Qué sucede en un caso como este con la imagen de la primera versión de la partitura de la pieza? ¿En qué *lugar* queda si consideramos esa práctica mencionada inicialmente que la situaría como *la* partitura de la obra? Ahora bien, el problema que he señalado también debe ser sorteado, antes que por aquellos intérpretes interesados en tocar la pieza, por mí, asunto que no he solucionado de ninguna manera. La decisión de haber transformado la primera versión de la partitura sucedió por mi deseo de *dejar una huella*, en la propia escritura de la pieza, de una tendencia ocurrida en los procesos desencadenados: un deseo de provocar una torsión en esa relación lineal y habituada que ubica a la partitura como un *antes* y a su ejecución como un *después*. También sucedió como un modo de incorporar a este dispositivo algo que fue dicho, comentado, propuesto y efectuado por una porción de intérpretes que la trabajaron inicialmente: una suerte de *reflejo* de algo que muchas veces permanece en un ámbito oral y que, por lo tanto, no es considerado como un agente que pueda transformar tal o cual aparato instructivo, sobre todo si se trata de una pieza compuesta eminentemente por instrucciones. El *susurro* del autor y de quienes le dan consistencia a una obra ya escrita, ese plano que permite que todo enunciado presente en ella sea una multiplicidad, produjo, en este caso, una *incidencia* que no solo desestimó la fijeza de su imagen puesta en circulación sino que además provocó un problema con el tercer dato señalado al inicio: la fecha en la que fue compuesta.

Hay, en este momento, dos versiones de la partitura de esta pieza circulando. La primera es la que fue escrita en 2016 y que permaneció fija hasta fines de 2017. La segunda es la variación que posee la nueva incorporación, efectuada en 2018. Ahora bien, ambas versiones presentan la misma fecha de composición: 2016. Aún no tengo del todo claro si la decisión de no haber

actualizado ese dato corresponde a una falta de rigor de mi parte o si más bien fue producto de un interés por mantener vivo, sin claridad plena, este asunto. Cualquiera sea el caso, hay una decisión al no haber determinado un documento definitivo que desestime el anterior. Tampoco tengo claro si la versión más reciente es necesariamente una versión más acabada que la primera, y menos sé cuáles son los alcances que puede llegar a tener el que ambas versiones coexistan. Quizá este paso ha sido el primero para que *la perpetuidad del esbozo #3* entre en una dinámica de apertura hacia posibles revisiones de sus realizaciones efectuadas que permitan evaluar futuras variaciones de su escritura. Pero, ¿bajo qué criterios dichas variaciones se harían efectivas y quiénes serían los sujetos privilegiados que participarían en estas nuevas decisiones? Lo perpetuo, si ese camino se recorriera, estaría depositado en una suerte de dependencia hacia mi presencia en cada proceso que permitiera que las transformaciones sean hechas bajo el *legítimo trazo* dado por su autor. El esbozo, de esta manera, perdería su condición de ensayo, de prueba y de bosquejo –que entra en unas relaciones específicas al encontrarse con unos intérpretes específicos– al cristalizarse en un modo de operar que bien podría estar sostenido en el desarrollo de incorporaciones interesadas y convenientes frente a un contexto suscitado, siempre bajo la mediación del sujeto-compositor.

Hay un problema en marcha que aún está lejos de ser resuelto.

## Conclusiones

La discusión en torno a la práctica o condición de la denominada indeterminación en la música escrita se ha mantenido activa desde su aparición como categoría en la década de 1950 hasta nuestros días. La multiplicidad de ideas que se han generado a partir de este concepto se ha encontrado en muchas ocasiones con la dificultad de determinar el punto en donde se produce: algunos afirman que se encuentra en las estrategias y procedimientos de selección de material de un compositor, otros señalan que está en el desarrollo de un tipo de notación abierta, hay quienes proponen que se encuentra en las posibilidades de lectura e interpretación de un texto, así como también quienes consideran que se trata de las condiciones inherentes a cualquier encuentro musical, es decir, que la indeterminación aparece como una excedencia que desborda los códigos de percepción de los sonidos que nos circundan. La vigencia de esta problemática, bajo mi perspectiva, está precisamente en la consideración dinámica de sus nociones, es decir, en la búsqueda de una actualización del concepto que permita que el borde que separa lo determinado de lo indeterminado en un proceso musical continúe siendo poroso, situación que no ha hecho otra cosa que potenciar las creaciones, prácticas y discursos.

La creación e investigación del ciclo *piezas de escucha* ha impulsado el desarrollo de un análisis crítico de sus posibilidades de realización centrado en la búsqueda de esos bordes, proceso que ha cuestionado las formas, hábitos, métodos y límites de la escritura que he trabajado. La elaboración de esta tesis me ha permitido además remover una serie de supuestos contenidos en la práctica de la indeterminación en la música experimental, práctica que a mi parecer ha sido poco problematizada precisamente por la construcción de una serie de categorías que consideran una “obra de escritura abierta” (es decir, una obra cuya notación deja parámetros sin determinar) como “obra indeterminada”, sin realizar un análisis profundo que permita discernir cuánto de estrategias artísticas domesticadas hay en algunas de estas prácticas y cuánto de experimentación e investigación de nuevos códigos continúa desarrollándose. Esta crítica está sostenida en la investigación que he llevado a cabo: por medio de la lectura y revisión de obras he comprendido que las primeras “indeterminaciones”

de George Brecht, John Cage y Morton Feldman dislocaron una serie de códigos sostenidos en la costumbre de una convención, es decir, indeterminaron la idea de obra como artefacto y musicalidad, en la cual los roles estaban plenamente delineados, la escucha tenía por función el desciframiento, la partitura tenía una función específica y poco cuestionada, y el contexto en el que la obra se ejecutaba era considerado un plano secundario, muchas veces entendido como extra musical.

¿Es posible que estas situaciones se produzcan hoy a partir de una partitura que deja uno o más parámetros abiertos para que el intérprete tome sus decisiones? ¿Es esta una condición para que aquello ocurra? ¿La indeterminación habita en una forma específica de escritura? ¿Lo indeterminado se encuentra en una forma de ejecutar, o quizás, en una estética asociada a la música experimental?

Si bien el propósito de este trabajo no es (ni ha sido) establecer definiciones de este concepto, la investigación de las *piezas de escucha* me permite desplegar dos conclusiones en relación a estas problemáticas: la primera es que la indeterminación, en cuanto a práctica, no es inherente a un tipo de escritura particular, muchas veces legitimada por una forma de notación que permite al intérprete tomar decisiones materiales y formales, sino que se produce en el momento en que se desarticulan las costumbres de lectura a partir de la interpretación de un código nuevo contenido en un dispositivo, sea cual sea. Es decir, que la indeterminación en cuanto a la interpretación está en el código de lectura de un texto, lo que supone un campo material extenso: palabras, conceptos, enunciados, instrucciones y símbolos gráficos, todos entrelazados, formando un cuerpo virtual que en la partitura reside como una potencia que está a la espera de ser leída, interpretada y materializada. Considero que en tanto la partitura sea considerada un texto –virtual, polisémico y perpetuo– es posible indeterminar la idea de un código unívoco presente en él, perspectiva que permite jugar con éste, deshacerlo y rehacerlo, decodificarlo y recodificarlo.

La segunda conclusión relacionada a los cuestionamientos expuestos se refiere a la noción de la indeterminación como posibilidad de relación con las condiciones de una situación musical. Considerando la *Declaración sobre Indeterminación* que el compositor suizo

Manfred Werder escribió en 2010, donde señala que la indeterminación sucede como “intrínseca indisponibilidad del mundo”, sostengo que ésta se refiere a que los nombres con que nombramos los signos se resbalan de ellos y a que todo lo que ocupamos para dar una puesta a disposición queda en suspensión: la categoría de concierto, de sonido, de instrumento, de intérprete e interpretación ya no puede calzar con eso que quería poner a disposición. Esta condición problematiza ciertas costumbres y domesticaciones perceptivas, mediadas por la idea de que la música es desde ya una puesta a disposición (forma) de unos sonidos (materia), perspectiva que produce una serie de presupuestos que codifican la escucha y que permiten creer que podemos disponer de los sonidos y de las fuerzas que se producen en un encuentro referido al sonido.

Una mirada retrospectiva, asistida por la revisión de notas y apuntes, me permite hoy constatar que la creación de la *pieza de escucha I* fue compuesta con un afán de afirmar una idea de indeterminación que en este trabajo he criticado por su entendimiento como estrategia artística. La escritura de esta obra tenía por objeto plantear un modo de proceder específico, impulsado por un cuerpo de instrucciones que debía delinear un trabajo constructivo de la manera más clara; luego, su notación gráfica, si bien propone el desarrollo de la escritura de los intérpretes, se acerca más a ese tipo de “notación indeterminada” antes señalada (y criticada) que a una forma de estimular la dislocación del código de lectura. La proyección de esta pieza estuvo puesta desde el principio en el proceso colectivo, es decir, en las eventuales contradicciones que pueden producirse a partir de los intercambios y acuerdos del trabajo de taller. De esta manera, fue únicamente a partir de la realización de los músicos que emergieron las problemáticas relacionadas a la lectura de la partitura como un texto múltiple: el asunto en ese instante dejó de estar exclusivamente enfocado en el comportamiento de los músicos, en sus sonidos y sus instrumentos.

Si bien la *pieza de escucha II* fue creada utilizando una forma de organizar los materiales similar a la primera pieza, sus instrucciones apuntan a una dirección completamente diferente. La inclusión de un cuerpo de instrucciones económico y carente de especificidad se desplegó como una reacción a la realización de la pieza anterior. El texto apareció aquí como un problema central, no así la notación gráfica, desarrollada en esta pieza con un

mínimo de elementos. De esta manera, el propósito fue potenciar el problema de la palabra leída en forma colectiva, que luego debía ser traducida en sonidos y comportamientos acordados. El interés nuevamente estuvo en potenciar el proceso colectivo, entendido como un espacio de colaboración en el cual el concepto de intercambio representa una forma de materializar el ejercicio de horizontalidad desprendido de la “repartición del control” que la partitura puede ejercer.

Ambas piezas fueron analizadas en el cuerpo de este escrito con el objeto de investigar los aspectos que emergen en las eventuales consideraciones de éstas como un campo de posibles indeterminaciones. En este sentido, puede observarse en el desarrollo de cada análisis un énfasis en la problemática de la dislocación de ciertos hábitos de los intérpretes. Sin embargo, ese énfasis no consideró un aspecto que aquí me parece pertinente señalar: la *pieza de escucha I* y la *pieza de escucha II* dislocaron mis propios hábitos compositivos, además de algunas pretensiones, deseos y estrategias de control que tenía asociadas a sus posibilidades de ejecución. El sentido social y político que habita en depositar los alcances del proceso del ciclo en las “micro sociedades” que conformé junto a los músicos logró con creces uno de sus objetivos principales: transformar y dinamizar las ideas, discursos y prácticas de quienes forman parte de un trabajo común, de una colectividad que se constituye y potencia en torno a una obra musical.

La tercera de las piezas del ciclo significó un salto considerable en diversos aspectos. Aquella escritura supuso el abandono de la notación gráfica al mismo tiempo que la consideración de la notación verbal como una forma de tratar la problemática del texto en profundidad. La consideración del intérprete como un sujeto lector y no como un músico especializado, es decir, la “invitación” a realizar esta pieza a cualquier sujeto interesado en llevar adelante un trabajo de estas características, contribuyó a que el abandono de la notación gráfica no fuera una mera estrategia de escritura, sino más bien una propuesta sobre cómo pensar y proyectar una obra: desde el artefacto disponible (descifable) hacia un conjunto de condiciones de posibilidad (indisponible).

Así como las dos primeras piezas marcaron un camino que significó cuestionar mis ideas sobre la práctica de indeterminación (camino que al mismo tiempo afirmó la primera noción de indeterminación que propongo en estas conclusiones), esta pieza se instaló como el primer acercamiento a la segunda de las nociones de indeterminación que aquí he esbozado. La *pieza de escucha III*, si bien enfatiza aspectos del proceso de elaboración de sonidos, proyecta su trabajo constructivo hacia el encuentro de un modo explícito, característica que la diferencia aún más de las piezas anteriores. Esta obra manifiesta desde su escritura una preocupación que en el proceso de investigación tuvo un crecimiento continuo: el interés por el contacto entre la obra y el lugar de su ejecución.

La *pieza de escucha IV*, encargada por un ensamble de músicos entrenados cuyo trabajo por lo general se exhibe en salas de concierto, combinó estrategias, formas, intereses y objetivos de las tres piezas anteriores. Por un lado, su escritura retoma algunos rasgos de la primera, sobre todo por la inclusión del marco: materiales al interior de segmentos y una concepción de “obra finita” representada por su tipo de notación gráfica (cuatro páginas de notación cuya lectura va de izquierda a derecha, más allá de las posibilidades de duración que presenta). Por otro lado, el trabajo que supone el *proceso previo al encuentro* ya no está focalizado explícitamente hacia ese proceso “interior” del colectivo, sino más bien lo que busca es actualizar ese proceso en el encuentro. En este sentido, la creación de la pieza IV estuvo “teñida” por su antecesora, ya que considera al proceso constructivo como una forma de desarrollar una escucha que *deje surgir* pero que aún es virtual en cuanto a la potencia de éste en el encuentro.

La *pieza de escucha V*, como puede observarse en el cierre del tercer capítulo, representa una excedencia para este proyecto y para mi trabajo compositivo. La obra combina las exigencias del proceso constructivo con una guía de instrucciones minuciosa que a primera vista se presenta como “asistencialista”, del mismo modo que la primera de las piezas; pero en una segunda lectura se puede comprender que en sus detalles también hay una carencia de especificidad, lo que la emparenta a la pieza II. Esta última pieza combina rasgos de notación de la pieza IV y además presenta partes cuya notación es estrictamente verbal, situación que sólo había ocurrido en la pieza III. La excedencia de esta obra radica en que toda esta

combinación de estrategias de escritura y de propuestas procesuales colectivas está proyectada hacia la ocurrencia de un encuentro en el que sus límites ya no sólo se vuelven difusos, sino que permanentemente se enfrentan a la posibilidad del desborde. La creación de esta pieza, de algún modo, no sólo incorporó a las piezas anteriores, sino también absorbió el trabajo plasmado en esta tesis: conceptos como lugar, encuentro o dispositivo, o bien la idea de no cancelar sonoridades, ya no son ideas externas que alimentan el discurso sino que forman parte explícita de la partitura de la obra. Por tanto, se podría decir que esta es una pieza en la que todo el proyecto converge: tesis, obras, textos, notaciones, autores, ideas, conceptos, sonidos, lugares, intérpretes y colectivos. Y esta convergencia, como ya he señalado, ha producido muchas más preguntas que respuestas, muchas más indeterminaciones que determinaciones.

¿Qué componer después de una pieza que plantea estas problemáticas relacionadas a los límites? Esta pregunta estimula mi deseo de seguir investigando, de seguir componiendo y de seguir tocando; todo ello con el objetivo de ampliar el campo de problemas relacionados a la partitura y al encuentro, precisamente por la porosidad de sus bordes y por la potencia de sus alcances. Esto trae consigo un gran desafío: ampliar la comunidad de intérpretes (lo que a su vez me lleva a problematizar el concepto comunidad), ya que este proyecto ha hecho partícipe a músicos situados en una esfera cercana a la mía, es decir, “músicos disponibles”. El contacto de nuevas partituras con nuevos intérpretes sin duda significará dinamizar gran parte de los discursos que he desarrollado en este trabajo, lo que me permitirá profundizar la investigación sobre la escritura, la autoría y la función de la partitura, además de investigar las posibilidades del encuentro ya no únicamente como un plano de coincidencias, sino como una *situación* o *acontecimiento* (considerando la complejidad de ambos conceptos) que impulsa al compositor a volverse responsable hacia sí mismo y hacia el cuidado de sus propuestas musicales.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. "El autor como gesto" *Profanaciones*. Trads. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013, pp. 81-94.

Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica*. Año 26, N° 73. 2011, pp. 249-264.

Alonso Cano, Oriol. *Experiencia de la ausencia: Incapacidad científica para abordar lo prerreflexivo*. Barcelona: Antrophos Editorial, 2015.

Arnau, Juan. *La invención de la libertad*. Atalanta. Vilaür (Girona): 2016.

Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Trad. Ana María Palos. Barcelona: Siglo XXI editores, 1995.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trads. Nicolás Rosa y Patricia Wilson. México, D.F.: Siglo XXI, 2011.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.

Behrman, David. "What indeterminate notation determines". *Perspectives of New Music*, Vol. 3, N° 2. 1965, pp. 58-73.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Trad. Bolívar Echeverría. México, D.F.: Editorial Itaca, 2004.

Bergson Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad. Juan Miguel Palacios. Salamanca: Sígueme, 1999.

Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2007.

Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2006.

Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Trad. Mauro Armiño. Barcelona: Atlaya, 1995

Brown, Earle. "The notation and performance of New Music". *The Musical Quarterly*, Vol. 72, N° 2. 1986, pp. 180-201.

Cage, John. *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Madrid: Árdora, 2007.

Cage, John. *Para los pájaros*. Ciudad de México: Alias, 2007.

Deleuze, Gilles. "Música y metalurgia". *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2005, pp. 361-381.

Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. Trad. Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987.

Deleuze, Gilles. *El tiempo musical*. Trad. Miguel Ángel Leal Nodal. Ciudad de México: El latido de la máquina, 2015.

Deleuze, Gilles. *El saber: Curso sobre Foucault*. Trad. Pablo Ires & Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Trad. José Vázquez Pérez. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

Deleuze, Gilles. *Kant y el tiempo*. Trad. Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.

Deleuze, Gilles. “La concepción de la diferencia en Bergson” *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2005, pp. 45-69.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 2005.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 2004.

Deleuze, “Bergson, Materia y memoria”. *Les cours de Gilles Deleuze*. Trad. Ernesto Hernández. 1981. Disponible en <https://www.webdeleuze.com/textes/78> (Consultado por última vez en marzo de 2018).

Deleuze, Gilles. “Teoría de las multiplicidades en Bergson”. *Les cours de Gilles Deleuze*. Trad. Ernesto Hernández. 1969. Disponible en: <http://www.webdeleuze.com/textes/110> (Consultado por última vez en marzo de 2018).

Deleuze, Gilles. “Decimoquinta serie, de las singularidades” *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Madrid: Paidós, 2005, pp. 133-142.

Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?” *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-163.

Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Trad. Antonio Escohotado. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Colab. Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2012.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es un dispositivo? Kafka, por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México, D. F.: Ediciones Era, 1978, pp. 117-126.

Ezcurdia, José. "Bergson: filosofía de las multiplicidades". 2010. Disponible en: <http://elea.unam.mx/blog/single?id=104>

(Consultado por última vez en marzo de 2018).

Ezcurdia, José. *Cuerpo, intuición y diferencia en el pensamiento de Gilles Deleuze*. Ciudad de México: Editorial Itaca, 2016.

Ezcurdia, José. "Amor, cuerpo y filosofía de la experiencia: hacia la lectura deleuziana de Bergson". *En-claves del pensamiento*, vol. VII, núm. 14. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Ciudad de México. Distrito Federal, México, 2013, pp. 145-176.

Ezcurdia, José. *Spinoza, ¿místico o ateo? Inmanencia y amor en la naciente Edad Moderna*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2005.

Ezcurdia, José. *Tiempo y amor en la filosofía de Bergson*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 2008.

Feldman, Morton. *Pensamientos verticales*. Trad. Ezequiel Fanego. Buenos Aires: Caja negra, 2012.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. México, D.F.: Siglo XXI, 2009.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México, D.F.: Siglo XXI, 2010.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, D.F.: Siglo XXI, 2010.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Ediciones literales, 2010.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México, D.F.: Siglo XXI, 2009.

García, Juan Pedro. "Multitud e individuo compuesto". *Spinoza contemporáneo*. Editores Montserrat Galcerán Huguet y Mario Espinoza Pinto. Madrid: tierradenadie editores, 2008, pp. 15-36.

García Morente, Manuel. *La filosofía de Henri Bergson*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1917.

Guattari, Félix, Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Trad. Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

Hardt, Michael. Gilles Deleuze: *un aprendizaje filosófico*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Izuzquiza, Ignacio. *Henri Bergson: la arquitectura del deseo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

James, William. *Un universo pluralista: Filosofía de la experiencia*. Trads. Sebastián Puente y Leonel Livchits. Buenos Aires: Cactus, 2009.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. Mario Caimi. México, D. F.: FCE, 2009.

Lapoujade, David. *Potencias del tiempo: versiones de Bergson*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2011.

Lely, John y Saunders, James. *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. New York: Continuum, 2012.

Lyotard, Jean-François. *Dispositivos pulsionales*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

Muñoz-Alonso, Gemma, “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”. *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 6-1. Servicio Publicaciones U.C.M. Madrid, 1996, pp. 291-311.

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Negri, Antonio. *Spinoza y nosotros*. Trad. Alejandra Falcón. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.

Negri, Antonio y Hardt, Michael. *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Trad. Juan Antonio Bravo. Barcelona: Debate, 2004.

Oyarzún, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.

Piglia, Ricardo. *Antología personal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Ruiz, Miguel. “Intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson”. *ALPHA*, N° 29. Universidad de Los Lagos, Osorno, 2009, pp. 185-201.

Ruiz, Miguel. *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Serrano, José Antonio. “Henri Bergson: la conciencia del tiempo”. Disponible en: <https://jaserrano.me/2015/04/08/henri-bergson-la-conciencia-del-tiempo/> (Consultado por última vez en marzo de 2018).

Spinoza, Baruch de. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Oscar Cohan. México: FCE, 1958.

Szendy, Peter. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Trad. Cristóbal Durán. Santiago: metales pesados, 2015.

Szendy, Peter. *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Trad. Gustavo Celedón. Santiago: metales pesados, 2016.

Werder, Manfred. “time [ of ] incidence”, “Texts scores – statement”, “Statement on indeterminacy”, “La música del silencio, o el «sonar» del mundo”, “The field” y “The Sounding of the World”. Todos los textos disponibles en <http://manfred-werder-archives.blogspot.cl/> (Consultado por última vez en marzo de 2018).

Yankelevitch, Vladimir. *Henri Bergson*. Trad. Francisco González Arámbaru. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006.