



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL VITALISMO SONORO DE EDGARD VARÈSE: APROXIMACIÓN
ESTÉTICA-FILOSÓFICA A LAS PRIMERAS OBRAS PARA CONJUNTO DE
PERCUSIONES DESDE EL PENSAMIENTO DE NIETZSCHE Y DE
DELEUZE/GUATTARI

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LINCENCIADO EN FILOSOFÍA
PRESENTA

Edgar Winter Rico Flores

Asesora: Dra. Sonia Rangel Espinosa

Cd. Mx., 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres, María de Jesús Flores y Rogelio Rico, quienes me han dado todo cuanto han podido. Esto es, en gran parte, trabajo de ellos.

A mis amigos, que son muchos. A mi familia, en especial a Roberto y Rubén Rico, por su apoyo y por tanta música, y a mis abuelas (q. e. p. d.), Apolonia Puente y Carmen Ortiz, por toda la fuerza.

A “La Tribu”: Dante y Abraham Rico, Hugo Álvarez, Ale Vega, Alex Parra, Cristian Martínez (“Güerito”), Marco Flores (“Wero Rock Mois”) y Gerardo Jaramillo (donde sea que estés), por todo lo dionisiaco vivido, y que no es el vino.

A Isabella Totxo, por la compañía durante el proceso y el apoyo con el servicio social.

A mi asesora y a mis sínodos: Sonia Rangel, Josu Landa, Carlos Vargas, Francisco Barrón y Alejandro Nava, por la confianza y el apoyo en lo teórico, lo crítico y lo técnico.

A la memoria de Arturo Humberto Palafox (1949-2022).

Índice

Introducción.....	6
1. El origen musical del cosmos	12
1.1 La concepción kantiana sobre la experiencia de la música	18
1.2 Nietzsche, lo dionisiaco y la música como afirmación de la vida	30
1.3 Ritornelo: la música como expresión de las fuerzas	47
2. Edgard Varèse y la percusión.....	57
2.1 Modernidad: decadencia, descentramiento y fragmentariedad	60
2.2 Busoni y la crítica al futurismo	70
2.3 Ciencia y música.....	77
2.4 ¿Genio nómada?	82
2.5 Retorno al origen: las primeras obras para percusiones	89
3. La liberación del sonido.....	99
3.1 Vitalismo sonoro	100
3.2 Liso y estriado. Música como devenir molecular/cósmico	107
3.3 Necesidad y legado de la estética de Edgard Varèse.....	122
Conclusiones.....	131
Bibliografía	136

Introducción

Los estudios acerca de autores y obras musicales abordados desde el pensamiento de Nietzsche o de autores como Deleuze y Guattari, son una labor relativamente conocida y fructífera dentro del campo de la estética-filosófica. La presente tesis llevará a cabo una aproximación, desde el pensamiento de los autores mencionados, hacia un ámbito en el cual se les ha tratado escasamente: al terreno de la música académica para percusiones de la primera mitad del siglo XX. En concreto, hay que mencionar que se han realizado muy pocos acercamientos en sentido filosófico a la obra del músico de origen francés Edgard Varèse (París, 1883-Nueva York, 1965). Lo que se plantea realizar, consecuentemente, es una aproximación al pensamiento del compositor y sus repercusiones filosóficas, desde luego y, sobre todo, estéticas. Varèse, junto con el músico cubano Amadeo Roldán (París, 1900-La Habana, 1939) fueron los primeros compositores en escribir obras para percusión sola. *Rítmicas V y VI* (1929-1930) e *Ionización* (1930-1931), son las primeras obras escritas dentro de la música de concierto para ensamble de percusiones.

El objetivo específico es que se reflexione sobre la necesidad y el legado estético/filosófico de estas primeras obras para percusión en el ámbito de la música de concierto, en concreto, sobre la importancia de *Ionización* como obra sintética y necesaria del ambiente artístico del contexto en el que Varèse fue exponente principal.¹ El objetivo general, y el más importante, es exponer con todo ello la trascendencia (para su tiempo y para nuestros días) del pensamiento creativo de Edgard Varèse, tratado desde una perspectiva filosófica tomando como base teórica, el pensamiento de Nietzsche y de Deleuze/Guattari. Se proyecta esta meta

¹ Se pospone así la tarea de un estudio que trate sobre el compositor Amadeo Roldán y su obra pionera.

puesto que, respecto a personajes como Debussy, Stravinski, Stockhausen, etc. – quienes han sido los músicos más representativos (o renombrados) de inicios del siglo XX– existen sinnúmero de estudios en los ámbitos de la estética filosófica, la historiografía, la musicología, y de la ejecución del arte musical (interpretación).

Por esta razón es preciso resaltar que Edgard Varèse fue un iniciador y se podría decir que también un revolucionario y que –estética y musicalmente hablando– fue incluso más atrevido que sus contemporáneos. Sin embargo, los estudios que se tienen sobre él, si no pertenecen al área del análisis musical o de la historiografía, son en extremo limitados. Los críticos, estetas, y en general, la academia filosófica, se ha ocupado muy poco de su figura, más aún en el contexto temporal y geográfico en que nos encontramos. Este trabajo, por ello, se presenta como una pequeña aportación para el entendimiento de su obra, realizando así, una lectura con alcances filosóficos, pues estamos convencidos de que el pensamiento varesiano roza sin problema alguno con lindes de la filosofía, en concreto, y como se verá, no sólo con la estética filosófica, sino con los campos de la ontología y hasta de la epistemología.²

Planteado lo anterior, será necesario llevar a cabo un abordaje de la filosofía de la música de Nietzsche en general, y cómo es que esta se presenta dentro de su contexto como una propuesta alternativa a la estética filosófica inaugurada por Kant ¿Qué significa el pensamiento dionisiaco frente a la postura sobre la música que postula el criticismo kantiano? ¿En qué consiste la experiencia dionisiaca de los antiguos griegos, la cual resaltó Nietzsche desde su primer libro para poner un énfasis en el espíritu de la música como fundamento del significado de la vida misma? ¿Cómo es posible, desde este horizonte, pensar la música como fuerza o impulso vital más que como un lenguaje representativo? ¿Es posible entender el fenómeno musical como un acontecimiento en el que se confunden símbolos e intensidades antes que como un lenguaje figurativo fundamentado en convenciones

² Döbereiner, L., “The Virtuality of the Compositional Model: Varèse with Deleuze”, *Acta Musicologica*, 85 Fasc. 2 (2014), p. 267.

fijas de un sistema sonoro/musical? Estas serán las preguntas que se intentarán responder a lo largo del primer capítulo.

Primero se expondrá un esbozo sobre el significado de la música para los antiguos griegos. Algunas acotaciones sobre el tema, que hace el autor español Ramón Andrés en su libro *El mundo en el oído*, serán importantes para profundizar acerca de la importancia del acontecimiento musical en la cultura humana en general. Subsecuentemente, para exponer el pensamiento kantiano sobre la música, se acudirá a la sección correspondiente en la *Crítica del Juicio* y, para detallar mejor algunos aspectos, se aludirá brevemente a la *Crítica de la Razón Pura*. Será necesario en este punto acudir de paso al pensamiento de Schopenhauer para poder comprender el contexto en el que se sitúa Nietzsche. Se expondrá así, luego, lo relativo a la experiencia del ritual dionisiaco y su significado dentro de los antiguos griegos, no sólo desde *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, sino desde la obra de Erwin Rohde, *Psique*, por describir esta de forma única el rito y por ser este un libro afín al pensamiento que se plasma en *El nacimiento*. Asimismo, será de utilidad revisar algunas fuentes directas de la Antigüedad griega, para ello se recurrirá al primer volumen de *La sabiduría griega* del filósofo italiano Giorgio Colli, además, por lo valiosos que se presentan sus comentarios desde la perspectiva que se proyecta trabajar. Este panorama dejará claro que la música dionisiaca por la cual se cuestionaba Nietzsche, tiene como actores fundamentales los instrumentos de percusión y no sólo de forma accidental, puesto que los elementos como el ritmo y la intensidad contenidos en estos, son de vital importancia para la música que busca el filósofo. De esta manera se apreciará que el vínculo entre la búsqueda música dionisiaca y la estética de Varèse, tendrá como amalgama, principalmente, la cuestión del ritmo a través de los instrumentos de percusión.

Posteriormente se aplicará un concepto primordial para el entendimiento de la estética musical del músico parisino (el cual se tratará a detalle en los capítulos 2 y 3): el concepto de *ritornelo* en Deleuze y Guattari. La concepción que desarrollan los autores en su obra *Mil mesetas* nos introducirá a su pensamiento sobre la música y el arte en general, y, de esta manera, estaremos preparados para entender –ya

entrado el capítulo 2– cuestiones concretas acerca del arte (y en concreto de la música) a principios del siglo XX. En este punto, surgirán ineludiblemente cuestiones sobre el contexto cultural de la época: ¿cómo es la vivencia del sujeto en aquello que se conoce como modernidad? ¿Cómo expresarán los artistas sus inquietudes dentro del contexto cultural en el que viven? ¿Cuál era la postura de Nietzsche respecto de su propio contexto cultural/artístico; esta postura nos ayuda a comprender el surgimiento de expresiones estéticas posteriores a las presenciadas por él mismo? En este sentido, hay que adelantar que la peculiar percepción nietzscheana sobre la decadencia de la cultura alemana y su consecuente crítica al wagnerismo, son sumamente relevantes para este punto del trabajo. En este sentido, ayudarán a la comprensión de este contexto cultural, las consideraciones de la autora especialista en el tema, Carmen Pardo.

Para introducirse al estudio de un pensamiento estético concreto, o bien, de un autor, en este caso Edgard Varèse, será obligado presentar un contexto más específico. Por esta razón surgirá la necesidad de presentar aspectos importantes en cuanto a los cambios de pensamiento estético-musical de principios del siglo XX. Algunos fragmentos de la obra de Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, ayudarán no sólo al entendimiento de estos cambios estético-musicales sino a reafirmar la concepción filosófica que se manejará a lo largo del trabajo. ¿Qué expresa la música; qué y dónde se proyecta? ¿Qué pretenderán los compositores explorar en su pensamiento, hacia dónde se enfocará y expandirá su sensibilidad? ¿Cómo expresarán el tiempo/espacio, el contexto del que forman parte? Con estos cuestionamientos brotará un pequeño y fértil debate entre dos propuestas estéticas, debate que será vital para el entendimiento de la propuesta varesiana: el pensamiento del músico italiano Ferruccio Busoni y los planteamientos sobre la música por parte del movimiento futurista. Se advertirá pronto que los avances tecnológicos son un tema relevante dentro del contexto artístico/musical de la época. Es por ello que se estudiará, en este punto, el pensamiento de Edgard Varèse al respecto.

Como se logrará apreciar, la necesidad de los músicos de liberarse de las tradiciones musicales anteriores acarreará la búsqueda de sonidos nuevos y de

sistemas o estilos distintos para el tratamiento del arte sonoro. Quehacer científico, pensamiento conceptual, contexto cultural y pensamiento musical, estarán más que en consonancia en este momento de la historia que nos ocupa. El deseo por trascender las tradiciones musicales traerá, como consecuencia irremediable, la implementación de los instrumentos de percusión. Por esta razón, se presentará, también, un panorama estrictamente relativo a la música de concierto de la época, luego de haber presentado el panorama estético/cultural general y algunos puntos importantes del pensamiento propio de Edgard Varèse.

Con este recuento, se alcanzará un entendimiento claro de por qué el uso de los instrumentos de percusión es fundamental, no sólo para el pensamiento creativo del autor que se propone estudiar, sino dentro del desarrollo del arte musical en general. Son múltiples las fuentes que se usarán para la exposición de este contexto estrictamente musical, y en concreto, del pensamiento varesiano. Principalmente, se usarán artículos especializados en musicología y con una perspectiva filosófica, además de tesis de grado del campo de la interpretación musical. Se echará un vistazo, también, a fragmentos de las propias partituras de Varèse y, sobre todo, a artículos donde se reproduce lo dicho por el propio compositor en entrevistas y conferencias, sin pasar por alto el esbozo de su vida y obra, que elaboró su discípulo Chou Wen-Chung. La principal fuente directa sobre lo expresado por el músico, será el artículo "The liberation of sound", el cual es una selección de conferencias de distintos años, una valiosa recopilación elaborada por el propio Wen-Chung.

Situados en este lugar, se verá claramente la relación que se puede establecer entre los conceptos de Deleuze y Guattari y la propuesta estética de Varèse. Serán guía para esta aproximación y vínculo, tres artículos de Sonia Rangel, especialista en filosofía de la música, que tratan específicamente de la música del siglo XX, entendida desde los conceptos deleuzianos. Asimismo, un artículo muy sugestivo, "The Virtuality of the Compositional Model: Varèse with Deleuze", del compositor e investigador Luc Döbereiner, el cual ayudará como guía a nuestra aproximación. Se revisarán conceptos como el de nomadismo y el de espacio (ya tratado desde el capítulo primero más desde la diferencia de la

perspectiva kantiana y la nietzscheana), pero desde un nuevo horizonte: como el espacio liso y el estriado (el cual toman Deleuze y Guattari de Pierre Boulez).

De este modo, se logrará apreciar que el objetivo del último capítulo será mostrar en qué consiste aquello en lo que Varèse empeñó su vida entera: la liberación del sonido. Se encontrará a través de sus propias palabras y del vínculo que se establece con el pensamiento de Deleuze/Guattari, que es posible encontrar una especie de vitalismo en la concepción del sonido como algo que tiene que liberarse. Los conceptos de lo liso y lo estriado, e incluso el concepto de nomadismo en *Mil mesetas*, tendrán una relación con los conceptos varesianos de espacialidad, intensidad, velocidad, forma y ritmo como procesos. Se verá, asimismo, la relación que hay con lo planteado al principio por Nietzsche sobre la música dionisiaca.

Todo ello, como se conseguirá percibir al final del trabajo, nos sugerirá que es posible hacer una aproximación a la estética que permitió la composición de música sólo para percusiones, como la de Varèse, desde las conceptualizaciones de la filosofía de Deleuze/Guattari y por supuesto, desde el pensamiento nietzscheano que dice sí a la vida, al acontecimiento expresivo profundo y solitario, al deseo, no sólo por ir hacia lo desconocido, sino por crearlo, proponiendo así una revisión de los valores estéticos y, consecuentemente, una revisión a los valores culturales y vitales. Una música libre, expansiva e intensiva, alejada de convencionalismos utilitaristas tendientes a una solidificación de un efectismo/mecanicismo sonoro: una música que no reproduzca, sino que cree, sea libre y dionisiaca.

1. El origen musical del cosmos

Los espíritus que piensan sin rigor tienden a hablar de lenguaje musical. Pero nosotros sabemos bien que la frase musical no diseña algún objeto: ella es objeto por sí misma.

J.P. Sartre

Para el pensamiento arcaico, por ejemplo, para el griego antiguo, más allá de la memoria del hombre, hay un origen. Digamos que, hay un pasado no-temporal o histórico, mucho menos, antropológico. ¿Qué fuerza (*physis*) genera la vida? ¿Cómo se generó el cosmos? ¿Por qué de la muerte surge más vida y de la destrucción de los seres surgen otros más, es decir, más y más transformaciones en el curso cíclico de la vida/muerte? ¿Cuál es el comienzo de todo, el ser primordial, el cual es principio (*arché*) y origen potenciador de todo ser existente ulterior? ¿Cómo el humano, además, logra acceder (o bien, conocer) a este pasado/origen ontológico, a esta potencia eterna y absoluta que da origen a la vida misma, al universo configurado en cosmos?³

Desde tiempos arcaicos, la música ha vibrado a la par de las cuestiones más radicales que se han abierto al espíritu humano. ¿Por qué la música ha estado presente cuando el ser humano ha dudado más de sí y de cuanto lo rodea, cuándo

³ Los filósofos llamados “presocráticos” se preguntaron por el principio del ser, el mundo y todas las cosas; buscaron el principio, no como antelación temporal del mundo o de la existencia, sino como una antelación ontológica. Es decir, se preguntaron por aquello que era primordial, causa y principio del ser mismo en tanto ser. En general, ese principio buscado, es aquello que se nombró con la palabra griega *arché*. En cuanto al concepto de *physis*, es común que se le defina como “naturaleza”, pero también hay que entender este concepto en estricto sentido ontológico, como aquella fuerza motora que hace posible la existencia y movimiento del mundo “externo”, y a su vez, del ser de uno mismo como ser que se mueve dentro del mundo. Remitimos a Aristóteles, quien sintetiza las definiciones de ambos conceptos de toda la tradición anterior al estagirita: “Principio (*arché*) es lo primero a partir de cual algo es, deviene o se conoce.” (Aristóteles, *Metafísica*, V, 1, 1013a, Int. Trad. y notas, Tomás Calvo, Madrid: Gredos, 1994); “Naturaleza (*physis*) es la entidad de aquellas cosas que poseen el principio del movimiento en sí mismas y por sí mismas” (V, 4, 1015a). Se puede apreciar claramente que la respuesta general al problema sobre el *arché*, es la *physis*, entendida esta como potencia causal y final. *Physis* sería la concreción de un *arché* determinado.

ha presentado el mayor terror y la mayor apertura a lo desconocido? ¿Por qué la música se nos ha presentado como un correlato a los quiebres de todo aquello que llamamos a veces espíritu, a veces pensamiento, a veces alma, y otras, impulsos y pasiones? ¿Por qué la música se asienta como fondo y como tema de los mayores estruendos y a la vez de las mayores esperanzas; por qué está ahí siempre que se dan esas aperturas al asombro, despertadas quizá por aquellas vivencias límite, por preguntas sin fondo, por dudas sin fin, por crisis hondas del sentido y/o hasta de la supervivencia? Hay una Historia escrita por el hombre anterior a la escritura sígnica, incluso anterior a la palabra: la música. Los antiguos llegaron a pensar que la música incluso antecedió a los hombres... Misterio.

Seguimos a Ramón Andrés (1955) al respecto: “Quizás la explicación estribe en que el oído, esa antesala de la música, goza de una capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra, no conceptualizados.”⁴ El oído, a diferencia de los ojos, no tiene parpados, y aun si nuestras manos los cubren, sigue percibiendo. Pero el tacto tampoco se puede cubrir. El oído, a diferencia del tacto, percibe la lejanía, la lejanía no visual. La percepción auditiva está fatalmente ligada a la vivencia de lo desconocido, es su “antesala”, de tal modo que, el fenómeno musical es de lo desconocido, su propia antesala.

El escritor español destaca, en el primer capítulo de su obra *El mundo en el oído* que, hay un vínculo del estado de apertura del oído con el acontecimiento o experiencia de lo desconocido, entendido esto último no como aquello que simplemente no se ha percibido en la historia o desarrollo de alguna cultura determinada (una nueva tierra, una nueva especie animal o vegetal, un nuevo grupo humano, etc.) sino, entendido lo desconocido en un sentido ontológico, es decir, como la apertura hacia algo misterioso sobre el ser mismo de lo que es, y que yace en lo más recóndito de la experiencia de los sentidos y del pensamiento. Oído y misterio del ser van de la mano, por tanto, sonido y conocimiento (en sentido ontológico) van juntos. Como consecuencia, silencio, sonido, desconocimiento y

⁴ Andrés, Ramón, “El sonido del origen”, en *El mundo en el oído*, Madrid: Acantilado, 2008, p. 14.

saber, son análogos (aunque no necesariamente sonido es conocimiento y silencio desconocimiento). Lo musical, esa aglomeración misteriosa de sonido y silencio, son inseparables del acontecimiento del misterio del ser y su antecámara, que es la penumbra, la oscuridad de lo velado. El sonido es oscuro, lejano, y en el silencio yace conocimiento...

La revelación de las verdades que experimentaban los iniciados durante el ritual más importante de la antigua Grecia –el de Eleusis– se mantenía en secreto bajo pena de muerte. Iluminación-muerte. *Mistikós* es lo velado, cerrado, de lo que no se puede ni debe hablar. En griego antiguo, *músein* significaba llevarse el dedo a los labios, callar. Las musas, el misterio y el silencio se vinculan como inseparable trinidad en los misterios.⁵ Ya en la *Teogonía* de Hesíodo, las musas acompañan la creación del mundo desde lo anterior al mismo, desde el caos, desde aquello absolutamente indeterminado y desconocido: “Ellas, lanzando al viento su voz eterna, alaban con su primer canto, desde el origen [...]”⁶ Las fuerzas divinas que son las musas, acompañarán desde el caos primigenio, la creación de los dioses olímpicos. Los hijos de Zeus, Démeter, diosa de la generación y la vida terrenal, Apolo y Dioniso, los dioses musicales, expresarán las fuerzas que mantienen en movimiento, en cohesión-destrucción, tensión-distensión, las transformaciones y el movimiento del cosmos.

Como se aprecia, desde tiempos primitivos, la música, se presenta como una posible respuesta a aquellas preguntas primordiales sobre el Ser, el principio, la generación y las fuerzas que mueven el cosmos. El oído abierto, la experiencia de fracturar el sentido conforme o común, permiten, primeramente, provocar aquel caos originario para luego intentar conformar alguna respuesta –no necesariamente conceptual– a aquel abismo provocado por el retumbar del trueno creacional. Sócrates –quien al final de sus días escuchó a su *daimon* para que el filósofo de la mayéutica escuchase a las musas e hiciera poesía– perturbaba también los oídos de sus interlocutores, los abría, así como el tábano abre pequeñas heridas que provocan una comezón por varios días. No se trataba de concluir con respuestas

⁵ *Ibid.* p. 15.

⁶ Citado por Andrés, en *op. cit.*, “Grecia”, pp. 282-283.

más que de provocar con preguntas: herir el oído por días desde la filosofía. Aunque al final de sus días, Sócrates pronunció un discurso frente a sus discípulos, previamente no pudo más que escuchar a las fuerzas divinas de la naturaleza, a las musas. Ni el gran maestro dialéctico, del concepto y la argumentación, resistió completamente al poder de aquellas fuerzas, pues, aunque más o menos torpe para la técnica musical, era un gran escucha, y en eso estriba, precisamente, su capacidad para percibir su voz interna y para hacer escuchar preguntas (apertura) a los demás.⁷

Así, podemos afirmar que para el griego antiguo: “Quizás la música sea la respuesta a esa ansia, el afán de conciliar y armonizar los elementos que recorren discordantes al Caos.”⁸ Para dar testimonio a esta aseveración, de que en la antigua Grecia se hallaba respuesta a las cuestiones metafísicas a través de la música, tomemos como ejemplo los ritos de Eleusis. El filósofo italiano Giorgio Colli (1917-

⁷ Cuenta Sócrates: “[...] a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, a hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. Pero ahora, después de que tuvo lugar el juicio y la fiesta del dios retardó mi muerte, me pareció que era preciso, por si acaso el sueño me ordenaba repetidamente componer esa música popular, no desobedecerlo, sino hacerla.” (Platón, *Fedón*, 60e-61c). Aunque el filósofo compuso poemas y fábulas, no debe olvidarse el significado amplio que el griego antiguo daba a *mousiké*, como actividad que englobaba todo arte inspirado por las musas (las artes de la palabra, escénicas y del sonido propiamente), lo cual implicaba una síntesis de un quehacer humano amplio más que una actividad especializada: “un arte que trata de todo aquello concerniente a la naturaleza musical, tanto en su vertiente práctica como especulativa. *Mousiké* representaba, por lo tanto, una idea de síntesis o de conjunción de los elementos reunidos en el ser humano. Expresaba la alegoría de un mundo proporcionado, tan ideal como «lógico»: sonido, movimiento y numen. Todavía más: para Platón este vocablo incluía la literatura, las artes, todo cuanto estuviera relacionado con el saber y diera «cabida» a las ideas nobles. La *mousiké* abrazaba todo aquello que hoy denominaríamos una formación humanística.” (Andrés, “Grecia”, p. 284). De esta manera, los conceptos de ritmo y armonía, principalmente, resultan mucho más amplios en este contexto respecto de las definiciones que se dieron en épocas posteriores a dichos términos. Por otra parte, y en el mismo sentido, hay que tomar en cuenta el señalamiento que hace Andrés respecto a las culturas primigenias (como la griega), en las que el oído era tal vez el sentido fundamental. Así, comenta el escritor siguiendo la obra *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura griegas* del musicólogo Marius Schneider: “[...] en las culturas de cierto desarrollo la percepción auditiva disminuía en beneficio de lo visual, mientras que en las más primitivas el poder acústico –muy ligado a la evolución de los rituales– fue predominante. Así, el vocabulario estaba estrechamente hermanado con el valor sonoro de cada palabra.” (*Op. cit.*, p. 14). Con este contexto, se puede afirmar que el valor de la poesía escrita por mandato de las fuerzas divinas, a través de los sueños de Sócrates, atañe no sólo a las palabras sino también a su sonoridad misma, es decir, al flujo sonoro en sentido no-conceptual ni lingüístico.

⁸ Andrés, p. 24.

1979) reproduce un fragmento del historiador antiguo Estrabón (c. 64 o 63 a. C.-c. 23 o 24 d. C.), quien –al referirse a los ritos más importantes de la antigua Grecia– ilustra perfectamente el pensamiento que el griego arcaico tenía acerca del vínculo íntimo que había entre la música, la mística y el culto a sus dioses:

Pues bien, la mayoría de los griegos atribuyó a Diónisos y a Apolo y a Hécate y a las Musas y a Deméter –¡voto a Zeus!– todas la manifestaciones orgiásticas y báquicas, las danzas corales y la esfera mística, que toca a las iniciaciones. Además, llaman Yaco a Diónisos y al fundador de los misterios, el espíritu de Deméter. Las dendroforías, las danzas corales y los misterios son comunes a esos dioses; pero en cuanto a las Musas y a Apolo, aquéllas presiden las danzas, mientras que éste dirige tanto las danzas como la adivinación.⁹

Son múltiples las referencias al rito eleusino en las que se describe la experiencia de este como algo que acontecía fuera de la esfera perceptual cotidiana. Todos los testimonios de los historiadores y filósofos, los cuales recoge la obra de Colli, concuerdan en que el conocimiento que hallaba el iniciado durante el rito, era de carácter supra-racional y que no tenía otra condición de ser, más que la experiencia vivencial del mismo. Más adelante se hablará con detalle sobre esta característica, pero poniendo como protagonista al rito dionisiaco propiamente. Por el momento, reproducimos otro pasaje altamente sugestivo atribuido a los *Fragmentos* de Aristóteles, en el cual se hace énfasis en el estado de apertura que tenía el iniciado antes de la gran revelación acontecida durante la vivencia:

[...] Porque lo primero se hace presente al hombre a través del oído, pero lo segundo sólo cuando la mente experimenta una súbita iluminación; eso lo llamó Aristóteles místico y semejante a las iniciaciones de Eleusis (porque en ellas el iniciado quedaba marcado con respecto a las visiones, pero no recibía una enseñanza).¹⁰

⁹ Colli, Giorgio, *La Sabiduría griega I*, "Eleusina". Madrid: Trotta, 2008, pp. 117-119.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 113-115.

Se aprecia, en general, que la cultura griega era altamente sensible no sólo a su sentido de audición, sino a toda experiencia que permitiera una apertura hacia lo desconocido, es en este sentido –como se ha apuntado– por lo que, precisamente, la sensibilidad hacia lo sonoro era fundamental no solamente como goce estético sino como parte integral de la vivencia de cualquier ser humano (hay que recordar que la entrada a Eleusis era permitida incluso a los esclavos).¹¹ Se puede afirmar que el estado de apertura, la escucha atenta, la práctica del silencio, todo un “habitar desde el oído”, fue el *ethos* que marcó hondamente a quienes buscaban el conocimiento como experiencia. Empédocles concibió el Universo como una gruta, Pitágoras practicaba el silencio prolongado aislándose en una caverna al igual que Eurípides, el Liceo aristotélico era una cueva junto a un río, en el templo de Delfos había una cavidad (*delphýs* = matriz), de ahí el nombre del lugar que se encontraba en una sima, la cual llamaban *stómios*, locución que designa “vagina”.¹² ¿Podría afirmarse que la respuesta a los misterios metafísicos se halla en la dinámica del sonido y el silencio no conceptuales, es decir, en la música; o por lo menos, podrían comenzarse a hallar las respuestas en la antesala del cosmos que es el oído?

Aquellas preguntas por el origen o principio que se planteaban los filósofos antiguos no se enterraron, pues siguieron (y siguen) resonando en el pensamiento moderno. Friedrich Nietzsche (1844-1900) es un nítido ejemplo de ello. Acorde con el espíritu griego, el joven pensador de Röcken intentó dar respuesta a las cuestiones metafísicas desde el espíritu de la música, haciéndonos recordar que el origen y el principio de expansión/creación del mundo, es decir, su potencia creadora, fue en algún momento para los griegos arcaicos, la música misma.¹³ Desde su pensamiento temprano, Nietzsche comenzó a pensar en una clave distinta a la de las tradiciones filosóficas anteriores a su momento, no sólo la interpretación del mundo griego, sino, sobre todo, del mundo moderno, en específico: sus valores

¹¹ *Ibid.*, “Introducción”, p. 32.

¹² Andrés, pp. 32-33.

¹³ Pardo, C., “Nietzsche: esculpiendo los sonidos de la aurora”, Estudios Nietzsche, La Música, II (2002), p. 91.

morales y estéticos. El pensamiento nietzscheano lleva a cabo, por esta razón, una exploración peculiar sobre lo dionisiaco, la cual pondrá más que en entredicho las concepciones racionalistas y moralistas de su tiempo sobre la ética y el arte, llevando hasta sus últimas consecuencias el pensamiento crítico del romanticismo, plasmado este en los herederos (y críticos) de la filosofía trascendental de Kant (1724-1804), tales como Schelling (1775-1854) y Schopenhauer (1788-1860). Por esta razón, se muestra como necesario en este punto, realizar primero una exposición crítica de la filosofía kantiana sobre la música, antes de adentrarnos en la filosofía del joven Nietzsche, con miras a comprender mejor esta última.

1.1 La concepción kantiana sobre la experiencia de la música

Antes de comenzar su larga meditación, la cual culminaría en la primera *Crítica*, Kant quizá se mostraba melancólico, y en un momento de su vida y obra, criticó amargamente al teólogo, místico y visionario Immanuel Swedenborg (1688-1772). En resumen, su malestar procedía del conflicto que le provocaba la aparentemente irreconciliable disputa entre el racionalismo filosófico, los avances de la ciencia, y la metafísica (sobre todo, a Kant le importaban los eternos debates en torno a esta última). Con una formación estrictamente racionalista, Kant se preguntaba cómo era posible que las visiones de un místico tuvieran alguna validez y que, encima, fueran tomadas en cuenta. Kant se burlaba de aquellas, aunque también, de algún modo, de la metafísica misma, al considerar el trabajo de esta disciplina como meros sueños. Mientras el filósofo discutía por petición de sus amigos acerca de Swedenborg, los avances de la ciencia empírica cada día demostraban la insuficiencia y hasta el ridículo, no sólo de las disputas ontológicas, sino hasta del racionalismo, que cada día se mostraba más dogmático. A un pensador racionalista con un buen historial en el quehacer de la matemática y de la astronomía, como era en un principio Kant, aquellos problemas le provocaban cierto enojo, el cual desembocaba en una burla (por impotencia tal vez) hacia todo misticismo, derivando

todo ello en una cierta melancolía, o bien, en un profundo desencantamiento respecto a la razón.¹⁴

La solución para el filósofo ilustrado de Königsberg no era, desde luego, convertirse en un piadoso místico, sino intentar conciliar, desde la propia razón, los problemas metafísicos. Los sueños de un metafísico racionalista confrontados por los sueños de un visionario mostrarían gratitud al empirismo de filósofos como John Locke (1632-1704) y David Hume (1711-1776). De este modo, la *Crítica de la razón pura* (1781) tendría como primera tarea, la de desechar el conocimiento místico (el cual, según, sólo era producto de una confusión mental) y tomaría como primeros principios los del empirismo, aunque no de forma completa sino con la peculiaridad del famoso “giro copernicano” kantiano, el cual consistiría en postular que “lo dado”, es decir, los objetos, no son posibles sin las intuiciones que, *a priori*, pone el sujeto trascendental. Estas intuiciones primarias (espacio y tiempo) son las condiciones de posibilidad de todo conocimiento. Así, la Introducción de la primera *Crítica* comienza poniendo entero énfasis en que el conocimiento comienza por la experiencia y por la representación de las primeras intuiciones:

¿Cómo podría ser despertada a actuar la facultad de conocer sino mediante objetos que afectan a nuestros sentidos y que ora producen por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento la capacidad del entendimiento para comparar estas representaciones, para enlazarlas o separarlas y para elaborar de este modo la materia bruta de las impresiones sensibles con vistas a un conocimiento de los objetos denominado experiencia? Por consiguiente, en el *orden temporal*, ningún conocimiento precede a la experiencia y todo conocimiento comienza con ella.¹⁵

¹⁴ Cf., el libro de Kant, *Sueños de un visionario*, y, asimismo, para este debate, Máximo Lameiro, “Sueños de un racionalista. Sobre la diatriba de Kant contra Swedenborg o por una ontología simbólica”, en *A Parte Rei-Revista de Filosofía*, 58, Julio 2008, pp. 3-7.

¹⁵ *Crítica de la razón pura (CRP)*. Edición de Pedro Ribas. Madrid: Taurus, 2005, “Introducción”, pp. 27-28. Kant sentencia, con un humor amargo, sobre si se puede dar respuesta final y satisfactoria, *desde la razón*, a los problemas metafísicos clásicos, los cuales llama “Ideales de la razón” (necesidad de un Ser supremo, la inmortalidad del alma y la libertad humana): “Tal afán sólo podría quedar satisfecho mediante poderes mágicos, de los que yo nada entiendo.” (“Prólogo a la primera edición”, p. 8.) Además de invalidar todo tipo de mística como posibilidad

Lo primero que acontece desde este primer supuesto de la *Crítica*, son el espacio y el tiempo, pero estos no son dados por la experiencia de los fenómenos como querían los empiristas, sino que son intuiciones puras, condiciones que el sujeto pone para que este pueda representarse el mundo como fenómeno. La experiencia de dichas intuiciones es lo primero que hay, y su apriorismo, se fundamenta –sin abundar en la naturaleza de los juicios sintéticos *a priori*– en la apercepción simple de que se puede percibir un espacio vacío, pero no objetos sin espacio, y lo mismo sucede respecto al tiempo: se puede percibir un tiempo eterno, vacío, pero no un mundo sin tiempo. La esencia del tiempo es la sucesión y la simultaneidad como formas de la intuición pura del tiempo que pone el sujeto, ambas representaciones sin las cuales nada puede acontecer como fenómeno dentro del tiempo mismo; la esencia del espacio es la exterioridad como forma, como representación dada por el sujeto sin la que nada puede figurarse con un

de conocimiento real, Kant, en la primera *Crítica*, una y otra vez, muestra la misma actitud respecto a los sueños (equiparándolos a la locura), muy a la manera cartesiana. Es evidente que para el contexto en el que se da su pensamiento y para los problemas que este se propone, la lucha por la supervivencia de la filosofía que se propone Kant, sólo podría tener éxito, mientras esta pudiera operar de forma “científica”, es decir, desde una lógica conceptual consistente (Lógica trascendental), además de ser empíricamente comprobable (Estética trascendental).

Para el espíritu ilustrado de la época, no hay cabida para considerar la experiencia mística (ni mucho menos los sueños) como conocimiento; las más altas aspiraciones de un ilustrado serán la moral y la consecuente formación humanística, desde la ciencia y la razón. De ahí que los fundamentos del criticismo kantiano sean, 1) *la experiencia* por la que todo comienza, y 2) *la racionalidad* autocrítica (reguladora) cuyo fundamento es el *a priori* mismo de la sensibilidad. Ambas esferas son complementarias y condicionantes entre sí: en conjunto, constituyen el sujeto trascendental del conocimiento. ¿Pero qué es primero? Kant soluciona este problema proponiendo que existe una síntesis originaria (apercepción), la cual también viene dada *a priori* y sin la que toda percepción o dato sería posible para la experiencia ni para conocimiento alguno. Sin esta síntesis originaria “[...] tales percepciones no pertenecerían tampoco a ninguna experiencia, por lo que carecerían de objeto y no serían más que un ciego juego de representaciones, es decir, serían menos que un sueño.” (“Analítica de los conceptos. Deducción de los conceptos puros del entendimiento”, p. 97.) Aunque, para Kant, el juego de la fantasía, la locura, los sueños y la experiencia mística son meros movimientos de la sensibilidad subjetiva y más o menos equivalentes por cuanto concierne a su valor cognoscitivo, queda abierta la pregunta de si todo ello realmente carece de valor en cuanto a vivencia/experiencia. O, para preguntarlo con Eugenio Trías, quien vincula los Ideales kantianos con lo que expresaría la música de J.S. Bach: “¿Cabe algún acercamiento a los misterios del Otro mundo, de forma que despeje la incógnita relativa a ‘lo que tenemos derecho a esperar’?” (Trías, Eugenio. *El canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007, p.105).

volumen dentro del espacio. Sólo de ese modo, espacio y tiempo pueden concebirse como dimensiones en conjunto.

La intuición pura del tiempo asiente en el sujeto como interioridad, la del espacio como exterioridad. El espacio como intuición *a priori* permite la representación de la materialidad como fenómeno; el tiempo, a su vez, permite la representación de la sucesión y simultaneidad de los fenómenos. Pero "[...] tiempos diferentes no son simultáneos sino sucesivos (así como espacios distintos no son sucesivos, sino simultáneos)."¹⁶ De aquí que la representación interior de la materialidad sea posible sólo como suceso (s) en un mismo tiempo, como memoria subjetiva, y que la representación del tiempo en el exterior sea posible sólo como una misma simultaneidad de fenómenos en la exterioridad material. Como se verá un poco más adelante, el idealismo trascendental propuesto por el filósofo, el cual toma al espacio y al tiempo como formas puras de la sensibilidad y como representaciones *a priori* de la misma, serán supuestos determinantes en cómo Kant entenderá la música como fenómeno que, justamente, afecta primeramente a la sensibilidad subjetiva.

Para no ahondar más en cómo se lleva a cabo la autocrítica (localización de límites y alcances) de la razón respecto a los grandes Ideales metafísicos, hay que mencionar que Kant piensa que el poner límites a los abusos dialécticos especulativos no es algo negativo del todo, sino que también tiene su lado positivo y que es precisamente esto por lo que la razón tiene que someterse a un examen crítico constante: "Ello se ve claro cuando se reconoce que la razón pura tiene un uso práctico (el moral) absolutamente necesario, uso en el que ella se ve inevitablemente obligada a ir más allá de los límites de la sensibilidad."¹⁷ Queda claro, con este argumento, que no sólo se trata de encaminar a la filosofía "por el sendero seguro como el de una ciencia" sino que dicha tarea tiene como fin el uso práctico, moral, más todavía y con mayor relevancia, la ampliación de la sensibilidad.

¹⁶ Kant, *CRP*, "Estética trascendental. El tiempo", p. 49.

¹⁷ *CRP*, "Prólogo a la segunda edición", p. 18.

El mundo presente nos ofrece un escenario tan inmenso de variedad, orden, proporción y belleza, tanto si lo consideramos en la infinitud del espacio como en la ilimitada divisibilidad de sus partes, que incluso desde los conocimientos que de él ha podido adquirir nuestro débil entendimiento, la lengua pierde su expresividad a la hora de plasmar tantas y tan grandes maravillas, los números, su capacidad de medir y nuestros propios pensamientos dejan de encontrar límites, de suerte que nuestro juicio acerca del todo desemboca en un asombro inefable, pero tanto más elocuente.¹⁸

Es en este punto donde la razón y el lenguaje no pueden más, en donde se cede a los sentimientos de lo bello y lo sublime, que tendrán al final –como la razón misma– un uso práctico, es decir, moral. Sin duda alguna, aquellos sentimientos también son propios del arte y este, a su vez, tendrá como tarea suprema el mismo uso (moral) práctico. Aunque para Kant, al arte sólo le atañe el ámbito de lo bello y reserva lo sublime a la contemplación de la naturaleza, para su contexto, el arte musical ya se iba emancipando poco a poco de su utilitarismo religioso y de su papel de arte entretenedor. De esta manera, por ejemplo, el compositor austríaco Joseph Haydn (1732-1809), al mismo tiempo que el filósofo del criticismo, puso cada vez más énfasis en la expresividad subjetiva mediante el arte de los sonidos. Así, el músico haría su propio giro copernicano, a su modo y estilo.¹⁹ Se prepara en este contexto, de forma sigilosa, una nueva misión para la música.

Para el filósofo de Königsberg, el arte bello no habría de ser aquel que sólo se limita a agrandar las sensaciones, sino que tenía que aspirar hacia la comunicabilidad universal de su experiencia. Se debe recordar que, para el contexto de la Ilustración, todo habría de ser sometido a la crítica libre y pública. En este sentido, el arte daba sus primeros pasos de emancipación respecto de la Iglesia y de la Corona para disolverse en una universalidad distinta: la de lo humano.²⁰ Así,

¹⁸ *Ibid.*, “Del ideal de la razón pura. Sección VI: Imposibilidad de la prueba fisicoteológica”, p. 379.

¹⁹ Trías, “Franz Joseph Haydn”, p. 140.

²⁰ Respecto a la libertad del pensamiento de “su santidad” y de “su majestad”: “[...] la razón sólo concede a lo que es capaz de resistir un examen público y libre.” (Kant, *CRP*, “Prólogo a la primera edición”). Una sentencia similar podría aplicarse desde el quehacer del arte en su

el gusto por lo bello no es un agrado egoísta. Para Kant, en su *Crítica del Juicio* (1790), la experiencia estética (del arte bello) nos lleva más allá del yo de una forma específica, pues la trascendencia de la individualidad en la que piensa el filósofo tiene un principio y fin reflexivos tendientes a la moralidad. Ir más allá del placer individualista o de la mera sensación de agrado en el arte, no se da por medio de lo que comúnmente se conoce como experiencia de los sentidos. “La comunicabilidad universal de un placer ya lleva consigo en su concepto el que no deba ser un placer del goce a partir de la mera sensación, sino de la reflexión. Así, el arte estético, en tanto que arte bello, es tal que posee como patrón de medida el discernimiento reflexionante y no la sensación de los sentidos.”²¹ Como se verá, muy al contrario de lo que postulará Nietzsche, para Kant, la importancia suprema de la experiencia estética es su poder para hacernos imaginar de manera creativa, pero, sobre todo, su poder de hacernos pensar y reflexionar con profundidad, o bien, podría aseverarse: llevarnos al plano de la dialéctica trascendental con miras a un fin práctico.

[...] Cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a la exposición de aquel concepto, pero que por sí misma ocasiona tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto, y, por tanto extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, es creadora y pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales (la razón) para pensar, en ocasión de una representación (cosa que pertenece ciertamente al concepto del objeto), más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado.²²

gradual “giro copernicano”, el cual derivaría en un punto climático de expresividad libre y humana –no atada al entretenimiento inmediato, al Estado o a la Iglesia–, en Beethoven y la tradición musical posterior a él llamada Romanticismo. Se puede consignar correctamente que, para el tiempo del arte romántico, el arte sólo concede a lo que es capaz de asumir una expresión libre y humana.

²¹ Kant, I., *Crítica del discernimiento (CD)*, ed. De Roberto R. Aramayo y Salvador Mas (Madrid: Mínimo Tránsito, 2003), B179, p. 271.

²² *Ibid.*, B194, p. 282.

De esta forma, Kant puntualiza que, correlativa a la imaginación existe una potencia ilimitada la cual conduce a trascender el concepto mismo de lo plasmado en el arte, para elevar la facultad creadora hasta la perfección del movimiento de la razón. La imaginación se pone en movimiento –aunque sin concepto determinado– mediante el discernimiento (o juicio) reflexionante que brinda la experiencia estética, la cual estimula (por su necesaria universalidad) la facultad de las ideas intelectuales. Se ve claramente que el sentido propio del contexto en el que vivió Kant y se formó su vida intelectual, el fin del arte es educar, formar, intentar exaltar el espíritu humano hacia una perfección moral y espiritual.

Así, el esmero por el perfeccionamiento moral es una forma de parecerse a la virtud de la naturaleza, a su propia excelencia. Este ejercicio intelectual-moral tiene que llegar hasta el espectador a través de la genialidad o capacidad del artista, quien expresa esta perfección, no como mera imitación de la naturaleza, sino como fuerza/imaginación creadora (*Einbildungskraft*) que va más allá del concepto mismo del objeto plasmado. (La genialidad del artista no extrae un concepto de la naturaleza y lo plasma, sino que expresa la fuerza misma, su perfección, y esta se plasma necesariamente en concepto, puesto que la sensibilidad no puede aprehender de otra forma más que desde la síntesis originaria de la sensibilidad aunada al concepto).

De este modo, quien crea, hace posible una experiencia estética mediante lo bello y así, hace expandir la facultad de la razón por medio del juicio reflexionante. La fuerza/imaginación del artista es la perfección de la naturaleza expresándose a sí misma, tomando en este caso, al creador humano como su medio imaginal/racional. Es el genio universal de la naturaleza (contenido en el artista) expresándose a sí mismo mediante el in-genio humano. Este último no es más que el medio expresivo, formando ambos (naturaleza y humano) un *continuum*.²³

En cuanto a la música, Kant la categoriza dentro de las artes del “bello juego de las sensaciones” otorgando a dicho arte el nivel más bajo en cuanto al poder reflexivo que posibilita su propia experiencia estética. El arte de los sonidos y

²³*Ibid.*, B181-B202, pp.272-2786. En el siguiente apartado se abundará sobre la idea de *genio*.

silencios está en un rango inferior a las artes de la forma y de la palabra (las artes de la palabra tienen evidentemente el lugar más agraciado en el contexto de una filosofía enfocada en el ordenamiento moral del mundo humano). El siguiente fragmento de la tercera crítica kantiana, sobre la música, lo confirma:

Pues aunque la música habla por medio de meras sensaciones sin conceptos y en esta medida, a diferencia de la poesía, no deja en resto nada para la reflexión, mueve, sin embargo, al ánimo múltiple e internamente, aunque de forma pasajera. Pero la música, ciertamente, es más goce que cultura (el juego de pensamientos que ella suscita colateralmente es meramente *el efecto de una asociación, por así decirlo, mecánica*) y enjuiciada por la razón tiene menos valor que cualquiera de las otras bellas artes.”²⁴

La música es así, casi puro arte ornamental y halagador, muy cerca está de ser una frivolidad transitoria. Al asumirse en el sujeto como asociación mecánica, son movimientos, que, por el efecto material sonoro, producen reacciones corporales determinadas. La causa mecánica y efectista, siendo el medio necesario para que la música se escuche, se convierte en esta interpretación, en la causa y fin únicos de dicho arte. Más adelante, nos dice el filósofo de Königsberg en su característico estilo moralizante, que, a diferencia de las artes de los ojos o de las artes que él considera, representan mejor la forma y tocan el concepto: “Además, de la música pende una cierta deficiencia de urbanidad, por el hecho de que particularmente según las características de sus instrumentos, extiende su influjo más allá de lo que se le pide (a la vecindad) y así, por así decirlo, se impone, perjudicando en esta medida la libertad de aquellos que están fuera de la sociedad musical.”²⁵

Es sintomático para el contexto, que después de estas palabras, Kant compare el fenómeno musical con lo que ocurre con el sentido del olfato, y pone el ejemplo de alguien que pretende imponer el aroma de un pañuelo a los demás por

²⁴ *Ibid.*, B218-B219, pp. 297-298. *Cursivas nuestras.*

²⁵ *Ibid.*, B221, p.299.

el simple hecho de pasearse con él. Esta analogía puede parecer incluso ridícula. Para el filósofo, el arte mecánico produce lo agradable y va a las sensaciones, mientras que el arte que aspira al conocimiento acompaña necesariamente al concepto y a lo bello. En cuanto al mecanicismo del fenómeno sonoro y las artes agotadas en el juego de lo agradable/mecánico, el filósofo vuelve a asociar la música, esta vez no con el olfato, sino con el gusto:

De ellas [artes de lo agradable] también forma parte el modo como la mesa está pertrechada para el goce o, incluso, en los grandes banquetes, la música que acompaña a la comida: una cosa maravillosa que a modo de agradable ruido debe acompañar y alegrar los ánimos y favorecer la conversación distendida de un comensal con otro, sin que nadie preste la más mínima atención a la composición. De ellas forman parte además todos los juegos que no llevan consigo otro interés que hacer pasar el tiempo inadvertidamente.²⁶

De este pasaje se puede interpretar sencillamente que quien no está en la reunión o “banquete” musical, no es parte de lo que la experiencia sonora es en sí misma: un llamado; los oídos –aunque permanezcan abiertos– pretenden cerrarse a voluntad, como si tuviesen “párpados”, y, por tanto, no se puede pensar la experiencia estética de la música más allá de lo privado. Según el pasaje, la música es un pasatiempo al que ni siquiera hay que ponerle toda la atención. La música, como goce privado, se piensa dentro del contexto de la “urbanidad” o la “vecindad”, de si uno tiene problemas con quien habita alrededor o si los vecinos tienen problemas con uno mismo al presentarse el hecho musical. Interpretando esta visión: el fenómeno musical, o es privado, o es consenso social, y si no es ninguna de estas dos, se impone por violencia. Desde este punto de vista, la música no expande la sensibilidad ni el pensamiento: el oído no genera conocimiento si no hay concepto. De cualquier modo, esto es totalmente congruente, si el supuesto es que

²⁶ *Ibid.*, B178, p. 271. Se reitera una vez más la asociación –apropiada para el ambiente en el que vivió Kant– que el pensador hace entre música, comida, perfume y pasatiempos.

la música se reduce a ser materialidad sonora que produce efectos por causas mecánicas.²⁷

Si tomamos una perspectiva no apriorística, es decir, situados no desde un sujeto trascendental y su mundo de representaciones puras, se puede argumentar que el acontecimiento musical, su materialidad en sí, su movimiento, más bien invita a ser parte de él en todo momento en el que se dé, independientemente de si el individuo quiera o no quiera aislarse del mismo, o sea, del goce privado o del consenso social. Este querer o no aislarse del mismo es una complicación del sujeto en cuestión, no de la música como tal, no del fenómeno sonoro. Se puede afirmar (al menos desde los pasajes anteriores) que Kant recae en un juicio subjetivista sobre el tema, juicio con el que, además, ratifica la inferioridad de la música dentro de la escala vertical que posibilita el juicio reflexionante.

Fuera de este enojo “personal” con la reunión (o imposición) musical, digamos que, es precisamente este carácter de abierto, de espaciamento, de expansión y de invitación, el que hace del acontecimiento musical, en sí mismo, algo con lo que puede posibilitarse una profunda reflexión filosófica, más que declaraciones morales subjetivas. Si somos rigurosos con la argumentación kantiana expuesta hasta aquí, hay que decir que esta se basa en una percepción subjetiva, es decir, en la opinión de que la experiencia musical o es complacencia sensorial –privada o aprobada por convención social– o no lo es: no se puede salir del ámbito de la representación. Es sumamente probable, con todo lo anterior, que la música popular, de reuniones colectivas y con baile, fuesen para el filósofo una expresión prácticamente de la “bestialidad humana”, es decir, de aquello que –según una definición logocéntrica de lo humano, propia del pensamiento

²⁷ “Pero con toda seguridad la matemática no tiene ni la más mínima participación ni en el estímulo ni en el movimiento del ánimo que produce la música, sino que es sólo la condición indispensable (*conditio sine qua non*) de aquella proporción de las impresiones.” (CD, B220, p. 299.) Aunque la formalidad matemática (apercibida como juicios sintéticos *a priori* acorde a la filosofía kantiana) es sólo la condición necesaria para que se dé el fenómeno musical, es precisamente por ello por lo que, para Kant, la música participa en un grado menor como estimulante de la reflexión filosófica.

antropogénico que inaugura Descartes— ni siquiera es considerado como propiamente humano.²⁸

En este sentido, a Kant le es imposible desarrollar lo que tiempo después harán sus críticos y que será fundamental para la interpretación de la experiencia musical: la profunda vivencia en la interioridad individual y colectiva más allá de la complacencia mecánica subjetiva. Para su contexto, la música es el arte de agrandar y que, en me menor medida, puede llevar a un juicio reflexivo, pero con posibilidades mínimas o quizá imposibles. La música se reduce, así, a pura materialidad que excita la máquina corporal y mínimamente la materia espiritual. No se da un salto ni pequeño aún para superar el mecanicismo, al menos, en cuanto a la estética sobre la música se refiere. Vista desde este punto, la música se presenta como dos disyuntivas: como una fenómeno espacio-temporal que, o puede complacer al sentido, o como una irrupción que puede violentarlo, es decir imponerse al sujeto mediante su intensidad sonora inherente.

En cuanto a la temporalidad, esta pasa a segundo plano, pues es sólo una condición matemática/mecánica del ordenamiento sonoro: la música como la ordenación (espacial) de sonidos en el tiempo. El tiempo, como la matemática, resulta una sola condición necesaria, un accesorio de la vivencia. El tiempo es un pasa-tiempo. Si lo vemos desde los términos de la Estética trascendental que se expuso brevemente arriba, tenemos que:

²⁸ Puede ser muy enriquecedor remitirse a la crítica de Henry More (1614-1687) al dualismo de Descartes, en concreto, a su postura sobre los animales como desposeídos de alma-memoria, pero sobre todo (por los fines de este trabajo), la discusión sobre el concepto del espacio, en Descartes, R. y More, H., *La correspondencia Descartes-Henry More*, ed. González Recio, J. L. Madrid: Antígona, 2011. Nosotros nos inclinamos enteramente por la postura vitalista y no mecanicista del filósofo inglés. Hay que comentar que Kant, en su intento por armonizar el “sueño dogmático” del racionalismo con el empirismo, aun así, le fue imposible pensar más allá de la esfera de la representación humana. Como es sabido, Schopenhauer se encargó de expandir este horizonte, teniendo consecuentemente la reflexión sobre la música un papel fundamental en dicha tarea. Debemos considerar que esta crítica —que bien ya se podría llamar “vitalista”— al representacionismo kantiano (y su humanismo) no intenta dignificar “lo humano” (memoria, pensamiento, imaginación) en lo animal (no se trata de humanizar a los animales), sino más bien, se trata de reconocer lo animal en lo humano. ¿Por qué estas facultades, junto con lo creativo, la potencia de lo estético y hasta del intelecto (no precisamente racional), por qué el baile y la música, se reducirían a ser atributos exclusivos de una sola especie de ente viviente; por qué el concepto mismo de lo vivo tendría que definirlo (y ser definitorio desde) el ser humano?

Evidentemente, al permanecer Kant referido a la dimensión material, por lo tanto, externa, del sonido musical piensa inmediatamente el espacio como el *médium* más propio de la música, sin hacer ninguna referencia al tiempo. En este sentido se entiende que la música no ofreciera un interés propiamente filosófico para Kant, pues al no detenerse en su dimensión temporal la música no tiene relación *interna* con la subjetividad.²⁹

Al ser pura materialidad o irrupción externa, para Kant la música tiene una relación, aunque necesaria, accidental con el tiempo. No hay cabida así para que la memoria individual, mediante el acontecimiento de las vibraciones, se trascienda a sí misma para desgarrar el tiempo lineal y acceder al tiempo/espacio único de lo “nouménico”. La temporalidad musical sólo se define como el momento accidental de la irrupción espacial/material del sonido, ya sea como goce o como violencia sensorial.³⁰

El esquema musical kantiano es binario y subjetivista. Pero desde esta perspectiva, el filósofo deja, en la *Crítica del juicio*, conceptos sobre el arte y sobre la música que serán de medular importancia para la misma crítica hacia su propia filosofía. El criticismo kantiano –se puede argumentar– resulta ser el mejor crítico de sí (y creemos que esa era la finalidad del filósofo: poner límites a la razón humana para ampliar su sensibilidad, aunque tal vez esta ampliación debiera ir más allá de la esfera de la moralidad.) Por una parte, la idea de genio seguirá resonando en la tradición filosófica y musical posterior a Kant, y por otra, tendremos que, quizá irónicamente, las mismas razones que ponían a la música por debajo de todo, serán las que pondrán de cabeza el mismo idealismo kantiano, situando a la música como el fenómeno más excelso (y a la vez primordial) de todos, entendida como expresión de la fuerza primigenia: la Voluntad.

El filósofo de Königsberg deja claro en la *Crítica del Juicio* uno de los supuestos estético-filosóficos fundamentales sobre la música, el cual usará su

²⁹ (Entiéndase “subjetividad trascendental”). Cf., Rojas, Sergio, “Los ruidos del sonido (notas para una filosofía de la música)”, *Revista musical chilena*, 201 (junio de 2004), p. 8.

³⁰ *Id.*

primer gran crítico: Schopenhauer, no sólo para construir una crítica a la filosofía más representativa de la Ilustración sino para construir una filosofía en general desde lo musical, una filosofía completa sobre la existencia y el mundo. De tal manera que, aunque la universalidad del lenguaje musical para Kant recae en la condición de posibilidad que permite la matemática, el pensador aclara que:

Su estímulo, que cabe comunicar tan universalmente, parece descansar en que cada expresión del lenguaje tiene en conexión con ella un tono adecuado a su sentido [...] Así como la modulación es, por así decirlo, un lenguaje universal comprensible por todo ser humano, *la música la ejercita por sí sola en toda su fuerza, a saber, como lenguaje de los afectos, y así comunica universalmente, según la ley de la asociación, las ideas estéticas enlazadas de forma natural con ella*; pero que, dado que estas ideas estéticas no son ni conceptos ni pensamientos determinados, la forma de la composición de estas sensaciones (armonía y melodía), en lugar de para la forma de un lenguaje, sólo sirve para, por medio de una índole armónica proporcionada de las mismas [...] expresar la idea de un todo coherente de una plétora de pensamientos inefables, conforme a un cierto tema que constituye el afecto dominante en la pieza.³¹

1.2 Nietzsche, lo dionisiaco y la música como afirmación de la vida

Más arriba se mencionaba, con Trías, el “giro copernicano” de los músicos, esa necesidad de expresar más que el juego de las sensaciones sino los impulsos más íntimos de ser y la perfección e imperfección del temperamento proyectado hacia fuerzas superiores. El hombre, su oído y su bramido (más que su canto) irrumpen y dejan invadirse por algo, que, imaginan, va más allá de todo sentido, pensamiento y representación. Schopenhauer hereda la visión kantiana del mundo como representación, pero, como es sabido, intuye que más allá de este mundo trascendental, existe algo que ya no es representación del yo categorizado: el mundo como Voluntad. Escribe Schopenhauer al respecto: “Lo que entre los hindúes se denomina el velo de Maya: ese es precisamente el conocimiento

³¹ Kant, *CD*, B219-220, p. 298, (cursivas nuestras).

entregado al principio de razón, con el que nunca accedemos al ser interior de las cosas, sino que únicamente persigue fenómenos hasta el infinito y se mueve sin propósito ni fin, como la ardilla en la rueda.”³² El pensador compara una y otra vez el velo de Maya con el mundo fenoménico visto a la luz de la filosofía kantiana, que como se ha visto, es la mera representación sensible/conceptual del yo trascendental.

A propósito de la música, Schopenhauer llevará hasta sus últimas consecuencias aquel argumento kantiano sobre la música como lenguaje universal y como vínculo directo desde y hacia a los afectos. Pero lo que hará el escritor de *El mundo como voluntad y representación* es dar un giro al sujeto trascendental, una vez más, un giro ontológico.³³ Kant ya hablaba de una universalidad comunicable y de ideas inefables las cuales de algún modo son expresadas en la música. Schopenhauer, criticando la categorización kantiana, despoja estas ideas por cuanto al rastro conceptual y representacional que tenían en la filosofía ilustrada. "El acontecimiento musical es una vuelta al origen, una consonancia o campo armónico en donde la voluntad, por un instante, es satisfecha en la plenitud de la experiencia estética en la que todo se *re-une*. La voluntad regresa a la limpidez: voluntad que nada quiere, que no es una forma de nihilismo, sino la vuelta a la indiferencia, ser nada en tanto potencia absoluta.”³⁴ En esta universalidad indeterminada de la música, el deseo es de nada concreto, y sin embargo y por la misma razón, deseo de todo: potencia absoluta, donde la carencia de sentido específico es la posibilidad de sentido total.

³² Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, Ed. de Pilar López de Santa María (Madrid: Trotta, 2016), p. 322.

³³ Una vez más, se intenta dar respuesta a los problemas ontológicos clásicos pero esta vez, la música toma un papel fundamental en los mismos. La música –a la manera del mito griego de la creación– vuelve a tener un papel fundamental, siendo esta vez, la que acompaña al movimiento indefinido del caos que posibilita la creación del orden universal: se trata de la vibración originaria anterior a la *physis*, de la música como *lenguaje universal*: “Una primera aproximación a esta idea, la encontramos en la concepción de la música como lenguaje universal, misma que ha sido usada como moneda corriente entre músicos y no músicos, filósofos y demás estudiosos de la música, despojándola de su dimensión ontológica fundamental.” Rangel, Sonia. “El mundo como voluntad y vibración. Notas para una ontología de la música”, *Reflexiones Marginales*, 51. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM-México (Mayo 2019).

³⁴ *Id.*

De esta manera, las Ideas inefables en la música, aquello que tiene de universal el arte de los sonidos, y aquellas antinomias de la razón que sólo eran realizables de algún modo en el mundo práctico-moral; todo ello, es despojado de su abstracción conceptual, adquiriendo de nuevo una materialidad, en cierta medida independiente del sujeto, una espacialidad propia e impersonal, entendida esta dimensión ya no como intuición o representación, sino como fuerza/potencia absoluta. Para Schopenhauer, la música expresa el movimiento originario de la Voluntad, la vibración original y primigenia. Lo demás son objetivaciones de aquella, formas en las que el mundo resuena y luego se representa. La Voluntad es afecto directo al igual que el sonido. Es vibración originaria.

Por tanto, lo que se expresa en la música es potencia, intensidad e inmensidad (pues la Voluntad en su papel de potencia creadora, es eterna, nunca deja de crear, no tiene principio ni fin). El Ser es disolución en la nada. En los seres existentes que la Voluntad crea, entre ellos, el humano, la Voluntad se expresa como afecto. De ahí que se diga por analogía que la música “despierta” directamente los afectos, pero no los “comunica” al modo del lenguaje hablado (como representación), sino que los hace explícitos, devela su esencia primigenia de forma directa. La música es el lenguaje de la Voluntad en su sentido más propio y radical. Si la música comunica lo más profundo de forma directa, no es porque represente los fenómenos del universo de algún modo (su entramado matemático), sino porque la música es en sí misma ese movimiento vital, esos afectos y esos pensamientos (su trasfondo no conceptual). Los sonidos resuenan con todo lo que tienda a ese mismo movimiento vital, de ahí que la música “mueva” directamente las pasiones y el pensamiento mismo, pues lo que proyecta este arte, es el impulso y el pensamiento primigenios (en su movimiento primario, no conceptualizado aún). Se trata de la vibración o movimiento del caos primordial expresada, hecha explícita. Voluntad y música son el *continuum* primigenio. Nada disuelve más ni mejor a toda razón reguladora, a toda apercepción sintética, que la música, de ahí que sea caos primigenio.³⁵

³⁵ *Id.*

En este sentido, con plena influencia de Schopenhauer, Nietzsche llegó a concebir la música más allá de la esfera del velo fenoménico humano. Ambos pensadores concibieron este arte como la más directa expresión de la Voluntad, concibiendo la universalidad de los afectos no por su condición matemática y su movimiento necesario mecánico, sino por su fuerza misma. La Voluntad es esta potencia creadora de todo lo universal y particular. En Nietzsche, este enfoque, viene no sólo de la expansión crítica del pensamiento de Schopenhauer, sino de un proceso de pensamiento más complejo y aun más radical dentro del desarrollo de su filosofía: se trata del intento por devolver a la música ese significado que tenía en la cultura antigua griega. De esta manera, el joven filólogo de Röcken buscó un origen y un significado radical del acontecimiento musical en *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* (1872). En este libro se establecen en general los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco como fuerzas creadoras en constante lucha, poniendo énfasis en Dioniso como potencia impersonal, vital y generadora, ubicando, a su vez, a Apolo como aquella fuerza que permite la significación de la vida mediante símbolos.

Para realizar una más fiel exposición de lo dionisiaco desde la obra mencionada, es necesario dar un contexto de esta, y, además, remitirnos a quien fuera, por una época, íntimo amigo de Nietzsche, Erwin Rhode (1845-1898), quien, como nadie, describe lo que acontecía en los arcaicos ritos al llamado “dios del vino”. Hay que tener en cuenta, primero, que, antes del período que vivieron los dos filólogos amigos, en la Alemania de la Ilustración predominaba una disputa académica e interpretativa sobre los antiguos griegos. Estas diferencias estaban principalmente representadas por J.J. Winckelmann (1717-1768) y G.E. Lessing (1729-1781), ambos críticos de arte y estudiosos de la antigua Grecia. Esta disputa se reflejaba bien en la interpretación que ambos tenían de la escultura alejandrina de Laocoonte. El primero proyectaba su propia agenda moral de corte neoclásico en los valores griegos, y se representaba a éstos sólo con aquello que de apolíneo se lograba mirar (serenidad, fuerza, belleza como armonía, etc.).

Por su parte, Lessing tenía una visión un poco más crítica acerca de la sensibilidad griega, al afirmar (a partir de su interpretación de la mencionada

escultura) que el griego sentía, temía y no se avergonzaba de sus debilidades y penas. Este escenario de diferencias interpretativas sobre Grecia generó una división de técnicas de acercamiento al estudio de los griegos en las generaciones posteriores. Dicha aproximación pre-romántica a los estudios clásicos, iniciada de algún modo por Lessing, prefiguraba ya un acercamiento genealógico a los estudios griegos e históricos en general. En este ambiente es donde se puede enmarcar la obra de Rohde, Nietzsche y otros estudiosos del tema.³⁶ Ambos autores se inclinaron en su juventud por la postura romántica. Dicho espíritu encarnó en la manera en que estudiaban la lengua y los acontecimientos griegos.

Posteriormente se denominó a esta técnica genealógica como “filología del espíritu”, en contraposición a la “filología de la palabra”, cuyas técnicas de estudio se inclinaban más por la recopilación de datos, el análisis gramatical, la deducción y la clasificación. La filología que practicaban Rohde y compañía era más atrevida por cuanto a los problemas interpretativos que esta se planteaba, pues estos autores intentaban acercarse de un modo incluso osado, a la génesis de las creencias, a los sentimientos y sus efectos, al igual que a la creación de significados, a los ritos y a los símbolos, en general, a aquello que no estaba determinado puramente en las palabras.³⁷

Siguiendo esta línea, Rohde describe en *Psique* (1890-94) el ritual dionisiaco y descubre que, para el griego antiguo, la experiencia de la unión esencial con aquella fuerza/principio, anterior y potencia de todo, era una experiencia de orden místico: el griego en éxtasis remontaba su alma hasta lo eterno, hasta lo divino, y ahí, en esa vivencia, descubrió la inmortalidad del principio que le daba vida.³⁸ El descubrimiento de un origen (en sentido ontológico) es resultado de una vivencia

³⁶ Cohen, Ma. Ángeles et. al., “Erwin Rhode y Psique”, *Universidad de Valencia-España*, Revista de Historia de la Psicología, 30, núm. 2-3 (septiembre de 2009), p. 75.

³⁷ *Ibid.*, p. 78. A pesar de su posterior distanciamiento, es interesante y a la vez encantador, ver en *El nacimiento de la tragedia* las múltiples ocasiones en que Rohde corrigió de buena fe al joven Nietzsche respecto a detalles filológicos e históricos, y, además, saber que incluso defendió con ímpetu la obra de sus desesperadas críticas. Como se verá, al mismo tiempo, es de sumo agrado leer en más de una ocasión en la gran obra de Rohde, *Psique* (publicada 19 años después de *El nacimiento* y 4 años después del rompimiento de la amistad de ambos autores), frases llenas de el espíritu nietzscheano del “sí a la vida”.

³⁸ Rohde, E., *Psique: la idea del alma y la inmortalidad en los griegos*, Ed. de Hans Eckstein. Trad. Wenceslao Roces (México: FCE, 2006), pp. 166-67.

extática, mística, no de una investigación teórica o especulativa. Dicha experiencia tampoco es el resultado de un descubrimiento científico en el sentido moderno (como “datos” comprobables para la percepción cotidiana de los sentidos), sino de una posesión de las almas en estado de furor o *manía*, y por qué no, de embriaguez.

Respecto a este punto, Platón, en el *Fedro*, establece dos tipos de “locura” (*manía*): la producida por la enfermedad y la producida por la posesión de algún dios, de esta última, existen, además, otras subclasificaciones según el dios que intervenga en la posesión. El filósofo griego, a su vez, ubica la manía de Dioniso dentro de la mística³⁹, que, según Rohde, es la experiencia de la unificación con lo divino desde los ritos extáticos.⁴⁰ De esta manera, es desde la aparición en el mundo griego de Dioniso que se empieza a considerar la posibilidad de unión con el origen eterno e impersonal a partir de una vivencia extática. Dicha experiencia se daba en el culto al dios mencionado. El culto a ese dios vino de Tracia.⁴¹ Según Rhode, se trataba de un rito de carácter orgiástico, furioso y delirante, que dotaba al extasiado –a veces inducido por ciertas bebidas y/o humos– de una fuerza vital infinita, más allá del yo. Erwin Rhode nos habla de un completo salir de sí, de una alienación del cuerpo y la mente que destrozaba la propia individualidad para así unificarse con aquel origen divino.⁴² En el siguiente pasaje, se describe de forma nítida en lo que consistía el rito del dios Tracio:

Las fiestas dionisiacas celebrábanse en las cumbres de las montañas, bajo las sombras de la noche y al voluble resplandor de las antorchas. Acompañábanse de ruidosas músicas, del sonido estridente de cuernos de bronce, del bronco resonar de grandes panderos y, de vez en cuando, escuchábase ‘la melodía que incitaba a la locura’ de flautas de profundo sonido [...] El tropel de los fieles, excitado por estas

³⁹ Platón, *Fedro*, 265a-b. Int. Trad. y notas, E. Lledó Iñigo (Madrid: Gredos, 1988), p. 384.

⁴⁰ Cf., Rohde, *op. cit.* p. 166.

⁴¹ *Ibid.*, p. 168.

⁴² *Ibid.*, p. 170: “El dios estaba, aunque invisible, presente entre sus furiosos adoradores [...] el estrépito de la fiesta, los atraía a lo más álgido de ella. [...] Pero los fieles de Dionisos, exaltados por el frenesí de la fiesta, no se contentaban con ver a su dios, sino que aspiraban a fundirse con él [...] sentíanse sustraídos a su existencia vulgar y cotidiana, y convertidos en espíritus que pasaban a engrosar el cortejo de espíritus del dios. Más aún, participaban de la vida espiritual del dios mismo.” Sobre el uso de psicotrópicos en ritos antiguos, existe a la fecha un estimulante debate y abundante literatura al respecto. V. *infra*, nota 94.

salvajes músicas, rompía a danzar entre estridentes gritos. No tenemos noticia de que entonasen cantos, probablemente porque la violencia de la danza quitaba a los celebrantes el aliento y no les permitía cantar. Pues no era el de estas danzas orgiásticas, por cierto, el ritmo suave y mesurado con que los griegos de Homero, por ejemplo, se movían a los sonos del peán, sino como un torbellino furioso, delirante, que arrastraba a los corros de los danzantes, a modo de un río desbordado, por las faldas de las colinas.⁴³

A continuación, reproducimos uno de los pasajes en los que se basa Rohde para describir el rito, correspondiente a Esquilo:

Uno tiene en sus manos
resonantes flautas primorosamente torneadas
y llena el aire de melodías arrancadas con sus dedos,
de acordes ominosos que desatan el frenesí;
otro percute los tambores de bronce
... y la cítara desgrana sus rasgueos.
Y como con mugidos de toro responden desde algún lugar recóndito terroríficos imitadores,
mientras el redoble de un timbal, como subterráneo
trueno, retumba con ritmos opresivos.⁴⁴

En su transcurrir histórico, la fiesta/culto dionisiaco (según Rohde) de Tracia, pasa a Grecia entera, y luego, de Roma hasta Babilonia;⁴⁵ la música de panderos,

⁴³ *Ibid.*, pp. 168-169.

⁴⁴ Colli, *op. cit.*, "Dionysus", p. 59 y "Comentario", p. 379. Comenta el autor italiano (apoyando a Rohde) que en el fragmento se reconoce un acontecimiento fundamental para la cultura y consciencia griegas: la experiencia de un tipo de conocimiento posibilitado por una experiencia de algún modo traumática para la vivencia cotidiana, experiencia en la que la música y la violencia del baile y los instrumentos resultan condiciones fundamentales para la orgiástica del dios.

⁴⁵ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia (NT)*, Int. Trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 1985), 47, y Rohde, *op. cit.*, p. 168. Colli hace notar que el origen geográfico del dios según Heródoto, es egipcio, aunque también existe la hipótesis de que el dios tuvo origen

tambores y flautas danzantes irrumpe con su terror purificador (pues el alma unida a su origen vuelve a ser pura) para todo aquél que desea demoler su individualidad y luego así re-crearse, re-nacer y transformarse en aquello que ya no es él mismo sino otro, lo-otro.⁴⁶ Uno de los rasgos de la consciencia antigua griega, era su convicción en el destino y la fatalidad, es decir, que el griego era plenamente consciente de que la vida humana era, además de finita y “separada” de la vida de los dioses, sujeta a los designios de los mismos.

El griego antiguo encuentra en la medida, la disciplina, la templanza, el límite y la proporción, las formas que le permiten sobrevivir a su destino, dolor y fatalidad. Todo aquello, son significaciones estéticas, primordialmente. De este modo, se conocía bien el dolor, el exceso, la falta de límite, el despedazamiento. Pero, en lugar de intentar excluir de la religión toda esta falta de medida y proporción, todo lo que naturalmente conduciría a un pesimismo, ¿cómo el griego llega a introducir la locura y el exceso hasta la médula de su religión? La respuesta es la experiencia del éxtasis. Rohde resalta que el exceso emocional, la locura o frenesí (*manía*), el estado de poseso y la vivencia de lo ilimitado, eran una experiencia, una vivencia, no un supuesto especulativo. Dicha experiencia no tenía que ver con un estado pasajero de enfermedad física y, además, tenían acceso a ella todos los iniciados, desde el pueblo, hasta filósofos y médicos.⁴⁷

Rohde, en consonancia con Nietzsche, interpreta bien esta creación de sentido existencial venida de la experiencia durante los rituales, no en la clave de culpa-purificación que introdujo la cultura judeocristiana. Para el griego antiguo, la

en las antiguas regiones de Lidia o Frigia, pero la hipótesis moderna más aceptada es justo la de que su origen fue Tracia, luego llegó a Grecia desde Tebas y por último a Atenas. (Colli, pp. 16-17.)

⁴⁶ Escribe Rohde respecto a la catártica griega: “Por su origen y por su naturaleza, podemos afirmar que la catártica no guarda la menor relación con la moral ni con lo que llamamos la voz de la conciencia. Se adelanta a ocupar el puesto que en una fase superior de la cultura del pueblo corresponde a una moral basada en los sentimientos interiores y obstruye el libre desarrollo de ella. No la acompaña ni la estimula ningún sentimiento de culpa, de faltas interiores ni de propia responsabilidad. Todo lo que sabemos acerca de las prácticas catárticas nos lleva a esta conclusión.” (Nota 30 de “La religión dionisiaca en Grecia. Su fusión con la religión apolínea. La mánica extática. La catártica y la coacción sobre los espíritus. El ascetismo”, en *Psique*, ed. cit., p. 356-357.)

⁴⁷ Rohde, pp. 165-166.

purificación y la bienaventuranza luego de la muerte no significaba una salvación comprada a cambio de comportamientos concretos contra la vitalidad del cuerpo. La purificación consistía en un ejercicio constante por asemejarse a lo divino, a la fuente de todo goce y vida; la bienaventuranza, por su parte, no era otra cosa más que tener contacto con ese reino de donde brotaba la plenitud de la vida: el contacto mismo con los dioses. En palabras de Rohde:

El genio de los griegos les salva de caer en aquella triste seriedad con que los pueblos huérfanos de imaginación van forjando, a fuerza de penosas visiones y especulaciones, un dogma rígido y oprimente. Y es que la imaginación helénica despliega el vuelo como una alada deidad que se complace en flotar sobre las cosas sin rozarlas apenas, sin posarse grávidamente en ninguna parte ni oprimir el espíritu con su plúbeo peso. Hallábanse, además, en los buenos siglos de su historia, casi inmunizados contra esa enfermedad infecciosa que es la 'conciencia del pecado'. Nada más lejos de su espíritu que las imágenes de la purificación y el tormento de pecadores de todas las clases y variantes imaginables, como las que llenan el espantoso infierno de Dante.⁴⁸

Se ve de este modo que, en la experiencia de Dioniso, hay una voluntad de fractura y de ocaso, previa a toda significación de la vida. Que del caos surja la vida significa que del despedazamiento y el sinsentido (multiplicidad indeterminada) viene luego un recobrar el sentido, un renacimiento (unidad individuada). La naturaleza única se transforma en seres múltiples, en eso radica su fuerza creadora: en destruirse para crear. Es un irrumpir de la naturaleza contra ella misma para dar a luz. Lo mismo sucede en el individuo: este se diversifica hasta disiparse de su propia identidad, perdiendo el sentido y luego recobrándolo, resurgiendo del caos. El individuo se diversifica, se multiplica y el yo se vuelve distinto de sí, a eso lleva Dioniso. Al respecto, Nietzsche escribe sobre el bramido del caos dionisiaco: "[...] es como si ésta [la naturaleza] hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos."⁴⁹ En este punto, debemos preguntar: ¿si la naturaleza, durante su rito

⁴⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁹ Nietzsche, *NT*, p. 49.

de auto-despedazamiento, se transforma (y conforma) en individuos ya que en eso reside su potencia creadora; en qué se despedaza el individuo mismo?

Naturalmente, la música despedazadora, en la irrupción del caos, se lleva al organismo humano hasta la elevación máxima de sus potencias y facultades simbólicas (de creación/unificación). No hay unificación, conflagración de la unidad creadora, sin un distanciamiento, sin un despedazamiento en multiplicidad previos. El sujeto dionisiaco descubre de este modo aquello que hay detrás del principio de identidad, de la monotonía del lenguaje, la individualidad y la temporalidad misma en términos lineales. Se rompe el velo de Maya.⁵⁰ ¿Qué descubre entonces el hombre despedazado? Responde Nietzsche: “La unidad como genio de la especie, más aún, de la Naturaleza.”⁵¹ Como se mencionó, el descubrimiento de esta unidad no es un descubrimiento visual/racional de la unidad, pues –al potenciarse todas las capacidades simbólicas (es decir, creativas)– este descubrir no puede ser sino la unificación con lo perdido, con aquello que ya no es pero que en algún momento fue, y que, por medio de este retorno, se encuentra el ser del hombre con su esencia más íntima, con su genio, y al mismo tiempo, con el genio mismo de la naturaleza.

Se debe anotar aquí que, aunque sin el trasfondo de lo dionisiaco, Kant⁵² y Schopenhauer⁵³ –cada uno con distintos puntos de partida– tendrán una idea similar sobre el genio, pues ambos coinciden en que es una “fuerza natural” que habla a través del individuo para abandonar lo racional y la representación de lo fenoménico, adentrándose así a la potencia im-personal de la naturaleza, la cual se expresa como creación artística en el humano. El individuo atravesado por esta fuerza crea obras únicas e irrepetibles (originalidad artística y autenticidad existencial se presentan como correlativos), pues cada uno no posee más que su propia naturaleza y no la de otros (definición de esencia). *El artista está hecho para expresar las fuerzas del cosmos, es su destino, su esencia.* Hay que tomar en cuenta que el acto creativo es una unificación simbólica, no es efecto cuya causa sea el estado dionisiaco. Este estado es causa/efecto al mismo tiempo. Apolo y

⁵⁰ V. *supra*, nota 32.

⁵¹ NT, *loc. cit.*

⁵² Kant, CD, B 242, pp. 316-317.

⁵³ Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 217-220.

Dioniso conflagran una alianza, *el símbolo se conjunta en la intuición de la fuerza y su ineludible expresión en obra*.⁵⁴ Esta idea de genio como fuerza de la naturaleza que atraviesa al individuo creador, en el artista original, resonará en el joven Nietzsche y en los artistas románticos.

De acuerdo a este pensamiento, se intuye bien que la relación entre la Voluntad y su expresión directa, que es la música, no es una relación de analogía representativa, es decir, el símbolo no es figurativo, pues la música no representa aquello que le es análogo por algún arreglo prefijado⁵⁵, sino que ambos, Voluntad y música, constituyen un *continuum*. Estas fuerzas, son análogas *por extensión*, por expansión de su misma fuerza, así como el sol es análogo a la luz que se proyecta en cualquier objeto visible: *es la misma luz* pero percibida desde algún medio u objeto que la refleja. De esta unión con el genio primordial desde el desgarramiento del yo, la música no es más que la expresión simbólica. El *sýmbolon*, tal como lo determina Eugenio Trías, es la vuelta de lo fragmentado a la unión primigenia, donde lo simbolizante vuelve a conciliarse con lo simbolizado ya que pertenecen a la misma fuerza, pero el símbolo es luz refractada (fragmentada) por causa de la misma fuerza primordial (no se contiene a sí misma en su plenitud y se despedaza en individuos por el derroche de su misma potencia.)

Por esta razón, el símbolo es movimiento incontenible de búsqueda y reconocimiento, es límite, borde, potencia que se sobrepasa a sí misma para separarse y en algún momento volver a sí por algún modo (medio) de expresión (vuelta, re-unión), como dos imanes que irremediabilmente se juntarán, pero para ello, ha sido necesaria la separación. De la misma forma, en cuanto a la música, es

⁵⁴ “[...] la originalidad no tiene que ver con la novedad sino con la potencia del origen, el regreso al punto de indiferencia y la re-unión de lo ya separado. La intuición de un origen inmemorial, anterior al mundo que se pre-siente e intuye en la experiencia estética.” Rangel, “El mundo como voluntad y vibración...” Hay que apuntar también que la idea de genio seguirá incluso teniendo cierto eco en artistas del siglo XX, como es el caso de quien es motivo de este trabajo: Edgard Varèse.

⁵⁵ Como, por ejemplo, la convención muy común entre músicos acerca de que un intervalo de tercera menor evoca tristeza y uno mayor, alegría. O más limitado –en cuanto a sensibilidad acústica-estética– es asumir, por ejemplo, que un intervalo de segunda es ruido disonante y una triada mayor es consonancia musical. Todo este tipo de convenciones y sus consecuentes simbolismos figurativos se comenzarán a cuestionar duramente por los músicos nacidos en la segunda mitad del siglo XIX.

irremediable evitar su irrupción, pues el oído no puede cerrarse por sí solo, ni cerrándolo con las manos la vibración deja de retumbar. Ahí donde Kant ve que no se puede escapar a la música y en ello ve falta de civilidad, nosotros vemos invitación a la reunión, invitación al olvido de la voluntad individual. De ahí que la música sea la objetivación de la Voluntad, es su símbolo más puro e inmediato.

“En el símbolo se produce un coágulo de energía que le confiere naturaleza fronteriza, liminar, limítrofe [...], se concentra en los instantes-eternidad más intensos, más pletóricos de sentido: por ejemplo, el ingreso en el umbral (*limen*), o la salida final (*terminus*).”⁵⁶ Desde este panorama, la música es la experiencia límite, simbólica, del desgarramiento en la unión originaria dionisiaca. La vibración musical se vive como vibración límite, un instante-eternidad; como un resonar conjunto de la vibración la cual pone al conjunto cuerpo/alma más allá de sí, separa-unifica en esta misma consonancia. *Nada hay, como la música, que haga del ser que se funde en su experiencia, un ser con una voluntad de ocaso tan inmediata y cabal, como intensa y profunda.* Un solo sonido, cualquier vibración –en un momento que quizá no dependa del deseo egóico humano, sino, precisamente, del destino o de los dioses– podría generar la experiencia, con lo que queda indeterminado qué es lo que propicia el arrojamiento al abismo, si la potencia del objeto experimentado o la del sujeto que experimenta, es decir, su disposición de encontrarse con lo-otro, con el ocaso. Tan fuerte es el símbolo musical que el sujeto y el objeto son la conjunción del símbolo como tal, el individuo es la música y la música es el individuo, desapareciendo, en su mutuo ocaso vibrátil, la distinción analítica de ambos.

Esta voluntad de ocaso desde la música, en aquellas sensibilidades griegas que la experimentaron, es conjeturada por un retórico griego del siglo II, Ateneo de Náucratis, quien resumió esta visión griega de la vida, la cual vincula profundamente sabiduría, música y éxtasis: "En general, parece que la antigua sabiduría griega estaba especialmente vinculada a la música. Por eso, se pensaba que el mejor músico y el sabio por excelencia era, entre los dioses, Apolo, y entre los semidioses,

⁵⁶ Trías, *op. cit.*, "Prólogo", p. 21.

Orfeo."⁵⁷ Es este momento de retorno a la sabiduría originaria desde la música del rito dionisiaco, desde el Apolo músico que encanta a las bestias, y desde el orfismo de la mística musical, un proceso del alma donde se desgarran el velo identitario. Se puede determinar con ello, además, una afirmación radical de la libertad, pues se trata de una ascensión de aquello que no es el propio yo sino de aquello que lo destruye en cada momento (aceptación radical del destino).

¿Qué es ese retorno al origen sino la afirmación imperiosa de todo cuanto no es yo, es decir, la afirmación del reino de la necesidad, la fatalidad y del destino? Se trata de una ascensión libre de todo, de la eternidad (no del más allá), sino de aquel absoluto vivo que incluye necesariamente la fatalidad terrenal en sus infinitas muertes y transformaciones. Usando el lenguaje nietzscheano, se habla en este punto del eterno retorno y el *amor fati*, de la aceptación alegre y danzante de todo cuanto es, ha sido y será. Tal es la fórmula del vigor vital griego retomado por Nietzsche: no querer que nada haya cambiado o cambie, ni por la eternidad, y no por ello languidecer a los intentos de superación, creación y transformación del destino. Pero para ello, hay que ser radicalmente pesimistas, perder el sentido ante la inevitable de la muerte y todo lo que no está en nuestras manos, pues hay que primero aceptar, soportar la necesidad y el destino para ser libres dentro de él: no sólo resistirlo, sino amarlo. Este amor es el sentido recobrado, no por algo específico sino por la vida misma.⁵⁸

El *amor fati* o amor y aceptación de la necesidad y al destino –una vez asumida la responsabilidad de este actuar– no puede llevar a otra cosa más que al reino de la libertad y a la afirmación de la vida, a un “así lo quise yo”.⁵⁹ La experiencia

⁵⁷ Colli comenta que tanto Dioniso como Apolo manifiestan, cada uno a su modo, el vínculo estrecho entre la mánica, el éxtasis y la música (*op. cit.*, p. 387.) De igual manera se prueba la unión de las deidades por cuanto a sus poderes musicales (capaces ambos de exaltar el entusiasmo hasta el éxtasis y de conducir a hombres y criaturas como a una especie de hipnotismo.) Reproducimos un fragmento de las *Bacantes* de Eurípides donde se alude al semidios apolíneo desde el coro trágico, pasaje el cual recita las siguientes palabras a Dioniso: “Tal vez, en las frondosas cavernas del Olimpo, donde en otro tiempo Orfeo, al son de la cítara, congregaba con su canto mágico a los árboles, congregaba a las fieras del campo.” (*Ibid.*, pp. 143-145.)

⁵⁸ Nietzsche, *Ecce Homo (EH)*, Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2005, “Por qué soy tan inteligente”, p. 61.

⁵⁹ Rangel, S., “Eterno retorno. La música de la inocencia y el olvido”, II. Reflexiones Marginales, 39, 2017. II.

dionisiaca es acogida por la facultad simbólica (creativa/unificadora) potenciada hasta el límite –como acabamos de ver arriba– e implica necesariamente un reconocimiento, una unión con aquello que ya no es pero que sigue siendo aquí-ahora: retorno de lo mismo, de lo que nunca dejó de ser y siempre será una y otra vez.⁶⁰ En resumen, el vibrar de la música hace experimentar al yo el reconocimiento de lo-otro, y para reconocerlo es necesario que este se vuelva fuera de sí. Sólo aceptando ese salir de sí, se unifica el ser con las vibraciones originarias, con la música originaria, con el genio primordial. Es un doble movimiento de destrucción/creación el cual lo posibilita la música por su fuerza e inmediatez continua a la fuerza primordial del caos.

Nietzsche habla de la unión como el descubrimiento de lo más íntimo de sí y como perteneciente a la potencia creadora misma. El individuo despedazado en Dioniso se une con la *physis*, con su propia naturaleza creadora, con su genio progenitor. Es por ello que, para este pensador, la experiencia de lo dionisiaco como música es el retorno al Uno primordial que atraviesa a todo ser viviente y a todo humano. Esta experiencia de unificación quiebra con el espacio y memoria individuales para llevar a un espacio totalmente abierto y desconocido, al espacio donde mora el alma y la memoria universales, un espacio que sólo puede ser libre y abierto de forma ilimitada (igual que la afirmación radical de la vida). Es ahí, y sólo ahí, donde puede acontecer el acto creativo, más aún, procreativo. La experiencia del desgarramiento del velo de Maya incita a la vida y sólo a la vida.⁶¹

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Desde los fragmentos de las *Bacantes* de Eurípides, Colli analiza el doble carácter de Dioniso: su bestialidad y su inocencia, las cuales sólo desde cierta visión moral humana aparecerían como separadas. El dios gusta de la sangre al igual que las ménades a quienes persigue, y ambos seres van de montaña en montaña gozando de este movimiento del deseo. Su desenfreno es jovial, Dioniso responde violencia con violencia de forma primitiva, cual bestia inocente pues en él no hay todavía separación entre deber y no-deber. En este juego del deseo, la música y la danza fungen como los principales excitantes. Es por esta “bestialidad inocente” que las ménades despedazan al dios, pues es una respuesta natural a su violento deseo por raptarlas (Colli, “Comentario”, p. 380-381). Esto se presenta como un sacrificio originario, genuino, despojado de todo significado humano. Aunque sin ser una referencia directa al rito dionisiaco, es de interés lo que escribía Heródoto sobre la cultura religiosa tanto de egipcios como de los griegos. Según el historiador, a diferencia de otras culturas, los griegos no se lavaban al entrar a los templos después del coito o incluso podían unirse en los mismos templos “[...] pues piensan que los hombres son exactamente igual que los demás animales.” (Reproducido por Colli, p. 73.)

Se logra apreciar con todo esto que la experiencia del desgarramiento como música, es el retorno a la unidad primordial, mediante la fuerza misma que es la *physis* y que atraviesa el hombre dionisiaco.⁶² Con “descubrimiento de la unidad como genio de la especie”, Nietzsche se refiere al develamiento del poder creador de la naturaleza a través del individuo. Es la potencia natural del cosmos que se manifiesta en la especie como voluntad de creación durante la experiencia de posesión del dios. Como se apuntó, se trata del genio originario, de la fuerza de la naturaleza creadora (*physis*) manifestada en cada uno de los seres que la comprenden. Como se apuntó, este genio es distinto del ingenio, capacidad o “talento” personal de cada individuo, pues la fuerza creadora que despierta el despedazamiento de Dioniso devela precisamente –al acontecer el olvido del yo– las facultades creadoras impersonales.⁶³

Hay que preguntarse entonces: ¿qué podría esperarse de la experiencia estética de lo bello (no sólo en el arte sino en general)? No se trata solamente de la redención de la fatalidad de la vida desde una seca aceptación del destino. El *amor fati* es precisamente eso: deseo. No sólo resistir sino amar y desear. Y no se puede desear sino aquello que produce placer: lo bello. Lo bello, ante todo, no sólo se contempla, si no, se crea. Lo bello es algo difícil, dijo Platón. La redención de los dolores vitales recae en la significación/aceptación radical y estética de la vida, no en la negación del deseo, lo cual constituye para Nietzsche el crimen originario. El placer desea más placer. El recobrar el sentido, fundamentalmente estético, de la vida nunca podría ser la negación de la vida. La redención de la pena de vivir no es la ética ascética Schopenhaueriana, sino la afirmación radical de lo estético.

Nietzsche recuerda en este momento la filosofía erótica de Platón, justamente, para contradecir al autor de *El mundo como voluntad y representación*, quien creía que la belleza estética redimía del “foco de la voluntad”, es decir, de aquello donde se asienta más firmemente el deseo: la sexualidad. Se trata de todo lo contrario, de la aceptación de la voluntad de procreación. La experiencia estética de lo bello incita, ante todo, a la creación y a la procreación en un sentido integral

⁶² Rangel, *loc. cit.*

⁶³ *Ibid.*, I.

(no sólo sexual, aunque esto último es ineludiblemente liberado y despojado de su culpa, asumiéndose como parte de la vida inocente). Contesta, pues, Nietzsche a Schopenhauer:

Alguien te contradice, me temo, es la naturaleza. ¿Para qué hay en absoluto belleza en el sonido, en el color, en el perfume, en el movimiento rítmico de la naturaleza?, ¿qué es lo que hace *manifestarse* a la belleza? [...] Platón sostiene una tesis distinta: la de que toda belleza incita a la procreación, – la de que lo *propium* de su efecto consiste precisamente en eso, desde lo más sensual hasta lo más espiritual [...] ⁶⁴

En este sentido, se puede plantear una disyuntiva: el espacio que se abre con la experiencia dionisiaca es, o el espacio abierto e ilimitado fuera del yo, o lo que es lo mismo en cuanto experiencia, el caos. De cualquier modo, una disyuntiva se descarta: la de entender a la experiencia de la música como mero goce o pasatiempo individual dentro de una esfera cerrada o un espacio y un tiempo ensimismados, es decir, representativos. Si bien esa esfera se da, no es la música de Dioniso. Desde esta perspectiva se puede ir prefigurando un concepto del espacio musical como algo intensivo/expansivo. Esta concepción se vislumbra en el modo en que Nietzsche piensa la experiencia dionisiaca como experiencia de lo ilimitado: lo sublime como categoría estética es posible, entonces, dentro del ámbito del arte y no sólo en la contemplación de la naturaleza como en Kant. De tal modo que, en contraposición con lo dictaminado con la máxima más conocida del oráculo de Delfos, *nada con demasiada*, y con el mundo ilusorio de la individualidad, Nietzsche nos recuerda el poderío desmesurado de la naturaleza, su desgarrador poder que hace difuminar toda individualidad para unificarla con la Voluntad (usando el término de Schopenhauer).

⁶⁴ Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos (CI)*, Ed. Trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2002), par. 22, p. 107. Nietzsche se refiere al diálogo entre Sócrates y Diotima: “[...] Pues el amor, Sócrates –dijo [Diotima]–, no es amor de lo bello, como tú crees. \–¿Pues qué es entonces? \–Amor de la generación y procreación en lo bello.” Cf., Platón, *Banquete*, Int. Trad. y notas, M. Martínez Hernández (Madrid: Gredos, 1988), pp. 253-55.

Y ahora imaginemos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia, la moderación y artificialmente refrenado, irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente. [...] El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos.⁶⁵

Se han puesto en diálogo hasta aquí las posturas de Kant, Schopenhauer y Nietzsche sobre la música, exponiendo el detalle sobre lo dionisiaco del tercero. Tenemos en esta última, una espacio-temporalidad que expresa fuerza, la potencia vital misma de la naturaleza: fuerza expresiva que hace del hombre y la música un medio de propagación de la potencia indeterminada impersonal. Como lo vimos con Rohde, en el culto dionisiaco la música aparece como símbolo en su sentido más originario: noche y delirio iluminador se conjuntan. Golpe de percusión y viento de flautas hacen trascender el ego para reunificarlo con la vida eterna que con el nacimiento individual quedó enterrada, velada. Por otra parte, desde la visión kantiana, tenemos otro tipo de símbolo, una confianza que ensueña, podría decirse, de forma apolínea con los números como representantes auténticos del juego de tensiones sonoras que hay en la música. En este lado, se ensueña con la perfección natural y con la formación moral que, por el juicio reflexionante que puede propiciar la experiencia estética, despierta el genio humano creador.

Se ha visto también la consonancia de las posturas de los tres filósofos mencionados, en concreto, sobre el concepto de la comunicabilidad universal de la música, o bien, el hecho de que expresa fuerzas de forma inmediata. Se vio así que Kant, a partir de estos principios, reduce la experiencia musical a mera expresión de los afectos humanos más básicos (pues estos son fuerzas comunicables de forma inmediata), y por ello, otorga a la música el lugar menos valorado. Con Kant se determinó que hay una concepción específica sobre la espacialidad material de la música, y que cuando esta no complace a la subjetividad, resulta ello una violencia para el espacio individual. Más, para no caer en un anacronismo, se ha

⁶⁵NT, p.59.

contextualizado el pensamiento kantiano, pues hay que tener en cuenta el hecho de que muchas expresiones artísticas no tenían otro paradigma que aquel aún a finales del siglo XIX, e incluso ya entrado el romanticismo. Lo que hay que percibir a partir de todo esto es, –precisamente con base en el hecho de que la música expresa fuerzas de forma inmediata, y con base en aquel principio de comunicabilidad universal de la música– que en aquello donde Kant es motivo de desprecio (la irrupción a la subjetividad y al principio de razón), en la visión dionisiaca es lo primordial. Entonces, para concluir este apartado, hay que hacer algunas preguntas.

Para pensar el tiempo que nos atañe: ¿acaso no es esa irrupción del espacio lo que las músicas de la primera mitad del S. XX pretendían generar: una intensidad que atente contra la conformación de una subjetividad rígida? ¿Cómo pensar, desde una espacialidad intensiva/expansiva, la estética de las músicas que surgieron en el siglo XX? ¿Es posible pensar una estética filosófica en sentido dionisiaco, desde una música que, por ejemplo, se piensa a sí misma como intensidad espacial, como expansión de la vida?

1.3 Ritornelo: la música como expresión de las fuerzas

Se han expuesto concepciones filosóficas distintas sobre lo que es la música. Una como la ordenación de alturas en el tiempo/espacio para la satisfacción sensible del yo y la otra como una experiencia límite, la cual expande la percepción misma del espacio/tiempo para romper el velo del mundo de la representación. Se trata así, a pesar de sus lugares en común, de dos visiones estéticas distintas (al menos, por cuanto a la estética musical). A la primera visión la podríamos llamar canónica: la música como arte cuyo principio y fin es provocar un efecto determinado en las emociones. A la segunda la podríamos catalogar como vitalista –la cual hemos derivado más fielmente desde el concepto de lo dionisiaco– puesto que, para ella, el acontecimiento sonoro es el símbolo y la expresión primordial de las fuerzas vitales que del caos hacen surgir el cosmos.

Ahora bien, para entender los acontecimientos estéticos que se gestaron en la primera mitad del siglo XX y en concreto, las obras que nos hemos propuesto estudiar, será necesario esbozar, para finalizar este capítulo, las

conceptualizaciones que construyeron los filósofos Giles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) en su obra *Mil mesetas* (1980). Así como se ha expuesto un trasfondo sobre la filosofía de la música desde Nietzsche, Schopenhauer, Kant, y los antiguos griegos –y tomando en cuenta que estas filosofías pensaron la música a partir de sus contextos estéticos específicos– es necesario pensar los acontecimientos estéticos de inicios del siglo XX desde una filosofía allegada al contexto, en el supuesto, además, de que este trabajo se ha planteado como una aproximación.

Primeramente, es necesario exponer el concepto de ritornelo para entender subsecuentemente los conceptos de territorio, territorialización y derivados, los cuales serán de gran importancia para el desarrollo de los siguientes capítulos. Es necesario advertir que los conceptos de ambos autores no son definiciones o postulados en el sentido de la lógica filosófica o de la matemática tradicionales. No constituyen principios para la construcción de una doctrina. La filosofía de este par de pensadores puede entenderse como un “juego” riguroso, y al decir esto, ya entramos en el mismo, pues en un juego hay reglas, pero no siempre en las reglas hay juego, y en eso reside la filosofía musical de Deleuze/Guattari. No hay música sin juego, pero la música no puede ser puro juego.

En el quehacer musical sucede algo análogo a la construcción (creación) de conceptos en filosofía. Jugar la música (*to play the music*), jugar con los conceptos, aunque no por ello, dejar que se nos escapen “notas falsas” en todo momento, y si se llegan a escapar, eso parte del juego, de la orquestación o del sonar vivo de la construcción conceptual, o sea, de la vitalidad del movimiento del pensar y del trabajo conceptual que implica, en este caso, pensar. La nota falsa no se define en razón de si cumple con tal acuerdo armónico o no (música tradicional), sino si cumple con la regla del juego o si hace de la regla un juego. Eso es música. El improvisador musical aprovecha todo sonido, incluso los que se escapan. El músico, como el que construye conceptos, el filósofo, intenta ser pulcro en su técnica, pero si algo se escapa, lo asume como parte de la obra, pero no siempre lo que se escapa funciona. Arbitrario y confuso, esencia de la improvisación, y no por ello deja de formar un todo congruente y riguroso que, además, se percibe como si hubiese sido

concebido con toda premeditación. Es esencial al músico que pocos escuchas sepan cuando improvisa, cuando juega y cuando erra en las reglas del juego.

El trabajo filosófico que llevan a cabo los autores de *Mil mesetas*, es un movimiento vital-conceptual, ante todo, y como tal, no puede dejar de moverse. Lo importante, no es determinar qué son las cosas sino cómo se mueven, por qué, dónde, en qué casos... En palabras del propio Deleuze: “Para nosotros, el concepto debe decir el acontecimiento, no la esencia [...] Por ejemplo, un concepto como el de *ritornelo* debe decirnos en qué casos experimentamos la necesidad de canturrear. O el rostro: pensamos que el rostro es un producto, y que no todas las sociedades lo producen, sino sólo aquellas que lo necesitan.”⁶⁶

¿Pero qué necesita expresar el pensamiento en su juego o movimiento conceptual? Lo mismo que la música: la vida misma, sus movimientos y desplazamientos, las fuerzas que la posibilitan, sus condiciones y multiplicaciones. ¿Qué intentaba pensar Kant al final del amplio recorrido de su criticismo? La inmortalidad, el Ser, la libertad, y aunque supo que la razón no era suficiente, movió una maquinaria conceptual para captar aquello que, de suyo, quizá, no es pensable por sí mismo –o perceptible– pero que está ahí, moviéndose y moviendo. Respecto a la filosofía clásica apunta Deleuze: “[...] los filósofos han procurado elaborar un material de pensamiento muy complejo para hacer sensibles unas fuerzas que de suyo no son pensables.”⁶⁷ Al respecto, ¿qué hace el músico? “[...] El compositor llega a hacer perceptibles, de tal manera que incluso podrán percibirse las diferencias entre esas fuerzas, todo el juego diferencial de sus fuerzas.”⁶⁸ Aunque ambos creadores (músico y filósofo) no capten la fuerza vital primordial de la que se ha tratado, intentan poner de manifiesto su flujo, expresar su juego, su sonar/tocar (*playing*) diferencial, y hacerlo, cada uno a su modo, perceptible, uno como concepto, el otro como sonido/silenció.

⁶⁶ Deleuze, G. *Conversaciones: 1972-1990*. Trad. José Luis Pardo. Versión electrónica: www.philosophia.cl Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 22.

⁶⁷ Deleuze, G. “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”, en *Dos regímenes de locos*, Ed. de David Lapoujade, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2007, p. 52.

⁶⁸ *Id.*

La palabra conceptual es rítmica, aunque no rime. El ritmo no se reduce a la rima, así como pensar no es definir sino captar, y hacer música no es ordenar sonidos sino expresar/expandir con ellos. Ritmo es flujo. Conceptualizar es, por ende, intentar expresar diferencias, movimientos, multiplicidades y acontecimientos. Así, el concepto se define por sus componentes, incluso por sus diferencias; es multiplicidad, no hay concepto unívoco, aunque no siempre lo múltiple y las componentes sean conceptos. Es precisamente por ello por lo que la filosofía intenta captar en forma de concepto ese juego y ese movimiento de los componentes y las multiplicidades.⁶⁹ De esta manera, tenemos que los conceptos que captan Deleuze y Guattari son siempre determinados dentro de la forma/flujo de la diferencia y la multiplicidad, no como esferas de un conjunto cerrado, sino como trazos, de modo que casi siempre se encuentra en los mismos algún otro concepto, conformando una especie de cuerpo difuso, aunque consistente.

Podemos pues, pasar a la exposición del concepto de ritornelo, el cual se expone de forma muy clara en el siguiente párrafo, sintetizando, además, una buena parte de los conceptos que se han empleado a lo largo de este trabajo: “Sonido, territorio y lanzarse con el mundo, eso es ritornelo: andar con y en el agujero negro. En el ritornelo se confunde fuerza del caos, de la tierra y del Cosmos. Cada medio de este lance en esta con-fusión singular es una vibración, un fenómeno vibratorio, un bloque de espacio-tiempo compuesta por una cierta repetición rítmica.”⁷⁰ Vibración, bloque, repetición, pero sobre todo fuerza del caos, de la tierra y del Cosmos, es lo que hay en el ritornelo. ¿Por qué vibración? No hay espacio/tiempo vacío, y si algo hay, ya es multiplicidad, pues no hay nada solo. Lo múltiple se entrelaza entre sí, al enlazarse, chocan los componentes; si chocan, en cada uno una fuerza contraria vuelve sobre sí: es lo propio de la vibración, tocar lo otro y que lo otro devuelva su propia vibración. La vibración se repite inevitablemente al lanzarse, al entrelazarse, la repetición es su movimiento propio. Se forman bloques, todo ello es ritmo.

⁶⁹ Cf., Deleuze, G. y Guattari, F., “¿Qué es un concepto?”, en *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 21.

⁷⁰ D. y G., “Del ritornelo”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (MM)*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2000, pp. 318-319.

El *lanzarse con* hace referencia al movimiento, pero no sólo a eso sino a su estado de andar constante, errante (no para, no se detiene), y, sobre todo, a su estado de lanzarse al agujero negro, o sea, a aquello que se presenta como lo indefinido por sí mismo. ¿Cómo es posible entonces el bloque-espacio-tiempo que compone la repetición rítmica que es el ritornelo? Repetición rítmica = vibración, oscilación, flujo. La oscilación no es perceptible, pero actúa, igual que el hoyo negro, es potencia y acto en el mismo instante. La oscilación primigenia es el caos: fuerza que posibilita la tierra y el Cosmos. El ritornelo es sonido, marcación de territorio, pero no siempre sonido ni terreno estáticos, sedentarios o estratificados, sino también no-estratos, flujos móviles, que fragmentan oscilando. La oscilación es ida y vuelta, resonancia, choque. No hay oscilación que regrese sobre sí. No hay vibración que no choque, no puede moverse sino es medio. Hay pues, tres aspectos que se confunden en el ritornelo: 1) es cancioncilla de niño en el fondo del pozo-agujero negro, 2) es territorio, es decir, morada hecha por las fuerzas terrestres alrededor del agujero, alrededor del caos, 3) son líneas errantes venidas del agujero, líneas de desterritorialización.⁷¹

Como podrá apreciarse, la cancioncilla originaria venida del caos resuena desde sí, en y hacia el agujero, hacia la tierra y al cosmos, y puede retornar a sí misma luego de territorializar y desterritorializar: es posibilidad. El ritornelo se hace expresivo mediante los medios, cualquier medio. La expresividad del ritmo primigenio del caos es un agenciamiento musical, sonoro, donde el humano es sólo un medio más de este flujo expresivo. Siguiendo esta conceptualización, los conceptos de territorio y territorialización pueden exponerse de la siguiente manera. Teniendo en cuenta el ritornelo, los autores de *Mil mesetas* escriben lo siguiente: “La territorialización es el acto del ritmo devenido expresivo, o de las componentes de medios devenidas cualitativas. [...] El territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los “territorializa”. [...] El territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos. [...] Hay territorio desde el momento

⁷¹ Rangel, S., "Micropolíticas de la percepción: del ritornelo caosmos y las máquinas musicales", en *Vitalismo filosófico y la crítica a la axiomática capitalista en el pensamiento de Deleuze*, Ezcurdia, José (coord.). Ciudad de México: UNAM-CRIM/Itaca (2021), pp. 265-266.

en que hay expresividad de ritmo.”⁷² ¿Por qué canturrear?, pregunta Deleuze. Para hacer territorio. Sin la cancioncilla, hay sólo caos. El canturreo es ya expresión cualitativa, el ritmo manifiesto.

Ritornelo es caos, tierra y cosmos; su ritmo expresado es territorio, pero todo territorio no sólo es estrato y meseta, hay también posibilidad de terremoto, de aniquilación, de desterritorialización. Las llamadas “artes” son fundamentalmente movimientos expresivos del ritmo. Se podría decir que la expresión musical entonces “representa” fielmente o que es “reflejo” del ritornelo, es decir, de las fuerzas territorializantes o desterritorializantes del cosmos, de la tierra o del caos. Pero hay que tener bien en cuenta la manera en que la música expresa estas fuerzas, pues si desde el principio tenemos que el ritornelo es repetición rítmica y cancioncilla, tenemos que el ritornelo, sus fuerzas, ya son música. De manera que, si el ritornelo y lo territorial ya son oscilación, la música como quehacer humano no representa o no es reflejo de ninguna cosa que sea no-música. Lo que hay, la música no-humana, se hace expresiva en la música humana. No hay representación, si no resonancia. La representación es una convención.

En todo caso, ¿qué hacen los sonidos, o más bien, de qué son expresión?⁷³ Ritornelo es resonancia, consonancia, disonancia, todo el plexo tímbrico, rítmico, melódico, etc. A su vez, como se dijo, territorializar es marcar territorio, gritar, pisar, asentarse, poner estratos, fijar postura, la postura misma del cuerpo, de los cuerpos: uno frente a otro, es marcar distancia. Hacer territorio es marcar distancia. Lo más propio entre dos seres y para cada ser es su distancia, es lo primero que se posee

⁷² MM, “Del ritornelo”, pp. 321-322.

⁷³ “La música no representa nada: re-siente” (Pascal Quignard, *Butes*, Madrid: Sexto piso, 2012, p. 17.) Acorde a, y reafirmando lo que se ha expuesto en este trabajo sobre lo dionisiaco, la música no se reduce a describir, no sólo es un lenguaje que capte, sienta, calcule, moldeé y, por último, represente –a modo de efecto signifiante– lo que es ajeno a ella misma (nada le puede ser ajeno). Así como el iniciado en los misterios acoge a la divinidad en sí y hace perceptible al dios durante su delirio, la música es una extensión de las fuerzas caóticas que mueven al cosmos; la música expresa en su sentido más estricto, “re-siente” (repetición del ritornelo); el individuo es un medio solamente, de esta expresión, igual que el iniciado, durante el rito de Dioniso, es el medio de expresión del dios.

frente al otro: distancia crítica.⁷⁴ Sólo así hay posibilidad de entrelazamiento. La distancia, la diferencia, hace el ritmo, no sólo la repetición. La repetición del ritornelo está marcada por la distancia, la distancia es el ritmo.

Desde un punto de vista estético, los movimientos del crear, sus flujos, sus trazos, balbuceos, palabras y sonidos, ya son territorio y/o fractura de este: son las fuerzas (extensiones, resonancias) y cruces que entran en juego. ¿Qué tanto improvisan el filósofo y el músico al crear; qué tanto piensan con rigor al improvisar? El motivo, la línea y el trazo, no representan otro plano que ya estaba ahí o preexistía, de tal modo que, la territorialización o desterritorialización que hace la música es la expresión misma de las fuerzas, no el lenguaje que viene a significar otro plano dado. No hay idealismo. No es la representación de la potencia del territorio o de la que lo fractura: es el territorio mismo, como se apuntó arriba, hecho expresión. Los componentes del ritornelo ya crean desde su propia fuerza y estos marcan territorio, o bien, se desterritorializan. El ritornelo es “[...] todo conjunto de materias de expresión que trazan un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales.” [...] El ritornelo va hacia el agenciamiento territorial.⁷⁵ ¿Cuál es el motivo musical del ritornelo? “El motivo del ritornelo puede ser la angustia, el miedo, la alegría, el amor, el trabajo, la manera de andar, el territorio..., pero el propio ritornelo es el contenido de la música.”⁷⁶ La música contiene de modo más propio el ritornelo. O para decirlo a la manera de Schopenhauer: la música contiene en sí misma la Voluntad, es su expresión (extensión) más directa, que se separa para crearse y vuelve al escucharse: el símbolo se reúne, sujeto y objeto se indiferencian.

Reconocimiento, el escucha se identifica, se hace uno con lo escuchado. Ocaso mutuo. Simbolizante y simbolizado se encuentran en la escucha: el sujeto

⁷⁴ *MM*, pp. 325-326: “No quiero que me toquen, gruño si entran en mi territorio, coloco pancartas. [...] Se trata de mantener a distancia las fuerzas del caos que llaman a la puerta.” Es en este sentido por lo que se es primordialmente crítico: al mantener distancia respecto al caos o al ir al caos, llamar a la puerta, provocando el distanciamiento, relación que no se da más que mediante un modo de expresión. “La distancia crítica es una relación que deriva de las materias de expresión.”

⁷⁵ *Ibid.*, “Del ritornelo”, p. 328.

⁷⁶ *Ibid.*, “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible...”, p. 299.

desaparece, se hace uno con la música, con su fuerza. El escucha deviene música y la música deviene ente, ambos devienen caos.

Se puede apreciar ya que un territorio no siempre es música como expresión audible humana, aunque la música territorializa o desterritorializa casi siempre. De este modo, la música puede ser el movimiento de un agenciamiento territorial, pero hay en ella ante todo una potencia transgresora, una operación creadora que permite la desterritorialización del ritornelo, volviendo este a su caos originario.⁷⁷ En este sentido, hay siempre un juego de las fuerzas, ir y venir, devenir.⁷⁸ Ritornelo es Sócrates escuchando al *daimon*, éste desterritorializa a Sócrates, lo incita a hacer música y el filósofo compone. Sócrates deviene músico y el *daimon*, el intermediario de las musas, deviene Sócrates. Sócrates siempre fue un *daimon*. El ritmo, los contrapuntos, los temas melódicos, no son exclusivos de la música, entendida como arte de los sonidos.

A propósito del músico Oliver Messiaen (1908-1992), escriben Deleuze y Guattari que los pájaros son artistas con sus cantos, y se imponen entre sí según el canto. “Hacer de cualquier cosa una materia de expresión [...] el arte no es un privilegio del hombre.” [...] El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados,

⁷⁷ *Id.* Deleuze y Guattari consideran el sistema de las bellas artes como un “falso concepto”, únicamente nominal, aunque se puede hacer uso de dicho sistema para hallar problemas y soluciones según el momento y las condiciones en las que surge cada expresión artística. Para los filósofos, el problema que atañe a la música como manifestación estética, es el del ritornelo, al menos es, el concepto que les permite pensarlo. De inmediato asociamos –por su similitud– esta visión “geológica/musical” respecto al problema de las artes, a una sentencia de Nietzsche en 1888, la cual sintetiza su pensamiento sobre las expresiones estéticas como manifestaciones de estados de las fuerzas de los cuerpos en movimiento: “La estética no es ciertamente otra cosa que una fisiología aplicada.” *Nietzsche contra Wagner (NCW)*, “Dónde hago objeciones”, en *Obras completas vol. IV*. Ed. de Diego Sánchez Meca, (Madrid: Tecnos, 2016), p. 907.

⁷⁸ Para los autores de *Mil mesetas*, devenir es el instante en que lo uno es el otro sin que implique esto una imitación, un “ponerse en el lugar” o una evolución hacia. Devenir no es filiación ni evolución; que lo uno devenga lo otro, expresa más bien un *entre* donde se hace manifiesto (expresado) la posibilidad de lo múltiple diferenciado en lo uno. No es producción de filiación por identidades, de estratos, ni de correspondencias arborescentes. El devenir sólo puede tener realidad en sí mismo y en el instante, aunque tiene su realidad solamente incluido en el devenir del otro, formando ambos un bloque. “El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real sin que ese otro sea real. [...] El devenir es involutivo, la involución es creadora. Regresar es ir hacia el menos diferenciado. [...] El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza.” (*MM*, “Devenir-intenso...” pp. 244-245.) Se puede afirmar, tal vez, que devenir es hacerse símbolo.

puesto que han devenido expresivos, –y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes–.”⁷⁹ Pero no se trata sólo de marcar territorio o de “firmar”, de poner pancarta cuando llama a la puerta el caos, eso no es canturrear; la diferencia entre un pájaro músico y otro que no lo es –igual que entre los músicos humanos– es el estilo, la articulación de ritmo y melodía como creadores de una forma que expresa o capta fuerzas no como elementos musicales sino como flujos vitales. El pájaro que canta triunfante, el que pudo desplazar del territorio, el que entristece derrotado, el que canta al sol, el que lo hace por pura alegría, ¿son artistas? Son estos motivos humanos, se podrá decir. ¿Pero no más bien el hombre ha humanizado la expresividad del ritmo de la tierra, de la naturaleza, o ha hecho de la materia expresiva y de los motivos, exclusividad suya? El problema de si algo es arte o no, toma un rumbo distinto, quizá desaparece o trasciende la conceptualización humana. *La estética musical, como fisiología (Nietzsche), o como geomorfismo (Deleuze) de los cuerpos territorializantes, sería, en este caso, una estética del tacto, pero un tacto de la lejanía, que es el oído.*

No es antropocentrismo, es geomorfismo: lo que expresa la tierra, pues los motivos del pájaro devienen sonoros, el pájaro-artista capta las fuerzas a diferencia del que sólo marca territorio o del que sólo “firma” su obra.⁸⁰ ¿Hasta dónde los seres no-humanos dejan de ser entes reproductivos para volverse creadores (*póiesis*)? La música, como proceso, no es sólo la comunicación de ideas o sentimientos predeterminados, ya fijados en la intención individual de quien crea. Ni si quiera es arte tal vez (en el sentido tradicional, como manufactura humana para la contemplación estética), sino un acontecimiento de autoalteración, un proceso para devenir en y con el mundo.⁸¹ El concepto de arte se desterritorializa.

Expuesto lo anterior, como se verá en los siguientes capítulos, tenemos trazado un horizonte conceptual para pensar el arte musical de los autores y de las obras que nos hemos propuesto estudiar. El ritmo, entendido como el movimiento o despliegue de las fuerzas del caos, la tierra y el cosmos, y el ritornelo como la

⁷⁹ *MM*, “Del ritornelo”, p. 323.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 324-325.

⁸¹ Rangel, “Idea(s) musical(es): hacer audibles las fuerzas”, *Reflexiones Marginales*, 31. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM-México (enero de 2006), p. 8.

expresión territorializante y desterritorializante del ritmo, serán conceptos fundamentales para entender las estéticas musicales que se fundaron a lo largo del siglo XX y de las cuales, las obras que se consideran aquí son importantes expresiones.

2. Edgard Varèse y la percusión

La música para percusión es revolución.

John Cage

Regularmente se considera a Claude Debussy (1862-1918), a Ígor Stravinski (1882-1971) y a Arnold Schönberg (1874-1951), como los principales iniciadores de la revolución musical del siglo XX. En términos musicales, acaba el siglo XIX y ya se estaba derrumbando la concepción de la tonalidad dentro de la música de concierto. Iniciado el siguiente siglo, la música retorna por cierta nostalgia (y por un intenso deseo político), a las músicas originarias de cada territorio, es decir, al folklor, creando así nuevos sincretismos. Los compositores retornan a aquello denominado como originario o a veces comúnmente llamado primitivo. La danza se vuelve esencial en este ambiente de cambios estéticos; el baile se impone junto con la oscuridad de las pasiones que la danza despierta. Se derrumba poco a poco la concepción tradicional de la armonía, de la melodía, del ritmo, del uso de alturas de los instrumentos y también, nuevos timbres van incorporándose dentro de la orquestación musical.

Pierrot Lunaire (1912) de Schönberg y *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinski, se estrenan entre murmullos y hasta entre gritos y silbidos. Otro discurso se está gestando en la expresión musical, un anti-discurso. Es más, se intenta caminar más allá de la música misma, entendida esta como discurso de los sonidos ordenados y agradables al sentido. No bastó el drama romántico para hacer resonar las recónditas vibraciones del alma humana. No bastó componer para el humano, para sus afectos más íntimos y profundos; no bastó esta forma específica del *lógos* musical. La noche, el mar, los pájaros, el rito, el baile, son algunas de las voces que, más allá de representar las pasiones, afectos y los valores humanos o políticos, re-crean la nueva configuración del mundo. Ritornelo-tierra.

El deseo expresivo de los compositores parece moverse dentro de terrenos que ponen en cuestión el campo perceptual humano, sus sentimientos y sus ideales,

por muy íntimos que estos sean. Dentro de esta tendencia, el nacionalismo musical queda como rastro del romanticismo y a la vez, como extensión crítica del mismo. ¿Por qué? Los compositores desean hacer resonar a su patria (o las muchas naciones) dentro de su nación principal. Más este ímpetu, cada vez menos está marcado por un simplismo patriótico. El nuevo *ethos* anhela absorber de las músicas originarias algo más que sus identidades: busca sus fuerzas. Dentro de las nuevas exploraciones musicales, los compositores muestran una apasionada curiosidad no sólo por los sonidos de las músicas folklóricas sino también por los sonidos de sus ancestros (los cuales sólo se pueden imaginar o recibir por tradición oral al no haber registros escritos) y por los sonidos de otros seres no-humanos (los cuales sólo se pueden percibir, pero quizá nunca entender). En este ambiente se busca una unificación con fuerzas desconocidas, inauditas (entendido este concepto no sólo como aquello que no ha sido escuchado pero que de antemano ya se ha escuchado antes, sino en un sentido radical, ontológico, o sea, como una configuración sonora –estilística, tímbrica, etc.– que no ha sido expresada y que aún es completamente desconocida).

Quienes no buscan lo nacional, buscan trascender la esfera de lo humano para poder unificarse con la naturaleza, con la tierra, o bien, con el cosmos mismo. Ritornelo-cosmos. Los músicos más atrevidos, intentarán incluso imaginar sonidos emitidos por lo que nunca se había imaginado conocer de forma empírica: lo molecular. Algunos intentarán inventar los objetos que producirán estos sonidos nunca antes escuchados aún por el oído humano. Similar al modo en el que los pitagóricos concibieron una música del macrocosmos (de las esferas visibles), músicos como Varèse concebirán un microcosmos musical, tomando conceptos de la química o de la mineralogía para conformar su pensamiento estético.

De esta manera, tenemos que, por ejemplo, Debussy “[...] proclama a través de todos esos indicios y signos la superioridad de la naturaleza sobre lo humano, y la fatalidad sobre la voluntad; y se produce de este modo el rescate del espíritu, secuestrado por el Sujeto de naturaleza fáustica, por la vía alternativa de éros.”⁸²

⁸² Trías, *op. cit.*, p. 437.

Empleando los conceptos de *Mil mesetas*, Schönberg, a su vez, expande el campo perceptual humano (expande el territorio); abre un espacio sonoro sin los rangos convencionales que hasta ese momento eran el fundamento de la música occidental. (Dota así de otra cualidad al medio expresivo que es el sonido, desterritorializando la tradición tonal de la música.) Con el músico austriaco, la sensibilidad va más allá del hastío que provocan los convencionalismos de significación en la armonía musical tradicional; éstos, ya no dicen nada, están desgastados (como se verá, tal como Nietzsche lo vislumbró décadas antes respecto de la música alemana). Escribe Trías, a propósito del espacio sonoro abierto y los medios propuestos por la estética Schönbergiana: “Ese espacio queda redefinido a través de la concepción de dicha gama cromática, de manera que todos los tonos se igualen en su misma proximidad a un centro; el cual, al igual que en Nietzsche, ‘está en todas partes’, sin que prevalezca ya ninguna jerarquía tonal según los principios de la armonía entronizada por el ‘temperamento igual’.”⁸³

¿Y cuál es la intención, por ejemplo, de Stravinski en su afán por remontarse hasta el pasado primigenio de los ritos de su tierra y a las músicas populares de la Rusia ya cristianizada, ya sincretizada, en la cual la entremezcla de territorializaciones era ya tan rica como sus formas de expresión? Justamente, lo que apuntamos arriba: una trascendencia, una unión con la tierra y un retorno a lo originario. En el siguiente párrafo, se alude a *La consagración*:

En la danza –y en la canción– la música descubre su condición pre-liminar, o fronteriza, que permite el tránsito de la naturaleza al arte, o del sustrato salvaje al culto que propician Orfeo, Perséfone, Dioniso y Apolo. Pero esa mutación sólo puede volverse significativa y eficaz, en sus capacidades fertilizantes o fecundas, si es colapsada por el anillo simbólico, sellándose el matrimonio de la tierra con el sol a través de la cópula del sacrificio.⁸⁴

⁸³ *Ibid.* p. 444.

⁸⁴ *Ibid.* p. 534.

No sólo es el timbre el que ornamenta los mundos musicales de Debussy. No sólo es la crítica al centro tonal llevada a cabo por Schönberg ni el rito dancístico y sacrificial de Stravinski. Como se verá, durante el siglo XX, surgirán actitudes y pensamientos que intentarán desarrollar su propia forma de creación sonora y de hacer expresar lo desconocido mediante cualidades y medios que fracturarán los convencionalismos del sentido del gusto arraigados durante siglos. Una estética radicalmente distinta, diferenciada, se hará expresiva. En músicos como Edgard Varèse, la percusión sintetizará estas cualidades expresivas y será el elemento que unificará el deseo y el camino hacia lo inaudito. Para entender cómo se llegará a este punto, en el que los instrumentos de percusión cobrarán autonomía por vez primera dentro de la música occidental de concierto, es necesario hacer un breve recorrido del contexto estético/cultural que preparó las condiciones para dicho acontecimiento sísmico (en tanto quiebra territorios estéticos muy asentados y solidificados).

2.1 Modernidad: decadencia, descentramiento y fragmentariedad

En medio de turbulentos cambios sociales, rápidos avances tecnológicos, y en períodos de pre y post guerra, son conocidos las variadas formas de expresión artística que se hicieron desde inicios del siglo XX en occidente y que pretendían, la mayoría, alejarse de las tradiciones estéticas anteriores. En varios contextos artísticos –y por mucho, en el ambiente musical– se dejaba de lado el estilo postromántico y se intentaba dejar de lado también el neoclasicismo. Como se ha mencionado, se comenzó a experimentar con la politonalidad, la atonalidad, el dodecafonismo, las poliritmias y el microtonalismo, todas ellas, técnicas y estilos inéditos para la música occidental.

Los futuristas, por ejemplo, exaltaron de manera arrebatada el ruido y los sonidos producidos por máquinas con la firme convicción de que estas expresiones serían el genuino arte sonoro de la prosperidad. En los territorios del mundo entero, los nacionalismos musicales (cuyas ramificaciones son muchas: indigenismo, afrocubanismo, folclorismo, primitivismo, etc.) comenzaron a darle gran preponderancia a los ritmos liderados por los instrumentos de percusión, dando voz

así, a la gama amplísima de nuevos timbres instrumentales (y de objetos) que se introdujeron poco a poco en la música de concierto. Es un hecho inequívoco que, el elemento percusivo siempre fue el factor atronador, nuevo y revolucionario – estéticamente hablando– de las composiciones de aquella etapa artística.⁸⁵ ¿Pero cómo se gestó todo este ambiente estético y cultural de donde surgieron tantas inquietudes creativas a principios del siglo XX, las cuales lograron que naciera por vez primera y de forma autónoma en la historia de la música académica occidental, un ensamble hasta entonces inexistente: el ensamble de percusiones y la consecuente escritura de las primeras obras para dicha agrupación? Para entender más a detalle este desarrollo estético que se ha esbozado es necesario exponer un panorama de lo que se conoce como modernismo musical.

Para finales del siglo XIX se da en occidente un cambio en las circunstancias materiales en las que vive el sujeto. El hombre moderno, de esta manera, comienza a tener vivencias hasta entonces desconocidas. A la vez que permea un ambiente de sorpresa, expectación y hasta emocionante ilusión por un futuro, también se respira un aire de extrañeza, desconfianza y decepción. Un nuevo mundo rodea al sujeto moderno junto con una manera distinta de comunicarse con el mismo y con sus congéneres. La aceleración de los medios productivos acarrea una aceleración del desarrollo de los medios de comunicación, entre ellos, por supuesto, los medios de expresión artísticos. Una especie de soledad –a la vez que una saturación de percepciones– embarga la experiencia del humano moderno.

En general, cuando se habla de una experiencia de la modernidad, se habla de una experiencia donde el hombre deja de ser el centro del que todo parte y hacia donde todo va: lo humano como concepto de un ser pensante sobre los demás y que hace consciente sus circunstancias para construir su propia felicidad, comienza a decaer, no hay centro gravitacional, casi como cuando Galileo descubrió que la Luna era una gran masa de rocas grises. El centro de atención pasa a ser una especie de otredad, una extrañeza, ya sea que se le perciba con desconfianza o con un valiente sentido de apertura a lo desconocido. Se trata pues, de una

⁸⁵ Bringas, A., “Música mexicana para ensamble de percusiones” (Tesis doctoral, México, D.F., UNAM, 2012), pp. 1-10.

experiencia descentrada, en la que no se halla un punto sólido de sentido por parte del sujeto.⁸⁶ Así, el individuo comienza a alojar dentro de sí nuevas necesidades expresivas y con ello, comienza a trascender los significados con los que hasta entonces se comunicaba. Se da naturalmente, una crisis del sentido. Musicalmente hablando y como consecuencia, hay una ruptura sobre lo que el arte de los sonidos ha de arrojar como significante, pues el mensaje parece no ser ya directamente dirigido a los efectos que un oyente acostumbrado a ciertos significados pueda esperar. Se rompe con una unilateralidad del discurso musical.⁸⁷ Se rasga el discurso mismo entendido como narrativa dando paso a una especie de anti-narrativa o de un nuevo *lógos* que exprese otras necesidades, de la época y del individuo inmerso en la misma. Los músicos se preguntan sobre el significado de lo que hacen, de lo que expresan, sobre su sentido mismo. Vuelven los cuestionamientos filosóficos aplicados a los distintos ámbitos de creación artística: ¿qué es la música; qué expresa; se limita a transmitir afecciones y representar ideas?, ¿hay algo más allá de lo humano, en el arte de los sonidos y silencios?

Ya Nietzsche preveía que la forma de entender la música como el mero arte de la ordenación de sonidos para provocar sensaciones y pensamientos predeterminados (efectismo musical propio de una estética, llamémosla, representacionista), estaba en decadencia para la segunda mitad del siglo XIX, pues para Nietzsche, la música no podía reducirse a una técnica para halagar (o entretener) los sentidos. En *Crepúsculo de los ídolos*, luego de haber pasado por un duro cuestionamiento de su propio pensamiento de juventud, el filósofo habla de la siguiente manera, no sólo sobre la música alemana –para él decadente–, sino, en parte, de la experiencia de la vida moderna como tal:

– Lo que el espíritu alemán *podría ser*, ¡quién no ha tenido ya sus pensamientos melancólicos sobre ello! Pero este pueblo se ha vuelto estúpido voluntariamente, casi desde hace un milenio: en ningún otro sitio se ha abusado más viciosamente de los dos grandes narcóticos europeos, el alcohol y el cristianismo. Últimamente se

⁸⁶ Tarasti, Eero, “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical”, *Semiótica musical-Tópicos del seminario*, 19 (enero-junio, 2008), p. 36.

⁸⁷ *Id.*

ha añadido incluso un tercero, que por sí solo basta para acabar con toda sutil y audaz movilidad del espíritu, la música, nuestra congestionada y congestionante música alemana. – ¡Cuánta enfadosa pesadez, torpeza, humedad, bata de dormir, cuánta *cerveza* hay en la inteligencia alemana!⁸⁸

Consecuentemente, una de las principales características que definirán la experiencia de una modernidad expresada en lo musical, es precisamente lo que Nietzsche ya presenciaba y más aún, auguraba que se profundizaría: la decadencia. Con ello, surgirá una distinta vivencia del tiempo, de lo que transcurre, de lo que presencia el individuo en cada acontecimiento de su existencia, la cual se presenta en el tiempo moderno, no sólo como descentrada sino incluso como fragmentada.

“La tecnocracia procede por división del trabajo segmentario (incluso en la división internacional del trabajo). [...] La jerarquía no sólo es piramidal, el despacho del jefe está tanto al final del pasillo como en lo alto del edificio. En resumen, diríase que la vida moderna no ha suprimido la segmentaridad, sino que, por el contrario, la ha especialmente endurecido.”⁸⁹ Una mayor división del trabajo, una fragmentariedad más que rígida, un estriaje cada vez más marcado en todos los ámbitos vivenciales, desde lo social hasta lo individual. Desde este punto de vista se pueden entender las formas expresivas que son fruto de una constitución distinta de la subjetividad dentro de lo que se conoce como modernidad. En el pasaje anteriormente citado de Nietzsche se percibe una descripción de un sujeto deseoso por escapar, por suprimirse, por “emborracharse”; esa es la visión de los nuevos tiempos decadentes de quien del autor de la obra juvenil y optimista *El nacimiento de la tragedia*, visión que a la vez es una crítica implícita hacia Richard Wagner (1813-1883) y a lo que producían sus obras en su cada vez más numeroso público.⁹⁰

⁸⁸ *CI*, p. 84.

⁸⁹ *MM*, “Micropolítica y segmentaridad”, p. 215.

⁹⁰ En el escrito de su última etapa como autor, “Nietzsche contra Wagner”, de 1888, el filósofo piensa que el mayor peligro del wagnerismo es lo que, precisamente, fundamenta el mayor recurso compositivo de Richard Wagner: el abuso del efectismo, o sea, utilizar el arte de los sonidos como herramienta para adular los sentidos y las emociones provocando así efectos concretos con fórmulas sonoras determinadas. La expresión de la pasión, la emoción, el sentimiento religioso, etc., que hasta el romanticismo venía desarrollándose, digamos, de una manera

En este contexto de fragmentariedad y descentralización que se genera durante el siglo XIX; un ambiente de mayor segmentación, rigidez y hasta enajenación respecto a todo lo circundante, surge una subjetividad que dentro de su ansia por escapar de lo real y de su deseo de aislamiento vagabundo, bien podría situarse en un estado de perspectiva para escuchar la vida que se le presenta como nueva y caótica. No sólo es la decadencia descrita arriba, sino que esta muestra pronto sus posibilidades. El caos es potencia. Muy al contrario de lo que critica Nietzsche en 1888, 30 años atrás, el escritor parisino Charles Baudelaire (1821-1867) escribe una obra influyente para su generación:⁹¹ *Los paraísos artificiales*, obra en la que ensaya sobre sus experiencias con el hachís, esa resina sustraída del árbol de cáñamo de la India y que además había influido, por ejemplo, en la composición de la *Sinfonía fantástica* (1830) de su coterráneo Hector Berlioz (1803-1869).

En este ambiente, no es coincidencia que durante estas décadas (en las que además se dieron las guerras del opio en las que Francia estuvo involucrada), se haya dado un arte influido por los enervantes “artificiales”, o, mejor dicho, por algunos psicotrópicos (opio y hachís). Esto acontecía mientras a Wagner se le apodaba “el hechicero” (por los efectos adormecedores que provocaba su música) y mientras, Nietzsche, molesto, se mofaba del espíritu borracho de la intelectualidad alemana y a su vez, contento de mantenerse alejado de su decadencia, sintiéndose orgulloso de su pureza sangre (*pur sang*) y de cultivarse a partir de otras latitudes

inocente, en Wagner cobra consciencia de su poder mecánico/efectista al usar el músico las fórmulas compositivas de forma utilitarista. Se trata de la degradación de la música al papel de lenguaje figurativo: exceso de ornamentos y fórmulas como útiles para la escena y la palabra, para el acto y el discurso. Cf., *NCW*, p. 910. “Wagner ha multiplicado la capacidad lingüística de la música hasta lo inconmensurable. [...] Siempre que se presuponga que primero haya de tener validez el que a la música en determinadas circunstancias le sea lícito no ser música, sino ser lenguaje, instrumento, ancilla dramática [sierva de la dramaturgia]. La música de Wagner, sin la protección del gusto teatral, que es un gusto muy tolerante, es, sencillamente, mala música, tal vez la peor que jamás se haya hecho.” (*El caso Wagner (CW)*, 8, en *Obras completas vol. IV*, ed. cit., p. 589.)

⁹¹ “Una generación aficionada al hachís y a los efectos opiáceos, y a todas las ensoñaciones de la subjetividad (procuradas por medios naturales o artificiales).” Trías, *op. cit.*, “Richard Wagner”, p. 315.

territoriales/intelectuales.⁹² En este sentido, es interesante apreciar que, muy acorde al espíritu del jovial expuesto en el primer libro de Nietzsche, los artistas franceses adoptaran y asumieran de manera artística la fatalidad de la vida moderna, los escaparates artificiales y la vida decadente de la ciudad. Nuevas formas surgieron de esta asunción; nuevas perspectivas y posibilidades expresivas. El cuerpo mismo que experimentaba la vida moderna se tomaba a sí mismo como experimento para la ampliación de la sensibilidad, la consciencia y las formas de expresividad. “Quedan aclarados todos los problemas filosóficos, o al menos, así parece. [...] Toda da materia para regocijarse”, escribe Baudelaire respecto al Ideal artificial producido por el hachís.⁹³

Años después de las experiencias del escritor parisino, en 1871, el joven Nietzsche habla en términos de Schopenhauer acerca del terror que provoca que la razón tope con sus propios límites, rompiéndose así con el *principium individuationis*. Menciona Nietzsche que esta ruptura posibilita una apertura para tener una mirada de la esencia de lo dionisiaco, a su embriaguez, y añade de inmediato: “Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí.”⁹⁴ Con este contexto, un año después *de Los paraísos*, en

⁹² “En el fondo yo retorno una y otra vez a un pequeño número de franceses antiguos: creo únicamente en la cultura francesa y considero un malentendido todo lo demás que en Europa se autodenomina ‘cultura’ para no hablar de la cultura alemana.” (Nietzsche, *EH*, p. 48.) Es de llamarse la atención, además, el gusto que adquirió Nietzsche por el compositor francés George Bizet (1838-1875). *Cf.*, *CW*, 1, pp. 575-576. En su escrito contra quien fuera una vez su héroe, menciona que los alemanes que sí saben de música, o bien tienen alguna ascendencia extranjera, o bien son de “raza fuerte”: “Yo mismo sigo siendo demasiado polaco como para no dar todo el resto de la música a cambio de Chopin.” (*NCW*, “Intermezzo”, p. 909.) A propósito: “Yo soy un aristócrata polaco *pur sang* [pura sangre], al que ni una sola gota de sangre mala se le ha mezclado, y menos que ninguna, sangre alemana.” (*EH*, p. 29.)

⁹³ Baudelaire, C. *Los paraísos artificiales*. Guayaquil: Ariel, 1975, p. 51.

⁹⁴ *NT*, p. 45. Hay que subrayar que la embriaguez dionisiaca de la que habla el joven Nietzsche es distinta de la embriaguez alemana que criticará posteriormente. La primera es potencia y la segunda un adormecedor. La primera la asoció según él mismo, de forma ilusa, a Wagner, y la segunda es en lo que decayó Wagner. Por otra parte, desde luego, no consideramos el “Ideal artificial” como el camino que habría de tomarse para adquirir nuevas experiencias expresivas o

1859, "Baudelaire convierte el término Modernidad en el aglutinante de una estética y una poética nuevas, centradas sobre una toma de conciencia sin precedentes de la relación aparentemente contradictoria entre la belleza y el presente. La estética moderna toma cuerpo en esta tensión entre el ideal y lo nuevo, lo intemporal y el presente."⁹⁵

Como se ve, el sujeto que vive la experiencia de la modernidad, asume la formación de una sensibilidad inquieta e irritable, que va cobrando conciencia de sí (de ahí también su fragmentación, su estado confuso entre lo ideal, lo bello, la totalidad, y, al mismo tiempo, lo sombrío, lo transitorio y lo contingente). Esta modernidad irritable en su autoconsciencia decadente y a la vez ensoñadora, se asienta de forma más expresa en las metrópolis, puesto que las grandes ciudades conglomeran el grueso de la producción humana y la intensidad de su trabajo segmentado.⁹⁶ Hay que hacer notar en este sentido que no se descubre la subjetividad sino que se hace una nueva valoración de la misma al transformarse esta acorde a sus circunstancias históricas, percatándose de las mismas en su andar, y expresándolas, a la vez que se expresa y revalora a sí misma.⁹⁷ La experiencia de la vida cotidiana desde la nueva perspectiva que figura en este tipo de subjetividad se ve obligada a configurar otros ideales sobre la belleza y sobre cómo

acceso a un tipo de conocimiento, ya que un signo de decadencia (no prometedor) de nuestra época, es que precisamente, existe un más fácil acceso a una mucho mayor variedad de sustancias que alteran la conciencia cotidiana y no por ello, la sensibilidad de los humanos se ha expandido. Creemos en definitiva que la exigencia de mayor apertura de la conciencia, de mayor ampliación de la sensibilidad, etc., reside justamente, en el trabajo de la sensibilidad del sujeto, no en factores externos al mismo que modifiquen temporalmente su estado de sensibilidad.

Así, de ser cierta la hipótesis (co-propuesta por el filólogo clásico Carl Ruck desde 1978 —y la cual se sigue discutiendo—) de que, durante el rito antiguo de Eleusis, la bebida que se tomaba durante la iniciación (*kikeón*) contenía una sustancia psicotrópica (Wasson, G. et. al. *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. México: CFE, 1985.), resulta claro que el conocimiento, sensibilidad y significado adquiridos durante la vivencia extática, se debieron, ante todo, a la sensibilidad del pueblo griego y no solamente a la bebida o a la experiencia del éxtasis. Cf., asimismo, Carod-Artal, F. J., "Plantas psicoactivas en la antigua Grecia", *Neurosciences and History* 1 (1) (2013): 28-38.

⁹⁵ Pardo, "La escucha en continuidad", en *Contrastes, Estetización y Nuevas Artes*, suplemento XIII, p. 139.

⁹⁶ Trías, *loc. cit.*

⁹⁷ Así para el historiador del arte Arnold Hauser en su *Historia social del arte y la literatura*. Cf., Rojas, S., *op. cit.*, p. 9.

habitar el mundo que lo rodea. Resulta pues, forzada la idea de un sujeto que confíe en la proyección de sus altos ideales humanistas. Dicho sujeto no existe para el artista moderno, quien se ve atravesado por fuerzas circundantes que le exigen habitar en una lucha entre una adaptación cada vez más rígida y un ideal cada vez más complejo, difuso, y hasta microscópico, del sentido de la existencia y de la belleza. ¿Dónde encontrar dicho ideal en el cada vez más complejo y fragmentario mundo moderno? ¿Qué expresar si los altos ideales se han fragmentado, caído? De estas inquietudes, como se esbozaba arriba, surgirán los derrumbes estéticos, el cuestionamiento profundo de los estilos artísticos y de sus contenidos expresivos.

Por otra parte, en esta vivencia moderna –mientras caminan las fuerzas productivas a través del tiempo– el goce, lo bello, el sentido estético en general, pasan a degradarse a aquello que Kant llamaba “gocce mecánico”, es decir, al agrado inmediato. Existe un abuso de dicho goce. No hay expansión de la sensibilidad, mucho menos hacia la aspiración kantiana del juicio reflexionante con miras a la realización del ideal práctico. No hay conocimiento en esta estetización totalizante de la vida cotidiana, derivada de la superproducción de objetos para el goce (Industria cultural, como la denominó la escuela de Frankfurt).⁹⁸

Desde esta estetización o industrialización del goce de lo bello, el ambiente artístico se pone en crisis, una crisis existencial que se replanteará de forma radical la experiencia misma de lo estético. ¿Cómo mirar, cómo sentir, cómo pensar, cómo escuchar, qué expresar?, ¿cómo dar sentido a la decadencia y al efectismo musical que parece tiranizar los sentidos, dormirlos, mediante el uso abusivo de un utilitarismo mecanicista de las emociones, y que, encima, lucra con su capacidad de adormecimiento?⁹⁹ En el ensayo de autocrítica al *Nacimiento de la tragedia*, donde el Nietzsche maduro hace referencia a su espíritu “iluso y mal aplicado a la

⁹⁸ Cf., Pardo, *op. cit.*, p.140.

⁹⁹ A propósito del entretenimiento de masas mediante el mecanicismo efectista de las emociones que posibilita la música, Nietzsche ya preveía en el fenómeno Wagner un antecesor de la gran industria musical lucrativa que se desarrollaría décadas más tarde. Dicha industria explotaría (y sigue haciéndolo de forma cada vez más marcada en la actualidad) al máximo las fórmulas sonoras para generar efectos determinados (condicionamientos conductuales) en los oyentes. “Actualmente sólo se hace dinero con la música enferma; nuestros grandes teatros viven de Wagner.” (CW, 5, p. 583.)

realidad” (a su espíritu schopenhaueriano y wagneriano de su juventud), y desde la destrucción de esa ilusión romántica (que sentía negaba la fuerza de la vida), el filósofo del martillo ya preparaba con una pregunta lo que se propondría la música a finales del siglo XIX y principios del XX: “¿Cómo tendría que estar hecha una música que no tuviese ya un origen romántico, como lo tiene la música alemana – sino un origen *dionisiaco*?...”¹⁰⁰

El nuevo ímpetu artístico que surge de las nuevas configuraciones del mundo moderno cada vez menos está marcado por ese efectismo mecanicista venido de una concepción representacionista de lo estético (cuya más marcada expresión es la música de “el hechicero” Richard Wagner). En este ambiente, los nuevos pensamientos estéticos que comienzan a derrumbar las tradiciones anteriores tienden a configurarse hacia un *ethos* nostálgico, a veces como escaparate, a veces habitando desde una expectación o perspectiva que permita expandir la sensibilidad desde la captación de las nuevas fuerzas del mundo en constante transformación. El oído experimenta una revolución, una purga: se abre a su nuevo mundo de forma obligada, como por cierta coerción. Es inevitable responder a la época, es inevitable expresarla, más, si se le asume con profundidad, desde dentro y en perspectiva, a detalle y en panorama.

Los artistas anhelan retornar a un origen perdido. Se plantea a la vez cuál será el futuro de su mundo, sino prometedor, por lo menos distinto. Se aspira también un regreso a la patria y hasta el principio de la vitalidad misma: a la tierra y hasta nuestro origen más remoto, el cosmos. Como se mencionó, se pretende regresar, por ejemplo, a las músicas nativas originarias (por parte de los nacionalismos), pero también se desea la conformación de nuevos universos de significados y de valores no sólo estéticos sino existenciales. *La pretensión de crear lo inaudito se presenta como obligación de una creación de sentido estético además de existencial.* Se da un vuelco hacia el ritual, hacia las formas intensivas del color, el sonido y el baile; se va dejando de lado la necesidad de emitir un mensaje unidireccional, la necesidad de tener que representar esta o aquella forma, este o

¹⁰⁰ NT, 6, pp. 35-36.

aquel afecto. Se va directo a las fuerzas diversas, no a las formas de representación: la fuerza como forma.¹⁰¹

Como se ha dicho más de una vez, este deseo de trascendencia del yo, de esta forma de *lógos* musical, deseará remontarse a un pasado, no arqueológico, sino intensivo (a las fuerzas de la tierra y el cosmos). Se desea así (desde un retorno/abandono de la morada) regresar a las fuerzas primigenias del caos, al baile atronador terrestre: la danza ritual, la danza cósmica y la conflagración de mundos moleculares, microscópicos. Los artistas del nuevo siglo y su creatividad se van a enfrentar en un escenario que quiere crear (y destruir) territorios (visuales, sonoros, etc.) de formas complejas y paradójicas.¹⁰² Una de estas formas se concretará en el pensamiento y obra de Edgard Varèse, quien asumirá no sólo un compromiso estético en cuanto a la elaboración de un estilo propio que rompe con las tradiciones expresivas anteriores, sino que se comprometerá radicalmente con uno de los aspectos más importantes dentro del desarrollo de la modernidad: los avances tecnológicos. Como se verá, el compositor francés ansió trabajar mano a mano con los avances científico-tecnológicos de su tiempo, y esta será una inquietud determinante en el desarrollo de su pensamiento estético.

¹⁰¹ “El avance que propugna Stravinski, el paso al frente en dirección a la modernidad, es de hecho un retroceso y un regreso a las agitadas aguas de Mnemosyne. Se trata de un retorno a los orígenes, no de una *regresión* en sentido psicoanalítico”, comenta Eugenio Trías (*op. cit.*, “Ígor Stravinski”, p. 528) criticando a Theodor Adorno, quien de forma dogmática y poco profunda consideró la música del ruso como “estacionaria”, reaccionaria y hasta indirectamente ligada al fascismo. Cf. Cross, Jonathan, “Stravinsky, Adorno y el problema de la ausencia de desarrollo”, *Quodlibet*, No. 38, Universidad de Alcalá (2007). El retorno –que comenta Trías– a la memoria primigenia del momento de la creación (Mnemosyne, quien es la misma madre de las musas), sería un retorno a la memoria de lo primigenio (el caos). Un retorno a la memoria del mundo del que se nos ha desterrado en el momento del nacimiento, lo cual implicaría un olvido respecto de lo individual, una apertura/entrega a las fuerzas intensivas que posibilitan la vida en un sentido impersonal. En eso precisamente consiste el sacrificio, el consagrarse a la vitalidad de la primavera propuesto por el compositor ruso, donde el oído abierto al sacrificio permite el nacimiento de su primogénito siempre jovial: el baile. En esta visión del retroceso de Stravinski (y demás músicas que tomaron las fuerzas de sus músicas originarias), resuena además la concepción deleuziana del devenir como alianza e involución. Siguiendo la misma línea, cf. Lavaniegos, “*La consagración de la primavera* de Ígor Stravinski: resonancias de una obra maestra”, en Solares, Blanca (editora). *Imaginario musicales: mito y música, I*. UNAM: CDMX, 2015, pp. 117-154.

¹⁰² *MM*, “Del ritornelo”, pp. 321-322.

2.2 Busoni y la crítica al futurismo

Es necesario en este apartado dar un contexto más detallado dentro del que se desarrolló el compositor parisino, e ir asentando así, de manera introductoria, los puntos importantes sobre su pensamiento estético. Primeramente, hay que tomar en cuenta dos aspectos que se vinculan entre sí dentro de las aspiraciones creativas de Varèse: 1) la influencia directa de su amigo Ferruccio Busoni (1866-1924) –y el distanciamiento de este del movimiento futurista– y 2) el contexto y la importancia del quehacer científico en la labor del músico. Comencemos con el primer punto y luego trataremos de forma introductoria el vínculo del pensamiento varesiano con los avances científicos.

Ferruccio Busoni fue un músico italiano quien desde niño mostró prodigalidad en al arte de los sonidos. Pianista virtuoso, compositor, profesor y director de orquesta, estuvo fuertemente influenciado por la obra de J. S. Bach (1685-1750). Conocedor del arte del contrapunto, el músico italiano pensaba que era necesario conocer bien las reglas que habrían de romperse y que este paso era absolutamente necesario para la creación de un arte que se pretendiese como innovador. Aunque algunas de sus obras aún tenían influencia del estilo neoclásico, las ideas que plasmó fueron íntegramente revolucionarias para su tiempo. “El Busoni compositor anticipó gran cantidad de ideas musicales que después fueron retomadas y elaboradas por compositores posteriores a él. Pantonalidad, modalidad, bitonalidad, notación musical no convencional, uso de escalas exóticas y sintéticas, liberación de la barra divisoria de compases y ruptura de la escala temperada.”¹⁰³ Busoni anticipó, además, de forma teórica y lamentablemente no llevadas a la práctica, las ideas de una música con medios electrónicos y con el uso de los microtonos. Pero, dentro de aquellas innovaciones que añadió a la música escrita, señalemos que lo más importante del músico, no son estrictamente los aspectos técnico-compositivos sino el trasfondo creativo que los desencadenó, es decir, su pensamiento estético en sí mismo. Estas concepciones las plasmó en su *Esbozo de una nueva estética musical* (1907) donde proclamó una consigna importantísima, insólita y quizá

¹⁰³ Bringas, *op. cit.*, p. 5.

extraña para su tiempo: *la liberación del sonido*, y con ello, la liberación de la música respecto a las múltiples jaulas que se habían solidificado a su alrededor. Busoni declara sus principios con la siguiente frase: “La música nace libre; y su destino es alcanzar la libertad.”¹⁰⁴

Expuesto lo anterior, es necesario puntualizar que, en el subcapítulo de arriba sobre el contexto estético y cultural, se omitió hacer una exposición acerca del movimiento futurista justamente para traerlo a debate en este apartado. De las múltiples manifestaciones de este movimiento en varios países, traigamos a colación el encabezado por el italiano Luigi Russolo (1847-1945), quien fue uno de los principales exponentes del movimiento futurista en cuanto a la música. En su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913), el entusiasta músico y pintor, hace hincapié una y otra vez en que se tienen que tener los oídos bien abiertos a la amplísima gama de nuevos sonidos que habitan la vida cotidiana moderna. Así, los futuristas captan bien con sus oídos, que, la ciudad, las plazas, el ambiente urbano, las grandes fábricas y las avenidas y los procesos de construcción acelerada de inmuebles pequeños y gigantes, se van convirtiendo en parte principal de la vida audible del entorno que se habita. Como hace notar Carmen Pardo, es todo ello una perspectiva nueva a la vez que una experiencia misteriosa.¹⁰⁵

De este modo, el artista futurista era quien más entusiasmo tenía por la novedad de los nuevos sonidos que producía la vida rodeada por la “industrialidad” creciente y cada vez más totalizante. Ya no es el hombre el que canta, toca o habla los sonidos, ni la naturaleza, o algún objeto aleatorio utilizado por el hombre. Es la muchedumbre de la superproducción en su conjunto, no sólo las máquinas, sino el hombre mismo como masa, o sea, la centuplicación de la fuerza de trabajo.¹⁰⁶ Este hábitat generó una respuesta esperada por quienes tenían una actitud positiva ante los cambios provenientes de la conformación de las nuevas metrópolis. La actitud de los futuristas es una muestra fiel de esta respuesta, pues, aun aceptando las

¹⁰⁴ Wen-Chung, Chou, *Varèse: semblanza del hombre y su música*. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras. Cuadernos de música de la UNAM, 2. México, D.F.: Difusión Cultural UNAM, 1968, p. 21.

¹⁰⁵ Pardo, "Ética y Estética del entorno sonoro", en *Música y pensamiento. Apuntes de un encuentro*. Universidad de Jáen, 2009, pp. 178-179.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 181.

consecuencias negativas (la guerra) que generaba la superproducción y su intrínseca dinámica de competencia, apropiación e invasión de los pueblos entre sí, mucha parte de la población sentía un entusiasmo positivo frente al denominado progreso. Russolo escribe lo siguiente: “¡Maravillosa y trágica sinfonía de ruidos de guerra! ¡Ahí se encuentran los ruidos más extraños y más potentes!”¹⁰⁷ En general, el movimiento futurista pretendía agregar a la percepción sensorial atenta (y al goce estético) todos los sonidos circundantes y no sólo eso sino tratarlos de manera organizada, es decir, ordenarlos en una partitura para dar conciertos. Pero no se trataba solamente de imitar como de inventar nuevas máquinas generadoras de ruido, tomando como base los sonidos circundantes. Con estas máquinas, se formaba una orquesta de ruidos propiamente.¹⁰⁸

Como se aprecia, el artista futurista se encuentra en un estado de expectación y sorpresa, además de proponer una relación estética y significativa con lo que hasta entonces no considerábase como digno de contemplación artística, es decir, con el ruido.¹⁰⁹ Se dota de nuevas significaciones a acontecimientos sonoros novedosos y a otros, que, aunque no fueran tales, se les intentaba poner dentro de un marco significativo, como se vio, en el caso de los sonidos de las armas durante los acontecimientos bélicos. En este sentido, es de peculiar atención el entusiasmo que generaba en los futuristas los sonidos de choques y explosiones, como si fuesen estos el paradigma tanto de su entusiasmo como del ruido mismo que exaltaban.

Por su parte, Ferruccio Busoni se deslindó del movimiento futurista pues le parecía carente de sentido reivindicar el ruido por el ruido mismo sin tomar en

¹⁰⁷ Russolo, Luigi, *El arte de los ruidos*, Centro de creación experimental-Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid: 1998, p. 40.

¹⁰⁸ El “entonaruidos” es la máquina inventada por el propio Russolo para generar un conjunto específico de sonidos que para la percepción cotidiana suelen llamárseles ruidos. La clasificación de las máquinas generadoras según el tipo de sonido que generan es la siguiente: aulladores, estruendorescrepitadores, frotadores, explotadores, zumbadores y silbadores. (Russolo, *op. cit.*, p. 67.)

¹⁰⁹ Pardo, *op. cit.*, p. 182.

cuenta, como aspecto fundamental, el principio creativo del individuo.¹¹⁰ Para quien fuera amigo e influencia directa de Varèse, la creatividad, la libertad de la forma y del individuo –en sus propias palabras– no consistían en una lógica vacilante; el ruido no tendría que ser la “expresión de cualquier advenedizo”.¹¹¹ Si pensamos a profundidad estos cuestionamientos al futurismo, encontraremos que en ellos subyace una radical crítica sobre la clásica distinción ruido/sonido.

Así pues, ruido por el ruido mismo, a la manera de los futuristas, sería una postura que se mantendría acrítica ante la mencionada distinción, pues no se redefine ni el sonido, ni el ruido, sino que ambos tienden a confundirse dentro de su propia definición cerrada y dogmática. “Así pues la diferencia *verdadera y fundamental* entre el sonido y el ruido se reduce únicamente a ésta: *El ruido es mucho más rico de sonidos armónicos de lo que en general pueda serlo el sonido.*”¹¹² Viéndolo con detalle, pareciera que esta precisión es simplemente un estriaje o una complejización de la definición clásica de sonido (sonido como una vibración regular que no choca a nuestro oído).¹¹³

De este modo, aunque se propone de forma práctica una ampliación del sentido al escuchar más que los armónicos considerados como sonido y escuchar la mayor riqueza de armónicos que se encuentran dentro del “ruido”, se mantiene el supuesto de que sonido es aquello “agradable” al oído humano y ruido aquello que provoca malestar al sentido, haciendo énfasis en que los armónicos más numerosos o “no regulares”, tendrían que ser agradables *per se*. Este juicio valorativo es muy restringido, pues en cuanto al arte musical, se condiciona al gusto desde una

¹¹⁰ Pues, aunque se propugnara por una organización disciplinada de los sonidos y la invención de máquinas generadoras de los mismos, a Busoni no le parecía esto suficiente como acción creadora. Esto tiene sentido si se toma en consideración que, a fin de cuentas, los entonaruidos se basaban en (o bien, representaban) sonidos circundantes ya existentes/escuchados.

¹¹¹ Bringas, p. 7.

¹¹² Russolo, p. 27

¹¹³ El músico futurista alude al físico Hermann von Helmholtz (1821-1894) para definir al sonido diferenciado del ruido. Escribe Russolo: “Una sensación musical –dice Helmholtz– es percibida por el oído como un sonido perfectamente calmado, uniforme e invariable.” (*op. cit.*, p. 24.) Varèse estudió también la obra del físico, aunque –como se apreciará adelante– el músico francés llevo a cabo sus propias conclusiones. Se aprecia de inmediato que desde el momento en que se dice que sonido es “lo que no choca a nuestro oído”, estamos por entero ante una postura totalmente subjetivista. Recuerda, asimismo, la “falta de urbanidad” que, según Kant, contiene el sonido en sí mismo.

convención más o menos arbitraria que determina qué es lo agradable y qué no lo es. Esta convención que determina qué es ruido y qué no, no es universal sino una convención del gusto de una época que se sitúa en un contexto cultural determinado. Estos contextos son en extremo variados, así como lo son sus convenciones sobre lo que es agradable al oído y lo que es “ruido”.

En la música occidental, y a principios del siglo XX aún, lo “agradable” seguía siendo aquello dictaminado por las reglas de la música postromántica. Dar voz al ruido, reproducirlo y exigir al oído que escuche más cantidad de armónicos, no es más que reafirmar la convención del gusto que da definición al sonido como “lo humanamente agradable” (más bien subjetivamente) y al ruido como aquello que no encaja en el gusto convencionalmente determinado. (Aunque hay que aceptar que esta exigencia al oído sería, de todas maneras, un intento por extender la percepción basada la convención sonido/ruido.) Así, el ruido por el ruido mismo, (aunque se acepta totalmente que es un primer paso para la expansión de la percepción auditiva) reafirma las reglas tradicionales de la música, pues el ruido sigue siendo ruido, diferenciado de lo que no lo es, o sea, del sonido “no perturbador del sentido”.

En general, se puede afirmar que la labor del futurismo fue más bien reactiva y “pasiva” y no tan activa o propositiva, pues –aunque asumieron aquel ambiente sonoro que los rodeaba y los impactaba, y así, lo reprodujeron a través de los medios que imaginaban– difícilmente se podría afirmar que captaron y activaron la escucha de lo inaudito, ya que se limitaron a proponer la escucha de lo que ya estaba ahí. De cualquier modo, el paso que dieron los futuristas fue necesario para la incorporación de sonoridades no tradicionales a las de la música de concierto.

Más adelante, Varèse, en cambio –influenciado totalmente por el pensamiento de Busoni– afirmará que es necesario redefinir por completo los conceptos de forma, melodía y ritmo, además de separarse de las reglas de la armonía tradicional (reglas que determinaron el gusto de los siglos anteriores dentro de la música escrita). En cuanto al ruido, las redefiniciones que intentan instaurar Busoni y luego Varèse, no caen en un simplismo que afirme a este sólo para

contradecir a lo que no se define como tal y manteniendo intacta las definiciones de ruido y sonido.

Resumiendo: a nivel conceptual, hacer que el ruido se escuche sin más, sólo reafirma la concepción de lo que ya de cualquier manera se sigue considerando como ruido. Lo verdaderamente revolucionario de la estética de la liberación sonora de Busoni y que llevó a cabo Varèse de forma radical, es intentar trascender las reglas del gusto para formar uno nuevo: fracturar la convención y crear una expansión no sólo a nivel sonoro sino conceptual, pues desde su pensamiento musical, ambos músicos intentaron redefinir el pensamiento estético mismo. En contraparte a lo que pretendía este grupo de futuristas encabezados por Russolo y Filippo Marinetti (1876-1944), quienes pretendían que las máquinas y el ruido sustituyeran al hombre, Busoni y Varèse intentaron disipar estéticamente –mediante su liberación del sonido– la diferencia entre ruido y sonido, y más aún, redefinir de forma más que reactiva los conceptos de melodía, armonía y ritmo. El propio Varèse confirma y sintetiza por entero esta postura:

Nuestro alfabeto musical debe enriquecerse. También necesitamos urgentemente nuevos instrumentos. En este sentido, los futuristas (Marinetti y sus *bruiteurs* – generadores de ruido–) han cometido un grave error. Los nuevos instrumentos deben ser capaces de prestar combinaciones variadas y no deben simplemente recordarnos cosas que escuchamos una y otra vez. Los instrumentos, después de todo, deben ser sólo medios temporales de expresión. Los músicos deberían abordar esta cuestión con mucha seriedad con la ayuda de especialistas en maquinaria.¹¹⁴

Desde este fragmento se puede apreciar bien la esencia de ambas posturas estéticas. Varèse pretendía ir mano a mano con el desarrollo de la técnica y la ciencia, no sólo usar sus inventos. Científico y músico debían colaborar ambos de forma activa en un plano estético. Para Varèse, la especialización de las ciencias

¹¹⁴ Radice, Mark A. "Futurismo:" Its Origins, Context, Repertory, and Influence", *The Musical Quarterly* Vol. 73-No. 1, Oxford University Press (1989), p. 14.

aportaba medios nuevos para expresar, de ahí que el artista tuviera que acudir a quienes estudiaban a fondo los fenómenos materiales no sólo acústicos sino hasta químicos y electromagnéticos, pues el sonido también es parte y expresión de esta materialidad. Por otro lado, los futuristas contemplaban, digamos que un poco más “desde afuera”, el desarrollo del quehacer tecnocientífico, adoptando lo que este producía de una manera más inmediata y emocional. De ahí que, para los futuristas, fuera principalmente la reacción de novedad y sorpresa lo que los movía a exaltar el uso de las máquinas y no tanto producirlas trabajando a la par con especialistas del conocimiento físico-acústico. Pareciera esto irónico puesto los futuristas fueron quienes (al menos en apariencia) tuvieron un sentimiento más positivo y ferviente por los avances tecnológicos. Pero este entusiasmo no es absolutamente poco creativo, pues como primera actitud (justamente, adaptativa y de asunción ante los avances técnicos) resulta estética (y hasta éticamente) muy importante.

Es indiscutible, de cualquier manera, la importancia que tuvieron los futuristas, por su aporte, en la introducción de sonidos convencionalmente no permitidos dentro del gusto estético convencional. En este sentido, lo más valioso del movimiento encabezado por Russolo y Marinetti es la primera actitud (reactiva y responsiva) contra la convención, pues –aunque de algún modo, como se vio, la reafirmase– una de las acciones más difíciles para trazar un camino estético distinto al de toda una historia, es comenzar a enterrar dicha historia, y los futuristas dieron ese paso a nivel perceptivo (o bien, “pasivo”), pues constituyeron esa reacción primera que captó de forma estética el ambiente maquínico y de nuevos sonidos que sucedían a su alrededor. En este sentido, lo más importante del futurismo –más que la elaboración artificiosa de más ruidos– es más bien su aporte por cuanto al primer estado de apertura que tuvieron al hábitat, una apertura del oído y una expansión de la sensibilidad al entorno, sea cual sea. “Lo que nos rodea es lo que nos toca con más o menos intensidad. La escucha del entorno puede tomar, entre otras, la forma del proyectil o de la distracción, y la una y la otra pueden estar presentes en la noción de territorio sonoro.”¹¹⁵ Podríamos decir entonces, que la

¹¹⁵ Pardo, "Ética y Estética del entorno sonoro", p. 187.

actitud de los futuristas es un movimiento territorial positivo a nivel perceptual y de apertura, aunque no radicalmente creativo; no quizá en el sentido de que captaron y expresaron fuerzas mediante obras, pero sí en el sentido de que reaccionaron a las mismas y a su tiempo, y de que acogieron muy bien, lo que acontecía a su alrededor en la forma de escuchas, más que como generadores de sonidos nuevos.

El futurismo (como movimiento musical) es una primera e importante llamada de atención hacia las fuerzas circundantes de su propio presente, pero la captación y expresión de las mismas, acontecería de forma más inaudita en voces sonoras que perpetraron una ruptura mayor con la tradición musical/conceptual anterior. Así, es muy interesante que –sin exaltar el ruido como concepto ni como fenómeno del gusto formado– la música de Varèse fue catalogada desde el principio como puro ruido, pues en ella acontecía una fractura casi total de las convenciones del gusto hasta entonces admitidas. En palabras del propio Varèse: “Me transformé en una especie de Parsifal diabólico buscando no el Santo Grial sino la bomba que haría explotar el mundo musical y dejaría entrar todos los sonidos por la brecha, sonidos que en esa época –y a la fecha– se llamaban ruidos.”¹¹⁶ Siguiendo este hilo, hay que detallar acerca del contexto de los avances científicos de la época en la que el músico parisino desarrolló su arte, ya que este contexto era una influencia directa para él y no una mera contingencia.¹¹⁷

2.3 Ciencia y música

Para fines del siglo XIX y principios del XX, en el ámbito científico se desarrollaban ya la teoría atómica, la de la radioactividad, la teoría de la relatividad y la cuántica. Una de las teorías más insólitas fue la del vacío cuántico propuesta por Ernest Rutherford (1871-1937). Dicha teoría proponía el vacío espacial como constitutivo

¹¹⁶ Varèse, Edgard, "Varèse por Varèse" (Traducción de fragmentos de Varèse por Susana Fedele), *Realidad musical argentina*, 5 (1984).

¹¹⁷ Como lo hace notar Carmen Pardo, puede resultar obvio que el arte, durante toda su historia, ha sido el reflejo de las organizaciones sociales y de las relaciones que mantiene el Estado y la sociedad en general, pero lo importante es tratar de ver cuáles y cómo se dan estos mecanismos de “reflejo” en cada etapa, en concreto, en la modernidad musical del siglo XX, ya que es en esta época donde hay una modificación –quizá la más profunda– de las relaciones del hombre con los avances tecnológicos, el desarrollo de teorías y la invención de todo tipo de máquinas. (*La escucha en continuidad*, p. 144.)

de aquello que se suponía era lo más sólido y consistente: el átomo. Hacía siglos ya que habían sucedido la revolución copernicana y la industrial; los principios newtonianos sobre la materia y el movimiento se comenzaron a cuestionar de fondo y se emprendía así la revolución atómica-molecular.¹¹⁸ Dicha revolución no podía pasar desapercibida ante los ojos y oídos de los artistas. Como se ha apuntado, para Edgard Varèse, el contacto de un músico, no sólo con artistas de otros ámbitos sino con la ciencia, era algo imprescindible. En una entrevista con el productor de radio y escritor Georges Charbonnier (1921-1990), se le preguntó a Varèse si sus obras perdidas como estudiante tenían algo en común con Erik Satie (1866-1925) o Debussy. Él respondió: "Por gusto, por preferencia intelectual, me atraían más los escritores, los pintores y los físicos que los músicos."¹¹⁹ En las propias notas del programa para el estreno de su obra *Intégrales* (1923), Varèse comentó sobre la elección del título: "Muchas veces lo tomo prestado de matemáticas superiores o astronomía sólo porque estas ciencias estimulan mi imaginación y me dan la impresión de movimiento, de ritmo. Para mí hay más fertilidad musical en la contemplación de las estrellas y la alta poesía de ciertas exposiciones matemáticas que en la más sublime habladuría de las pasiones humanas."¹²⁰ Congruente con ello y al igual que los futuristas, Varèse estudió al físico y médico Hermann von Helmholtz, en concreto, su *Teoría de las sensaciones tonales como base fisiológica de la teoría musical* (1863). De esta obra, Varèse afirma que concibió el sonido como masas moviéndose en el espacio, de ahí el hecho –por ejemplo– de que en varias de sus obras se haya inspirado en el uso de la sirena de ambulancia, pues según el propio compositor, es más fácil con este sonido percibir las parábolas, hipérbolas y curvas del sonido, las cuales –en analogía con los cuerpos sólidos– se forman mediante los movimientos de las distintas intensidades y velocidades.¹²¹

¹¹⁸ Anderson, John D. "Varèse and the Lyricism of the New Physics", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 75, No. 1 (Spring, 1991), p. 41.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁰ *Id.*

¹²¹ Varèse, E. y Copley, A. L. "Edgar Varèse on music and art: a conversation between Varèse and Alcopley", *Leonardo-The MIT Press*, 1, no. 2 (April 1968), p. 194.

Otro acontecimiento científico que se daba en el contexto que vivió el músico francés y que corría a la par de sus concepciones, fueron los hallazgos de Max Planck (1858-1947) y de Einstein (1879-1955) sobre la luz como constante energética infinitamente divisible y sus descubrimientos sobre los fotones: “Los fotones podrían viajar por el espacio por distancias infinitas pero permanecerían sin disminución en energía. Un paralelo cercano al concepto del fotón es la proyección de Varèse en el espacio, en el que los sonidos se concibieron como entidades capaces de viajar distancias infinitas, sin disminuir en intensidad.”¹²² Como se aprecia claramente, un rasgo fundamental del pensamiento musical de Varèse fue su preocupación por el tema del movimiento de la materia en el espacio, tanto a nivel estelar, por la estimulación que le brindaban la astronomía, como molecular, por los descubrimientos de su tiempo y por la fascinación y el interés que tenía por el problema de la configuración de la materia.

De esta manera, Varèse concebía, ante todo, la expresión musical como configuración de sonido en el espacio antes que como una poética de los afectos humanos. La música y el sonido como su materia prima son concebidos esencialmente como un fenómeno creador de una realidad material como tal, antes que como un arte para las afecciones humanas. Consecuente con esta convicción, Varèse protestaba por el hecho de que el principal vehículo de expresión musical fuera un conglomerado de timbres formado en el siglo XVIII: la orquesta sinfónica. Una crítica al tratamiento de los sonidos por parte de esta agrupación tendría que comenzar por un análisis de la misma. En esta vía, el compositor francés ya comenzaba a sistematizar los timbres, las alturas y las dinámicas de los sonidos de los instrumentos sinfónicos incluso antes del serialismo integral propuesto décadas después. Para el músico, los elementos fundamentales del arte de los sonidos eran sus cualidades primarias como el timbre (espectro), la velocidad de frecuencia (altura) y la amplitud de las ondas (intensidad) antes que sus cualidades “musicales” como la armonía y la melodía (pues estos conceptos siempre estaban sujetos a reglas convencionales arraigadas desde siglos atrás.) Antes de cualquier norma

¹²² Anderson, J.D., *op. cit.*, pp. 44-45.

organizativa, cualquier sonido tiene su propio timbre, velocidad e intensidad a la que viaja o se propaga en el espacio.

Desde 1916 Varèse sentía la necesidad de fabricar instrumentos nuevos pues sus necesidades expresivas no se veían agotadas por los ya entonces conocidos. En entrevistas para distintos diarios y revistas expresó su inquietud para explorar nuevos sonidos, pero no una inquietud de buscar estos nuevos timbres en instrumentos ya hechos, ni en elementos de la naturaleza, tampoco en objetos o máquinas ya creadas por el hombre. Varèse sentía la necesidad de *crear* instrumentos nuevos, hechos específicamente para satisfacer la necesidad de sonoridades distintas.¹²³ De este modo, Varèse siempre imaginó hacer música con instrumentos que él mismo pretendía crear, pues como se dijo, la orquesta sinfónica recordaba toda tradición musical anterior. Tan ferviente era su ímpetu de ir más allá de toda tradición, que en los 20's discutía con ingenieros y electricistas sobre la posibilidad de crear máquinas sonoras con estrictos estudios físico/acústicos.

Aunque Varèse no tuvo la oportunidad ni los medios para participar activamente en la invención de los primeros instrumentos electrónicos, fue un pionero en cuanto a su concepción y el uso musical de los mismos, pero, sobre todo, fue un pionero en cuanto al tratamiento innovador de los instrumentos convencionales, el cual provocaba una experiencia estética hasta entonces imposible. Más importante esto quizá, que la invención de los instrumentos electrónicos, pues como Oliver Messiaen (1908-1992) alguna vez lo expresó: que Varèse fue el primer hombre que compuso música electrónica con instrumentos convencionales.¹²⁴ ¿Y cómo asemejarse a lo inaudito, a los timbres que aún no existen?

En 1927 Varèse discutió con Harvey Fletcher (investigador de los laboratorios del Teléfono Bell) sobre la necesidad de fabricar un instrumento electrónico para la composición musical. Incluso, de 1932 a 1936, solicitó varias veces (y todas esas veces fue lamentablemente rechazada) la beca Guggenheim para realizar estudios

¹²³ Wen-Chung, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁴ Rodríguez Gómez, "Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)", p. 120.

sobre la posibilidad de inventar un instrumento electrónico y poder realizar así nuevos sonidos.¹²⁵ Con este espíritu inconforme, descontento y deseoso de inventar y crear algo más, en 1936, Varèse se esforzó por imaginar cómo sería su música si instrumentos nuevos le permitieran escribirla, revelando, además, la obsolescencia del contrapunto lineal y haciendo con ello una dura crítica a la concepción tradicional sobre la melodía de la música entendida esta como la sucesión lineal de una voz:

Cuando los nuevos instrumentos me permitan escribir música tal como la concibo, tomando el lugar del contrapunto lineal, se podrá percibir claramente el movimiento de las masas de sonido, de los planos en movimiento. Cuando estas masas de sonido choquen entre ellas, parecerá que ocurren los fenómenos de penetración y repulsión. Algunas transmutaciones que suceden en ciertos planos parecerán proyectarse a otros que se mueven a velocidad diferente y en otros ángulos. Ya no existirá la vieja concepción de la melodía o del juego de melodías. *La obra entera será una totalidad melódica*. La obra íntegra fluirá como un río.¹²⁶

En este párrafo de Varèse, tenemos ya varios elementos importantes que permiten comprender el pensamiento creativo del músico: el uso del timbre como elemento principal para la conformación de las masas sonoras en constante choque, el movimiento en el espacio de las interrelaciones de estas masas, y el entendimiento de este flujo como la totalidad melódica misma (desterritorialización del contrapunto melódico tradicional). El músico conforma de este modo conceptos vanguardistas sobre todos los elementos de la música: melodía, ritmo, armonía y timbre. Además, se logra apreciar, con todo lo anterior, la importancia del trabajo conjunto con el de los acontecimientos de su presente, en concreto, de los tecnocientíficos, pues para su contexto, estos fueron determinantes para la configuración y asunción de la realidad moderna. Asimismo, a partir de ello, se logra apreciar que el pensamiento varesiano es esencialmente intensivo/expansivo

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ Varèse, E. y Wen-Chung, C., "The liberation of sound", *Perspectives of New Music*, 5, No. 1 (Autumn-Winter de 1966), p. 11. *Cursivas nuestras*. El "juego de melodías" (interplay of melodies) al que se refiere Varèse, es justamente el contrapunto tradicional, en el que dos o más voces continuas se entretajan de forma lineal.

puesto que los conceptos de movimiento, velocidad y espacio son fundamentales para el desarrollo de su concepción estética.

2.4 ¿Genio nómada?

Para continuar con la exposición de las ideas musicales que se estudian en este trabajo, exponemos algunos datos biográficos interesantes que se vinculan al pensamiento y a la obra de Varèse. Desde las últimas décadas del siglo XIX, durante su niñez y juventud, Varèse, además de sufrir de cierto grado de ansiedad y claustrofobia, tuvo una difícil relación con respecto a las reglas, ya que su padre intentó frustrar constantemente su afición por la música, situación que no le favorecía contra la ansiedad. Todo ello desarrolló una personalidad inquieta y con deseos de liberación respecto a las normas y de escapar hacia algún exterior. Estas circunstancias y personalidad hicieron que el joven Edgard tuviera que tomar clases de música a escondidas.¹²⁷ La música se convirtió –como para muchos– en una forma de escapar.

Como casi todo creador con intensa inquietud en su ser, Varèse fue un erudito del contrapunto, hecho por el que desarrolló un gusto grande por la música coral de los Siglos XII Y XII, música que dirigió durante sus primeros años como profesional de la música.¹²⁸ Aunque desarrolló un gusto e interés por la música del pasado, nunca siguió a estas tradiciones como escuelas, menos aún, para su labor como compositor. No deseaba nunca imitar algo que ya hubiese hecho, sobre todo tratándose de estilos de épocas que ya habían dado todo de sí.¹²⁹ Picasso (1881-1973), Apollinaire (1880-1918), Stravinski, Satie, Strauss (1864-1949) y Debussy, son algunos de los artistas con los que convivió, los dos últimos incluso lo apoyaron en su carrera musical, pero nunca pretendió imitar su pensamiento estético. Lo que más le atraía de los artistas con los que convivió era el poder aprenderles su avidez por la experimentación con nuevos recursos. Buena parte de los aprendizajes, no sólo intelectuales sino de vida, Varèse los encaminaba hacia la configuración de su

¹²⁷ Rodríguez Rodríguez, J. J. “Primeras obras escritas para conjunto de percusión, en la primera mitad del siglo XX”. Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2015, p. 49.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁹ Wen-Chung, p. 11.

propia estética musical, ya que intentaba hacerse amigo de personajes con profunda imaginación.¹³⁰ Como estudioso de la teoría de la música y del sonido, además de las obras del físico Von Helmholtz y de Busoni mencionadas arriba, sus libros más estudiados fueron los *Carnets* de Da Vinci (1452-1519) y *Les problèmes musicaux* de Aristóteles.¹³¹

Otro dato importante es que, a casi un año del estallido de la primera guerra mundial, Varèse es movilizado en abril de 1915, pero una doble pulmonía hace que lo den de baja de la tarea. Con toda la devastación del continente, y en concreto, de Francia, meses más tarde, sale de Europa –desde la ciudad de Burdeos– hacia lo que sería su nueva ciudad de residencia por décadas: Nueva York. En dicho lustro, compone la primera obra que sí guardaría y consideraría como expresa de la concepción musical que buscaba: *Amériques*.¹³² A pesar de que el inquieto y joven creador francés viajó a Estados Unidos, precisamente, para hacer nuevos descubrimientos trabajando con el sonido,¹³³ y de que, durante toda la década posterior conoció la música iberoamericana y su gran riqueza instrumental, nunca se sintió conforme con los sonidos mismos, puesto que un incansable ánimo de exploración e invención lo asechaba a cada momento. Esta actitud estaba vinculada a su disposición de no identificarse (desde la concepción de *Amériques*) con ningún estilo nacionalista dentro de la música, ni tanto europeo como americano.¹³⁴ Varèse no encontró necesidad de dar voz a ningún territorio conocido sino todo lo contrario: intentaba instaurar un timbre a lo desconocido. No tenía nación. Ciudadano del mundo y decepcionado del mismo, el músico tenía una y única obsesión: la de superar toda tradición musical pasada y cimentar un estilo original desde una

¹³⁰ Rodríguez Rodríguez, *op. cit.*, p. 63.

¹³¹ *Ibid.*, p. 62. La mencionada obra de Aristóteles es una traducción francesa de la sección 19 de *Los problemas*, atribuida al filósofo griego. Esta edición se puede consultar en el siguiente enlace: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/problemesmusicaux.htm>

¹³² Se encuentran perdidas cerca de 17 obras comprendidas dentro de su primera etapa como compositor que va de 1894 a 1917. Se cuenta que dichas obras fueron destruidas por el propio Varèse antes de partir hacia su nuevo territorio. *Cf.*, *ibid.*, p. 66.

¹³³ Wen-Chung, p. 8.

¹³⁴ En 1909 escribió *Bourgogne*, obra con un ligero toque nacionalista, pero dentro del conjunto de obras no conservadas por el compositor.

distinta topografía y en otra latitud, pero siempre comprometido con el presente de su contexto.

Para Varèse, no se trataba de destruir el pasado sino de aprender del mismo y ubicarse bien en la propia circunstancia para crear de forma original dentro de la misma, tal como lo hicieron los artistas del pasado y que fundaron tradiciones cuando muchos de ellos tuvieron la responsabilidad de expresar su propio contexto del que fueron la voz expresiva. Para el compositor, interpretar las obras históricas anteriores, era una forma de conocer el pasado, pero, sobre todo, de tener contacto vivo con el mismo. No es enterrar la tradición sino trascenderla, pues las tradiciones son las raíces, pero hay que ir más allá de ellas. Uno está situado ineludiblemente en su propio presente y expresar solamente otro tiempo, es negar la voz de lo circundante. Por ejemplo, los artistas denominados “clásicos” estuvieron expectantes de las fuerzas que los interpelaban. Para Varèse, al interpretar las obras de los clásicos "somos conscientes de las sustancias vivas."¹³⁵ Al respecto: “El arte registra el pulso de los tiempos y es a través de las artes que podemos medir los cambios y el desarrollo humano a través de los tiempos.”¹³⁶

A propósito de aquel espíritu despatriado (¿o apátrida?) y que pretendía alejarse de toda tradición artística que inscribiera sus propias normas como formas y estilos a los habría de ajustarse, Varèse apunta: “Cuando un arte permanece estático demasiado tiempo, cuando las reglas se vuelven sagradas, el artesano usurpa el lugar del artista. Un artesano restringe sus ideas a sus herramientas. El artista forja nuevas herramientas capaces de realizar sus ideas.”¹³⁷ 17 años antes, en 1930, en una entrevista hecha en París por el periodista José André y publicada en el diario La Nación de Buenos Aires, Varèse ya tenía claro su pensamiento acerca de la patria expresada a través de la música:

No creo en el nacionalismo en el arte. A mi manera de ver, es una prueba de impotencia la explotación del folklore por parte de los compositores. Cuando se

¹³⁵ Varèse, E. y Wen-Chung, C., *op. cit.*, p. 15.

¹³⁶ Varèse y Alcopley, *op. cit.*, p. 195.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 189.

recurre a éste es porque no se tiene nada propio para decir. [...] No es con el folklore con lo que se hace un arte nacional. Es con los hombres de genio de la raza. [...] El folklore es una cosa hecha, tiene su función y la cumple admirablemente. Es inútil manipularlo. Quienes lo hacen persiguen halagar el gusto del público, el gusto más subalterno, desde luego. Son copistas de mala fe, en definitiva.¹³⁸

Estas palabras deben entenderse desde su contexto, contribuyendo así a un fértil debate. ¿Quiere decir que los compositores nacionalistas, tanto europeos como americanos, eran todos copistas de mala fe? Definitivamente no. La postura de Varèse no puede leerse de una manera simplista o desde una interpretación ambivalente que nos lleve infructuosamente a concluir: o nacionalismo o no-nacionalismo. Las palabras del compositor parecen, además, ambiguas, pues, por una parte, se desprecia el uso del folklor (en cuanto copia) y, por otra parte, se le admira en cuanto al cumplimiento de su función; además, se lanza en este pasaje la sentencia de que sí es posible un arte nacional, sólo que este se forja con el “genio de la raza”. Esta segunda parte del fragmento es quizá la más oscura.¹³⁹

Hay que tomar en cuenta que el respeto y admiración de Varèse por las músicas originarias, se consta por el trato con los creadores de su tiempo, principalmente con los latinoamericanos. De suma importancia es hacer mención de que en 1928 fundó –junto al compositor estadounidense Henry Cowell (1897-1965), el mexicano Carlos Chávez (1899-1978), y otros, la 1a Asociación Panamericana de Compositores (PAAC, por sus siglas en inglés), entidad que promovía la difusión de compositores y música nueva de todo el continente americano.¹⁴⁰ Durante aquellos años, Varèse conoció a las grandes personalidades

¹³⁸ Paraskevaídis, G., “Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo”, *Revista musical chilena*, 198 (diciembre de 2002), p. 16.

¹³⁹ Para ahondar en la polémica sobre si el nacionalismo musical es copia o no, en qué medida y de qué forma deja de serlo, pueden hallarse soluciones –tanto para el nacionalismo europeo como para el (latino) americano– en distintos ensayos de Bela Bartók y Alejo Carpentier (1904-1980). Cf., Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. México, D.F.: Siglo XXI, 1979, pp. 46-89, y Carpentier, Alejo. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, pp. 23-34 y 251-269.

¹⁴⁰ El antecedente inmediato de la PAAC fue el Gremio Internacional de Compositores, fundado en 1921 por Varèse y Ferruccio Busoni. Dicha asociación se creó para ir a contracorriente respecto de las tradiciones musicales que según el francés, tenían que superarse, logrando así que se

de la música de concierto latinoamericana así como a personalidades de la literatura tales como el mexicano José Juan Tablada (1871-1945) y el mencionado escritor cubano Alejo Carpentier. Varèse sintió un gran apego por el continente hacia el que migró, de ahí que, como se mencionó, *Amériques* fuese su primera obra en conservar. Se puede decir sin duda alguna que, si Varèse se sentía desterrado o carente de un territorio al cual rendir honor, era porque en el fondo –desde un ímpetu nómada tal vez– deseaba enraizar en un territorio y por qué no, quizá, fundar un arte nacional, sólo que no desde una tierra de antemano conocida, sino arraigando y manteniendo relaciones con otros territorios para él desconocidos (no sólo geográficos sino sonoros).¹⁴¹

Se aprecia de igual manera, desde el pasaje de Varèse citado anteriormente, que el músico tenía introyectada en cierta medida la idea romántica del genio.¹⁴² Es bastante interesante y sintomático que Varèse, quien en dicho pasaje habla sobre el “genio de la raza”, haya hecho suya durante toda su vida la frase “yo no pertenezco a una raza, pertenezco a la vida por entero” de Romain Rolland (1866-1944). Nos encontramos ante un artista que fluctuaba entre el apego y el desapego a su patria, aunque al final terminó ganando este último sentimiento. Además, en el mismo sentido, es interesante que cuando en 1910 –aún residiendo en Europa– fue incluso más abucheado en Berlín que Schönberg con el estreno de *Pelleas und Melisande* (1902), esto por su mencionada obra *Bourgogne* (ambas obras

estrenaran muchas obras nuevas de compositores jóvenes durante los años 1921-1928. Varèse dejó escrita una declaración sobre el espíritu del Gremio en la que se deja claro que no se admite ningún tipo de imitación, fidelidad a ninguna escuela, ni “ismos” de ninguna clase. Cf., Root, Deane, “The Pan American Association of Composers (1928-1934)”, Anuario Interamericano de Investigación Musical, 8 (1972), pp. 49-50.

¹⁴¹ En el capítulo de *Mil mesetas*, “Tratado sobre nomadología: la máquina de guerra”, Deleuze y Guattari escriben: “El nómada no debe confundirse con el migrante, pues el migrante va fundamentalmente de un punto a otro, incluso si ese otro punto es dudoso, imprevisto o mal localizado. Pero el nómada sólo va de un punto a otro como consecuencia y necesidad de hecho: en principio, los puntos son para él etapas en un trayecto.” (p. 385.)

¹⁴² V., *supra*, nota 23. El músico podría coincidir en cierta medida, no solamente con Kant en cuanto a la idea de que la originalidad del arte consiste en ser este una expresión cuyo medio es el genio; asimismo, coincidiría con el Nietzsche del *Nacimiento*, quien aún mantenía su convicción romántica en la idea del genio. En Varèse no es explícito lo que podría significar el genio, pero se entiende bien que la fundación de un estilo tiene como condición un esfuerzo y deseo personal grandes, además de que creía en la originalidad como fruto de la exploración creativa individual.

estrenadas la misma semana y en la misma ciudad).¹⁴³ En definitiva, el desarraigo respecto de su público, de su tierra, y el consonante alejamiento del nacionalismo, hicieron que Varèse se convirtiera en un músico en constante conflicto, en un asechador de sonidos y fuerzas, quien migró al otro continente y quiso fundar un arte nuevo por sobre toda tradición pasada. De esto podemos aseverar que cuando habla de que “el arte nacional se funda con los hombres genio de la raza”, se refiere a cualquier pueblo de cualquier territorio que funda un arte original, fundante y primordial (originario): eso lo hace ya un arte nacional, un territorio sonoro que surge de las fuerzas de un contexto histórico de un pueblo y que son expresadas en una música comprometida con su presente. Las músicas denominadas “nativas” son el ejemplo irrefutable de que la expresión musical originaria es una demarcación territorial al fundar y constituir lo que se conoce como “identidad” de una comunidad, que no es más que un modo de marcar una diferenciación; son el ejemplo además, de que no se necesita imitar otras músicas –con miras a fundar un estilo a partir de otro ya fundado– puesto que son expresión directa de la vivencia de la cultura y de la escucha del hábitat (con todos los complejos injertos sonoros que esto implica, pues así como no hay cultura pura, tampoco una expresión estética pura de la misma. No existe un estilo musical puro.)

Se puede apreciar a partir de lo anterior, que Varèse se encuentra en un doble y constante movimiento de territorialización y desterritorialización desde su búsqueda sonora. Desde luego, si alguna vez pensó en fundar un arte nacional desde la originalidad, no lo fue desde las motivaciones de los estilos nacionalistas musicales europeos ni latinoamericanos, estilos que tenían motivaciones políticas muy concretas. Para Varèse, Europa es la tierra de las tradiciones en declive, y América no es el territorio de resistencia, sino el nuevo mundo experimentado (y expandido).¹⁴⁴

¹⁴³ Cf., Rodríguez Rodríguez, *op. cit.*, pp. 64-65. *Bourgogne* fue admirada por el mencionado escritor Romain Rolland y aprobada por Strauss y Busoni. Fue etiquetada con calificativos como “ruido infernal”, “música de gatos”, etc.

¹⁴⁴ El nomadismo no es necesariamente un movimiento pura y permanentemente sin descanso, pues sí importan los puntos de llegada, los trayectos y hasta la costumbre, pues tiende al territorio. “Pero el problema consiste en diferenciar lo que es principio de lo que sólo es consecuencia en

Ahora bien, teniendo en cuenta la conceptualización que se ha ido trazando, hay que apuntar también que el territorio no se funda desde un proceso progresista y arborescente. La territorialización, como se ha podido observar en el caso Varèse, deviene des-territorializando tradiciones mientras resistía incluso a procesos bélicos y migratorios: un doble movimiento entre caos y cosmos. No sólo se trata de ordenar sonidos de forma novedosa para crear música original, se trata de expresar las fuerzas con los medios, hallar a estos y/o inventarlos. En eso reside la originalidad de la que habla Varèse, en captar aquello que interpela en el presente propio. Apelando al lenguaje del joven Nietzsche, el músico busca ser interpelado por estas fuerzas, captándolas y expresándolas, deviene así demiurgo junto con la tierra, o incluso con el cosmos mismo.

Apuntan Deleuze y Guattari: “No se trata tanto de una evolución como de pasos, de puentes, de túneles. [...] Las cualidades expresivas, las que nosotros llamamos estéticas, no son realmente cualidades puras, ni simbólicas, son cualidades propias, es decir, apropiativas, pasos que van de las componentes de medio a las componentes de territorio. El propio territorio es un lugar de paso.”¹⁴⁵ Como se ha leído, Varèse intentó expresar cualidades que no se habían considerado como propias del arte de los sonidos (o se les otorgaba el papel de accidentales), configurando así, desde su conceptualización original sobre la música, componentes territoriales hasta entonces inauditos. Su vida misma y su búsqueda estética fue un lugar de paso, pero no por ello sin puntos de llegada. Su búsqueda constante de formas distintas a las de toda tradición para tratar el sonido y su deseo por inventar objetos que generasen nuevas ondas sonoras, es todo este flujo vital un intento por la composición de un territorio sonoro. Para que Varèse pudiera crear su territorio sonoro original, no solamente fueron determinantes las

la vida nómada.” (MM, “Tratado sobre nomadología...”, p. 384.) Para el nómada, el punto es destino (*fati*), contingencia, consecuencia, casualidad; el punto es fin, pero no meta o punto de llegada, no punto definitivo, puesto que no se planteó (ni planeó) como principio (ni desde el principio). ¿Podría decirse que Varèse, la persona, su cuerpo, fue migrante mientras su música es nómada?, ¿se puede afirmar que el componente expresivo “música” es nómada, mientras que el medio, que es su cuerpo, fue sola y fatalmente migrante?, ¿o bien, puede aseverarse que todo el sujeto –su cuerpo, su pensamiento y su música– fueron/son todos nómadas?

¹⁴⁵ MM, “Del ritornelo”, p. 328.

condiciones del entorno que vivió sino la asunción de estas, el compromiso con su propio presente: asumir la decadencia de su continente, asumir que no existían los medios tecnológicos suficientes para crear sonidos nuevos, asumir que él mismo no era un científico de formación y que el acceso a los instrumentos electrónicos incipientes era algo muy difícil de conseguir.

De este modo, en la etapa compositiva de Varèse que va de 1918 a 1932, sólo podía limitarse a organizar el sonido con los medios que tenía a su disposición, es decir, con los instrumentos convencionales. Pero aun con estos intentó pasar del medio al territorio. Al carecer de medios que no le satisfacían para arribar a sus puntos de llegada –como se verá en el siguiente apartado– encontró en los instrumentos de percusión del nuevo territorio geográfico en el que asentó, los medios expresivos que se ajustaron a su inquietud por expandir el cosmos musical.

2.5 Retorno al origen: las primeras obras para percusiones

El compositor cubano Amadeo Roldán compuso la primera obra para percusiones solas dentro de la historia de la música occidental de concierto: *Las Rítmicas V y VI* (1930). Estas conforman los dos últimos números de una serie de piezas de estilo nacionalista (en concreto, de variante afrocubanista) y con instrumentación variada.¹⁴⁶ Por su parte, Varèse compuso *Ionización* entre 1930 y 1931, siendo así

¹⁴⁶ Las primeras cuatro *Rítmicas* se escriben para la dotación de flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y piano. Las seis pequeñas piezas (pequeñas por su duración) que constituyen esta composición, no son una obra unificada, sino que cada una (o grupo de) son distintas obras entre sí, pues se pueden interpretar sin un orden determinado y/o por separado. Por cuestiones prácticas de la instrumentación se interpretan casi siempre las primeras cuatro y luego la V y la VI, que son las que contienen solamente instrumentos de percusión, todos provenientes de la música afroantillana. Roldán ya había escrito una sección sólo para instrumentos percutidos dentro de la parte final de su *Obertura para temas cubanos* de 1925. Alejo Carpentier consideró esta última del compositor como una auténtica “declaratoria de principios”, entendiéndose tanto estéticos como políticos. (Cf., Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana: Letras cubanas, 1988, p. 282.) Pero cuando Roldán escribe las *Rítmicas V y VI*, es este el momento en el que acontece una completa emancipación de los instrumentos de percusión respecto de toda la tradición de la música de concierto, pues por primera vez se expresan de forma autónoma los sonidos de estos instrumentos por sí solos, haciendo, además, justicia completa a una consigna que era el principio primordial del estilo musical dominante en la Cuba de aquel contexto y que condensa quizá, gran parte de los cambios estéticos de la música moderna: “arriba el bongó, abajo la lira”. (Cf., Eli Rodríguez, V., “El afrocubanismo: un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica”, *Revista de musicología*, 32, No. 1 (enero de 2009), p. 314.)

la segunda obra para un ensamble recién fundado dentro de la música de concierto: el ensamble de percusiones. Pero, aunque estas obras fueron las que dieron el paso hacia la autonomía de dicho instrumental, no fueron las primeras que hicieron protagónicos los sonidos percutidos, pues el camino para llegar a esta síntesis fue gradual y paulatino. A continuación, damos a conocer una lista de obras escritas dentro de la música sinfónica occidental, que, antes de 1930, preponderaron el uso de los instrumentos de percusión y comenzaron a dar a estos un tratamiento distinto del que hasta entonces se les había dado dentro de la música de concierto. Nótese la cantidad de piezas que figuran en la lista de Amadeo Roldán y del propio Varèse, pues, si tomamos en cuenta el total de obras escritas por cada compositor, se concluye categóricamente que sólo de los dos músicos mencionados, en prácticamente el 50% de su producción musical, estuvo presente de forma protagónica la percusión.

Europa:

-Ígor Stravinsky: *La Consagración de La Primavera* (1913), *La Historia del soldado* (1918), *Las Bodas* (1923)

-Darius Milhaud (1892-1974): *Las Coéforas op. 24* (1915), *El Hombre y su Anhelado op. 48* (1918), *La Creación del Mundo, Op. 81a* (1923)¹⁴⁷

-Erik Satie: *Ballet Parade* (1916)

-Dimitri Shostakovich (1906-1975): *Ópera La nariz, Op. 15* (1928)

-Maurice Ravel (1875-1937): *Bolero* (1928)

América:

¹⁴⁷ Milhaud escribió el primer concierto para percusiones y orquesta sinfónica en la historia de la música occidental entre 1929 y 1930, mismo período en el que se concibieron también las primeras obras para percusión sola. Como se expuso arriba, las *Rítmicas* de Roldán se concluyen en 1930 e *Ionización* de Varèse en 1931. Es como si los tres compositores se hubieran puesto de acuerdo para ser los pioneros en la escritura de obras donde la percusión fuese el elemento principal. Es de destacar que las tres obras tienen como común denominador la influencia directa (Roldán) e indirecta (Milhaud y Varèse) del instrumental percusivo de la música afroamericana. Milhaud viajó varias veces a Brasil, en donde fue fuertemente influenciado por la música popular del "país de la samba". En la música de Milhaud se puede notar la influencia de la música del país sudamericano además de la del jazz estadounidense.

-Charles Ives (1874-1954):^[P.]^[SEP.] *Life Pulse, Prelude of the Universe Symphony* (1911-1915)

-Carlos Chávez (1899-1978): *Ballet El Fuego nuevo* (1921), *Ballet indígena Los Cuatro Soles* (1926), *Ballet Caballos de Vapor* (1926-27)

-Amadeo Roldán: *Obertura sobre temas cubanos* (1925), *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón, Fiesta negra)* (1926), *La Rebambaramba* (1928), *El milagro de Anaquillé* (1929)

-George Antheil (1900-1959): *Ballet Mecánico* (1923-25)

-Edgard Varèse:¹⁴⁸ *Amériques* (1918-22), *Offrandes* (1922), *Hyperprism* (1922), *Octandre* (1923), *Intégrales* (1923), *Arcana* (1925-27)

Luego de la composición de las obras enlistadas en las que el uso de las percusiones ya era preponderante, Varèse se atrevió a dar el salto necesario para dar autonomía completa a dicho instrumental dentro de su propio desarrollo creativo, tal como Milhaud lo había hecho ya con su *Concierto para percusiones* y Roldán con sus *Rítmicas. Ionización* fue influenciada por la obra del cubano –sino del todo en términos estéticos– sí en cuanto a la escritura.¹⁴⁹ Varèse también conoció la batucada brasileña y, además, tuvo sesiones de improvisación con los instrumentos de la misma gracias a Heitor Villa-lobos (1887-1959). Esto acontecía cuando ambos tenían oportunidad de encontrarse en París.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Se incluye a Varèse en esta lista puesto que, además de haber obtenido la nacionalidad estadounidense, residió en el continente americano la mayor parte de su vida.

¹⁴⁹ Alejo Carpentier, escribe que el mismo Varèse le comentó personalmente sobre su interés en la obra de Roldán. Cuando el cubano compuso su conocida obra *La rebambaramba* y se ejecutó en París, Varèse se mostró más que interesado por la partitura, pues este quedó vinculado al hecho de que en su país no habían escuchádose jamás la mayoría de los instrumentos de la sección de percusiones que usaba el cubano. Esta es la razón por el interés profundo en la partitura de Roldán, la cual pudo conseguir y examinar con detenimiento. Carpentier cuenta, además, cómo es que la notación de la obra del cubano se ve bien reflejada en *Ionización*, pues era precisamente eso lo que Varèse quería saber: cómo escribir para instrumentos que él mismo apenas conocía (Rodríguez Rodríguez, *op. cit.*, p. 46). Además, como señala Paraskevaïdis: “En ninguna de las obras varesianas precedentes hay una presencia tan clara y notoria de instrumentos de percusión afrocaribeños.” (*Op. cit.*, p. 14. Figuras 1 y 2.)

¹⁵⁰ Es curioso saber que cuando los músicos cubanos interpretaron en su propio país *Ionización* meses después de su estreno en New York en 1933, para sorpresa de Varèse, no tuvieron aquellos ninguna dificultad para la ejecución de las complejas figuras rítmicas de la pieza, sino

Hablemos ahora brevemente de la basta instrumentación que se utiliza *Ionización*. Son más de 30 instrumentos los que se usan. En primer lugar, tenemos en su mayoría instrumentos percutidos no temperados (percusiones de membrana como bongós, tambores militares, timbales cubanos, maracas, claves, castañuelas, tubos de metal, güiros y cajitas de madera); en segundo lugar, se utilizan instrumentos temperados, todos ellos percutidos (glockenspiel, campanas tubulares y piano), los cuales se utilizan de una forma totalmente alejada de un concepto melódico/tonal tradicional.¹⁵¹ En tercer lugar, se usan sirenas de ambulancia, las cuales, aunque no son percutidas, son usadas como idiófonos, es decir, como objetos que suenan desde su propio cuerpo sin que otro intervenga como medio resonante. Muchos de los instrumentos de percusión, es decir, que requieren de un choque o golpe para sonar, son idiófonos, como las claves o los platillos.¹⁵²

al contrario, las dominaron con fluidez. Esto según Nicolás Slonimsky, quien fuera el director que llevó a cabo el estreno de *Ionización* y el posterior concierto en La Habana. (Cf., Paraskevaldis, pp. 12-14.)

¹⁵¹ Estos tres instrumentos sólo se utilizan en los últimos 17 compases de la obra, todos haciendo “clusters” (golpes al unísono de varias notas sin afinación determinada). Estos tres instrumentos afinados se emplean tan sólo por su altura y su timbre, creando así, “masas de sonido”, no un discurso armónico/melódico en sentido tradicional (Figura 3, Cf. Bringas, *loc. cit.*)

¹⁵² El etnomusicólogo austríaco Erich von Hornbostel (1877-1935) fue quien propuso la clasificación de los instrumentos en cuanto a su medio de resonancia: cordófonos (por cuerda pulsada o frotada), aerófonos (mediante uno o más tubos donde pasa el aire), membranófonos (por una membrana tensada en una caja resonante –tambores–), e idiófonos; más adelante se añadirían a esta clasificación los electrófonos. Desde el punto de vista de la organología y desde el enfoque de la estética filosófica, se puede propiciar un interesante debate sobre la clasificación de los instrumentos y más aún, de todo objeto que produzca un sonido o vibración audible. Por un lado, muchos músicos en el siglo XX comenzaron a explorar lo que dentro de la interpretación musical se conoce como “técnicas extendidas” (por ejemplo, percutir un violín con el palo del arco, o frotar un platillo o las teclas de un vibráfono con las cuerdas del arco de violín).

Con este trasfondo podríamos preguntar: ¿hasta dónde opera una clasificación de los instrumentos desde la forma en que se hacen sonar los objetos? ¿El violín acaso se convierte en percusión y el platillo en un metal frotado...? Por otra parte, ¿hasta dónde un instrumento o un objeto es más bien ya su propio medio de resonancia? En este sentido, una cuerda tensa sobre una caja vacía serían dos idiófonos resonando en conjunto (como una lira); o una flauta sería una percusión puesto que es el resultado de “microchoques” de aire en el material con el que está hecho el tubo. ¿Dónde está la diferencia entre medio resonante, objeto sonoro y el “otro” elemento “externo” que lo hace vibrar? ¿El aire como medio de propagación no haría de todo objeto audible un aerófono? Cualesquiera que sean las respuestas, lo que es un hecho es que músicos como Varèse pusieron en cuestión –y más radicalmente en obras como *Ionización*– los conceptos tradicionales sobre el uso y la clasificación del instrumental tradicional, por ejemplo, al golpear una veintena de notas en un piano o al sonar sirenas de ambulancia dentro de un ensamble de instrumentos todos percutidos.

Se podría decir con justicia que Varèse, al sintetizar y conjuntar de esta forma específica todos estos timbres en una sola obra y en un solo ensamble, pretendía llevar a cabo un acontecimiento muy determinado: hacer perceptible el sonido mismo sin arreglo a un sistema de escucha o de gusto predeterminado. Se requiere de una escucha del timbre de los objetos en sí mismos sin necesidad de recurrir a regla alguna de la melodía y la armonía tradicionales. Para ello, se excluyó todo instrumento que recordara las normas de toda música anterior: no hay instrumentos que se froten o soplen, los cuales remiten, por costumbre, a la música tonal. Se trataba de hacer acontecer los choques y colisiones de la materia en el espacio mediante la percusión de objetos y la escucha de parábolas frecuenciales mediante las sirenas. Un golpe directo al oído, al tímpano, el cual es, a fin de cuentas, una membrana.

The image displays two pages of a musical score for 'Ritmica VI' by Roldán. The top page covers measures 28 to 35, and the bottom page covers measures 36 to 42. The score is arranged in a system with ten staves, labeled CA, CG, C, Q, G, M, B, TC, TG, and M. The B staff, corresponding to the bongó, is particularly notable for its complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, which are not strictly aligned with the 2/4 meter of the rest of the piece. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as 'mf'.

Figura 1. Compases 28-42 de la *Ritmica VI* de Roldán. Nótese en especial el sistema correspondiente al bongó ("B"), el cual ejecuta figuras y patrones no necesariamente acordes a la medida del compás. Los tresillos y quintillos que aparecen en el mismo sistema se ejecutarán de forma similar en *Ionización*.

to Nicolas Slonimsky

IONISATION

(for Percussion Ensemble of 13 Players)

Edgard Varès

8

$\text{♩} = 69$

The score consists of 13 staves, numbered 1 to 13. The instruments are listed on the left of each staff:

- 1. Grande Cymbale Chinoise / Grosse Caisse (trés grave)
- 2. Gong / Tam-tam clair / Tam-tam grave
- 3. 2 Bongos (clair / grave) / Caisse Roullante
- 4. 2 Grosse Caisse (moyenne / grave)
- 5. Tambour militaire / Caisse roullante
- 6. Sirène claire / Tambour à corde
- 7. Sirène grave / Fouet / Güiro
- 8. 3 Blocs Chinois (clair / moyen / grave) / Claves / Triangle
- 9. Caisse claire (détimbré) / 2 Maracas (Clair / Grave)
- 10. Tarule / Caisse claire / Cymbale suspendue
- 11. Grelots / Cymbales
- 12. Güiro / Castagnettes
- 13. Tambour de Basque / Enclumes
- 13. Piano

The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mp*, and *f*, and features various rhythmic patterns and articulations. The tempo is marked as $\text{♩} = 69$. The time signature is 4/4.

A. P. 77

© Copyright 1934 by Colfranc Masic Publishing Corp., New York

Figura 2. Primera página de la partitura de *Ionización*. De esta parte es interesante apreciar el flujo dinámico de los instrumentos, que van del *pianissimo* al *piano* en movimientos de *crescendo* y *decrescendo*, mientras los percusionistas 3, 4, 8 y 12 van presentando células similares, a veces de forma aislada y otras al unísono.

10..... Cloches

11... Glockenspiel à clavier (with resonators)

12..... Grand Tam-tam (très profond)

13..... Piano

* Pedale jusqu'à la fin

8^{va} bassu

Sonna à la double 8^{va}

attaque sèche (percutée), Laissez vibrer, durée indiquée

Figura 3. Compases 75-81 de *lonización*. Detalle del uso de “clusters” en las campanas, el glockenspiel y el piano. En este último se aprecia la indicación “ataque seco (percutido)” y “pedal hasta el final”, con lo que los sonidos de todas las notas de la escala cromática indicada suenan sin descanso hasta el fin de la obra.

Dentro del contexto de la creación de las primeras obras para percusión y en concreto, de *lonización*, hay que preguntarse ¿por qué la percusión; por qué los idiófonos? ¿Por qué la vibración de los objetos mediante el choque, el golpe, o por la vibración de su mismo cuerpo, es decir, por sí mismos? ¿Por qué dicho instrumental –del que *lonización* es una obra pionera y necesaria– irrumpió sobre toda tradición para expresar su propia autonomía tímbrica-sonora, vibrátil? Situados en este horizonte estético dentro del cual nacieron las primeras obras para percusiones en el seno de la música de concierto, hay que reiterar que dichas obras sintetizaron el pensamiento estético/musical que se venía gestando desde tiempo atrás. Por esta razón fueron las obras cuyos creadores se atrevieron a dar el paso necesario de no admitir más que percusiones en las mismas, un paso que ya no podía esperar más en un ambiente de desprendimiento respecto de la concepción tonal y más aún, representacionista/efectista sobre la música. *La irrupción del percutor y del percutido, fue el momento de explosión, de colisión. La música se presenta –por primera vez en la tradición académica– como explosividad, como expansión.*

Con relación al uso de la percusión dentro en la historia de la humanidad en general, Ramón Andrés escribe:

Está comprobado el uso de litófonos (piedras entrechocadas) y otros elementos de golpeo durante el período glacial de Mindel, hace cuatrocientos mil años. Esos mismos instrumentos, junto a los de frotación y los sacudidores, eran comunes durante el Musteriense, es decir, en torno a unos cien mil años, un tiempo en que se ha señalado la aurora de posibles danzas mágicas. Que el ritmo forma parte de las raíces de la humanidad y se encuentra inscrito en las fórmulas asociativas de iniciación, parece indiscutible.¹⁵³

De esta manera, se puede decir con todo derecho, que este paso histórico de la creación de las primeras obras escritas para percusiones, dentro del pensamiento estético y del quehacer humano, *es un genuino retorno al origen no sólo en un sentido ontológico –como regreso a las fuerzas primigenias del caos/cosmos– sino que constituye este acontecimiento, un retorno simbólico en un término histórico y antropológico*, como si se tratase de una especie de honor a nuestros antepasados más remotos. La escritura de obras para percusión sola dentro de nuestra civilización occidental moderna sería la culminación de un ciclo en la historia de la membrana auditiva. Este retorno histórico es, literalmente, la completud, la celebración del ciclo de una vibración sonora de casi medio millón años. Dicho evento se cristaliza en una obra como lo es *Ionización* y todas las obras precedentes a las que le debió su alumbramiento.

Este flujo del pensamiento estético varesiano (del que *Ionización* es síntesis) tiene hondas secuelas conceptuales en cuanto al arte musical en general. Como ya se esbozó anteriormente, los conceptos de melodía y armonía son trastocados por entero, del mismo modo que el timbre y los idiófonos cobran por vez primera una relevancia sustancial, con lo que el concepto de ritmo sufre de una redefinición. A manera de resumen de lo dicho hasta este punto y como se ha reiterado, la estética musical del compositor francés se ostenta como un cuestionamiento radical hacia la tradición musical, hacia el gusto convencional y hacia el oído mismo. "En una cultura musical todavía dominada por Wagner, Brahms y Verdi, en el que incluso Strauss, Debussy o el joven Stravinsky, parecía muy modernista, se pensaba que

¹⁵³ Andrés, *op. cit.*, p. 26.

la música de Varèse excedía el concepto de lo radical y desafiaba la definición misma de la música.”¹⁵⁴

Por todo lo anterior, a continuación, se tratarán con mayor detalle los principios y consecuencias del pensamiento de Edgard Varèse, además de llevar cabo con mayor alcance, la aproximación que se ha propuesto a partir de la filosofía de Nietzsche y de Deleuze/Guattari. Asimismo, se expondrá con ello, cómo Varèse redefine de forma sustancial cada uno de los elementos constitutivos del arte musical y la música misma, responsabilizándose radicalmente de la proclamación libertaria de su amigo Ferruccio Busoni.

¹⁵⁴ Anderson, J. D., *op. cit.*, p. 31.

3. La liberación del sonido

*Y yo aquí estremeciéndome balbuceo canto tras
canto
y me convulsiono en rítmicas figuras:
fluye la tinta, salpica la pluma afilada,
¡oh diosa, diosa, déjame – déjame hacer mi
voluntad!
Nietzsche*

Aunque Varèse insistió en que música y ciencia debían ir juntos –y aunque por momentos se inspiraba en la “alta poesía matemática”– su arte de ningún modo pretendió ser algo inerte, mecánico y frío, sino todo lo contrario. Afirmamos que su pensamiento sobre la ciencia conjunta a la música es algo muy distante de todo mecanicismo y tecnocientificismo. El pensamiento varesiano pareciera ser por momentos una especie de alquimia sonora en la que lo fundamental es la unión de los distintos esfuerzos de las facultades creativas del hombre para la ordenación de mundos sonoros vivos.

Intentando trabajar en conjunto con ingenieros para la elaboración de objetos sonoros e inspirándose en la química, la mineralogía, las matemáticas y la astronomía, Edgard Varèse se planteaba incluso problemas filosóficos a través del arte musical, problemas tales como la libertad y la vida; qué hay en el espacio (o qué es el espacio mismo); qué expresa el sonido en un sentido radical/originario, qué proyecta o que crea al organizarlo. Para Varèse, de ninguna manera la música era el mero ordenamiento de las distintas alturas y timbres de los sonidos que de forma mecánica mueven algo en el cuerpo o las emociones produciendo así sus conocidos efectos. Tampoco la música era, a la manera kantiana, la representación afectiva del orden matemático. No se niega el fenómeno mecánico de que el sonido produzca sensaciones ni se niegan las relaciones numéricas que pueda haber en el fenómeno, pero no se puede determinar el acontecimiento musical desde esa sola descripción. La matemática y el desarrollo científico habrían de contribuir a la

búsqueda de una experiencia estética y a la creación de un espacio donde tuviera cabida aquello que precisamente escapa al orden racional. Varèse se planteaba, ante todo, la proyección de un espacio sonoro fuera del conocido. Hacer acontecer lo desconocido, lo aparentemente imposible, lo imperceptible, mediante el manejo de velocidades, intensidades, choques, etc.

Consecuentemente, la estética de un creador como Varèse desea ir más allá de las reglas de las alturas, armonías, ritmos y formas musicales tradicionales, dando paso así, no sólo a un replanteamiento de las concepciones tradicionales de los elementos de la música y del sonido, sino planteando la proyección de otro espacio donde acontezca el fenómeno sonoro: un espacio primordialmente libre y abierto. Como se escribió arriba: su música nos lleva a preguntar sobre la definición misma de música. No se trata de un espacio de confort para el oído, o la vivencia de la música como mero goce del sentido. Ante un goce desgastado, ante reglas caducas, un nuevo orden estético se presenta como desconocido y esta expectación no necesariamente se goza a primera instancia.

3.1 Vitalismo sonoro

No basta entonces, con abrir los oídos a lo inaudito y crear lo inaudible, sino crearlos a ambos. Con ello, el visionario compositor pensaba en una nueva forma de escuchar a la vez que, en una nueva forma, no sólo de organizar, sino de inventar los sonidos. Se trata de una expansión de la sensibilidad desde una forma original de percibir, no sólo los conceptos musicales, sino también el espacio mismo donde acontece el sonido. La membrana del oído se contrae/expande con los choques, (cada vibración es una colisión inevitablemente), pero estas hay que crearlas, no desde los mismos medios ya explorados. Crear otros medios expresivos. Inventar lo inaudible. Reproduzcamos las palabras del propio compositor: “En mis propias obras siempre he sentido la necesidad de nuevos medios de expresión [...] que puedan prestarse a cada expresión del pensamiento y se muevan a su mismo paso. [...] Pienso en el espacio musical como abierto, sin límites.”¹⁵⁵ De mucha atención

¹⁵⁵ Wen-Chung, p. 21.

es el énfasis que el músico pone en que los medios de expresión que busca se muevan al mismo paso que su pensamiento. ¿Qué quiere decir esto? Se encuentra aquí una noción de velocidad que conjunta pensamiento y medio expresivo. Pensamiento y material expresivo van unidos, no es que uno represente al otro. Se mueven al mismo paso. *Continuum*.

Para imaginar este arte es necesario dejar de concebir a la música como orden de sonidos en el tiempo, (es decir, como pasa-tiempo) y como la materialidad sonora que provoca efectos condicionantes en el sujeto. No es causa/efecto, es co-acción. Romper la convención sonora: hacer lo inaudito. Se trata de brindar la posibilidad de nacimiento a lo insospechado, a lo aparentemente imposible o desconocido, al espacio de apertura, espacio de lo expectante y excitante para un oído inquieto por percibir algo más que un solo mundo (agotado) de reglas musicales y sus efectos monótonos. Si nos preguntamos cuáles fueron las motivaciones del músico migrante para componer *Ionización*, encontraremos –como se ha señalado– un muy fértil debate filosófico/estético. Preguntemos, con Varèse: ¿La música puede ser una forma de generar pensamiento, de inventar ideas, una forma de imaginar, de configurar nuevos mundos posibles, de reclamar y/o instaurar espacios y territorios, una manera de expandir el cosmos? Anteriormente preguntábamos ¿por qué la percusión, los choques y la escucha del sonido mismo sin estar este sujeto a sistemas de escucha predeterminados?

La proyección de sonidos organizados desde sus elementos más primordiales, los cuales son la intensidad, amplitud y timbre, hace de esta organización un ente sonoro con su propio flujo autónomo en el espacio, algo que se mueve e interactúa por sí mismo: los choques, el timbre de los instrumentos como elemento principal, tienen su propia actividad, independientemente de la sensación posterior (representada) que provoquen; son la explosión y el nacimiento de materia por sí misma en el espacio. El privilegio del humano es que puede organizar esta materia, participar con ella dentro de su movimiento organizativo. El espacio es, al mismo tiempo, no sólo la condición para que se dé la materialidad del sonido, sino el lugar-fuerza donde se generan y despliegan los cuerpos sonoros. De

ahí que Varèse –al pensar en la liberación del sonido y en un espacio liberado desde el sonido– pensase en densidad, planos, volumen y sobre todo en masa sonora.

Este arte de la liberación, en los propios términos del compositor, partía de la metamorfosis y la búsqueda de un estilo el cual le permitiera expresar intensidad, velocidad y choques de la masa sonora. Para Varèse, en eso consistía hacer música, en organizar sonidos en el espacio desde distintos tiempos, creando planos, territorios distintos en la realidad espacial. No es una música discursiva, lineal; no es la reproducción de frecuencias producidas por objetos novedosos los cuales debieran tener un impacto más o menos sorprendente, o de divertimento, en las sensaciones. No se trata de una sorpresa sensorial y transitoria, o de la “estetización” de la novedad productiva y presente generada por la creación de nuevos materiales hechos por el hombre (incluidos los instrumentos musicales).¹⁵⁶ Como ha quedado claro, el músico parisino no pretendía la innovación sonora por la innovación misma.

En la producción de lo inaudito se trata quizá, más bien, de una alquimia sonora (en tanto se busca aquello que hay de vivo en el trabajo con los objetos físicos, en este caso, sonidos y sus instrumentos productores), no de un mecanicismo sensorial. Más que una novedosa estetización del sonido o del arte musical, se trata de una noción del sonido como presencia y como un acontecimiento que trasciende el efectismo, o su exceso, que es el “adormecimiento” de las sensaciones. A propósito, apunta Deleuze: “El problema del arte, el problema correlativo a la creación, es el de la percepción, y no el de la memoria: la música es pura presencia y reclama una ampliación de la percepción hasta los límites del universo.”¹⁵⁷ Se puede argumentar que, para Varèse, dicho problema es también pertinente a la ciencia física, puesto que él veía en ella, y en su trabajo conjunto a la música, un potencial para la expansión sensorial.

Decíamos arriba que un solo sonido, cualquier vibración –en un momento que quizá no dependa del deseo egóico humano– podría generar la experiencia de expansión hacia lo Otro, la apertura, y que, con ello, queda indeterminado qué es lo

¹⁵⁶ Pardo, “La escucha en continuidad”, p. 140.

¹⁵⁷ Deleuze, *Dos regímenes de locos*, “Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo”, p. 266.

que propicia el arrojó al abismo, si la potencia del objeto experimentado o la del sujeto que experimenta, es decir, su disposición de encontrarse con el espacio abierto. ¿Cuál es ese momento? Eso dependerá de las fuerzas a las que el generador de ese sonido (el músico) se enfrente, y de aquellas que el creador imagine y cree, para desterritorializar aquellas. No es cualquier sonido arbitrario, es el compromiso del creador con su momento. Arriba decíamos que el ritornelo es un movimiento contra-cultural, un contra-movimiento.

La única esperanza y obsesión del espíritu del músico de origen francés era la de conformar un tipo de arte que le permitiera hacer vibrar sonidos nunca escuchados. Como se ha reiterado, el músico deseaba inventar instrumentos nuevos que pudieran cristalizar nuevos mundos sonoros. Para inicios del siglo XX deseaba hacer sonora la inteligencia y la vida que hay en el cosmos mismo; hacer nacer nuevos seres con su música (una máquina musical); nuevos mundos y nuevas materias configuradas. Eso era lo que buscaba con la invención de lo inaudito: expresar la vida que hay más allá de la apariencia inerte del mundo. Acerca de: "En los comienzos de esta edad, la actitud de Varèse sería ejemplar: una máquina musical de consistencia, una máquina de sonidos (no de reproducirlos), que moleculariza y atomiza, ioniza la materia sonora, y capta una energía cósmica."¹⁵⁸ Desde el espíritu apátrida y desterrado de Varèse, si hay nostalgia de un territorio, es el de una suerte de territorio cósmico-molecular. De ahí que el compositor reafirmara más aún su convicción de sonidos liberados en el espacio, concibiendo la música "como espacial, como cuerpos de sonidos inteligentes que se mueven libremente en el espacio."¹⁵⁹

Como ya se ha afirmado, Varèse no estaba contento con las formas expresivas conformadas por la tradición musical hasta entonces forjada. Imaginó nuevos medios expresivos, otros espacios sonoros, de ahí la imperiosa necesidad de "liberar a la música del sistema temperado, de las limitaciones de los instrumentos musicales y de años de malos hábitos."¹⁶⁰ Hay que acotar que no sólo

¹⁵⁸ MM, "Del ritornelo", p. 347.

¹⁵⁹ Wen-Chung. p. 20.

¹⁶⁰ *Id.*

años, sino siglos, pues como es sabido, el sistema temperado de la música occidental mantuvo encerrado el gusto de arte de los sonidos dentro de su propia convención, provocando que lo que no estuviera dentro de su sistema limitado de afinación y acordes fuera siempre concebido como ruido.

Varèse, al describir algunas de sus obras, las concebía como entes vivientes, como pensamiento vivo. Al referirse, por ejemplo, a su obra *Estudio para el espacio* (1947), cuenta: “voces en el cielo que llenan todo el espacio, cruzándose, encimándose, penetrándose mutuamente, dividiéndose, combinándose, repulsándose, chocando y desplomándose juntas.”¹⁶¹ ¡Qué lejos se está de la caduca concepción del sonido organizado como transmisor de afectos! Se percibe aquí un éxtasis de la materia hecha pensamiento musical. Muchos años después, cuando por fin pudo trabajar con objetos que generaban vibraciones mediante energía eléctrica, Varèse escribió lo siguiente respecto a su *Poema electrónico* (1958): “[...] para mí, trabajar con música electrónica es componer con sonidos vivientes [...] Pienso en el espacio musical como abierto, sin límites.”¹⁶² Se puede ver claramente en este punto, que nos situamos ante una especie de vitalismo sonoro.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁶² *Ibid.*, p. 24. La compañía Phillips, para la Exposición universal de Bruselas de 1958, encargó al arquitecto Le Corbusier (1887-1965) la construcción de un pabellón donde por primera vez se fusionaron el arte visual, arquitectónico y musical. Le Corbusier llevó a cabo el diseño del recinto junto con el músico y arquitecto Iannis Xenakis (1922-2001) y propuso a Varèse la composición de la música con medios electrónicos (figura 4).

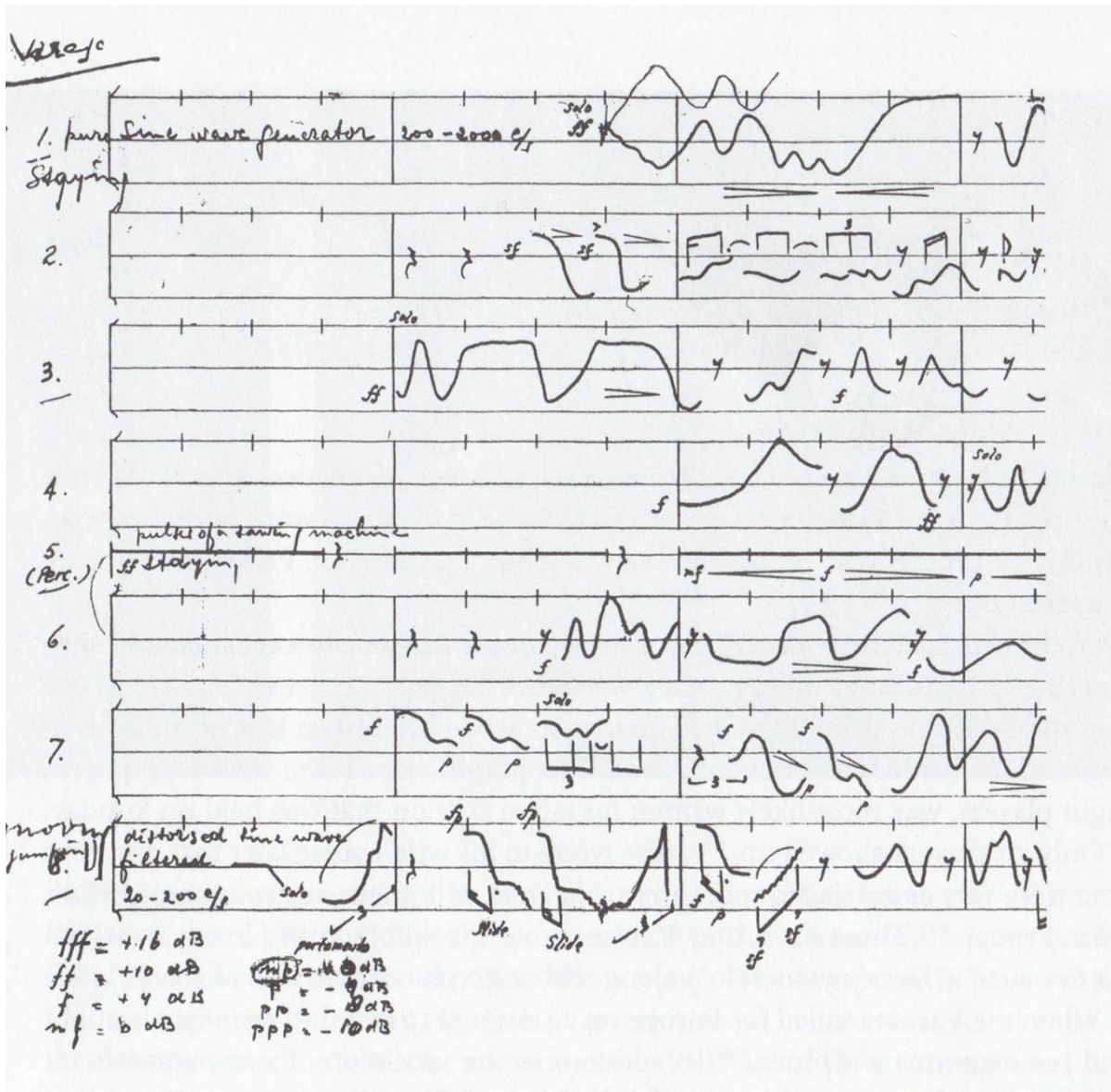


Figura 4. Detalle de un fragmento de improvisación adaptado para *Poema electrónico*. Se nota claramente que las figuras rítmicas y los compases (divididos en 4 tiempos cada uno) están escritos de forma precisa, igual que la dinámica (indicada en decibelios en la esquina inferior izquierda). Lo que cambia respecto de la escritura tradicional, es que el sonido está dibujado con líneas, las cuales expresan los movimientos de la altura del sonido (parábolas que van de arriba abajo), pues no hay una afinación precisa del mismo.

Acorde a su concepción del sonido como algo vivo, en 1962, Varèse manifestó su acuerdo en que la música es "la corporealización de la inteligencia que está en el sonido."¹⁶³ Esta frase la tomó del filósofo polaco mesianista y con

¹⁶³ Varèse y Wen-Chung, p. 17.

influencia kantiana, Höene Wronsky (1776-1853), y el músico la llevó hasta sus últimas consecuencias ontológicas, pues para él, el sonido era inteligente por sí mismo al producirse por intensidades vivas.¹⁶⁴ Para Varèse, la materia sonora no está ahí como vibración inerte la cual espera a que el humano le dote de pensamiento y sentimiento para que se vuelva música productora de efectos y representaciones.

La música se resiste a la representación, el sonido es directamente una inteligencia moviéndose, es decir, una fuerza con flujo propio. Hay representación sólo si el humano le comienza a dotar de significado y luego este se convierte en múltiples convenciones. Arriba apuntábamos que la música fundamentalmente, resiente, pues es, de forma primordial, resonancia. La labor del compositor consiste en organizar esas fuerzas que ya están ahí moviéndose en el espacio con su propio flujo inteligente. Desde esta concepción varesiana, la inteligencia es potencia, ritmo, primordialmente. Vitalismo. El músico expresa y organiza esta potencia para hacerla audible desde lo inaudito. Como sucede en los movimientos que forman la geometría de los minerales, las cuales se producen por los choques de sus fuerzas o intensidades internas, no por un pensamiento externo que le dota de forma, sino por una potencia intrínseca: en eso consiste la inteligencia viva del mundo mineral, y lo mismo sucede con el mundo sonoro.¹⁶⁵

Cada mundo es libre por sí, no necesita del intelecto humano y si este lo manipula de algún modo con sus propias capacidades técnicas e intelectuales, es

¹⁶⁴ La interpretación que hace Varèse sobre la frase de Wronsky acerca de que la música es la corporealización de la inteligencia, es una ampliación de lo que el propio Wronsky quería decir con ello. Es muy probable que el filósofo kantiano polaco se refiriera al hecho de que el sonido por sí mismo no es inteligente hasta que el humano le dota de cierta inteligencia al momento de componer. Pero Varèse lleva más allá el enunciado del filósofo, pues al combinarse con su percepción acerca del sonido como materia moviéndose libremente en el espacio, el compositor interpretó que los sonidos tenían su propio movimiento inteligente, y así, su propio devenir. Cf., Anderson, J., *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁵ Döbereiner, *op. cit.*, pp. 267-268. Hay que apuntar que en Varèse no queda determinado claramente si el sonido es inteligente tan sólo por la intensidad de su movimiento o por algún ordenamiento matemático intrínseco. Lo que queda descartado es que este ordenamiento no es un a priori representacional al modo kantiano. Todo apunta a que concebía como primordial – antes que cualquier orden matemático–, la intensidad del flujo sonoro como determinante de la inteligencia del mismo.

por la misma necesidad expresiva del humano por buscar nuevos medios. La expresión, en este caso, del músico, es su propia liberación, pero para que su expresión sea libre también, debe liberar su propio material de trabajo o el mundo que moldea. En esta expansión expresiva consiste la liberación del sonido. ¿Liberación respecto a qué? Primeramente, respecto de toda tradición musical anterior, la cual, como se ha expuesto, mantenía solamente ciertos sonidos como propios para la apreciación estética o del gusto. Al asumir Varèse la liberación del sonido de Busoni, no sólo lo hace para fundar una estética fuera de toda regla y tradición anterior, sino que la asume como modo de vida. En segundo lugar (y como consecuencia), se trata de una liberación respecto al esquema ontológico y epistemológico que sólo admite vida e inteligencia en la mente humana (racionalismo) y no en todo cuanto lo rodea, comenzando por el mundo sonoro.

¿Estamos frente a una postura animista o panpsiquista? Sería apresurado catalogarlo así por el momento, aunque se aprecia un vitalismo. Varèse, conocedor de la música medieval, echa un guiño a la alquimia al reiterar sobre la necesidad de comunicación entre la música y la ciencia: “El nuevo arte está en la infancia aún [...] y como en la edad media trabajaba con la física, ahora el nuevo arte tendrá recursos musicales más eficientes.”¹⁶⁶

3.2 Liso y estriado. Música como devenir molecular/cósmico

Teniendo en cuenta todos los conceptos tratados anteriormente, comencemos a aproximarnos de nuevo a la conceptualización propuesta por los filósofos Deleuze y Guattari para pensar la estética varesiana. Para los autores de *Mil mesetas*, el concepto de espacio, al igual que en Varèse, es fundamental. Para entenderlo, hay que remitirnos a lo siguiente. El músico Pierre Boulez (1925-2016) –quien, como se

¹⁶⁶ Varèse y Wen-Chung, p. 19. Al igual que los alquimistas trataron la materia como dotada de inteligencia propia y capaz de transformarse por medio de la técnica y para bien de los seres vivos, resulta casi obvio que Varèse quisiera tratar igual al sonido: como materia inteligente cuya transformación mediante la técnica, la ciencia y la imaginación, produce nuevas formas de vida. En su obra *Arcana* (1927) escribió la siguiente cita de Paracelso: “Existe una estrella más alta que las demás. Es la estrella del Apocalipsis, la segunda es la del ascendente. La tercera es la de los elementos que son cuatro, quedan pues seis estrellas establecidas. Además de estas hay todavía una estrella, la imaginación, que es el origen de una nueva estrella y de un nuevo universo.” (Citado por Rodríguez Rodríguez, p. 70.)

mencionó, fue influenciado por Varèse— nombra de forma específica los distintos entrelazamientos sonoros dentro del complejo espacio-tiempo. Acontecen pues, dos espacios: tomando en cuenta que, en el acontecimiento musical, espacio y tiempo son indivisibles, en el espacio liso se ocupa sin contar, y en el estriado, se cuenta para ocupar. Esta concepción peculiar la toman Deleuze y Guattari dentro de lo que denominan “modelo musical” para pensar los procesos territoriales.

El espacio liso es mayormente nómada y el estriado tiende a ser sedentario.¹⁶⁷ El espacio sedentario, estriado, es necesariamente un sistema organizativo, un tejido yuxtapuesto, con simetrías, volúmenes, cuentas y/o números definidos, un espacio, que, además, es perceptible al sentido humano cotidiano. Este espacio estriado tiende al sedentarismo puesto que define, y con ello, determina y pone límites. El sistema estriado es significación, lenguaje representativo, fijado, cuantificable y analítico.¹⁶⁸ Los autores de *Mil mesetas* asocian este espacio con el aparato de Estado y el "progreso". Por otra parte, hacen énfasis en determinar al espacio liso como una potencia de quiebre, fuga o fractura, como un *entre* o un proceso cuyas ramificaciones no son necesariamente arborescentes sino rizomáticas.¹⁶⁹

En el complejo de los espacios liso y estriado, se mueven las formas de territorializar y de des-territorializar, sus líneas de estriaje y de alisado. El ritornelo se mueve entre los espacios. Como se ha reiterado, el movimiento del cosmos es ritmo, y como ritmo y movimiento, la vida en el cosmos es vibración primordialmente, es decir, un acontecimiento vibrátil. La vibración primigenia, la fuerza originaria, es

¹⁶⁷ Respecto al espacio, tratado desde su ciencia “más propia” que sería la geometría: “Husserl habla de una protogeometría que se dirigiría a esencias morfológicas difusas, es decir, vagabundas o nómadas. Esas esencias se distinguirían de las cosas sensibles, pero también de las esencias ideales, reales o imperiales. La ciencia que trataría de ellas, la protogeometría, también sería difusa, en el sentido de vagabunda: no sería ni inexacta como las cosas sensibles, ni exacta como las esencias ideales, sino anexacta y sin embargo rigurosa (‘inexacta por esencia y no por azar’). [...] Estamos ante dos concepciones de la ciencia, formalmente diferentes; y, ontológicamente, ante un mismo y único campo de interacción en el que una ciencia real no cesa de apropiarse de los contenidos de una ciencia nómada o difusa, y en el que una ciencia nómada no cesa de hacer huir los contenidos de la ciencia real. En última instancia, lo fundamental es la frontera constantemente móvil.” (*MM*, “Tratado de nomadología, p. 373.)

¹⁶⁸ *MM*, “Lo liso y lo estriado”, pp. 483-484.

¹⁶⁹ Rangel, S., “Idea(s) musical(es): hacer audibles las fuerzas”, p. 3.

caos, indeterminación, diferencia, y como tal, medios, no puntos. El caos entendido como esta potencia confusa, es ritmo, pues la indeterminación entendida como espacio intensivo, fractura y divide, pero no por cálculo (o número) sino por su propia intensidad; así nace el ritmo.

La música expresa así, la fuerza, no la esencia numérica manifiesta en afectos, como se vio con Kant. “Lo que tienen de común el caos y el ritmo es el entre-dos, entre dos medios, ritmo-caos o caosmos. [...] El caos no es lo contrario del ritmo, más bien es el medio de todos los medios.”¹⁷⁰ Al exteriorizarse la fuerza caótica, surge el cosmos, configurándose así la vibración originaria, es decir, el flujo o ritmo vital. Dicha vibración contiene necesariamente una altura y timbre, es decir, se objetiva el ritmo al cualificarse el medio de todos los medios que es el caos. “Este espacio-tiempo musical es afectivo-intensivo”¹⁷¹, por tanto, no solamente volumétrico, en cuyo caso, transcurriría en un solo tiempo contable con sus sucesiones y simultaneidades. Las simultaneidades no son sólo un infinito numérico sino intensivo, y con ello, indeterminado, no pueden cuantificarse. El espacio-tiempo que se abre desde el ritmo primigenio, no es representativo.¹⁷² Para Deleuze/Guattari, en el espacio se desterritorializa cuando acontecen choques y el espacio así, se abre, no en cantidad (volumen), sino como intensidad (fuerza).

De esta manera, en cuanto al espacio liso y el estriado, no hay que pensar que un espacio sólo territorializa y el otro solamente desterritorializa. En la música sucede lo mismo: no se puede pensar en una forzada disyuntiva sobre si cierta música, o sólo territorializa, o sólo desterritorializa. El flujo rítmico (caosmos) es un movimiento de ambos espacios ocupándose en sus respectivos movimientos, uno contando (contándose o contándolo) para ocupar y el otro ocupando sin contar. Ese complejo es el espacio-tiempo mismo en cuanto tal. Pensar de forma dual, eso sí, sería situarse en uno solo. Hay que señalar que Deleuze y Guattari enfatizan que

¹⁷⁰ MM, “Del ritornelo”, p. 320.

¹⁷¹ Rangel, Sonia, “Máquina musical: devenir molecular sonoro”, Reflexiones Marginales, 27 (julio de 2015), <http://reflexionesmarginales.com/3.0/maquina-musical-devenir-molecular-sonoro/>.

¹⁷² En las expresiones o medios que vienen y se dirigen no sólo hacia la tierra (como territorializantes) sino al cosmos, acontece una desterritorialización mayor por parte del ritornelo, donde la relación forma-materia se difumina con mayor intensidad, captándose la relación materia-fuerza. Se pasa de la tierra al universo: ritornelo-cosmos o *caosmos*. Cf., Rangel, *Micropolítica(s)*... p. 266.

un espacio tiende más a un tipo de flujo mientras el otro tiende más a otro: "El espacio liso siempre dispone de una potencia de desterritorialización superior al estriado."¹⁷³ Queda claro que, como espacios, lo liso y lo estriado no constituyen una concepción binaria sino compleja, no son dos espacios separados, sino el mismo en sus interrelaciones. Decir que son dos, es sólo una forma explicativa, "[...] co-existen gracias a las combinaciones entre ambos."¹⁷⁴ Desde este horizonte, la música que configuran los distintos estilos o expresiones estéticas tiene formas de hacer territorio (y desterritorializar) muy específicas y no siempre asequibles. Desterritorializar es volver al ritmo no objetivado, más aún, al caos mismo. "La desterritorialización es el acontecimiento de lo inaudito."¹⁷⁵ Se puede afirmar a partir de esto, que, el sonido liberado es lo inaudito, pues al tratar Varèse al sonido desde su intensidad, velocidad y timbre, libera el flujo sonoro de todo sistema definitorio anterior. La música varesiana apunta más hacia el espacio liso que al estriado, a las fuerzas desterritorializantes. Eso constituye el hecho de haber demolido las concepciones anteriores sobre los elementos de la música para poder redefinir otras.

A Varèse, se le ha descrito como un creador en constante conflicto, desarraigado, siempre en contraflujo, con un deseo intenso por expresar lo desconocido. El sujeto, su cuerpo migrante y su pensamiento inquieto, aparece como un medio en el que chocan fuerzas desterritorializantes muy intensas, a la vez que fuerzas que quieren fundar territorio o re-componerlo mientras se fractura. No se le puede catalogar como un músico ni totalmente consagrado a las fuerzas del azar ni mucho menos, a las del orden rígido de una tradición/ley. Es este punto, resulta muy ilustradora su postura (*como compositor* y no como intérprete) respecto de la improvisación musical: "es tan accidental que no veo que haya la necesidad de un compositor".¹⁷⁶ Se muestra aquí que para el músico son de suma importancia el esfuerzo y el rigor imaginativo e intelectual para la conformación de obras y espacios sonoros.

¹⁷³ MM, "Lo liso y lo estriado", p. 488.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 484.

¹⁷⁵ Rangel, S., "Idea(s) musical(es): hacer audibles las fuerzas", p. 3.

¹⁷⁶ Wen-Chung, p. 12.

No sólo se trata de dejarse arrastrar por las fuerzas sino de intentar construir una disciplina (personal y no ajena) que pueda captarlas, una máquina musical de consistencia, como lo determinaban Deleuze/Guattari. Del mismo modo, una convicción un tanto distinta, aunque consonante, tiene Varèse respecto a la música electrónica y las máquinas que la producen, música, que, para sus últimos años de vida, ya estaba bien consolidada. En 1962, Varèse puntualiza que, a las máquinas para producir sonidos electrónicos, habría que ponerles límites y no al revés, pues estas, a pesar de lo maravillosas que puedan ser, son tan limitadas como la mente del humano que las inventa y/o maneja. Si bien las posibilidades de expresión se abrieron con el uso de sintetizadores y otros instrumentos electrónicos, Varèse ya profetizaba que los límites del proceder humano terminarían imponiéndose: "Pero me temo que no pasará mucho tiempo antes de que un funerario musical comience a embalsamar la música electrónica en reglas."¹⁷⁷ Se percibe claramente con estas posturas que el pensamiento varesiano se movía siempre entre las fuerzas de lo abierto y lo ilimitado que podrían ser la imaginación y las fuerzas expresivas, pero a la vez, el compositor se hallaba dentro de una disciplina que permitiera organizar y captar esas fuerzas.

Retomando la cuestión sobre los espacios en Deleuze-Guattari –como se apuntó arriba– los filósofos apuntan que el espacio-tiempo liso se ocupa sin contar, y el estriado, por otra parte, con una métrica determinada. O bien, se diría que, en la música, hay una multiplicidad métrica y una multiplicidad no métrica. Un espacio marca direcciones, puntos de fuga, líneas en movimiento, y el otro hace dimensiones con diferencias y divisiones específicas, siendo así extensión en el sentido cartesiano. Es decir, el espacio como posibilidad de la extensión, es el espacio estriado. Lo que hace la música, es hacer sonoros a ambos. "Lo liso es un *nomos*, mientras que lo estriado siempre tiene un *logos*, la octava, por ejemplo."¹⁷⁸ Y más adelante:

¹⁷⁷ Varèse y Wen-Chung, pp. 18-19.

¹⁷⁸ *MM*, "Lo liso y lo estriado", p. 486.

Lo liso es la variación continua, es el desarrollo continuo de la forma, es la fusión de la armonía y de la melodía en beneficio de una liberación de valores propiamente rítmicos, el puro trazado de una diagonal a través de la vertical y de la horizontal. [...] En el espacio liso, la línea es, pues, un vector, una dirección y no una dimensión o una determinación métrica. [...] Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas [...] está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos.¹⁷⁹

Este pasaje incluso pareciera ser escrito por el propio Varèse. Comparémoslo con las siguientes palabras del músico:

Hoy con los medios técnicos que existen y que son fácilmente adaptables, la diferenciación de las diversas masas y diferentes planos, así como de estos haces de sonido, podría hacerse perceptible para el oyente mediante ciertos arreglos acústicos. Es más, dichos arreglos permitirían la delimitación de lo que yo llamo Zonas de intensidad. [...] Estas zonas se sentirían como aisladas, y lo hasta ahora inalcanzable no-mezclado (o al menos, la sensación de lo no-mezclado) sería posible.¹⁸⁰

En el pensamiento estético del creador francés, el espacio musical no es un molde que llenar, sino uno que configurar con las vibraciones sonoras propias del movimiento de las frecuencias de los instrumentos u objetos con los que se compone la música. "Concibo la forma musical como una resultante, el resultado de un proceso."¹⁸¹ Para el compositor, la labor del creador no es la de llenar una forma determinada, ni un espacio dado. Se trata de crearlos al mismo tiempo mediante la intensidad del sonido, mediante el timbre, la amplitud y la altura. Si el sonido se amolda a formas y sistemas armónicos y de afinación, se le limita. La liberación del sonido concebida por Busoni y llevada a cabo por Varèse, consiste en la capacidad

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 487.

¹⁸⁰ Varèse y Wen-Chung, pp. 11-12.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

de conformar espacios intensos y tiempos no necesariamente unificados bajo la misma métrica del tiempo lineal que transcurre. *Espacio-tiempo son expansión-intensidad, devenir intenso; no extensión-duración, no representación/reproducción.*

La bifurcación de distintas métricas y distintas frecuencias y amplitudes, configuran el espacio/tiempo. El espacio, para Varèse, es intenso, antes que una condición de la extensión y de formas musicales preestablecidas. El compositor de *Ionización* crea desde la intensidad, alejándose por entero no sólo de las formas musicales preestablecidas sino incluso de las concepciones tradicionales sobre los elementos de la música: armonía, ritmo y melodía; todos, se redefinen. La forma es lo resultante, no lo premeditado. Lo mismo sucede con el tiempo, éste es la disimilitud de las multiplicidades, no el esquema métrico y lineal único dentro del cual se ordenan los sonidos. El tiempo, concebido de esta manera, no condiciona la forma musical sino al contrario: el flujo de la forma como resultado, configura al tiempo en sus múltiples formas. El tiempo se vuelve una resultante también, un resultado de los acontecimientos, de los choques y las colisiones sonoras.

Hay un énfasis así, en el tempo musical no-métrico. La métrica es una herramienta, no un molde o un fin en sí de la forma musical. Como lo conceptualizan Deleuze-Guattari, se trata de un tempo no-pulsado que capta la expresividad de la diferencia. A diferencia del tempo pulsado que es sólo una condición organizativa, un medio y no el flujo rítmico-intensivo fundamental.¹⁸² De tal modo que, las líneas, los trazos, la transfiguración de los códigos, todo ello, viene del hacer ritmo, vibración, hacer melodía y ritmo como flujo unificado. Un motivo musical, es un ritornelo, puesto que ha hecho expresión el territorio, en el interior de los impulsos y en el exterior de las circunstancias. El “en” es por medio de: línea, trazo. No hay motivo musical que sea pura pulsión ni tampoco puro pulso. “Los motivos y los contrapuntos territoriales exploran las potencialidades del medio, interior o exterior.”¹⁸³

¹⁸² El tiempo pulsado se asemeja a Cronos, como cuantificación, métrica del tiempo que fija y da forma a las cosas y sujetos en su desarrollo; mientras que el no tiempo o tiempo no-pulsado se asemeja a Aiôn, como tiempo flotante y de velocidades y dinámicas diferentes. Cf., *MM*, “Devenir intenso...”, pp. 265-270.

¹⁸³ *MM*, “Del ritornelo”, p. 323.

En la concepción varesiana de la forma, no hay nada que llenar, sino todo por expandir. *Ritmo, forma y tempo como conceptos musicales, se convierten resultados de acontecimientos sonoros expansivos e intensivos, es decir, liberados: flujo vital.* La creación musical, la liberación del sonido, es, para el artista, la disposición de nuevos espacios en el cosmos vivo y, de algún modo, inteligente. La música tiene como tarea, la cristalización de mundos posibles en el espacio abierto e ilimitado, más allá del espacio-tiempo atado a un sistema de formas, timbres y alturas cerrado. Se trata de organizar sonidos de tal modo que sean expresión de los fenómenos de repulsión y atracción, de las velocidades, de la magnitud y las amplitudes.¹⁸⁴ Los flujos, las proyecciones intensivas (Zonas de intensidad) de Varèse, son expresiones de lo cósmico/molecular, modulación continua. Cuando se capta una proyección, acontece la otra, se abre otra línea desde el agujero. “La meta de la música es producir un ritornelo desterritorializado, lanzado al cosmos, ampliar la percepción, hacer audibles las fuerzas.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ Varèse y Wen-Chung, p. 16. Se amplía la concepción tradicional de la velocidad en la música, totalmente atada al tempo pulsado. Las categorías que hasta entonces (y todavía) definen la velocidad en las obras musicales (*largo, adagio, allegro*, etc.) pierden por entero su significación, se difuminan, al concebir a la velocidad como parte de la intensidad del sonido y no de las convenciones de la métrica pulsada (figura 5).

¹⁸⁵ Rangel, *Micropolítica(s)*, p. 268.

7. { 3 Bells (Clair, moyen, grave)
Claves
Triangle

8. { Caisse claire
2 Maracas (Clair, Grave)

9. { 2 Tarols
Caisse claire
Cymbale suspendue

10. { Grelots
Cymbales

11. { Güiro
Castagnettes

12. { Tambour de Basque
Enlumes

13. Piano

A. P. 77 Fouet

7. { 3 Bells (Clair, moyen, grave)
Claves
Triangle

8. { Caisse claire
2 Maracas (Clair, Grave)

9. { 2 Tarols
Caisse claire
Cymbale suspendue

10. { Grelots
Cymbales

11. { Güiro
Castagnettes

12. { Tambour de Basque
Enlumes

13. Piano

A. P. 77 Fouet

Figura 5. Compases 61-67 de *Ionización*. Es muy ilustrativo el juego de las velocidades en distintos planos en el uso de la figura de tresillo durante la obra (encerrada en óvalos). Estas células se desarrollan en intervalos de tiempo a veces pequeños y a veces más largos, en distintos momentos y por distintos instrumentos. Para que el mismo patrón sea más rápido, se usa tresillo de dieciseisavo y cuando es más lento, tresillo de cuarto. Se trata sin duda alguna de un contrapunto de velocidades, timbres e intensidades, no de un contrapunto melódico en sentido tradicional.

La intensidad musical es primigenia en relación con la extensión material, que era la categoría primordial de configuración del espacio según la filosofía kantiana y cartesiana que predominaron hasta todo el siglo XIX.¹⁸⁶ En la obra de Varèse, los dos espacios que conceptualizan Deleuze y Guattari confluyen para expresarse ambos en sus complejas bifurcaciones. La partitura de *Ionización* no sólo es importante por ser la segunda obra escrita para solo percusiones dentro de la música de concierto, sino porque es la expresión más necesaria y fundamental de la estética varesiana, la cual tenía como cometido, la fundación sobre toda tradición musical. Hasta entonces, toda ruptura con una tradición se había dado desde el rompimiento con los sistemas armónico-melódicos, pero jamás desde la instrumentación, es decir, desde el timbre o la vibración más elemental de los objetos sonoros. *Ionización* constituye una forma de hacer audibles fuerzas que atraviesan el mundo como intensidad; en esta obra se expresa y se objetiva el juego de los espacios liso y estriado, pues. Si hay un efecto en hacer audible las fuerzas, es el de provocar un lanzarse a lo desconocido, no el de producir efectos mediante fórmulas sonoras prefijadas, menos aún, convencionalmente arraigadas desde décadas o siglos.

Al preponderar las propias cualidades sonoras de los instrumentos y no su uso dentro de un sistema de afinación y armónico determinados, los cuales producen cada uno de sus elementos efectos específicos en el escucha; al preponderar el timbre, la intensidad y la velocidad múltiples, se le proporciona al espacio liso un espacio de propagación, un medio de expresión. “En el espacio estriado se da el ‘progreso’, la expresión, el avance perceptible, pero en el liso se da la potencia. En el espacio liso se da el devenir, el movimiento. Se podría bien decir que el devenir es potencia.”¹⁸⁷ Justo eso es y a eso lleva la música de Varèse: a la desterritorialización y con ello, a la expansión consecuente de otro territorio. El acontecimiento de esta música es contra-cultura.

La concepción varesiana del ritmo es quizá la más radical, y en este sentido, se presenta de forma altamente provocativa, rompiendo con toda tradición musical

¹⁸⁶ Döbereiner, p. 278.

¹⁸⁷ *MM*, “Lo liso y lo estriado”, pp., 493-494.

anterior y promoviendo la liberación del sonido con la que estuvo absolutamente comprometido. De esta manera se inaugura una especie de “vitalismo” sonoro, sin duda, de consecuencias, no sólo estéticas sino epistemológicas y ontológicas:

El ritmo es el elemento de la música que da vida a la obra y la mantiene unida. Es el elemento de estabilidad, el generador de la forma. En mis propias obras, por ejemplo, el ritmo se deriva de la interacción simultánea de elementos no relacionados que intervienen en lapsos de tiempo calculados, pero no regulares. Esto corresponde más a la definición de ritmo en física o filosofía como ‘una sucesión de estados alternos y opuestos o correlativos.’¹⁸⁸

En este sentido, la música varesiana es un vaivén rítmico intensivo (el ritmo como flujo vital), y bien corresponde a los dos espacios propuestos por Deleuze y Guattari, aunque su énfasis estético, corresponde más al espacio que desterritorializa que al estriado, al espacio de líneas de fuga y propagación de intensidades. Comúnmente, el ritmo sería la repetición o repartición de vibraciones en el tiempo, es decir, los sonidos llenando el espacio por su flujo temporal. Pero ¿qué hace posible dichas repeticiones y particiones de los sonidos en el tiempo sino la intensidad? La fuerza de estas oscilaciones es lo que hace el ritmo.¹⁸⁹

Como se ha puntualizado, el espacio estriado sólo es la herramienta expresiva, la que objetiva (es condición necesaria, no suficiente): *lo métrico existe para liberar lo asimétrico, lo homogéneo para expresar lo heterogéneo, lo extenso para provocar lo intenso*. No al revés, como en la música efectista y representacional, donde al caos dionisiaco hay que moldearlo, al espacio-tiempo hay que llenarlos de formas y sucesiones para que provoquen efectos concretos en quien escucha. No hay causa-efecto, hay acontecimiento, devenir. Por lo tanto, el espacio no se considera principalmente como un orden que lo abarca todo y en el que se puede asignar una posición absoluta a cada elemento que lo compone. Cada ser en este espacio se hace indeterminado, deviene, aunque se determina para

¹⁸⁸ Varèse y Wen-Chung, p. 16.

¹⁸⁹ Cf., Rangel, “Máquina musical...”, I.

expresarse. Lo primario no es la homogeneidad medible, sino la pura diferencia o heterogeneidad. El pulso métrico equidistante no es la base del ritmo según Varèse, aunque es importante como medio o herramienta para la organización del sonido.¹⁹⁰ El flujo, el *entre* de los dos espacios se entreteje para dar al espacio liso un medio de propagación. El tiempo pulsado, el cálculo del tiempo, sirven para expresar lo no pulsado y lo no calculado. Así, la métrica que sí dimensiona en volúmenes, tamaños e identidades, "[...] es indispensable para traducir los extraños elementos de una multiplicidad lisa."¹⁹¹

Una vez más resuena el eco nietzscheano: la vida no es tal porque esté organizada en formas (lo orgánico), sino que todo está vivo porque el organismo que consideramos vivo, es una desviación de la potencia vital misma. ¿Hasta dónde la medusa es pulsión o hasta dónde es pulso? Es un desfase de la fuerza infinita de lo múltiple, del caos; ahí surge el organismo, en lo múltiple, lo diferente, lo intenso. El devenir, el azar, el proceso, es lo que potencia toda organización ulterior. Son las velocidades, las intensidades indeterminadas, las que hacen posibles los cambios, las fugas y las liberaciones respecto del mundo estriado, sistematizado y sedentario. Es ilustrativo, por ejemplo, lo que escriben Deleuze y Guattari acerca de los reproches de Nietzsche hacia Wagner respecto de la forma musical:

Lo que Nietzsche reprocha a Wagner es que haya conservado aún demasiada forma armoniosa y demasiados personajes pedagógicos, 'caracteres': demasiado de Hegel y de Goethe. Lo contrario que Bizet, decía Nietzsche... nosotros nos parece que, en Nietzsche, el problema no es fundamentalmente el de una escritura fragmentaria. Más bien es el de las velocidades o las lentitudes: no escribir lenta o rápidamente, sino que la escritura, y todo lo demás, sean producción de velocidades y de lentitudes entre partículas. Ninguna forma podrá resistirlo, ningún carácter o sujeto le sobrevivirá. Zaratustra sólo tiene velocidades y lentitudes, y el eterno

¹⁹⁰ Döbereiner, p. 277.

¹⁹¹ *MM*, "Lo liso y lo estriado", p. 494.

retorno, la vida del eterno retorno, es la primera gran liberación concreta de un tiempo no pulsado.¹⁹²

De la misma manera, la música de Varèse se inclina hacia nomadismo, hacia el flujo de las velocidades e intensidades. Es una música desterrada, deseosa de conformar cosmos desde el caos y caos en el cosmos: caosmos. Para el compositor, cristalizar en los espacios sonoros abiertos e infinitos, era un proceso de creación de formas de vida. El ritmo y la forma como resultados, como flujos. Ser un demiurgo de las intensidades y los choques. La fascinación por la química es una de las inspiraciones que lleva a Varèse a concebir su propia labor como la de un artesano de los sonidos, un artesano que provee vida al liberar el sonido y hacer mundos y espacios sonoros nuevos. Él mismo se concebía como un organizador de sonidos, frecuencias e intensidades más que como músico.¹⁹³ Sus obras, las concebía como los fenómenos físicos, en concreto, como el fenómeno de cristalización, en el que las estructuras internas específicas, configuran estructuras externas ilimitadas; es ese íllmite el que se pretende expresar con la música. "La extensa geometría del cristal es, por lo tanto, el resultado de la interacción de fuerzas intensivas."¹⁹⁴ Expone asimismo Varèse: "Ciertas transmutaciones tomando lugar en ciertos planos se verán proyectadas en otros planos, moviéndose a diferentes velocidades y en diferentes ángulos."¹⁹⁵

Es de suma importancia lo que el compositor pensaba acerca de la escritura musical. Varèse habló de la necesidad de una nueva forma de hacer gráficos los sonidos y de la configuración de un distinto sistema de grafía musical que ya comenzaba a gestarse con él y algunos de sus contemporáneos. En una conferencia de 1936 dijo que dentro de 1000 años quizá, apenas se consolidará la nueva notación para los nuevos instrumentos (o productores de sonido). Según Varèse, dicha notación, será *sismográfica*.¹⁹⁶ Para sostener su argumento, hace una

¹⁹² MM, "Devenir intenso...", p. 271.

¹⁹³ Varèse y Wen-Chung, p. 18.

¹⁹⁴ Döbereiner, p. 274.

¹⁹⁵ Wen-Chung, p. 11.

¹⁹⁶ Varèse y Wen-Chung, p. 12.

analogía con el desarrollo de la escritura del pentagrama, pues esta inició hace 1000 años sólo para intentar plasmar la expresión vocal de los cantos eclesiásticos, siendo esta tradición de escritura la madre de todo el desarrollo de escritura de la música occidental. De este modo, se sostiene que las formas de escritura no son sistemas acabados ni mucho menos absolutos, pues se encuentran atados a su cultura y al deseo/imaginación de quienes se involucran en la creación de estos. Varèse visualiza una escritura musical similar a la que se usa para medir los movimientos de las placas tectónicas: una escritura intensiva, la cual podría usarse, tal vez, más allá de un uso musical y geo-científico (figura 6).

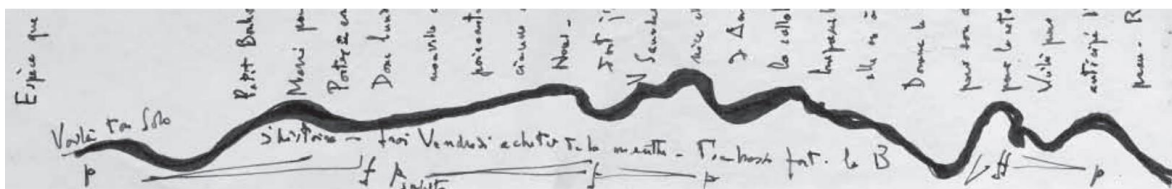


Figura 6. Detalle de una carta de Varèse hacia su esposa, Louise.

La liberación del sonido que propone Varèse, se trata de un festín cósmico/molecular, de música viva, de universos y espacios vivos. De este modo, la concepción varesiana de la forma como resultante, del ritmo como flujo vital, y de la totalidad melódica, son enteramente revolucionarias. Incluso, se podría decir, que supera (estética y musicalmente) un problema ontológico y epistemológico fundamental, puesto que destruye la categorización binaria “materia/forma”, y con ello, se sustenta, desde la estética, una crítica a dualismos como “sujeto/objeto” y “pensamiento/realidad”: “Las posibles formas musicales son tan ilimitadas como las formas exteriores de los cristales. Conectado con este polémico tema de la forma en la música está la cuestión realmente fútil de la diferencia entre forma y contenido. No hay diferencia.”¹⁹⁷

Citemos una vez más a Deleuze y Guattari sobre el espacio y el devenir cósmico: "Evidentemente, los espacios lisos no son liberadores de por sí. Pero en ellos la lucha cambia, se desplaza, y la vida reconstruye sus desafíos, afronta

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

nuevos obstáculos, inventa nuevos aspectos, modifica los adversarios."¹⁹⁸ Resuena enteramente el pensamiento de Nietzsche: El caos posibilita el sentido de la vida. Dioniso hace danzar y nacer el sol apolíneo, no como causa-efecto, sino como fatalidad y devenir, como destino y necesidad. Del despedazamiento nace la vida, y eso es la música varesiana, una invención de nuevos valores, una configuración de nuevos mundos, un devenir cósmico, un intento para pensar de forma expansiva/intensiva no sólo la dimensión estética, sino el mundo como tal, lo epistémico y lo ontológico.¹⁹⁹ Queda claro que Varèse intentó hacer audible lo inaudible mediante la expresión de las intensidades cósmicas/moleculares liberadas. "Lo imperceptible es el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica."²⁰⁰ El espacio-tiempo varesiano externaliza un devenir cósmico, molecular, lo cristaliza y lo hacen perceptible. Varèse hace perceptible ese final del devenir del que se habla en *Mil mesetas*, haciendo así audible lo imperceptible: el flujo ilimitado caos/cosmos se actualiza, se hace presente en la liberación del sonido. "El contenido propiamente musical de la música está atravesado por devenires-mujer, devenires-niño, devenires-animal, pero, bajo todo tipo de influencias que conciernen también a los instrumentos, tiende cada vez más a devenir molecular, en una especie de chapoteo cósmico en el que lo inaudible se hace oír, lo imperceptible aparece como tal: ya no el pájaro cantor, sino la molécula sonora."²⁰¹

Como síntesis de lo anterior, escriben Deleuze y Guattari respecto a la era del arte moderno del que Varèse es un iniciador fundamental y quizá el más atrevido de todos: "El agenciamiento ya no se enfrenta a las fuerzas del caos, ya no se hunde en las fuerzas de la tierra o en las fuerza del pueblo, sino que se abre a las fuerzas del Cosmos."²⁰² Cuando se va a lo imperceptible desde lo perceptible, en el arte, se configura el cosmos, el cosmos molecularizado.²⁰³ La música de Varèse permite

¹⁹⁸ MM, "Lo liso y lo estriado", pp. 505-506.

¹⁹⁹ Döbereiner, p. 268.

²⁰⁰ MM, "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir imperceptible...", p. 280.

²⁰¹ *Ibid.*, 253-254.

²⁰² MM, "Del ritornelo", p. 346.

²⁰³ Rangel, "Máquina musical: devenir molecular sonoro", II.

percibir esas fuerzas no audibles que sin embargo son las que potencian el devenir mismo de la vida.

3.3 Necesidad y legado de la estética de Edgard Varèse

Dentro del campo de la interpretación musical, en el que predomina un abuso de la concepción de la música como un arte representacionista y efectista, se ha hecho un lugar común apelar al carácter de obra “multicultural” refiriéndose a *Ionización*, como si esto fuera lo más significativo (y significativo) de la obra. Nada más superfluo e ingenuo. Tomar esa postura es hacer poca o nula justicia al pensamiento varesiano.²⁰⁴

La música de las maracas y los bongós no se aparta mucho de las células cortas repetitivas de la tradición musical latinoamericana. Los platos chinos y gongs son utilizados para mantener el pulso y marcar momentos climáticos, retomando su papel estructural de la música asiática. Las tradiciones de bandas europeas y americanas proporcionan diversos tamaños de redoblantes y tambores militares, y las sirenas aúllan como lo hacían de noche las calles de New York.²⁰⁵

El primer enunciado es un intento muy forzado por remarcar una cierta influencia (la cual, se vio, no existe sino en cuanto a detalles técnicos de escritura) de la tradición “latinoamericana” en la obra (la cual no existe, sino múltiples tradiciones y estilos dentro del continente). Sobre el segundo enunciado podemos decir que no hay instrumento que tenga como función “marcar el pulso”, pues la obra se interpreta con director, este es la herramienta para marcar el tiempo

²⁰⁴ De hecho, hay que preguntarnos, si hay un pensamiento varesiano como tal, pues se ha visto que el flujo de sus concepciones no es terminante, y que estas se encontraban en constante movimiento. Se haría injusticia, además, a este trabajo y a la filosofía que se ha tratado, si determináramos una definición fija sobre la esencia del objeto de estudio, en este caso, la obra y pensamiento creativo del músico.

²⁰⁵ Stallings, Stephanie N., *Collective Difference: The Pan-American Association of Composers and Pan-American Ideology in Music: 1925-1945*, [Tesis doctoral, Florida State University, College of Music]: 2009, p. 37. Citado por Rodríguez Gómez, "Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)", [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]: 2017, p. 128.

pulsado, y si algunos instrumentos llegan a marcarlo, no es para cumplan tal función, sino que son parte del flujo rítmico, de las pulsaciones de la obra sin función utilitaria alguna. De la tercera oración es de donde hay más que criticar, pues su romanticismo es palpable. Si los instrumentos reflejan algo multicultural, eso es lo más accidental. Veámoslo.

El pensamiento radical y visionario del que surgió *Ionización*, sintetizó toda una época y varios estilos dentro de la música de concierto, acontecimiento en el que los instrumentos de percusión se presentaron como los actores necesarios para disparar las voces de este proceso histórico/estético. La universalidad de los instrumentos de percusión es, en Varèse, no sólo la representación de los territorios como nación geográfica o como lugar de residencia. El territorio abierto con estos instrumentos va más allá de lo representativo, de lo geográfico y por supuesto, de lo humano, puesto que se intenta captar lo cósmico/molecular. Varèse como sujeto eternamente inquieto, cuyo pensamiento creativo tuvo como objeto la búsqueda de lo ilimitado en el espacio, nunca pensó en un límite geográfico. La representación de lo multicultural en su obra es lo más adventicio.

Es válido sólo ver el accidente si pensamos, precisamente, de forma representacional. Pero como se ha visto, esta visión es limitada; la idea de la libertad misma del sonido (y del espacio) va mucho más allá de una romántica postura la cual ve en las sirenas de *Ionización* meras ambulancias en la carretera. Es incluso ridículo reducirlo a ello. Para Varèse, el timbre de las sirenas era algo distinto de las sirenas de ambulancia. Son parábolas sonoras que proyectan o cristalizan un cuerpo sonoro vivo en el espacio. No se trata de la correspondencia imagen-palabra o de la representatividad fenoménica. El timbre de aquel aullido no es una ambulancia: en sus vibraciones no hay una significación de un “personaje”; no es una sirena, es otro objeto el que aúlla, un objeto cósmico quizá. Si Varèse la utilizó, no fue en manera alguna para representar una ambulancia en las calles de New York. Para un despatriado, un buscador, un visionario, un hombre consagrado a la configuración de nuevos sonidos con vida propia, el uso de una sirena dentro de la música sinfónica sólo podría significar el hecho de que el compositor había encontrado un objeto con vibraciones sorprendentes (un medio que se ajustase a

su pensamiento): un timbre nuevo, inaudito, todo para dar vida al nuevo cuerpo sonoro que es *Ionización*.

Recordemos que *Ameriqués* fue la primera obra que Varèse guardó luego de que todas sus anteriores fueran destruidas por el mismo. El título lo escribe en honor al “nuevo mundo” al que llegó a establecerse en 1916. El nuevo mundo al que llegó no solamente era geográfico, sino, ante todo, sonoro, un mundo de posibilidades sónicas. El mundo geográfico y sus manifestaciones quedan desterritorializados. El aullido de *Ionización* no es una ambulancia, es algún ser en el espacio sideral o molecular (mineral, tal vez), creado (más bien expresado, hecho territorio) por la imaginación de alguien que percibió accidentalmente una ambulancia en New York. El genio varesiano no representa el mundo, crea otros mundos. ¿Qué sentido tendría entonces la nota de *Ameriqués*, aquella obra en la que concibió otros mundos posibles, otra vida, mientras Varèse llegaba a América, es decir, a un nuevo universo de posibilidades? “[...] todos los descubrimientos, todas las aventuras... lo desconocido [...] nuevos mundos en este planeta, en el espacio sideral y en la mente de los hombres.”²⁰⁶

Como se vio arriba, Varèse intentó desterritorializar más que re-territorializar. Su nomadismo demandó un movimiento en otra vía, desde otro vector. El “organizador de sonidos” intentó dar vida a un cosmos, crear mundos, cristalizarlos. El pensamiento creativo del compositor, por ejemplo, en *Ionización*, incorpora los instrumentos de percusión americanos, pero no para hacer una re-territorialización regional de los mismos (pues no le correspondía). Varèse, desterritorializa toda tradición musical anterior y hace territorio en un espacio que no era originalmente el suyo: América.²⁰⁷ Esa es quizá su aportación al arte: la apertura, una interrogación abierta hacia lo desconocido, eso es la liberación del devenir cósmico/molecular mediante el sonido. El compositor con aspecto de “científico loco”, un músico que no se concebía a sí mismo como tal, tuvo la obsesión por una renovación radical de los valores estéticos en su campo artístico. Tuvo, además, la sublime osadía de

²⁰⁶ Fragmento de las notas para *Ameriqués*, en Wen-Chung, p. 8.

²⁰⁷ Desde luego, América no en el sentido colonizador estadounidense, sino en sentido integral que engloba al continente entero.

pensar en el sonido como algo vivo e inteligente por sí mismo. Edgard Varèse creyó que esta renovación estética, esta liberación del sonido, iba necesariamente acompañada de una transformación de los valores existenciales de su territorio.

Resuena aquí otra vez el pensamiento nietzscheano sobre el vuelco total a los valores de nuestra cultura. No deja de tener eco la concepción vitalista del filósofo de Röcken. El sí a la vida y la reafirmación de la experiencia de lo dionisiaco como el ilimitado juego del movimiento vital. Reproducimos a continuación una cita de Varèse la cual hace reafirmar su carácter de revolucionario en el pensamiento estético/musical. Al igual que Nietzsche, el músico quiso hacer una revisión de los valores que gobernaban la situación humana: “Lo único que espero es que del infierno que devasta ahora Europa surja el Renacimiento espiritual y estético que tanto necesitamos. Me atrevo a pensar que así será. Espero una revisión completa de los valores y la restitución de las cosas de calidad al usurpado lugar de importancia que justamente les corresponde.”²⁰⁸ Creemos así, que, el territorio de Varèse fue el cosmos mismo, que su raza fue la humanidad y la libertad (del sonido) su devenir. Cosmos molecular y moléculas liberadas son los sonidos varesianos: una danza espacial, íntima y a la vez proyectada hacia el exterior. Una danza sonora, aunque diferencial, no advenediza sino rigurosa, fruto de una suerte de deseo alquímico por conjuntar conocimiento e imaginación.

En el siguiente poema llamado “Al Mistral”, Nietzsche conjunta ciencia, arte y libertad:

“Baila sobre mil espaldas,
crestas de olas –
¡Salve quien *nuevas* danzas invente!
Bailemos de mil maneras,
¡libre – sea llamado *nuestro* arte
gaya – *nuestra* ciencia!”²⁰⁹

²⁰⁸ Wen-Chung, pp. 22-23.

²⁰⁹ Nietzsche, *Poemas*, Selección y traducción de Txaro Santoro y Virginia Careaga (Madrid: Hiperión, 2001), p. 55.

Se vuelve de esta manera al origen, a la música de Dionisos. La música de Varèse, no es la música exacta que pensó Nietzsche, claro está, pero tampoco es la que no hubiese podido imaginar. Más de treinta años pasaron desde que el filósofo muriera hasta que se escribieran las primeras obras para percusión, años en los que se produjeron transformaciones cuantitativa y cualitativamente grandes, sobre todo en cuanto al desarrollo de la técnica, y con ello, necesariamente, de la técnica musical. Nietzsche vio prematuramente los síntomas de la modernidad, pero por supuesto que no podía predecir de sus múltiples expresiones sino solamente entreverlas, quizá profetizarlas. Él fue precursor de las mismas y sabía bien que un buen discípulo no sigue por completo al maestro, sino que tiene que explorar en lo más profundo de sí, en el propio abismo, tal como Varèse lo hizo al ser fiel a su convicción de originalidad y autenticidad personal en el acto creativo. Al igual que Nietzsche, la concepción del artista (o pensador) póstumo, tiene en Varèse un correlativo. Las composiciones musicales del filósofo no pudieron comprenderse en su contexto, era música demasiado solitaria, demasiado abismal, y la distracción sentimentalista del drama wagneriano, de algún modo, la dejaba opacada, pero nunca enterrada. Como se ha dicho, igualmente, cuando Varèse estrenó sus obras, se recibieron no sin un escándalo o simplemente no se les consideraba música.

¿Qué es la música? Varèse responde simplemente que es organizar sonidos. Pero esta humilde respuesta es una crítica a todo su contexto, pues de forma romántica aún, se pensaba que música es el arte de transmitir emociones, historias, ideales. Donde la moda era una música demasiado humana, que transmitía valores y sentimientos precisos, Varèse creía en la simple organización de frecuencias e intensidades, pero ¿cuáles? Las que nos rodean, el presente histórico, el cual demandaba para el músico, crear lo inaudito, lo desconocido.²¹⁰

²¹⁰ Al definir la música como “organización de sonidos” y asumirse él mismo como trabajador de frecuencias, Varèse critica implícitamente cualquier redundancia idealista sobre lo que es la música. A propósito de la figura de un “organizador de sonidos”, apunta: “Ahora, con los dispositivos electrónicos, la gente parece pensar que esto se aplica solo a la manipulación de sonidos electrónicos.” (Varèse y Alcopley, *op. cit.*, p. 194.) Esta aseveración nos da un entendimiento sobre lo que en aquel momento se concebía como un “verdadero” músico: como alguien ajeno al conocimiento científico, en concreto, a las máquinas que producen sonido. Tan romántica era la apreciación del público sobre la música, que creían que un músico era el

Organizar sonidos con el esfuerzo íntimo de la autenticidad y el deseo y la soledad personales, es captar el presente, sus fuerzas. ¿Para qué organizar lo que ya se organizó o captar lo ya captado? Cada cual debe captar lo propio; expresar su presente captando lo más hondo de sí; el resultado es desconocido para el mundo externo, pero siempre compartido si se escucha atentamente. Desde que el compositor se mantuvo deseoso por buscar sonidos nuevos y por liberar los sonidos de los sistemas musicales anteriores, lo hizo gracias al deseo de captar el presente, lo que lo circundaba. “Empecé a escuchar los sonidos que me rodeaban desde todas las direcciones e imaginé cómo esos sonidos, y con tal complejidad, podrían transmutarse en música.”²¹¹ Esta alquimia del oído abierto a la organización de sonidos (o “metamorfosis” como el propio Varèse la llama), sólo puede acontecer en el arte comprometido con su presente.

Firme en la convicción de que el arte expresa el presente y de que el músico sólo puede realizar esta tarea sin anclarse a tradiciones anteriores, Varèse, al igual que Nietzsche, pensó claramente el problema de las expresiones que resultan póstumas a épocas determinadas y que parecen no estar presentes o no hacer justicia a su momento. El gusto común no entendió sus obras al principio, pero ya que fueron aceptadas, seguían siendo más que extrañas, así como las de varios de sus contemporáneos. Se decía que eran obras del futuro, que ciertos autores, como el propio Varèse, “estaban adelantados a su tiempo” o que eran precursores al apuntalar sus ideas por sobre las de tradiciones enquistadas y ya muy asimiladas. El músico francés creía que el señalarlo de precursor o pionero, era ubicarlo en un pasado, que definirlo así era definirlo por un momento que no es su presente “[...] en tanto elogian el pasado de un hombre, empequeñecen su presente y le niegan un futuro.”²¹² Al respecto: “Contrariamente a la creencia general, un artista nunca se

antónimo esencial de lo tecnológico y la máquina, y que el manejador de sonidos –a veces mediante máquinas–, era una figura muy alejada de lo que habría de concebirse como “verdadera” música. La definición varesiana (simple y precisa) de música, y la consecuente percepción de sí mismo como “organizador de frecuencias”, se presentan en este contexto como algo enteramente provocador para el gusto de su época. No es necesario pues, decir que un “organizador de sonidos” no es un simple operador, sino conocedor y creador, ante todo.

²¹¹ Varèse y Alcopley, p. 195.

²¹² Wen-Chung, p. 19.

adelanta a su tiempo, no es un precursor, es más bien la mayoría de la gente la que siempre se queda muy atrás.”²¹³ La razón de que un artista (o un pensador) sea póstumo, no es porque este se adelante sino porque las convenciones de toda tradición se incrustan tanto en el sentido, que terminan por envolver el presente, aunque sigan siendo pasado.

El pensamiento y la música del propio Nietzsche se inmiscuyen dentro de estas aseveraciones. El mismo filósofo lo sabía, al menos de sus libros, de los que manifiesta expresamente que serían póstumos. En cuanto a la música, estas expresiones implican, más que forjar una retención a un pasado o tradición –aunque no parezca en un primer momento. Intentan así forjar su presente de forma más comprometida y doliente: una asunción de todo lo circundante, por decadente que sea. Se forja un olvido, no memoria; expansión, no retraimiento; percepción, no sólo afección. Para decirlo en los términos que se manejaron en el primer capítulo, se trata de la música que expande y expresa lo más íntimo de la Voluntad; que no quiere el recuerdo o la representación de “mis sensaciones” o “mi ideología”; la música que prefiere el olvido del yo y apuesta por la imaginación y cristalización de más y más vida (entendida esta no en sentido antropogénico); el no tener aspiraciones fútiles, el adentrarse al abismo de sí, a lo profundo del espíritu; es la música de la inocencia, la que expresa las fuerzas de la *physis*, única potencia creadora.²¹⁴ Del mismo modo, cuando Varèse sintió que parte de la liberación del sonido se estaba llevando a cabo gracias a los sonidos electrónicos y la apertura de la sensibilidad que implicaban, dijo en 1967: “La música por fin ha decidido usar sus oídos y no sólo su memoria.”²¹⁵ El problema del arte es el de la percepción y no el de la memoria, como se vio con Deleuze/Guattari.

²¹³ Varèse y Alcopley, *loc. cit.*

²¹⁴ Rangel, “Eterno retorno...”, III. A propósito de la obra para piano “Fragmento en sí” (1871) de Nietzsche –aunque todavía su autor no tenía más que la técnica compositiva propia de su momento aún atada a la tradición romántica– esta ya visualizaba la ruptura con su propia tradición y lo que sucedería con las expresiones propias de la modernidad fragmentada. A la manera de Erik Satie, la pequeña obra ya esboza una ruptura con la concepción tradicional de forma y de armonía (no como el juego “eternamente aburrido de la tensión wagneriana” –como lo llama Nietzsche–), llevándonos a las sensaciones de un tempo flotante, de despersonalización y de lo indeterminado.

²¹⁵ Varèse y Alcopley, p. 188.

Para terminar, apuntemos lo siguiente. Si bien el filósofo de Röcken no alcanzó a ver todos los cambios que acontecieron a principios del siglo XX, su pensamiento logró intuir un necesario vuelco de los valores no sólo morales sino estéticos. La música de Varèse no es la misma que la de Nietzsche, pero ambas son músicas del olvido, expansivas e intensivas, de deseos íntimos y personales y de tempos flotantes. Varèse asumió su propio contexto y llevó hasta sus últimas consecuencias la desterritorialización de la tradición musical anterior, logrando dentro de su posibilidad, la tarea creativa de su vida: la liberación del sonido en la que el movimiento de velocidades e intensidades entrecruzadas, las colisiones y los choques, y la cristalización de espacios desconocidos, son el medio expresivo del devenir molecular/cósmico.

Para comprender con mayor detalle las expresiones estéticas de esta modernidad y en concreto, el pensamiento varesiano, ha sido necesaria la filosofía de Deleuze y Guattari, dos pensadores que –a diferencia de Nietzsche– sí vieron, de cerca y de lejos, el desarrollo de la humanidad del siglo XX con sus expresiones estéticas. La maquinaria molecular del caosmos. La explosión dionisiaca de la vida. Sea cual sea el acercamiento, la importancia estética e histórica de las primeras obras para percusión es incuestionable desde una perspectiva cuyo interés es la expansión de la escucha, el deseo de abrirse al abismo entre los terrenos, abriendo y creando más territorios, resonando, consonando e irrumpiendo, como el golpe primigenio, como la vibración originaria de la percusión, de un ser tocando a otro, de un *entre*, destruyendo y creando al mismo tiempo. La vibración primigenia es ante todo un choque, el oído, un tambor. *Caosmos* es percusión y su sonido no puede ser más que la propia resonancia de sí mismo multiplicada en los seres que lo habitan. Puede asegurarse con todo derecho que el cosmos es un idiófono, pues es su propio medio de resonancia, y al percutirse, al colisionar, se fractura en múltiples e ilimitadas vibraciones. La naturaleza entera –como música– en su sollozo, se multiplica en individuos, en fuertes choques resonantes.

Es tiempo de que el hombre fije su propia meta. Es tiempo de que el hombre plante la semilla de su más alta esperanza. Todavía es bastante fértil su terreno para ello.

Más algún día ese terreno será pobre y manso, y de él no podrá ya brotar ningún árbol elevado. ¡Áy! ¡Llega el tiempo en que el hombre dejará de lanzar la flecha de su anhelo más allá del hombre, y en que la cuerda de su arco no sabrá ya vibrar! Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz a una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros.²¹⁶

Ese arco tenso, como el de la lira, es la cuerda de aquella música decadente que ya no expresa más, que ya no imagina y sólo representa con intenciones utilitarias, que no vienen de la profundidad, de la necesidad de expresar las potencias que interpelan a los espíritus que habitan esta tierra pobre e infértil. Pero en medio de esa tierra, se abre la luz de nuevas estrellas, y hubo músicos que han hecho vibrar otra vez las fuerzas del cosmos. Tenían una gran voluntad de ocaso. Bastante ruido había dentro de sí mismos, bastante abismo, bastante fuerza y vitalidad, bastantes idiófonos y percusiones: organización sonora, violenta y bestial, y, sin embargo, siempre inocente, como Dioniso.

Llamo música inocente a la que no piensa en nada más que en sí misma, a la que no cree en nada más que en sí misma, y se olvida del mundo entero a causa de sí misma; la que alza su voz en la más honda soledad, la que se habla a sí misma de sí misma, y no sabe que, fuera de ella, hay oyentes que agudizan el oído, y en los que se producen efectos, equivocaciones y fracasos.²¹⁷

²¹⁶ Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2003), pp. 40-41.

²¹⁷ Nietzsche, F., *Aurora*. Trad. Enrique López Castellón. Madrid: M.E. Editores, 1994, pp. 164-165.

Conclusiones

Se expuso al inicio del trabajo la experiencia del rito dionisiaco, desde sus orígenes hasta su llegada a la antigua Grecia, rito que, mediante algunas percusiones y las flautas, inducía a los asistentes la vivencia del caos, la despersonalización y la percepción de una realidad inefable, la cual además brindaba a los iniciados un significado profundo para sus vidas. Se ha puesto de manifiesto a través de las fuentes y comentarios que brinda Giorgio Colli y Ramón Andrés, de lo escrito por Erwin Rohde y principalmente, del estudio que hace Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, la importancia radical que tenía para la cultura griega el culto a Dioniso, y en específico, la trascendencia de la música como un fundamento importante de su cultura y, además, como cimiento para la creación de sentido existencial. Se mostró de este modo la posibilidad de pensar la experiencia de la música como potencia y como arte que posibilita un retorno a las fuerzas originarias del cosmos. Presentar la postura kantiana sobre la música –la cual figura como punto cardinal en la época al definir una estética filosófica acerca del arte– ha sido necesario puesto que brindó un entendimiento claro sobre la concepción tradicional de la música como arte de la comunicabilidad de las afecciones. Fue necesario también, revisar someramente los posteriores cuestionamientos a la postura kantiana sobre la música que surgieron desde concepciones distintas como la de Schopenhauer y el propio Nietzsche influenciado por aquel.

Para responder las preguntas planteadas acerca del rompimiento con la tradición cultural, estética y musical que se da con el advenimiento de la modernidad musical, ha sido necesario no solamente recurrir a varios fragmentos nietzscheanos donde el autor discurre sobre la decadencia de la cultura y sobre las consecuencias filosóficas de la crítica dura contra Wagner. Asimismo, ha sido necesario acudir a autores guía como Eugenio Trías, Carmen Pardo y Sonia Rangel para la dilucidación de las estéticas musicales que se abren a finales del siglo XIX y principios del XX y para esclarecer conceptos como el de modernidad descentrada o el de símbolo. En este punto se introdujo el concepto de ritornelo de Deleuze y Guattari, el cual brindó una aproximación conceptual para entender –desde la

perspectiva de una filosofía del siglo XX– no sólo la estética filosófica que se fue exponiendo en los capítulos anteriores sino, sobre todo, aspectos concretos de la música moderna. El concepto de ritornelo respondió de forma introductoria las preguntas planteadas acerca de aquello que los artistas, y los músicos en concreto, preponderarían como objeto de su pensamiento su deseo expresivo: la música como expresión de fuerzas imperceptibles y no como representación convencional de valores, sentimientos o afectos.

Con ello, se llevó a buen término la exposición del panorama estético/cultural que prepararía las condiciones para el advenimiento histórico de las nuevas tendencias musicales de la modernidad, en concreto, se introdujo de forma historiográfica y conceptual a la estética de Edgard Varèse, desde voz propia y desde trabajos de estudios especializados del campo de la interpretación musical. Se debatió de manera fértil sobre los conceptos de ruido y sonido desde la confrontación de lo planteado por el futurismo italiano y la crítica de quien fuera influencia directa de Varèse: Ferruccio Busoni. A partir de este debate, se vio que los avances de la ciencia fueron un detonante esencial para las expresiones artísticas en general y para la música de Varèse en concreto. Como consecuencia, y dando respuesta a las preguntas que se plantearon y a los propósitos trazados, se esbozó un panorama concreto de las obras para percusiones escritas dentro de la música sinfónica para tener un entendimiento de cómo es que *Ionización* fue la síntesis necesaria de un movimiento artístico que se venía preparando desde décadas anteriores.

Se determinaron entonces, de forma detallada, los conceptos del pensamiento musical de Varèse, y se reparó inevitablemente en la importancia única que tuvieron los instrumentos de percusión dentro de sus inclinaciones creativas. Conceptos como el de espacialidad, velocidad e intensidad se analizaron desde el punto de vista estético/musical en la obra del compositor. Estos conceptos fueron primordiales para lograr una aproximación desde la filosofía propuesta por Deleuze/Guattari. Más aún, conceptos como el de tiempo, melodía, forma y ritmo, resultaron fundamentales para llevar a término los propósitos planteados. Se esbozó también –quedando pendiente y/o abierta la cuestión para futuras

investigaciones– la posibilidad de establecer la figura de Varèse, de su arte, (o de ambas), como expresiones nómadas. Como se mencionó en la introducción, queda pendiente también, realizar una aproximación –desde el horizonte trabajado aquí y desde otras posibles discusiones– a la primera obra escrita para percusiones de Amadeo Roldán, ¿y por qué no?, trabajar incluso la otra obra pionera del ámbito: el concierto para percusiones de Darius Milhaud.

Hay que mencionar aquí que este trabajo llegó a ser una aplicación de filosofías a obra y pensamiento artístico concretos desde los varios conceptos en común que posibilitaron dicha aproximación. Al plantearse como una aproximación, no fue un examen crítico de conceptos ni de teorías filosóficas. Se alcanzaron, de cualquier manera, parajes importantes para la contribución dentro de la estética filosófica, la filosofía de la música, la musicología y hasta la interpretación musical. Como se proyectó, se vio claramente la conexión y el aporte del pensamiento de Edgard Varèse en ámbitos, no sólo de la estética musical sino de la ontología y la epistemología. A pesar de que se advirtieron indeterminaciones (o falta de puntos claros) en el pensamiento de Varèse, ya que no era un teórico ni mucho menos un filósofo sistemático, creemos que un paraje fértil de su pensamiento y que debe trabajarse con rigor, está en el terreno de la filosofía de la tecnología y hasta la bioética. Esto último puesto que, creemos, la filosofía varesiana –quizá por su sentido vitalista– deja entre ver soluciones estéticas a problemas actuales sobre el trabajo conjunto de la ciencia, la técnica y el arte desde concepciones peculiares sobre lo que es el espacio, el mundo de sonidos inteligentes y el concepto mismo de vida.

Con todo lo anterior, se llegó a una conclusión general: la liberación del sonido propuesta por Busoni y hecha consistente por Varèse, nos da cuenta clara de un vitalismo musical y más aún, de un vitalismo sonoro, el cual resuena acorde no sólo con los conceptos de los autores de *Mil mesetas* sino con algunos puntos de la filosofía dionisiaca del joven Nietzsche y con otras intuiciones posteriores del filósofo. Se mostró así, con Varèse y Nietzsche, la necesidad de un arte no-romántico cuya libertad radique en trascender los convencionalismos y frivolidades del pasado; un arte que capte el deseo expresivo más personal e íntimo, que no

esté atado a la memoria sino al presente como destino, y más aún, al olvido del yo; se trata de un arte que vaya a la percepción y a la creación, no a la reproducción, sino a la expansión y la proyección de otros espacios (sonoros) posibles; un arte además, comprometido con una revisión de los valores (estéticos y existenciales) y haga frente a los tiempos de decadencia, expresada esta de múltiples maneras, una de ellas, la decadencia musical.

En *La Gaya ciencia*, el filósofo de Röcken escribe: “Con sonidos se puede inducir a los hombres a todos los errores y a todas las verdades: ‘¿quién podría refutar un sonido?’”²¹⁸ En este pasaje, Nietzsche alude implícitamente a las tradiciones musicales, cuando estas, de ser semillas, pasan a ser árboles fuertes que dan muchos frutos, esto gracias a que, durante el tiempo en que se consolidan, se es fiel a ellas como a doctrinas, prolongándose así el endurecimiento de las mismas en la labor creativa de los autores, los discípulos, los seguidores y por supuesto, gracias al público, entidad que perpetúa el gusto (y lo aletarga) a través de las épocas. Una tradición, así, se vuelve casi indestructible, y la semilla de la que nació, se vuelve un ídolo, como si este germen hubiese tenido como aspiración la irrefutabilidad. “¡Pero una semilla sólo puede ser aniquilada –no refutada!”²¹⁹ ¿Qué hacer en nuestro tiempo de profunda e irrisoria decadencia, donde las convenciones musicales y sus fórmulas condicionadas por el algoritmo del dinero cada día muestran más su carácter sobreusado, sobreexplotado y crean un tedio cada vez más hondo para los oídos; más bien, crean un gran tapón para los mismos, puesto que ni siquiera ya existen los trabajadores del sonido menos aún quienes aprecien el sonido –al menos en la gran industria de los *mass media*–? “Una enfermedad no se refuta” dijo Nietzsche acerca del wagnerismo.²²⁰ Desde las imágenes que presenta quien se autodenominó alguna vez como el hijo de Dioniso, podemos indicar que, en cuanto a la música, no se trasciende de un estilo a otro; no se trasciende una tradición o “años de malos hábitos” (usando la expresión de Varèse) por medio de los argumentos, de la teoría, o mucho menos, de la crítica musical.

²¹⁸ Nietzsche, *La Ciencia jovial*, Trad. José Jara. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, II, p. 101.

²¹⁹ *Id.*

²²⁰ *CW*, p. 597.

Desde luego, como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, hay una labor conceptual exigente y rigurosa siempre necesaria, siempre pendiente, pero esta labor no es el principio ni el final, es un proceso conjunto, que corre en consonancia y a la par del flujo de la voluntad creativa. La conceptualización también es el resultado de un proceso, de un fluir, a la manera del trabajo sonoro de Varèse, quien, desde su propio esfuerzo creativo, desde la inquietud de su deseo por instaurar lo desconocido mediante sonidos, concibió conceptos estéticos que vibraron a la par de la ciencia empírica, de la ontología y la epistemología. Estos conceptos estético-musicales acontecieron como fragmentos del propio flujo de sus aspiraciones como artista. Concepto y sonido organizado se cristalizan por la misma intensidad. No hay doctrinas filosóficas que no supongan más y nuevos cuestionamientos, así como no hay escuelas musicales, o estilos, los cuales no sea justo y posible desterritorializar.

El artista crea las herramientas, no sólo las utiliza, así como el filósofo, crea los conceptos y no sólo los rumia una y otra vez (algo que Nietzsche señalaba constantemente). No estamos parados en el territorio de las refutaciones. Un músico no se separa de una tradición mediante la crítica o habladuría musical, menos desde la enajenación academicista –y a veces hasta anti-política– de teóricos, compositores e intérpretes. No es escolástica, no hay teología musical por la cual haya que ser siervo: hay que pensar como un filósofo, pero con sonidos y silencios. *Las convenciones enraizadas se aniquilan* con sonidos, con silencios, con explosiones y colisiones; expandiendo el espacio sonoro, abriendo los oídos, escuchando el presente, el de nuestro hábitat y el de nuestro espíritu. Acción política. Ritornelo es lanzarse al abismo. Desterritorializar no es refutar, es aniquilar. Un oído atento es por definición, un hoyo abierto, un abismo. Pero lanzarse al *entre*, al juego de la diferenciación de las intensidades, al tiempo no pulsado que fractura con sus líneas de fuga, es también abrir el abismo interno a la experiencia de lo inaudito: es el deseo mismo de lo inaudito. Deseo de abismo. Aunque, como diría Zaratustra: para lanzarse al abismo hay que tener alas suficientemente fuertes para retornar.

Bibliografía

- Anderson, John D. "Varèse and the Lyricism of the New Physics", *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 75, No. 1 (Spring, 1991): 31-49.
<https://www.jstor.org/stable/742126>
- Andrés, Ramón, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Aristóteles. *Metafísica*. Int. Trad. y Notas, Tomás Calvo. Madrid: Gredos, 1994.
- Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. México, D.F.: Siglo XXI, 1979.
- Baudelaire, C. *Los paraísos artificiales*. Guayaquil: Ariel, 1975.
- Bringas, Alfredo. "Música mexicana para ensamble de percusiones". Tesis doctoral, UNAM, 2012.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
_____. *La música en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 1988.
- Cohen, Ma. Ángeles, et. al. "Erwin Rhode y Psique", *Universidad de Valencia-España*, *Revista de Historia de la Psicología*, 30, núm. 2-3 (septiembre de 2009): 73-80.
- Colli, Giorgio. *La sabiduría griega I*. Madrid: Trotta, 2008.
- Cross, Jonathan. "Stravinsky, Adorno y el problema de la ausencia de desarrollo", *Quodlibet*, 38, Universidad de Alcalá (2007): 134-152.
<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/45089>
- Deleuze, Giles. *Conversaciones: 1972-1990*. Trad. José Luis Pardo. S/año. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Versión electrónica: www.philosophia.cl
_____. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Ed. de David Lapoujade, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2007.
- Deleuze, Giles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2000.
_____. *¿Qué es filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Döbereiner, Luc. "The Virtuality of the Compositional Model: Varèse with Deleuze", *Acta Musicologica*, 85 Fasc. 2 (2014): 267-85.
<https://www.jstor.org/stable/43821293>

- Eli Rodríguez, Victoria. "El afrocubanismo: un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica", *Revista de musicología*, 32, No. 1 (enero de 2009): 309-19.
- Kant, Immanuel. Kant, I., *Crítica del discernimiento*, ed. De Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Mínimo Tránsito, 2003.
- _____. *Crítica de la razón pura*. Edición de Pedro Ribas. Madrid: Taurus, 2005
- Lameiro, Máximo, "Sueños de un racionalista. Sobre la diatriba de Kant contra Swedenborg o por una ontología simbólica", *A Parte Rei-Revista de Filosofía*, 58 (Julio 2008) <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2660021>
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2003.
- _____. *Aurora*. Trad. Enrique López Castellón. Madrid: M.E. Editores, 1994.
- _____. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2002.
- _____. *Ecce Homo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2005.
- _____. *El caso Wagner/Nietzsche contra Wagner*, en *Obras completas vol. IV*. Ed. de Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos, 2016.
- _____. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1985.
- _____. *La Ciencia jovial*. Trad. José Jara. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.
- _____. *Poemas*. Selección y Traducción de Txaro Santoro y Virginia Careaga. Madrid: Hiperión, 2001.
- Paraskevaídis, Graciela. "Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo", *Revista musical chilena*, 198 (diciembre de 2002): 7-20. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002019800001>
- Pardo, Carmen. "Ética y Estética del entorno sonoro", en *Música y pensamiento. Apuntes de un encuentro*. Universidad de Jaén, 2009.
- _____. "La escucha en continuidad", *Contrastes, Estetización y Nuevas Artes*, suplemento XIII: 139-157. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0.1276>
- _____. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- _____. "Nietzsche: esculpiendo los sonidos de la aurora", *Estudios Nietzsche, La Música*, II (2002): 91-111. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=499745>.
- Platón. *Banquete*. Int. Trad. y Notas, M. Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 1988.
- _____. *Fedón*. Int. Trad. y Notas, C. García Gual. Madrid: Gredos, 1988.
- _____. *Fedro*. Int. Trad. y Notas, E. Lledó Iñigo. Madrid: Gredos, 1988.
- Quignard, Pascal. *Butes*. Madrid: Sexto piso, 2012.

- Radice, Mark A. "Futurismo:" Its Origins, Context, Repertory, and Influence", *The Musical Quarterly* Vol. 73-No. 1: 1-17. Oxford University Press (1989). <https://www.jstor.org/stable/741856>
- Rangel, Sonia. "El mundo como voluntad y vibración. Notas para una ontología de la música", *Reflexiones Marginales*, 51. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM-México (mayo de 2019). <https://2018.reflexionesmarginales.com/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/>
- _____. "Eterno retorno. La música de la inocencia y el olvido", *Reflexiones Marginales*, 39. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM-México (mayo de 2017). <http://reflexionesmarginales.com/3.0/eterno-retorno-la-musica-de-la-inocencia-y-el-olvido/>
- _____. "Idea(s) musical(es): hacer audibles las fuerzas", *Reflexiones Marginales*, 31. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM-México (enero de 2006). <https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/01/30/ideas-musicales-hacer-audibles-las-fuerzas/>
- _____. "Máquina musical: devenir molecular sonoro", *Reflexiones Marginales*, 27. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM-México (julio de 2015). <http://reflexionesmarginales.com/3.0/maquina-musical-devenir-molecular-sonoro/>
- _____. "Micropolíticas de la percepción: del ritornelo caosmos y las máquinas musicales", en *Vitalismo filosófico y la crítica a la axiomática capitalista en el pensamiento de Deleuze*, Ezcurdia, José (coord.). Ciudad de México: UNAM-CRIM/Itaca (2021).
- Reynolds, Roger, "The last Word is: imagination. A Study of the Spatial Aspects of Edgard Varèse's Work, Part II: Visual Evidence", *Leonardo*, 50, No. 5 (2017): 477-485.
- Rodríguez Gómez, Leonardo. "Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)". Tesis doctoral, Universidad complutense, 2017.
- Rodríguez Rodríguez, Juan Javier. "Primeras obras escritas para conjunto de percusión, en la primera mitad del siglo XX". Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2015.
- Rohde, Erwin. *Psique: la idea del alma y la inmortalidad en los griegos*. Ed. Hans Eckstein, Trad. Wenceslao Roces. México: FCE, 2006.
- Rojas, Sergio. "Los ruidos del sonido (notas para una filosofía de la música)", *Revista musical chilena*, 201 (junio de 2004): 7-33.

- Root, Deane. "The Pan American Association of Composers (1928-1934)", Anuario Interamericano de Investigación Musical, 8 (1972): 49-70. <https://www.jstor.org/stable/779819>
- Russolo, Luigi, *El arte de los ruidos*, Centro de creación experimental-Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1998.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, I. Ed. Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2016.
- Solares, Blanca (editora). *Imaginarios musicales: mito y música, I*. UNAM: CDMX, 2015.
- Tarasti, Eero, "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical", *Semiótica musical-Tópicos del seminario*, 19 (enero-junio, 2008): 15-71.
- Trías, Eugenio. *El canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Varèse, Edgard. *Ionisation*. New York: Colfranc Publishing Corporation, 1967.
- _____. "Varèse por Varèse" (Traducción de fragmentos de Varèse por Susana Fedele), *Realidad musical argentina*, 5 (1984).
- Varèse, E. y Copley, A. L. "Edgar Varèse on music and art: a conversation between Varèse and Alcopley", *Leonardo-The MIT Press*, 1, no. 2 (April 1968): 187-95. <https://www.jstor.org/stable/pdf/1571960.pdf>
- Varèse, Edgard y Wen-Chung, Chou. "The liberation of sound", *Perspectives of New Music*, 5, No. 1 (Autumn-Winter de 1966): 11-19. <https://www.jstor.org/stable/832385>.
- Wasson, Gordon. et. al. *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. México: CFE, 1985.
- Wen-Chung, Chou. *Varèse: semblanza del hombre y su música*. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras. Cuadernos de música de la UNAM 2. México, D.F.: Difusión Cultural UNAM, 1968.