

LA MÚSICA, UNA TEORÍA DE LAS MEDIACIONES

JUAN GUILLERMO LÓPEZ FERNÁNDEZ

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
MAESTRÍA EN ESTÉTICA
MEDELLÍN
2010**

LA MÚSICA, UNA TEORÍA DE LAS MEDIACIONES

JUAN GUILLERMO LÓPEZ FERNÁNDEZ

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Estética

Director
JORGE IVÁN ECHAVARRÍA CARVAJAL
Magíster en Estética

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
MAESTRÍA EN ESTÉTICA
MEDELLÍN
2010

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Medellín, 23 de marzo de 2010

CONTENIDO

	pág.
PRELUDIO	5
1. EXISTENCIA DE LOS OBJETOS MUSICALES	12
2. LA MÚSICA, UNA SEMIÓTICA DE LA ADHERENCIA	26
3. LA IMAGEN MUSICAL DEL MUNDO	57
4. MÚSICA EN SINCRONÍA: LAS MÚSICAS ACTUALES	94
5. CODA CON VARIACIONES	112
6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	129
BIBLIOGRAFÍA	132

PRELUDIO

“... ora, ora, ora. Ora el caos es un inmenso agujero negro, y uno se esfuerza en fijar en él un punto frágil como un centro. Ora uno organiza alrededor del punto una ‘andadura’ (más que una forma) tranquila y estable: el agujero negro ha devenido una casa. Ora uno introduce en esa andadura una salida, fuera del agujero negro...”

Gilles Deleuze, Del Ritornelo

¿Es posible construir una imagen musical? ¿Una imagen musical de algo? ¿Del Mundo? En tiempos de la sonata “crisis de la Representación” podría parecer un despropósito; o, por el contrario, una seductora posibilidad. Y es que este monstruoso individuo colectivo que hemos llamado Occidente comprende la imagen, ante la imposibilidad de asir un objeto que corresponda a tal estatuto, supliendo ese objeto imposible por uno de sus prontuarios: lo figural, lo *eidético*, lo que se contempla a distancia... Tal operación, toda operación de elección, conlleva una conjura: los otros garantes se escamotean al pretender que la distancia, necesaria al acto de contemplación, está vacía. No hay nada entre los términos; el estatismo del Ser tiraniza los ámbitos de devenir, del hacer, del intervalo, del tiempo, de la memoria, de la técnica.

Una posible imagen musical de algo precisa de soportes materiales que la hagan aparecer, acontecer en el tiempo; si se quiere rescatar la deriva de prontuarios, la procesión de garantes, de los ámbitos sagrados donde se han

recluido, es preciso poner a funcionar unos objetos técnicos que capturen las adherencias, no que reflejen los objetos a distancia. Existen los objetos musicales pero no en el modo legitimado desde los oráculos de lo icónico. Primera necesidad, entonces, para la Ópera que se inicia: una cohorte de objetos musicales que harán su epifanía auscultando su modo de existencia. Convocamos un aparataje que ofrece un rendimiento asombroso: la Máquina Simondon. Siempre un devenir de lo abstracto a lo concreto, elementos que burlan la barrera del tiempo, transmisión; los términos que no preexisten a la relación, transducción; los ámbitos de preindividualidad, los medios asociados, la preñez del intervalo...

Los objetos musicales se perciben en las cuerdas suspendidas entre mapa y territorio; proceden por contigüidad. Siempre en un medio no devaluado cuando los términos han cedido su poder: el dedo que señala, el indicio que no representa, que muestra, que empuja. “Indicio energúmeno...”. La captura de lo directo, no el calco de la representación icónica. Las imágenes musicales, soportadas por los objetos ahora posibles, transportan adherencias, funcionan como posibles ámbitos metafóricos, semiótica, construyen lo real. En esta segunda escena, un dúo entre Antoine Hennion y Daniel Bounouh hace audible el canto de Peirce.

La música adhiere a la tendencia técnica: la voz del tiempo que ocurre por fuera de las vaguedades del aquí y el ahora; se difracta, distiende personajes rítmicos y paisajes melódicos: son los procesos de individuación que se hacen audibles; para escucharlos, es preciso ampliar el intervalo, tender las toldas en los tiempos antes del tiempo; la técnica como memoria, el tiempo como técnica: un haz de flujos auditivos, *tempo/tecno-logía*.

Si Pierce rasgaba las vestiduras en busca de algo cada vez más diáfano — evanescencia, Eurídice conmutada a las esferas—, Hennion nos invita a

superponer las capas, a seguir el pliegue en busca de algo más opaco — concreción, la mujer de Lot devenida piedra—. El solo de Serres. La batuta de Dorfles, el héroe del intervalo. Ante la imposibilidad de un objeto, la procesión de los garantes, desde los polos mutantes de la tendencia y los hechos, las oscilaciones, los pálpitos de devenir. **La Música, una teoría de las mediaciones**. Antoine Hennion se viste de Virgilio. Es un momento climático.

Objetos técnicos, siempre parciales, siempre en devenir; en posición metafórica por contigüidad, indexical; a contrapelo de la tendencia técnica que se hace perceptible en trasuntos auditivos; una oscilación que exhibe sus garantes, sus prontuarios, acontecimiento por mediación... ¿Qué queda? Una imagen del mundo, en sucesión, en simultáneo; el plano de convergencia de toda Edad de Hierro, un más allá de los géneros, las músicas actuales, un mixto (Antoine Hennion), sincronía.

Y siempre, Deleuze; objetos en procesos de individuación, serie de las singularidades, agenciamientos; medios asociados, medios externos, internos; tiempos interestrato, Geología. Tiempo de aiôn, dispositivos; componentes direccionales que devienen dimensionales; territorialización y puntos de fuga; la Máquina. Acoples, los indecibles, el devenir; planos y superficies... *Del Ritornelo*.

El texto que a continuación se lee es la puesta en palabras de un largo proceso de concreción, de sedimentación, de interrogantes que surgen en una vida de experiencia individual y colectiva con la música: ese discurso, esa cosa que se hace con instrumentos, que sólo existe adherida a soportes de inscripción y que se percibe, primordialmente, con el oído. Pero también es producto de una actitud en diferido, que ocurre en el silencio, en los tiempos de esa misma vida en los que la música, inaudible, ha sido reflexionada:

reflexión adosada con jirones de crítica que, durante la historia de la música o de la música como historia, ha tratado de traducir lo intraducible.

Se predica, en el texto, de “la música”, de “toda música”, de “toda experiencia musical”; en un afán, casi desesperado, por agarrar posibles objetos, de extraer un reducto de identidad. Es ir tras la huella de algo que se sabe imposible, ¿entelequia?, pero que es la única posibilidad de hacer aparecer como objetos: una pieza, un giro melódico, una “idea musical” —¡ah la metafísica!—, un ruido intencionado, una melodía que tiene “vida propia” — ¡ah la ilusión!—, un golpe de tambor, o todo al mismo tiempo y en tiempos diferentes: una sinfonía, un *Dies Irae* de la misa de difuntos (del Gregoriano o del *Requiem* de Mozart, de Verdi o de Cherubini); cualesquiera de esos objetos están ahí, son aprehensibles, reales, “tienen peso”, diría Rameau, afectan los conductos auditivos, desatan la danza de los cuerpos frenéticos en torno al tótem. Pero de ese tótem nada en concreto sabemos si no fuera por las prácticas que lo actualizan, por las renovadas experiencias (musicales en este caso hacia la concreción) que siempre lo inventan. “Toda música”, sí, toda posibilidad de hacerla, precisa de la alineación de intermediarios para que aparezca, para que suene, para que resuene el medio elástico en el que vibra (*apeiron*, condiciones de posibilidad de una escala diatónica, de una serie dodecafónica), otro reducto metafísico con el que hemos nombrado los silencios que provocan la percepción (4’ 33”, de Cage).

“Toda música” (hasta aquí las comillas) que “puedo hacer” individualmente pero en colectivo: si hago música en una conjunto técnico sofisticado como la orquesta, institucionalizado, pero lo mismo si la hago con un grupo cercano que se ha configurado tras largos años de padecer los mismos avatares; pero si sólo asumo una actitud recogida, atenta, como de observación de ese objeto imposible tras convocar el rayo —como el lumínico— auditivo, en actitud sacralizante de concentración, para no extraviarme de la forma sonata

en la que me encuentro con Haydn, o con Kant, con Beethoven o con Hegel, o del rondó con el que entiendo a Schubert, pero que vuelvo a revivir en la música de Webern —¡ah la burla a las barreras del tiempo que posibilita la transmisión!—; mis dedos, quietos, ya no hacen música; pero los tímpanos afectados danzan hasta la médula o la corteza cerebral que resuena por contigüidad, real, tan cruda, tan real como todo lo directo: el universo vibrante que hemos solapado con una civilización del logos icónico de lo visual. Siempre una técnica, de dedos, de diafragmas, de diapasones enredados en esquemas cerebrales que se transmiten; la posición de los dedos, la articulación de los sonidos en los métodos, en el discurso de los profesores: no tanto en la crítica que de eso poco entiende; siempre superficies de inscripción, lecturas; pero no hay música pura; algo se dice aunque lo que se diga no tenga la organicidad de lo que se dice con palabras.

No existe *El Objeto* en música: eso sí que es una entelequia. Objetos parciales se alinean, concurren en procesión, se confabulan para procurar la epifanía de algo que ocurre sólo en medios, en medio, en un intervalo de tiempo que se espacializa, un medio sin términos; los medios que se consumen en la mediación: a eso se la ha llamado transducción. El niño solo en la noche, al límite, que domestica el caos con el estribillo que retorna, ritornelo; el virtuoso que exhibe el pacto con el demonio en sus ojeras, Paganini, que configura lo que le queda del cuerpo con los emanaciones que emergen de cada toque imposible de violín; el coral luterano, el grupo de rock, los arrabales de New Orleans que imitan los discos de la industria, o el pregonero, o la diva prefabricada de los pies descalzos...: siempre una actitud concentrada como leyendo los signos adheridos a los entornos próximos, los “motivos” que se *desprenden* de la catedral proustiana, de la magdalena remojada..., motivos generadores, *leitmotiven*; pero, al mismo tiempo, simultaneidad, intervalo que tiende a cero, un saber hacer del cuerpo, un saber ir y venir de las fibras orgánicas a las fibras de artificio que configuran

las fuentes de sonido, los instrumentos que, a su vez, para poder sonar, hacer sonar el medio, se alargan en las fibras de los cuerpos: los resonadores, los huesos y las cavernas acuosas, que no platónicas, sino de cruda y escueta víscera; relación cuerpo-instrumento, relación técnica de memoria que se actualiza, en cada práctica por disímil que parezca, repetición en la diferencia, perversión de la metafísica identidad, un estado antes o después, una distancia espacial que colma un intervalo temporal. Hacer eso, comprender eso, documentar eso, es, de ser, no sólo de cópula, hacer música o, mejor dicho, asumir ese nicho, ese ámbito, como habitado por seres del intervalo, del devenir, del espacio que, así, con música, se encarna en el tiempo. Implicación. *Plis selon Plis*, de Boulez a Mallarmé y de ellos al pliegue deleuziano del Barroco. Correspondencias baudelerianas, fármaco contra la metafísica.

Cualquier música: la ópera Lulú de Alban Berg (el amor eterno y platónico en cuadro de amor lésbico truncado por la acción de Jack el Destripador), la noticia de periódico de la supernova que actualiza la misión extraterrestre de la “luz eterna” de Stockhausen, la barcarola, el motete de Palestrina quien blande su espada contra los ejércitos reformistas mientras en sus armonías ocurre la transubstanciación de la sangre, la canción mexicana en los paseos en bus de la modernidad colombiana, “ya brillan allá sus cúpulas”, todas: un saber técnico, tocas o no, cantas aunque no cantes, épica identitaria, un recuerdo, una nostalgia, una lectura, un código de los objetos parciales: un lado y otro, un antes, un ahora, intervalo: los ojos del músico, cuando lee en la orquesta su “particella”, oscilan entre el gesto del director que imprime una enseña, que representa un repertorio que se actualiza, que resurge de un pasado de siglos, de días, que imposta la ley; de ahí, al objeto ante sus ojos, la “particella” fragmento de un todo, la partitura, como el individuo y la sociedad así instituidos en tiempos ilustrados; pero esos ojos también se entre-cierran para operar la distorsión, para devenir oído cuando el rayo

luminoso se torna auditivo en la oscuridad de la escena de concierto. Ninguno de esos objetos es la música; precisamente, ahí está la confusión: la música no es uno de sus avatares; no es, sólo ocurre, en medio, producto de mediaciones, de intermediarios que mutan sus gestos, que relevan sus presencias mientras franquean, por transmisión, las barreras de los tiempos.

El discurso que sigue, con los elementos señalados y otros, funciona —como las óperas de Richard Strauss (Salomé, Elektra), Eugenio Trías, en el Canto de las Sirenas, ha sabido comprenderlo— como un solo aliento, un crescendo, de lo abstracto de los meandros metafísicos hasta la concreción de las músicas actuales en nuestra Edad de Hierro; sí, la forma también se parece a eso: a esa composición musical, en palabras, maravillosa, que hizo J.P. Vernant en su análisis del mito hesiódico de las razas.

Al releer para presentar a los otros este discurso, está aún presente un grito, una exhalación, un “motivo generador”... No puedo decirlo de otra manera.

1. EXISTENCIA DE LOS OBJETOS MUSICALES

Un objeto musical denuncia permanentemente el proceso de individuación que lo configura: emerge en operaciones de devenir como mixto de presencias que intentan fijarlo materialmente. Campo metaestable de potencia en acto que acumula intermediarios, intérpretes, instrumentos, soportes heteróclitos; mediaciones en acto que provocan su concreción huidiza, evanescente, de carácter temporal y dinámico.

La música choca con problemas para definir su objeto, imposible de fijar materialmente. Obligada una y otra vez a hacer que aparezca, acumula intermediarios, intérpretes, instrumentos y soportes, necesarios para su presencia en medio de músicos y oyentes. Continuamente se reforma, vasta teoría de mediaciones en acto (Hennion, 2002: 15).

Un antes de lo humano: prolifera la materia. Jirones que se acoplan, se ajustan, se desajustan; creación de objetos parciales que emergen espontáneos: las emergencias trazan andaduras que se desdobl原因 y repiten sus actos de desdoblamiento; masas encefálicas que capturan las porciones de tiempo como estelas; esquemas de inscripción que acumulan sinergias. Los seres engendrados transmiten, en el tiempo, las tendencias que hacen proliferar los residuos materiales; hay escenas, no hay principios. Estructuras como productos que mutan, que devienen por potencia siempre dispuesta, siempre transpuesta. Reservas de potencia que insuflan procesos de lo abstracto a lo concreto. Individuos, que no sólo humanos, en puntos clave como puntos acentuados, una armadura: posibilidad reticular. Todo eso en una escena de entre-dos: todo lo dejado afuera en la escena privilegiada de los términos, ahora vacíos. Génesis que renuncia al origen, que busca la

procedencia.

... la filosofía ya no puede estar centrada en el 'mero' hombre, despojado de sus relaciones con la naturaleza y con su propio hacer, esto es, su existencia técnica (Rodríguez, 2007:10).

Lo humano es acotable en la escena de procedencia. Humano porque funciona con los objetos con los que se encuentra, porque precisa de objetos para efectuar las operaciones de choque, porque deviene objeto cuando anticipa la solución existencial que le permite apretujarse por entre los estrechos, porque se recompone, porque alarga sus fibras con las fibras que crea, porque arregla y desarregla los seres que se concretan, que se ralentizan, que esperan en diferido para que su fantasía delinee los cielos de éter preñados de posibilidad, de potencia del hacer, de posibilidad de la existencia técnica. Cosmos, microcosmos. Refulgen la señales: visibles, audibles; pero, esas señales atraviesan los medios, las capas geológicas, y en cada transvase esas señales mutan sus signos, camuflan sus retículas de expresión, se traducen, se transducen, se transmiten porque no sólo se distienden sino que también recorren los tiempos geológicos (Deleuze, 1994: 49) cuando la figura de Cronos mutilado aún no ha sido inventada. Todo se transforma en los procesos de transducción: lo que se transporta, lo que es transportado, lo que se fuga de un estrato se torna direccional y se planta en otro que también se transduce, que también se transforma. Lo físico no basta para lo biológico, lo físico y lo biológico conmutados amplían los rangos de la potencia y ocurre lo psíquico, preñado de esquemas que se traducen, se transducen, se forman las máquinas sociales. Transducción materia, transducción estratos, transducción energía, transducción imaginación: intimidad de lo vivo que mantiene su existencia por fuera de las carcasas que le fueron impuestas por las filosofías del origen, de los términos, de la nada entre lo vivo y lo inerte.

Lo artificial es aquello que, una vez creado y objetivado por el hombre, todavía requiere de su mano para corregir o proteger su existencia... (Rodríguez, 2007: 12)....

La música es esquivada a la crítica, reacia a la traducción en palabras; la confrontación dual sujeto-objeto es imposible cuando ambos términos son imposibles de fijar en una relación temporal y dinámica. Lo que queda, lo que la música puede ofrecer en cada renovación de su práctica, es la exuberancia de sus mediaciones heterogéneas, que recorren la senda hacia la concreción en objetos parciales; y es un mixto de mediaciones, un tejido turgente en permanente actividad lo que ocupa una escena mutante, en devenir, que es lo único que se contempla: las distancias abolidas; trazas de sujeto con jirones de objeto confundidos en la operación de emergencia de un discurso que se encarna en el tiempo que pasa¹; un instante en el que surgen dos series divergentes: una que constituye el proceso de individuación que, adherido a sus soportes materiales, identificamos como “la obra”; y otra que afecta los medios en los que ese proceso discurre y que nombramos como “el placer musical”. La música ocurre en ámbitos de transindividualidad; su emergencia precisa de un colectivo de individuos, de procesos de individuación colectivos que operan una instalación entre ellos al tiempo que hacen aparecer una cohorte de objetos que se acoplan. Pero la música se ufana de mostrarlos: no los hace invisibles porque no puede fijar los términos dicotómicos, porque son los únicos garantes de su existencia. Una realidad que se percibe por una presencia invasora de intermediarios: instrumentos, partituras, medios de comunicación, tecnofactos, intérpretes, profesores...

No un origen sino una dispersión. Diferencia, discontinuidad, emergencia, líneas de tensión. Todo proceso inventivo constituye un proceso de individuación.

¹ Michel Serres, en su Contrato Natural, establece la distinción entre “el tiempo que hace” y el “tiempo que pasa”.

Proceso, transformación (posturas clásicas — sustancialismo platónico, hilemorfismo aristotélico— los niegan). La individuación no sólo produce los individuos, otras cosas acompañan la emergencia (Montoya, 2008).

Fuerzas naturales en la escena antes de lo humano, esfuerzos humanos que desnaturalizan esas fuerzas concretadas en objetos en devenir, reservas de potencia, creación de medios asociados en cada transmutación de signo: la realidad escamoteada en la matriz de oposición técnica-cultura. Pero los jirones de la máscara descubren y encubren un mundo poblado de procesos de individuación que se perciben como mixtos que, mediante humanismos fáciles, nos esforzamos en alinear para que aparezcan como objetos estables, en equilibrio de muerte. Ese escamoteo, ese humanismo, esa matriz producen objetos técnicos que hacen elecciones tras la manía de jerarquización: unos objetos son investidos como objetos de significación y configuran los ámbitos reconocidos por representación posible: se les otorga un estatuto de ciudadanía. Otros son expulsados, conjurados al ánfora de los Titanes, excluidos, no dicen, no enuncian, no significan, son dispares: ¡que desaparezcan! Pero los esquemas que inscriben en la cúpula cerebral imponen un uso, un hacer; se usan, con ellos se hacen, con su recuerdo, con lo que enseñan, pero no merecen la dignidad del estatus. Pero dan dignidad, dignidad del tirano que deviene espacio de poder y, sin dejarlos salir de los sitios de exclusión, se sacralizan para, en honor a lo sagrado y con su potencia dispuesta, poder esclavizar. Los seres esclavizados son seres capaces de idolatría, se favorece la tecnocracia. “Pero si sólo son imágenes, si sólo son obras inofensivas de ficción, carentes de realidad”; sin embargo, ¡cuánto temor! Esos mixtos como objetos que transportan las mediaciones, que acoplan seres y medios se asumen portadores de insurrección.

La oposición que ha surgido entre la cultura y la técnica, entre el hombre y la máquina, es falsa y sin fundamentos; sólo recubre ignorancia o resentimiento. Enmascara detrás

de un humanismo fácil una realidad rica en esfuerzos humanos y en fuerzas naturales, y que constituye el mundo de los objetos técnicos, mediadores entre la naturaleza y el hombre... (Simondon, 2007: 31).

Entre los seres engendrados y los seres producidos, una red acotable por puntos clave; pliegues y repliegues que muestran fases: un hervidero de relaciones que concretan estructuras e individualizan funcionamientos. Funcionamientos y estructuras se dicen como si fueran producto de las acciones de un único ser reconocido como sujeto de acción; y, entonces, el manido procedimiento de enunciación y de su consecuente existencia en géneros y especies: matriz de clasificación asumida como preñada de realidad, completa, decible, atribuible; flujos apresados en un tiempo que se aquieta en el círculo que destruye el tiempo de la transmisión. Pero eso aquietado es capaz de lo múltiple en el tiempo geológico de *aiôn* (Deleuze, 1989b), en el instante preñado de la potencia. Eso dicho de una sola manera, eso, ser equívoco de las arenas del desierto, eso, con apariencia de permanente, muta y se transduce, inventa siempre una individuación, porque no ha agotado sus reservas de ser. Eso que se supone localizado, aquí y ahora, procede, es en tanto devenir, posibilita la génesis: genealogía, geología. Conjurar tal equivocidad: el reparto género-especie sólo conviene al discurso, sólo existe ahí en lo real escamoteado, retórica vacía que expulsó el símbolo. La génesis hace parte del ser: esos mixtos como objetos no pueden ser anteriores a su devenir. Esos mixtos como objetos, en proceso de concreción, tejen, con las fibras que agencian, un ámbito de resonancia; sí, parece una interioridad; pero siempre dispuesta a la fuga, al desdoblamiento, a la exhibición de las fases que insinúan evolución. Momentos de convergencia, se compensan: momentos de divergencia, devenir; la concreción no se efectúa por desgaste, lo hace por concomitancia. Hay series divergentes: se muestra una abstracción. Hay series convergentes, armonía en tiempos fuertes de los puntos clave, monumento; objeto que se nombra, se

jerarquiza, se ensalza o se sojuzga. ¡Siempre los procesos clasificatorios que satanizan el funcionamiento que los crea!

El uso reúne estructuras y funcionamientos heterogéneos bajo géneros y especies que extraen su significación de la relación entre ese funcionamiento y aquel otro del ser humano en acción. Por lo tanto, aquello a lo que se da un nombre único [...] puede ser múltiple en el instante y puede variar en el tiempo cambiando de individualidad... (Simondon, 2007: 41).

Cada escucha, cada interpretación, cada práctica, cada ensamblaje de conjuntos y elementos que hacen aparecer una música, cada estadio de devenir, cada instante de renovación...: un enfrentamiento de actores y de mediadores materiales concretos. Todo ocurre *en medio*, y esa renovada operación técnica (instrumentos, partituras, utillaje escénico, lectores de disco) distribuye temporalmente los flujos: aparecen superestrellas enfrentadas a sus públicos, piezas y aficionados en una relación amorosa, profesionales que precisan de obras, repertorios que forman los colectivos de melómanos, emisiones de medios que crean los oyentes, catálogos que sustentan el mercado de una música por fin convertida en mercancía. Una música se define por el estatuto de los intermediarios que la hacen aparecer. Si se escamotea la acción de esos intermediarios, entonces, la disyuntiva: o, existe un objeto musical prístino, incorruptible por adherencias culturales, que crea su órbita a distancia del acontecimiento *in situ*, que gravita por fuera de lo social; o, esa práctica —no es posible un objeto que orbite a distancia— se confunde con las emanaciones de las etnias que se constituyen en la danza de la creencia en torno al tótem, música, arte-amuleto de las sociedades. Dos terminales, una franja desastrosa, una brecha, “*una escena cerrada que se resiste contra las marejadas de la mimesis...* (Bougnoux, 2008: 10)”. *In mesoi*, los astros se destrozan, las estrellas rutilantes ahogan en un grito su luz. Unas sombras: los intermediarios que intentan huir por la escalerilla del fondo del cuadro entre cuadros de las Meninas.

En la red distendida por los puntos clave, aparece un monumento. Un objeto se individualiza por procesos que se desatan a pesar y desde un mundo que se crea en ese mismo proceso, un proceso que recorre desde ámbitos de abstracción hasta ámbitos de concreción y desencadena series de evolución, posa al lado de otro promontorio donde emerge otro objeto engendrado; si anulamos, llevamos a un mínimo la manida nominación por uso que procede por clasificaciones género-especie, hay escena: los dos objetos se confrontan, interactúan y la indistinción derriba la posibilidad de los términos. Uno se naturaliza, el otro se artificializa; sólo hay cambio de sentido. Pero hay una diferencia: el objeto que está dispuesto a perder su artificialidad, lo hace de la mano de otro individuo, engendrado, que se la había otorgado. Y ese dar y quitar artificio es lo que otorga humanidad al otro, aunque esa acción de doble signo se enmascare. Unos y otros, con la complicidad de los medios de devenir, se otorgan y se niegan sus estatutos de existencia.

Los objetos técnicos, esos mixtos reducto de mediaciones que tienden a la concreción, que al así hacerlo devienen naturales por acción de lo viviente psíquico, son concreciones que se tejen entre dos medios, en procesos de doble articulación, *double bind*, (Deleuze, 1994: 55) y que convergen en un punto de encuentro, un punto clave que contiene una diferencia con potencia de explosión, convergencia armónica, convergencia contrapuntística que una música hace audible, que la hace visible. Dos mundos que no forman parte de un mismo sistema, su compatibilidad es incompleta; deja, *en medios*, ámbitos de preindividualidad, no decibles, exteriores a las operaciones de reparto hilemórficas. El encuentro invierte la andadura, el punto es punto de inflexión, un nuevo medio se crea: hay un salto de invención. Una música emprende su fuga en ámbitos de transmisión.

Pero los mediadores proliferan. Reiteración: la música se ufana de mostrarlos, no puede ser de otra manera; incluso, se confunden — ¡ilusión!— con los

objetos esperados por un anhelo de fijación estable. No hay un objeto de esa naturaleza en música. Hay objetos técnicos que aparecen y desaparecen y pueblan el mundo musical que no es uno de estabildades: es un campo metaestable, siempre en tensión, permanentemente en procesos de concreción que hacen perceptibles esos objetos que se alinean, que conforman los séquitos en cuya intermediación acontece eso que llamamos música: el tiempo, la técnica, encarnados en soportes acústicos, que se adhieren. Ese poblamiento, ese campo, esas escenas posibles en permanente configuración, temporales y dinámicas, metaestables, que han prescindido de la escena quieta: objeto, sujeto y entre ellos un medio insignificante, no precisan, en su discurso, de términos como sujeto u objeto; no se habla allí ni siquiera de artista: hay músicos, intérpretes, compositores, oyentes, melómanos; se habla de actuaciones, nunca de esencias; de versiones, escasamente de obras; es un ámbito de presencias, de ejecuciones, de interpretaciones. El sublime momento de la contemplación: el sujeto ante el objeto es sustituido, en música, por un mixto, por una procesión, por una instalación, por un montaje. La mediación ha modificado los términos.

Una realidad pre-individual que tiene potenciales, una operación de individuación que no agota todo el potencial de esa realidad: aparece el individuo pero no aparece solo, no agota los ámbitos de pre-individualidad, no hay términos, se da constantemente, aparece un medio asociado, soporte, vienen como en un paquete: estructura del soporte. Individuo, realidad relativa, fase del ser, el ser es el ser pero también la potencia del ser, posibilidad del devenir, ser como lugar de serie de tensiones... (Montoya, 2008)

Un medio, un mixto: ora técnico, ora cultural. El medio asociado acopla elementos que proceden por fabricación, por composición musical, elementos transmitidos que aparecen como naturales; unos y otros, tras las operaciones de acople, se constelan, funcionan, insinúan los esquemas que se inscriben y

con los cuales protegen su existencia, su insistencia: medio asociado, medio mediador. Condición de posibilidad de la invención. Los objetos son inventados siempre y cuando precisen de esa mediación de medio asociado. No se forman parte por parte, una diacronía que tiende a cero. Existen enteros. Condición de discontinuidad. Una sincronía sólo posible por vectores de anticipación, por el dinamismo del pensamiento que funciona como y con tales objetos técnicos inventados en los medios asociados. Fondo dinámico donde bullen los esquemas que se fugan para producir encuentros, en el tiempo, por transmisión; pero tal dinamismo escamotea los fondos. Se velan los trasuntos energéticos y se traducen en la expresividad de las formas. Pero el fondo no es otro de la forma: es el dinamismo *per se* como mixtos de las formas en devenir; un reservorio de incompletud que insinúa las tendencias, que las concretan por recurrencia. Ocurre la invención cuando las formas actualizan las potencias dinamizantes e inician, por inflexión genética, otro proceso de individuación y de medios asociados.

Este medio, a la vez técnico y natural, se puede denominar medio asociado. Es aquello a través de lo cual el ser técnico se condiciona a sí mismo en su funcionamiento. No está fabricado, o al menos no está fabricado en su totalidad; es un cierto régimen de los elementos naturales que rodean al ser técnico, ligado a un cierto régimen de elementos que constituyen al ser técnico. El medio asociado es mediador de la relación entre los elementos técnicos fabricados y los elementos naturales en el seno de los cuales funciona el ser técnico (Simondon, 2007: 78).

El pensamiento, si predicado, constituye procesos de individuación. Concurren estructuras, objetos en la forma de representaciones, de imágenes, de recuerdos, de percepciones. De lo abstracto a lo concreto, de lo artificial naturalizado, de lo natural artificializado. Elementos que donan sus esquemas, partículas direccionadas que devienen dimensionales (Deleuze, 1994) en un fondo como medio asociado. Necesidad de una homeostasis para poder

compensarla con los trasuntos energéticos que portan información. Y emergen formas, singulares, expresivas que, a su vez, constituyen el fondo, la implícita axiomática. Un medio homeostático metaestable de animaciones no recurrentes. No son las formas explícitas las que habitan el inconsciente. Pliegues y repliegues como el funcionamiento del cerebro. La forma explícita es un efecto del estado de vigilia. Las formas in-formadas, potencia de lo in, pueblan la imaginación. Estados de vigilia, estados de imaginación: el símbolo desata un proceso de individuación. Un ser pensante —individuo— precisa del medio asociado, sin él, sólo una diacronía de representaciones, objetos sin inserción en el mundo del pensamiento que crearon la exclusión. Medio asociado, mediación vida y pensamiento: “modo de existencia de los objetos técnicos”, visible, audible en las prácticas musicales, sin él, sólo relación de uso, utensilio, aparato.

... el pensamiento lleva consigo estructuras claras, separadas, como las representaciones, las imágenes, ciertos recuerdos, ciertas percepciones. Pero todos estos elementos participan de un fondo que les aporta una dirección, una unidad homeostática, y que vehiculiza de uno a otro y de todos a cada uno una energía informada. Se podría decir que el fondo es la axiomática implícita; en él se elaboran los sistemas nuevos de formas...
(Simondon, 2007: 81).

Un proceso de individuación agencia elementos y medios asociados. Esos elementos se transportan por los pasadizos de tiempo que llamamos técnica. En esto la música es elocuente. Al hacerlo, conservan en unas de sus capas reductos energéticos cristalizados. Pero otras de sus capas se transforman y modifican las tonalidades de las eras geológicas que atraviesan. Pasajes de causalidad: un elemento se desprende de una formación técnica precedente en la que era individuo y penetra en otra donde vuelve a ser elemento². El

² Fragmentos de modos griegos, dejados, devienen cadencia de muerte en un madrigal de Gesualdo.

viviente psíquico se inventó esta manera de perpetuarse ya que él no puede desgarrar sus órganos y transmitirlos por esos pasadizos de tiempo sino mediante la forma que otorga el objeto técnico. Se inventó prácticas, entre ellas las de la música que, para ello, resultó bastante eficiente. Por eso esa línea de causalidad, no espacial, es sinuosa, no procede por procedimientos de representación rectilínea, geométrica. Sólo en el dominio técnico es posible la transmisión: el hombre, el viviente capaz de transmitir, que es con los objetos técnicos, entreteje a la dimensión espacial una dimensión histórica. Hay diacronía en el devenir de los elementos técnicos, una diacronía que crea en lo discontinuo sucesivo un intervalo para lo diferido; y es ahí donde emergen los ritmos que insuflan las sincronías. Es ahí donde acontecen las músicas.

La evolución de los elementos técnicos puede repercutir en la de los individuos técnicos; compuestos de elementos y de un medio asociado, los individuos técnicos dependen, en cierta medida, de las características de los elementos que ellos ponen en práctica [...]. En ciertos casos, los elementos son como la cristalización de una operación técnica anterior que los ha producido... (Simondon, 2007: 85).

Se puede establecer con una música una relación de sujeto-objeto. Alguien puede asumir una actitud recogida, de concentración de sus tendencias, hasta formar un haz auditivo como el lumínico que busque a distancia el objeto de su pasión. ¡Amo esta música! Y ella aparece ahí, como un objeto con contornos más o menos precisos en el marco de esa actitud recogida, concentrada. Se ama una música tan delimitada que incluso precisa de un nombre; se le otorga una identidad que normalmente se presta de uno de sus intermediarios: del más visible. Un sujeto emerge, extasiado, ante un objeto, sublime, sagrado, al que se le rinde culto. Del otro lado de la zanja desastrosa, una música actúa como una onda portadora, una emanación que da identidad a los colectivos que se nutren de las individualidades diluidas en

el éter mismo que “es” esa música; toda traza de objetividad se disuelve en la frénesis del grupo que se fusiona, que se individualiza en los medios que asocia: fervor in-mediato. Elementos orgiásticos transmitidos por la onda dionisiaca que arroja jirones de ritual, pedazos de objetos auráticos, la búsqueda infructuosa del origen que trae escenas preñadas de posibilidades. Doble fundación contradictoria: se asume la zanja, el medio de dos términos que desaparecen o que nunca aparecieron; transducción. Expresiones extremas, asíntotas de la pasión, series aparalelas que confunden sus tenores: audibles, perceptibles, encarnadas en los actores y los soportes del ámbito performativo en el que acontecen las músicas.

Dos conceptos clave en Simondon: Metaestabilidad y Transductividad. Metaestabilidad: respuesta a la postura clásica en la dicotomía estabilidad/inestabilidad. Un sistema metaestable: fuerzas en tensión. Tensión extrema. Equilibrio metaestable: potencia en acto, entropía negativa. En un equilibrio estable nada pasa; en uno metaestable todo puede pasar. Un nivel macroscópico: el lago tranquilo; una inclusión lo congela. Crecimiento de los cristales: capas que se adosan; máxima actividad en la periferia, ámbitos de la turgencia, como seres, como seres vivos: emergencia en el equilibrio metaestable, necesidad de las tensiones, del conflicto. Transductividad: un proceso que avanza en un medio metaestable. Los términos no pre-existen a la relación; la relación produce los términos. La simondoniana “relación transductiva” definida por Stiegler (2006): “una relación que constituye sus términos, lo que significa que un término de la relación no existe por fuera de la relación, siendo constituido por el otro término de la relación”. Relación, rango de ser, resonancia. Apeiron, reserva de realidad, devenir... (Montoya, 2008).

Lo real está ahí, se muestra, nos empuja; es susceptible de ser representado pero no es sólo las representaciones. Lo real es potencia de desdoblamiento, es capacidad de actualización. El potencial permite el devenir de los elementos, los conjuntos, los sistemas que se efectúan mediante procesos de individuación en medios que no se degradan, que no se agotan totalmente: he

ahí el potencial de devenir. No es que el potencial contenga de antemano las formas que van a ser en el futuro, ya hechas, completas. El potencial es forma de ser que empuja el ser de las formas. El devenir no es síntesis dialéctica de dos estados actuales, ni siquiera de forma y materia. El devenir es funcionamiento de potenciales agenciados. El devenir se muestra en series: series invertidas o retrógradas, series “bachianas”, series dodecafónicas, series divergentes, series recurrentes que tienden a la concreción de individuos físicos, físicos y técnicos, físicos biológicos y técnicos, vivientes, vivientes psíquicos y colectivos. El viviente hace parte de un mundo: elementos de mundo, elementos de viviente desarrollan procesos de individuación y de medios asociados; no hay, no puede haber relación de simple adaptación. Adaptarse, adecuar las estructuras, objeto técnico, matriz de funcionamiento, inventados, es perseguir una seguridad estable y equilibrada, una calma de muerte, un fin de todos los fines, un fin superior. La fantasía de estabilidad —la ilusión de los conflictos resueltos por dialéctica, las disonancias que resuelven, las hipótesis que se concretan en tesis de ilusión— no es otra cosa que un efecto de metaestabilidad: un estado de tensiones actuantes sin resolver, de elementos trenzados pletóricos de información, dispuestos, en potencia. Evolución, andadura, devenir: de un estado metaestable a otro estado metaestable por saltos de invención, se muestran las fases, que no momentos sucesivos de lo mismo, del proceder parte por parte. Escuchad una música como ejemplo de estos periplos.

La música es un mixto, una realidad compuesta; un mundo nuevamente ordenado en operaciones técnicas de composición. Confluyen, en tales operaciones, planos heteróclitos: no hay dicotomía, hay transindividualidad; hay unos puntos límite que distienden el campo de tensiones, siempre dispuestos a la inflexión, al pliegue, como puntos de fuga de las tendencias: el punto de estetización, el cual concentra las posibilidades de las nupcias “trascendentes” entre objetos y sujetos: amo tal música y ella es cómplice de

mis posiciones subjetivas; la guardo, la tengo disponible, está ahí para acudir en mi ayuda, es un objeto en el cual imprimo mis avatares. Y el punto de sociologización, del cual emanan las músicas como máscaras que escamotean otros objetos sociales. Subjetividades que aportan los soportes para el trance que la música posibilita; lo imprevisible, lo ingobernable de los sujetos aislados, se domestica: el colectivo ha iniciado un proceso de individuación. Oscilación entre puntos: una geografía de músicas en eclosión, un despliegue de intermediarios particulares.

2. LA MÚSICA, UNA SEMIÓTICA DE LA ADHERENCIA

En el arte contemporáneo salta el “re” de la representación; y, con el salto, huyen del cuadro, de la pieza musical, las escenas ensambladas en la acción de dibujo y color, de tono y armonía; los jirones de historia, de mito, de paisaje o de presentación cotidiana, huérfanos de narrativa, parecen replegarse a las singularizaciones de lo real en emanaciones indiciales. La huida de lo melódico, del contorno seguro del dibujo, permite el *pli selon pli* del barroco en los torbellinos formales, sin forma aparente, de Mallarmé, de Boulez³. Se provoca el acontecimiento: no es posible ahora constatarlo. Las imágenes se sintaxan por contigüidad, sus signos se implican con los hilos de narración que son adherencias que contaminan los objetos prístinos, alejados, de la representación. El arte ya no idealiza la historia: la empuja.

¿Se puede hablar de representación para calificar los objetos del arte contemporáneo? Y si no, ¿qué otro término escoger? (Bougnoux, 2008).

“Ciertos músicos contemporáneos han desarrollado al máximo la idea práctica de un plano inmanente cuyo principio de organización ya no está enmascarado, sino que el proceso debe ser oído al mismo tiempo que el resultado; en el que si se conservan las formas es para liberar variaciones de velocidad entre partículas o moléculas sonoras, en el que si se conservan los temas, los motivos y los sujetos, es para liberar afectos flotantes. La extraordinaria manera que tiene Boulez de tratar el leitmotiv wagneriano... (Deleuze, 1980: 106).

³ *Plis selon plis*, poema de Mallarmé, pieza de Boulez: el pliegue deleuziano de Leibniz y el barroco, las implicaciones baudelerdianas.

Toda música es relación: de objetos técnicos, de intérpretes, de públicos, de oyentes. Escucho una música: debo operar un artefacto que la haga aparecer; vivo una música: debo pasar por una cohorte de intermediarios. Toda música es transmisión: hay objetos materiales que se desplazan en el tiempo para que se opere el acontecimiento. “Amo a Bach”: *“¡Dos músicas en lugar de una! Dos maneras de conectar los siglos XVII y XVIII con el siglo XX, al activar diferentes modos de transmisión de la música a través del tiempo... (Hennion, 2002: 29)”*. Las partituras que los músicos leen: no todo está anotado; eso que no ha sido registrado, que aparentemente no está inscrito en soportes confiables..., si se ignora, entonces, la búsqueda del sonido perdido se asemeja a la búsqueda de un origen absoluto, de un objeto aurático que, aunque ha definido a la música misma, hoy carece de efectividad; porque dicho movimiento pretende anular las pantallas que median entre los tiempos. Pantallas indiciales, contiguas, adherentes. Eso ignorado, por falta de estabilidad en los soportes, también es susceptible de transmisión: confrontar los intermediarios que tienden a camuflarse en sus objetos. Hay una huella, aunque frágil, que se teje en la adherencia que se produce en el instante de la relación partitura antigua-instrumento actual. Una huella, un indicio aferrado a los objetos que se ignoran y remitido, mediante esquemas perceptivos, a la historia, a las instituciones que museifican las prácticas musicales. Por medio de lo que está anotado, se despliega un movimiento, una traza de devenir que es lo que se ejecuta, lo que se graba. La partitura, ese intermediario que en tantas músicas aparece en los primeros planos, se torna transparente: deja ver, deja oír los fragmentos de sus contextos remotos; hay transmisión. Un retorno, sí, pero no al origen: a la escena mediatizada, al ámbito relacional que define los estados de música, el mixto que llamamos música, que no se resume en la fijeza del objeto. Toda música para aparecer, para efectuarse, acomete tales operaciones de transmisión: incluso cuando los intervalos de tiempo tienden a cero. Improvisación musical —puedo incluso prescindir de los oyentes—: asumo un gesto, una postura, mi diafragma, mis dedos se

disponen en unos cánones de posición, de espacialidad para enfrentar la relación temporal que los músicos llaman *la técnica*. Hay una conversación, un corro, que sucede en el tiempo con la espacialidad necesaria requerida por el intervalo, una conversación que entre-tiene a músicos y oyentes; pero músicos y oyentes no son más que puntos-clave que son asimilados, reconvertidos en el mixto metaestable.

Una cultura emerge en la relación persistente entre mapas y territorios. De éstos se desprenden esquemas que se cortan por semiosis y son trasplantados en aquéllos. La operación mental que tal configuración coordina pretende allanar, por vía simbólica, el camino, el peso mismo de los materiales y soportes que, distanciados infranqueablemente, en los dominios del territorio, se asumen difíciles y opacos. Hacerlos fáciles y diáfanos: tal ilusión, que pretende reducir las huellas del material y del soporte, es lo que define nuestra cultura de la representación: las cómodas relaciones entre mapa y territorio que se actualizan en las escenas, sustratos de figuración. Todo acude, todo en ellas se resume y adquiere sentido: lo inmensamente pequeño, lo inconmensurable que nos doblega. Todo cortado, recortado; todo presentado, representado. Pero el *re* repliega la huella.

Representar implica la extracción de un esquema a partir de un *territorio* y su transposición en otro mundo (cuyos materiales, soportes o el elemento son generalmente más diáfanos o fáciles de manejar) llamado *mapa*... (Bougnoux, 2008).

Las músicas, cada estado de música, ocurren en la tensión entre planos que se cruzan. Unos tienden a los objetos de memoria: esos pedazos de objetos que se distienden en el tiempo por conversiones de potencia en acto en operaciones de transmisión. Otros se aglutinan en los catálogos actuales de repertorio que se usan y se ofrecen al consumo. Siempre, bajo cualquiera de las toldas históricas, una Edad de Hierro de actualidad que se asume

consumidora de bienes del pasado: de los objetos dejados en el espacio y transmitidos en el tiempo por los vástagos de las áureas edades productivas. Son éstas las que imponen las leyes, las que insuflan los códigos de contenido, las que se consultan en los archivos, pétreos o frágiles, al momento de hacer que la música aparezca: una escala, una tonalidad, una posición, una peluca o frac, una norma, un acorde, un tema, un diapasón, un programa, una serie dodecafónica. Es ese ámbito de oscuridad, necesario para el dictamen de las convenciones, al que se abandonan músicos y oyentes, presentes o ausentes, el que se escenifica en cada montaje de música, en la arena o en la platea. Pero también las edades de hierro imponen sus leyes que aparecen devaluadas por fidelidad a la matriz hesiódica: la oscuridad cede ante las candilejas escénicas y la postura del músico es dictada por el deseo de un colectivo que contornea sus ademanes; los contenidos del código, liberados en el trance, tienden hacia objetos imprecisos que son manipulados por agentes del mercado, de los medios masivos de comunicación que invierten el ámbito de la transmisión; entonces, ahora sí, se producen objetos acabados, empaquetados en fundas multicolores que se venden, se intercambian, se guardan en tecnologías que los va volviendo cada vez más etéreos: siempre la tendencia a escamotear las intermediaciones. Producimos un Barroco, una Edad Media, un Romanticismo al alcance de nuestras manos.

Para unos, la verdad histórica del siglo XVIII debe imponer su ley a los intérpretes y a los melómanos actuales que, como en el espectáculo, se abandonan en la oscuridad, en un siglo XX ausente del montaje: el enfoque musicologista, al intentar reconstruir el gusto por una música desaparecida, ignora nuestro siglo consumidor en nombre de la fidelidad a los siglos productores. Según los defensores del enfoque modernista, nos apoyamos, al contrario, de todas formas en nuestro siglo, volens nolens, para apropiarnos según nuestras necesidades de un repertorio antiguo; tal enfoque, al dar la prioridad al gusto del aficionado actual, opta por el consumidor y, en la

polémica, se descubre sociologista: los gustos modernos producen los objetos pasados; el público actual (incluso a través de los comerciantes que lo cortejan) es quien impone su ley a un objeto impreciso, que es lo que se pretende que sea: el siglo XVIII actualizado para nuestro placer, del mismo modo que el XIX reconstruyó una Edad Media a imagen de su propio Romanticismo (Hennion, 2002: 31).

Cuando salta el *re*, entonces, un “hervidero de fuerzas”. Una danza de materiales en el fondo indomeñable. Música. Han escapado los signos. Las cosas estrangulan los fantasmas ideales, y se presentan, despojadas, de este lado del corte semiótico; emergen de la borradura impuesta en tantos modos simbólicos, en tantos juegos de superficie. Es la ronda de las cosas desposeídas, enroladas, lo que ahora seduce a nuestros oídos; la cera se diluye, las amarras de mástil ceden ante el ritmo jadeante de lo directo; es la excitación misma la que participa, militante, del grito: ¡Manifestación! El mapa aplasta al territorio y la diferida calma asume la insustancial forma de la nostalgia. Lo real no narrado ha hecho su efracción, pero se cobra lo suyo: no lo hace en el cómodo juego de las significaciones ordenadas y jerarquizadas: un violento choque de presiones e impresiones, de reductos energéticos, de terremotos que sí nos derriban⁴.

... es cuando el signo se escapa que se cae en la cosa [...] en arte, los innumerables intentos para mostrar mediante collage, instalaciones o ready made, la persistencia tenaz de la cosa misma; a menos que se trate de revelar, bajo el juego regulado de las formas, el hervidero de las fuerzas, de la pulsión, de los materiales y de un fondo energético que no se deja domar completamente, ni borrar por los intercambios simbólicos y las figuraciones formales de superficie... (Bougnoux, 2008).

⁴ Se hace alusión a un fragmento de los *Collected Papers* de C. S. Peirce (VI: 235), citado por Silverman (1983: 17): “... for they [leyes de la naturaleza de los signos] cannot injure us, though they may trike us down...”.

En toda práctica musical se actualiza la tensión entre dos modos de transmisión: una transmisión humana, en vivo, de “puro oído”, que opera de generación en generación en registros lábiles de inscripción, que consulta sus archivos de memoria en operaciones de uso, de tradiciones de uso, que se sustenta en los discursos que se comunican, que precisa de una continuidad. Y una transmisión dis-continua, que precisa de una re-producción arqueológica, técnica, a través de las cosas, que requiere una decodificación culta, que ocurre en intervalos de tiempo que se pueblan de mediaciones que resisten el paso del tiempo, en soportes firmes: una transmisión en sentido estricto. Hacer música, escuchar música, vivir la música, sólo es posible en esa oscilación.

Los objetos que exhibe la música, a través de los cuales existe, son los objetos en sentido concreto: éstos que, tras un proceso de individuación, transitan desde estados abstractos hacia estados concretos en y con medios asociados. No se trata de *El Objeto* que resume la distancia infranqueable de lo bello trascendente: aunque en la búsqueda de ése una multitud de los otros se han construido. Objetos que permanecen diseminados en el espacio como fragmentos, como ganga de los programas metafísicos de los círculos perfectos de la trascendencia, éstos capaces de transportar adherencias que constituyen las ondas de transmisión, esos que conforman sistemas que humanizan a unos individuos engendrados; esos objetos, casi cadáveres, son susceptibles de representación en una semiótica de la adherencia, más indexical que icónica. Se re-construyen en distintos estadios, con jirones dejados de ellos, instrumentos, edificios, algunas imágenes. Pero no todos son mudos ni parsimoniosos: hay otros que están preñados de contenido activo, que se sostienen en la robustez del código que insuflan, que perduran por la rigidez del vehículo en el que operan las transmisiones: textos como archivos que informan sobre prácticas actuales o añejas pero entre las cuales se instaura un intervalo. ¿Y el sonido real?, ¿el aparentemente in-mediato?

Hasta Edison, ninguno. A la dupla instrumento-partitura se suma, a finales del XIX, un nuevo intermediario: una adherencia en directo que tiende al disco. El gramófono puede capturar lo real sonoro sin pasar por el código de escritura en modo imprenta. La autenticidad de los objetos se remite al contenido real de la captura por máquinas: son posibles las vanguardias. La reproductibilidad técnica propicia un golpe mortal a las transcripciones adaptadas al sistema tonal.

... los objetos musicales, pero no en el sentido filosófico de una capacidad abstracta del arte para superar sus realizaciones inmanentes y su perfección subjetiva, sino en el sentido más concreto del término: ¿qué es lo que queda de una música olvidada? Rigurosamente, sus objetos —es decir, casi ya cadáveres— Los indicios que ha dejado ante sí: instrumentos, edificios, algunas imágenes; y luego, al lado de esos residuos materiales parsimoniosos, ambiguos, muertos o mudos, de un modo masivo los escritos: partituras, textos teóricos, prácticos o literarios, archivos que nos informan sobre las prácticas y los programas, los juicios y los gustos, los modos de transmisión y de enseñanza, los temas polémicos... (Hennion, 2002: 35).

Un mundo propio. Muchos mundos propios que no suponen autismo. Hay posibilidad de exteriorización (Stiegler, 2006): hay medios, medios asociados que otorgan guijarros, artefactos que posibilitan la memoria. Los mundos propios también conciben, en esa operación de exteriorización, esquemas renovados de representación que se validan, que se negocian, que intentan penetrar los otros mundos; hay código, hay cultura, hay representaciones media-dependientes. Si estrangulamos los fantasmas que propiciaban la captura desnuda de los sentidos, es porque nos ensamblamos nuevos instrumentos que permiten explorar lo inaudible. La crisis de la representación es un efecto conmutado de permanentes saltos, de sucesivas —aunque azarosas— sustituciones tecnológicas.

... nuestras representaciones acompañan los progresos técnicos; nuestras visiones, recuerdos, saberes, proyecciones imaginarias o sueños están ampliamente condicionados por los instrumentos que prolongan y perfeccionan la captura desnuda de los sentidos...
(Bougnoux, 2008).

La belleza no es suficiente para instaurar un gusto ni es el gusto el que hace la música; hay complicación: una maraña de hilos se pliega y se despliega en cada oscilación, en cada operación de implicación de mapa y territorio que distribuye los flujos y muestra los mediadores atrincherados (óigase una música): del lado de los repertorios, del lado de los públicos; y, entre ambos, eclosiona una geografía tejida por unos elementos finitos que, tan pronto como se agencian de un lado, huyen hacia el otro, o habitan en ambos: desfiles parciales, multidireccionales, de objetos producidos por y para la música. Objetos que se dejan o se recuperan asimétricamente y en momentos diferentes: no actúan en bloques de integración, lo hacen como individuos, uno a uno, se aceptan y nuevamente se rechazan, se consumen total o parcialmente para quedar otra vez en posición de potencia, se integran a otros procesos tal cual operaban en conjuntos anteriores —sin cronología necesariamente— o violentamente transformados por la acción de la transmisión. Cada práctica requiere de una espiral centrípeta de esos objetos para ser usados por los participantes, de un lado o de otro, del montaje musical. Un director⁵, un operario, indica la entrada de tal o cual objeto, pero en la acción de “entrar” los objetos mutan sus medios asociados que se traslapan por contigüidad con los de toda la serie y entonces ocurre la música. Un extraño ballet de frágiles indicios: no hay, no puede haber, adherencia completa; sería la muerte del mundo inscripta en la música.

⁵ Se refiere al director de orquesta que señala, con o sin batuta, la “entrada” de un elemento, e un conjunto, técnicos.

... se impone una imperiosa regla de método: hay que pasar por los mediadores, por todos los que se han hecho cargo de esos movimientos, tanto para emitir como para recibir una 'nueva' música. Bajo esta única condición podremos, en lugar de vernos sometidos a una oscilación indefinida entre una lógica social, en la que el gusto hace la música, y una lógica estética, por la cual la belleza es suficiente para instaurar el gusto, [...] seguir la multiplicidad de hilos enmarañados que ligan entre sí un repertorio y un público... (Hennion, 2002: 36).

Un mundo bello, aséptico, hierático, a distancia, siempre diferido, del “lado de allá” del corte semiótico, inexistente. Refugio, solaz, consolación: tal es el mundo de las representaciones puras. Sólo posible, a plenitud, en los símiles de muerte. Siempre querido y requerido, a más y renovadas inmersiones en el otro mundo, el de lo real no representado, el del “lado de acá”, mayor necesidad. Hay momentos, reductos de temporalidad, cuando uno u otro impone sus dominios; y, entonces, el otro dirige los trayectos. Bipartición — que no maniquea— consecuencia de una cultura que, indefectiblemente, insufla un ser representado, desdoblado, cortado y recortado, presentado y representado. ¡Tragedia!

La música escénica, mejor que cualquier otra práctica artística o discursiva, el desprendimiento una a una de las vestiduras, *stripper*, que se configura en la semiótica peirceana⁶. El camino al imposible objeto desnudo: cada atavío incrementa la potencia del goce. El intervalo entre las componentes del mixto —dejadas de lado, vueltas a usar en nuevos sintagmas— exhibe la superposición de las prendas: siempre insuficiente; si suficientes, si se

⁶ Otro fragmento de Peirce [I: 171]: “*The meaning of a representation can be nothing but a representation. In fact, it is nothing but the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing never can be completely stripped off; it is only changed for something more diaphanous. So there is an infinite regression here. Finally, the interpretant is nothing but another representation to which the torch of truth is handed along; and as representation, it has its interpretant again. Lo, another infinite series*” (Silverman, 1983: 15).

agotaren, entonces sí se operaría la reducción al objeto. Una espera, un diferido propio de un hábitat en intervalos, “se presta oídos a la espera de un placer que es indisolublemente placer de esta espera (Hennion, 2002: 37)”. La música es una “intención de creer, vaciada de todo contenido (Schaeffer, 1966 citado en Hennion, 2002: 38). Una trasgresión esperada de toda espera, diría Jakobson (Jakobson, 1932 Citado en Hennion, 2002: 37). Una adhesión antes de cualquier concreción, que la empuja, que consulta los garantes que la hacen posible.

Es preciso silenciar urgentemente ese sonido extraño y aguardar a que uno se haya preparado para prestarle lo que se espera de ella [de la música], pues no lo entrega sino bajo esta condición. De momento, el objeto está desnudo. Por contraste, uno percibe todo aquello con lo que se atavía para poderlo gustar. El ejemplo del Barroco visitado de nuevo permite levantar esa superposición de los vestidos de la música... (Hennion, 2002: 38).

Una inmersión en lo real supone el desmantelamiento de los dominios asépticos y hieráticos. Desmantelamientos graduales, en una escala perceptible en toda dimensión temporal. Lo que la música resalta. Dichos desmantelamientos, la huida del signo, precipitan la caída en el mundo de las cosas. Caídas sacramente narradas o desmentidas, pero siempre recurridas en órdenes dispares de valoración. ¿Cómo proveer un orden renovado? Levantarse de entre los escombros donde no refulgen las aureolas del mundo representado, seguir a ciegas y por tacto los trayectos que indican las huellas, el entre-dos resultante de los términos desmoronados, el retorno del medio que se ausculta por contigüidad, el indicio, la huella despojada de lo icónico impoluto, la impronta de lo directo siempre dispuesto a abrirse al sustituto, a plegarse sobre lo diferido apenas insinuado. Un presente turbulento se inscribe en la “diferencia”⁷. Un cortocircuito instaura líneas de fuego en las

⁷ Huellas, sustitutos, “diferencia”: Derrida, *De la Gramatología*.

clausuras de la representación que instauró la repetición obsesiva de lo que se asumía como existente. Toda inmersión en lo real hace que los cuerpos abandonen las calmadas salas donde se juega a las sutilzas de los signos dispensados que se escamotean en atmósferas etéreas pretendidas, y broten travestidos en la arena donde se desgastan con los soportes que los crean. Semiosis, sí, pero no del *eidos* distante: son ellos los que se desmoronan, los que abren la brecha del diferido donde se manifiestan los jirones, los pedazos de cuerpo, música, semiótica de la adherencia. La fuga de los órganos, el órgano de Bach que soporta las fugas de igual temperamento: son los cuerpos sin órganos los que inauguran un teatro de la crueldad.

El acceso a cualquier música sólo es posible mediante los esfuerzos de esa música —desde uno de los puntos del intervalo— por inscribirse entre las cosas que se conservan y poder franquear el otro punto del intervalo. Los términos se consumen en el proceso: transducción. Objetos enrarecidos como huesos, herramientas o tumbas, de los que se desprenden trazas que configuran las posibilidades de las músicas actuales, como continuidades reconstruidas, diacronía en la sincronía. La música es símbolo porque ocurre en el encuentro de partículas que se agencian. Fuertes mientras los agentes se encuentran reunidos, se influyen recíprocamente. Una vez terminada la reunión, las partículas se abandonan a sí mismas, los agenciamientos se tornan débiles, entonces tienden a adherirse a cosas duraderas y, sólo de esta manera, franquean la barrera del tiempo (Durkheim, 1912 citado en Hennion, 2002: 38)⁸. Se habita en el ámbito del intervalo. La operación de la música consiste en colmar un intervalo: entre siglos, entre instantes; relación, símbolo, distribución de fragmentos que el tiempo no borra sino que transforma. Esa transformación, esa negación de borrado es de lo que la

⁸ “[los símbolos] sólo subsisten, cuando la reunión ha llegado a su fin, bajo la forma de recuerdos que, si son abandonados a sí mismos, van poco a poco palideciendo. [...] Pero si los movimientos a través de los cuales estos sentimientos se expresan se inscriben en cosas que se conservan, también se vuelven duraderos...”.

música se hace: intervalos revestidos, intervalos colmados, vacío preñado de vehículos: jirones de instrumentos, tratados ilusorios, partituras más elocuentes por lo que no dicen que por las manchas borrosas que no lo anotan todo, grafismos que incitan sinestesias, programas, métodos, representaciones... Objetos escamoteados por una pretendida interpretación continuada que niega el intervalo en el que habita, en el que se consuma.

Lo real está ahí, nos empuja, estrangula los jirones de materia que nos constituyen: experiencia directa que insufla los resplandores que llenan ese reducto de espacio-tiempo que llamamos yo donde se crean los esquemas que nos hacen conocer por representación de eso real inescrutable; capacidad de evocación, segundo orden de realidad que asumimos como lo real. La ronda de las mediaciones que visten y desvisten una *diferancia*; entonces, emergen las palabras y las imágenes; los signos que conjuran, con la complicidad de una distancia, lo que no podría mirarse, oírse, palpase directamente. Pero tales distancias son susceptibles de ser abolidas; entonces, la angustia: ese dominio que ahoga los gritos que no pueden plasmarse mediante los mecanismos de las dobles articulaciones, de los juegos técnicos de memoria, del refugio insuperable de los lenguajes. Suprimir hipotéticamente el registro de la *diferancia*: el pánico; pero hay todavía tiempos posibles de relato, de escenas, de historias: siempre la procesión incesante de las mediaciones. Procesión y mediaciones que la música no deja de exhibir. Escenas del trauma, contenidas, el diferido en eslabón imperceptible de lo directo. ¡Tragedia! Origen de la tragedia donde no son posibles los orígenes: en las antípodas del mundo hierático de la representación que son habitadas por los seres reducto de las afectaciones. Y aún ahí, no es posible la comunidad de pensamientos sin distancias, sin escenas imaginadas, sin el recurso trágico de la dramaturgia, sin la fuga vívida de las abstracciones simbólicas. Un canturreo intenta domeñar la noche cósmica.

La materia, los cuerpos son cosas ciertas cuando los toco o cuando los vuelvo a evocar (en el enclenque pequeño y lleno de imaginario y de proyecciones ideales), pero ese real sigue siendo, en su fondo, inescrutable. De ahí la ronda de las representaciones con la cual nosotros lo ataviamos, que le probamos y le quitamos como si fueran vestidos, modas; de ahí la interposición de las palabras, de las imágenes, de los signos para contener (a buena distancia) eso real que, no más que el sol o la muerte según La Rochefoucauld, no se deja mirar de frente... (Bougnoux, 2008: 7).

Cada práctica musical (hago música, escucho música, vivo la música) se nutre de un proceso de reanimación de elementos adheridos a cosas, exégesis arqueológica que opera un desdoblamiento: por un lado se reduce el peso de las mediaciones por la necesidad de los soportes inmediatos y, por otro, se asume un objeto musical que intenta configurarse a partir de los vestigios. La interpretación histórica, por el adelgazamiento de las mediaciones, se torna en interpretación musical: el saber del músico. Pero las mediaciones no cesan su marcha implacable y, a través de ellas, se forman los músicos, los públicos, y, entre ellos, los gestos, las posturas, las sensibilidades, las reglas, el sonido, la transmisión, la gestión, los medios...

Pero muy pronto, el trabajo de reanimación fuerza a desbordar esta presentación arqueológica de las cosas, que reduce la mediación musical a sus solos soportes materiales y la música a un objeto histórico que se intenta recomponer a partir de sus vestigios. Los músicos no poseen la misma definición de su objeto y las cuestiones que se plantean frente a los fragmentos materiales salvados del naufragio de una música pasada no son las de su interpretación histórica, sino las de su interpretación musical... (Hennion, 2002: 39).

Las Bellas Artes occidentales emergen en un campo prístino que entroniza lo apolíneo; incluso las artes del contacto, aquellas de naturaleza más indicial que icónica, como la música, persisten en mantenerse en estados icónicos

que garanticen el escamoteo del dominio dionisiaco de lo oscuro, de lo tenebroso, de lo orgiástico. Pero esos ámbitos se traslapan, se penetran, a pesar del esfuerzo validador de las instituciones que surgen como correlato. La figura inmaculada, tras operaciones de representación, tiende al fondo indistinto de donde huyen los signos; todo indicio, síntoma de la adherencia material, tiene vocación noble de sólo dejarse decir por las impolutas representaciones que hacen resonar en las fibras de carne y piedra el “más allá” platónico. Pero ese más allá es construido por procedimientos técnicos hasta la imposible perfección que hace emerger un domino de “inacabamiento”, veta de toda inspiración material asumida como divina. Cuando el instrumento desiste, lo real escamoteado insiste. Entonces, el ruidoso meteorito aparece por mediación indicial al tiempo que la ilusión nos entrega un cosmos originario que enmascara un retorno de un caos pavoroso. Una detonación que se enmascara en la denotación.

En la mano de David, icono apolíneo por excelencia, esas tinieblas o ese fondo están todavía firmemente contenidos. Ahora bien, ese detalle comprimido por los dedos revela el deslizamiento del icono hacia el indicio, de la figura representada hacia el fondo indistinto... (Bougnoux, 2006).

Cuando el intervalo se hace más grande, cuando el tiempo que media entre dos de las tendencias perceptibles en las componentes del mixto que constituye una música es de varios siglos: una alineando los objetos dispersos y reunidos nuevamente por operaciones técnicas de memoria y otra por los gestos, las posturas que parecen inmediatas en la actualidad de la experiencia, ésta última impone sus conjuntos a los conjuntos irremediabilmente perdidos como tal pero que bullen por una reconfiguración. Así, en la tesis de Hennion, de la reinterpretación de la música barroca en la

actualidad⁹, entre ambas músicas, media, además, el siglo XIX, el siglo del Romanticismo, todo un siglo intermediario: ¡y qué siglo! Un punto clave en la evolución de los objetos musicales; el siglo que sitúa la música en la cima más alta de las artes, la música, la lengua de lo inefable; ese discurso que intenta aglutinar todas las artes y que culmina en la ópera wagneriana. Ese siglo que había iniciado en la disputa de los ilustrados, que había sentado unas bases movedizas de *Sturm und Drang*, que había desarrollado una forma sonata como correlato de la dialéctica hegeliana. Ese siglo repobló, a posteriori, los siglos del Barroco con los elementos de su propio mundo. El piano. Pululan los talleres. Máquina capaz de los matices piano-forte que provocó la mutación de la púa que pulsa al martinete que percute; la dinámica en terraza de los órdenes de cuerdas pulsadas del clave, cuyo dispositivo técnico creaba la música en periodos tan largos como los que se producían por el juego de pedales que harían intervenir tantos órdenes, por una dinámica negociable en el instante. El dispositivo depende ahora de la intensidad del gesto que percute, las fibras incorporadas, decisiones del instante. La Orquesta Sinfónica —muy pronto aparecerían también las filarmónicas ante la ausencia de la protección estatal—, una máquina de bielas lubricadas, una institución jerárquica de roles precisos y que resume la sociedad entera en sus procedimientos. Los gestos, las posturas, el diapasón, los efectivos orquestales, el gusto, el fraseo, el teatro como escenario de espectáculo, la agógica trágica, el *rubato*, el *acelerando*, los temas con variaciones..., en fin, toda la definición de música del XIX alineando, en configuraciones inventadas, lo perdido pero que había dejado sus huellas en los elementos técnicos que resistieron la transmisión. Esta práctica musical, la que aparece cuando se intenta actualizar un repertorio antiguo a partir de sus trazas, como casi todas las otras, constituye el mixto que llamamos música y que surge en la composición de un gesto de doble signo: el que impone la efervescencia de la

⁹ La tesis central del texto de Hennion indica una distinción (dos músicas en lugar de una) entre la música del barroco del XVIII y la que, en su nombre, suena hoy como si fuera ella misma.

inmediatez (pretendida en la operación de diferir las mediaciones y hacerlas tender a cero), transcripción “alegre”, dejarse llevar..., sincronía; y un signo categórico de sumisión a los soportes: lo que está escrito, lo que suena en el disco. Se hace caso omiso de lo demás: los elementos se alinean racionalmente, en método, la procesión ordenada de los mediadores, diacronía. El barroco que hoy colma nuestras salas, del que se hace proselitismo en la formación de públicos jóvenes al compararlo con el omnipotente rock y sus derivados, es el barroco comprendido por Bruckner o por Brahms, en su disputa de finales del XIX; los editores llenaron de anotaciones nuevas las que suponían perdidas en el devenir de los tiempos, al tiempo que a intérpretes y oyentes se les permitía toda audacia en aras de la expresión como ente autónomo liberado de las ataduras de las mediaciones. Pero el gesto insiste: la “verdad musical”, sea cual fuere el intervalo, se teje a dos: lo que dictamina la tendencia técnica (Stiegler, 2002) que deviene por fuera de la filigrana del aquí y del ahora, y lo que impone el aquí y el ahora como necesidad de expresión —ala trascendente— o de mercado —ala pragmática—.

La esfera inmaculada señalada por el dedo de Dios, aunque parezca contradictorio, nunca ha sido el territorio del arte. El arte ocurre, acontece, es manifestación de ese hacerse del dedo de Dios (Deleuze, 1980: 107): lo otro es su exterioridad, su medio de producción, tal vez, el dominio de dignidad de sus agentes. Tránsito, operación que requiere el traslape de los medios, los ritmos, la mínima distancia, la representación imperceptible que opera en el límite cuando no hay todavía graduación. Transmisión que tiende al límite: ámbito estético pobre en comunicación pero que no puede abolir el corte semiótico. El todo de la cosa del arte jamás pasó totalmente a su signo (Bougnoux, 2008); la fuga de los signos quedó apresada y conforma nichos de posibilidad para renovados ámbitos de representación: por contacto, por contigüidad, por indicio. Captura del lapsus, del material escamoteado. Hábitat

de larga temporalidad para la música.

Las músicas actuales renuncian a la originalidad, al estatuto de esa entidad ideal. Lo espontáneo se asume en lo diferido: hay distancia escamoteada preñada de mediadores. Cada práctica musical constituye, de una u otra manera, un *revival*: la reutilización de los soportes, las partituras como grafismos insinuantes, los tornamesas, los acetatos y las púas en renovadas operaciones que instituyen un acto creativo; todo tipo de instrumentos, eléctricos y acústicos, siempre dispuestos a mezclar técnica y arrebató. Elementos que intentan disolver la barrera del tiempo. La oferta actual de expresión o de mercado que llamamos música clásica consiste en un montaje de elementos que han viajado en el tiempo en soportes duraderos que se actualizan en cada práctica musical: interpretación en vivo, en escenario o en disco, en transmisiones en distancias disímiles: a metros de actores o públicos, o por cables, o por los etéreos viajes inalámbricos, con dos o tres siglos de intervalo, en un vasto conjunto que aparece continuo por acción de los intermediarios que enmascaran las discontinuidades. El sonido no existe en sí mismo pues no es capaz de atravesar, como ente autónomo, las barreras del tiempo: precisa de operaciones de interpretación, de mediadores heteróclitos, de músicas; pero, en el fondo, siempre late un intérprete como individuo biológico y psíquico, una identidad, un nombre, que resume los colectivos que se mutan en el tiempo por la acción de la transmisión; de términos que se diluyen en los medios, en operaciones de transducción. La sala, por medio de sus pancartas, de sus anuncios en transmisiones de radio o de bits electrónicos, invita a un concierto para piano de Bach a pesar de que el cantor de Santo Tomás no sospechó jamás tal instrumento. No hay, no puede haber, un original único en música; todo son copias, copia de la copia, arte de simulacros, *metis* orgánica del arte del devenir, del arte que se confunde con el tiempo adherido a sus soportes. La música es lo que sobrevive a la mutación de los tiempos, es un estado metaestable que insinúa

una aparente estabilidad, un reposo, en el acto de transmisión de múltiples transcripciones aparentemente aquietadas en códigos lábiles y huidizos o constreñidos en formaciones duraderas mientras más se concretan las formaciones que las trasportan.

En cuanto al revival actual, será el retorno al pasado, la nostalgia de la modernidad en período de duda o de crisis, la huida ante el arte contemporáneo y la voluntad de diferenciación en relación con un repertorio clásico encerrado en su marco amarillento. De acuerdo, pero ¿por qué esa música y no otra? Empezaremos el análisis con un ejemplo limitado: el ritmo. La idea consiste en tratar un elemento simple, al menos al nivel de su exposición técnica, pero siguiendo un método que pueda ser trasladado al resto de las dimensiones musicales, como la alturas y sus combinaciones verticales y horizontales, es decir, lo que ha conducido a la formación más acabada de las leyes musicales: la tonalidad... (Hennion, 2002: 43).

Presencia real. Sólo acotable por procedimientos indiciales. Ámbito de la experiencia, siempre directa, que precede al conocimiento siempre en diferido (Silverman, 1983: 16)¹⁰. Inflación de los signos que crearon la ciencia en la apoteosis de un conocimiento enriquecido por la ilusión de una representación pura pretendida, apolínea, icónica. Retorno de la danza; los metros de danza —informa(tiza)dos por los aparatajes construidos por esquemas mentales de representación— habitan nuevamente la escena donde se cuecen las posibilidades simbólicas: el espectáculo vivo; los signos se despojan de sus vestiduras al tiempo que los cuerpos se desnudan en la escena, devenir animal. Presencia real; el teatro de la crueldad que no se pule en los ensayos, que no se idealiza en la ronda de las significaciones, que no se difiere en la memoria. El corte semiótico se pone en suspenso en la arena de lo metaestable. Derrida nos transmite el mensaje artaudiano: “Y si existe todavía

¹⁰ Aun otro fragmento de los *Collected Papers* de Peirce: “We have direct experience, but indirect knowledge of reality...”.

alguna cosa infernal y verdaderamente maldita en esta época es demorarse artísticamente sobre las formas, en lugar de ser como suplicados a quienes se queman y que hacen signos sobre sus piras... (Bougnoux, 2008: 12)”.

Ese instante en el que se imbrican los planos de tendencia, la potencia en acto de una experiencia musical se ha aquietado para su nominación en un objeto técnico que evoluciona y que llamamos ritmo. Eso que colma el intervalo, que acontece, que es dicho con palabras solamente siguiendo las derivas de sus componentes: en el eje socio-étnico del aquí y del ahora confundidos, traslapados, la contrapartida francesa en la disputa ilustrada, el ritmo es el grado de flexibilidad de los órganos del cantante, de las fibras involucradas en la relación dedo o diafragma con la tendencia, lo que impone el gusto, un rigor de compás susceptible, en cada ejecución, de acelerandos o retardos; o en el eje musicológico de la servidumbre al compás de la contraparte italiana, el ritmo como problema mecánico de la notación. Pero las partes en disputa se resumen y adquieren un sentido y dirección en la música que se inscribe como subproducto de la música-que-se-escribe, impronta de la imprenta, origen supuesto pero configurado en los artefactos que se erigen como soporte de la tonalidad desde el XVI.

Los medios están abiertos en el caos, que los amenaza de agotamiento o de intrusión. Pero la respuesta de los medios al caos es el ritmo [...]. Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos [...] el ritmo no es medida o cadencia [...] nada menos ritmado que una marcha militar [...]. La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico, una instantes críticos, o va unido al paso de un medio a otro... (Deleuze, 1994: 320).

Pero, ¿qué pasa con las otras músicas?, ¿las que no son susceptibles de este tipo —de tipos— de escritura?, ¿las desiguales, las ornamentadas que

exhiben los jirones de experiencia cotidiana? Tratarán de igualarse, de acomodarse al categórico de esa escritura, a la posibilidad de existir por notación, por transcripción. Máquina de igualación, de rigor de compás triunfante que acaso si toca a las músicas como reducto de operación. El efecto mecánico del Clave Bien Temperado no supone igualdad, los diapasones son relativos; tal relatividad permite la proliferación de reglamentos y de tratados, la necesidad de las leyes armónicas. Pero esas leyes, esos retardos, esos reglamentos se verán luego burlados por los surcos uniformes en el acetato que leen las púas mecánicas: otra pretendida igualdad que, del mismo modo, siglos más tarde, hará proliferar nuevas disputas, nuevos tratados.

Cada puesta en obra, en cualquiera de los registros de memoria, es puesta en obra de materiales, es trayecto de soportes, es meandro de mediaciones. Materiales y soportes efectúan una presencia real a pesar de los regímenes de oposiciones que la escamotean. Manifestación que persiste en todos los grados en los que ocurre la sustitución semiótica, ámbito de la *diferancia* que borra la oposición entre el indicio y el ícono, que asume el entre-dos. Todo significativo se adhiere a la singularización de lo real que constituye el objeto: es un fragmento que se arranca a lo real. La representación confundida, la locura que no encuentra el medio para exteriorizarse y sucumbe en las borrascas de la psique; o el arte que apenas si se unta y con el material contaminado encuentra la posibilidad de otra traza de corte semiótico. Un orden ha sido arrancado a la amenaza caótica y se muestra un fondo de improntas, un fondo espectral que arroja en su exterioridad unos seres como espectros que se atreven a enfrentar las certidumbres metafísicas: se extienden como vehículos, no representan como espejos. Una tonada se hace audible en la liza devenida vestíbulo de palacio griego donde mito, música y tragedia se hacen indecibles.

La historia de la música es la de las versiones encontradas; es la historia de un debate, de una disputa que, aunque se quiera hacer entrar en la linealidad de una búsqueda por un pasado fijo, los términos siempre aparecen traslapados. Los que abogan por la fidelidad al pasado resultan ser, a la postre, los exponentes de un afán modernista. La oposición es menos un apego a ese pasado que una necesidad de explicitar los canales y mediaciones que comunican con cualquier tiempo pasado. ¿Cómo componer un *continuum* a partir de elementos transmitidos que no configuran tanto un estadio pasado, irremediamente perdido, como una potencia de composición? No se trata, en el instante rítmico del encuentro entre planos, “entre la noche y el día, entre lo que es construido y lo que crece naturalmente, entre las mutaciones de lo inorgánico a lo orgánico, de la planta al animal, del animal a la especie humana... (Deleuze, 1994: 320)”, no se trata, de una elección por tal o cual elemento, sino de un saberse situar a contrapelo de las componentes que difieren para restituir sus lógicas diversas en un objeto que bebe, sin agotarlo, del medio en que se hacen coincidir. La verdad histórica cede ante la procesión de los garantes: la larga serie de mediaciones que se remiten entre sí. Los “términos prístinos”, aislados, surgen a posteriori como improntas de los debates: del magma surgen las definiciones, de los terminales no brotan las obras. La imagen musical, posibilidad del diferido, es un reflujo constante, un cerco provisional que hace percibir y fugar, al mismo tiempo, el ritornelo.

¿Qué es un ritornelo? Glass harmónica: el ritornelo es un prisma o cristal de espacio-tiempo. Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones. El ritornelo también tiene una función catalítica: no sólo aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones en lo que le rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas... (Deleuze, 1994: 351).

La música tiende a proyectarse en materiales visibles. La notación le otorga su estatuto transmisible, duradero en el tiempo, que constituye su materialidad. Se concretan objetos en tiempos por fuera de lo vivido, existencia fijada en formas de exterioridad. Entonces su potencia de manipulación, de instrumentalización, torna los materiales, que surgen en los cantos de devenir, en objetos que enredan las fibras de los individuos engendrados, psíquicos y colectivos, para volverse cantos de humanidad. Las notaciones —heteróclitas según materiales, soportes y estadios de evolución— aquietan los instantes del traslape y devienen ritmos, objetos técnicos concretos que viajan por transmisión. Toda mutación, en los soportes de notación, deja trazas que indican las mutaciones del tiempo: la música entrega tales adherencias convertidas en objetos como obras a ser contempladas; el tiempo de *aiôn* perceptible a través de los cronómetros —y sus derivados— como dispositivos que lo permiten. Pero los cuerpos de la música operan las resistencias: cuerpos de un lado o de otro de los terminales insignificantes del intervalo, de una época o de otra, de un instante o de otro; materiales y resistencias componen el mundo de la música como imagen del mundo. Las disputas que sostiene la música de la historia no se nutren de errores de lectura: no es la disputa entre lo cierto y lo falso; el intervalo se colma con los elementos mínimos que subyacen en las vetas de posibilidad, en los reductos de potencia de los ritmos aquietados en estados metaestables de transducción. La composición de objetos, como “obras” musicales, constituye marcos temporales proyectados al exterior que volvemos a encontrar en cada práctica musical y que asumimos como propiedades de lo externo. Siempre la oscilación, aliento del tiempo, un mixto de planos temporales: un resumen de planos preñado de embriones danzantes, de cuerpos transpirantes, de voces acentuadas en tiempo de ceremonia que conforman las etnias, y un conjunto de planos que esquivan las máscaras, que se mide y, al hacerlo, excluye la carne, que se puede

simplificar por geometría para que sean posibles los objetos a distancia donde se leen las tendencias de los cuerpos descarnados. La música fue capaz de arrancar, del caos rítmico de sus medios traslapados, el tiempo social para componer unos objetos que lo devuelvan *in situ* en las configuraciones de espacio, tiempo, materiales y agentes que la hacen aparecer. Newton y Rameau juegan con los mismos objetos desde diferentes atalayas. Pero lo poco concurrida de la senda avizorada por el último creó ámbitos de reflexión teórica que hoy surgen como posibilidad ante el desgaste y consumación que dejó sin medios asociados las sendas señaladas por el primero.

Tras un procedimiento particularmente visible de proyección de la música en la materia, su notación, se perfila en la evolución del ritmo musical otra conversión en objeto: un esfuerzo continuo de la música por remitir el tiempo fuera de lo 'vivido', de fijarlo en una materialidad exterior, y volvérselo a apropiar para ampliarlo de nuevo y devolverle un valor humano... (Hennion, 2002: 61)

Si los signos huyeran definitivamente, si no trazaran los ámbitos de su persistencia, el pánico absoluto, el terror, la pesadilla... Se siente que se abandonan los seguros estatutos del yo: eso es otro, a distancia. No hay palabras, ni signos, ni imágenes, ni retorno posible. El sujeto se diluye, mediante un grito inarticulado, en un fondo caótico. Pero en ese fondo ocurre la catarsis, el *ritornelo* que cura, desde lo bajo: el territorio dispuesto a asfixiar el mapa. Pero toda representación es ilusoria. Toda operación de simbolización muestra la región de lo inacabado; allí habitan fuerzas obscenas, diabólicas, que expulsan las condiciones de miseria. El corte semiótico es aún muy débil. Escena *in situ*.

Cuerpos, conjuntos de cuerpos, mixtos traslapados distendidos en el espacio son composición de duraciones, de intervalos, de entre-dos colmados de ritmo. Esas duraciones tienden a un locus por fuera de ellas mismas y

adhieren a materiales visibles, manipulables, acotables. “*Un tiempo musical se extrae lentamente de lo viviente*”, recorre trayectos abstractos que tienden a la concreción; aparecen objetos que, a su vez, tienden a sumergirse, no ya tan lentamente, en los medios heteróclitos: en los ritmos conformados por planos que alternan lo viviente y lo no viviente en una composición de mixtos que transcurren como renovadas armazones técnicas. Y ocurre la música y el discurso de su certeza jalonado por agentes de la demanda y agentes de la autonomía, en un mismo plexo: las duraciones puestas afuera, los objetos interiorizados que acompañan la marcha de los cuerpos entre los objetos en los que imprimen sus andaduras permitiendo la serie: memoria, técnica, humanidad. Movimientos de los cuerpos colectivos y sociales al compás – entre rígido y mutante— del mixto de mediaciones —seres del intervalo— que constituye la música. La historia del ritmo es la de la fijación de toda relación en soportes materiales que sostienen ese mixto. Formaciones, tentativa de endurecimiento, que se fugan en cada puesta en escena de los mediadores musicales, en cada práctica; y la fuga rasga las adherencias y las relaciones tienden a la desnudez, al desprendimiento de prendas desde los atavíos perceptibles con los que dibujaron su sentido inmediato.

A través de esta ex-presión, en el sentido estricto de una exteriorización material de nuestras duraciones, un tiempo musical se extrae lentamente de lo viviente, antes de volver a sumergirse en él reforzado por una nueva armazón material. Así, la historia de la música se encuentra jalonada por falsos debates que se asemejan: entre sensuales y razonadores, músicos de la demanda y músicos de la autonomía, ‘expresionistas y formalistas’, pues, desde el momento en que es adquirido y compartido, ese tiempo musical se olvida como tal para ser retomado por el tiempo social, que le aplica de nuevo sus acentos y sus distorsiones, y de ese modo puede continuar expresando ‘espontáneamente’, con sensualidad, los movimientos de nuestros cuerpos colectivos e individuales... (Hennion, 2002: 62).

Ha cesado el estigma a toda representación. La actual crisis es la de tal anatema. La escena mediática es la superficie imprescindible de toda operación de civilidad. Siempre será necesario diferir en medios asociados; arremeter contra la carcasa del presente, recorrer los trayectos temporales hacia los dominios de exterioridad temporal. Ello ha constituido el oficio de los músicos. Desgarrar los jirones de los ámbitos subterráneos y padecerlos indicialmente.

Escuchar música, hacer música, vivir la música: un flujo de mediaciones que, indefectiblemente, pasa por los vericuetos de estribos, yunques y martillos que conforman receptáculos como dispositivos técnicos; como una primera pantalla capaz de alinear otras tantas que se superponen y dinamizan procesos de registro y de inscripción en multitud de soportes: resonadores de fibras, técnicas instrumentales, dedos sincronizados con masas encefálicas; una multitud de prótesis como medios de comunicación, instituciones, formaciones de todo tipo; y, en una variedad apabullante, series de objetos que se alinean, se complejizan o se dejan tirados a la espera de que sus elementos muten en el tiempo hacia la configuración de nuevos dispositivos que provoquen la aparición de otra música. Esa cohorte de objetos, en deriva de transmisión, desata procesos de naturalización: la puesta en materia de usos colectivos que se habían hecho invisibles. Esos procesos implican competencias lectoras de como propiedades de un único objeto que se despliega: la música misma, que emana de los soportes materiales a los que se adhiere. Tal emanación, como una sugestión casi mágica, precisa de los gestos del rito, de garantes heteróclitos en posiciones asimétricas de escena, que aparecen y desaparecen en cada configuración inestable de un gusto. Siempre la certeza de un objeto que se persigue y distiende sus hilos, siempre una andadura de lo abstracto a lo concreto acotejada por una acción institucional, siempre una capacidad técnica de fijeza.

A finales del siglo XIX los regímenes de verdad se transforman mediante la irrupción de lo indicial con la *escritura de luz*. Un dispositivo técnico captura fragmentos de lo real y los transporta a otras superficies de inscripción. Se anuncia el dispositivo collage-montaje que iniciara las posibilidades de la poscrítica; una alternativa al ilusionismo de la perspectiva que operaba desde el Renacimiento. Ahora los modos provienen de las experiencias estéticas; la representación echa mano de los modos de representación impresionista, expresionista e incluso teatral¹¹. Los datos de verdad se dramatizan y son fragmentos de referente dispuestos a incorporarse. Las imágenes se cortan, se unen en renovadas yuxtaposiciones. La representación ya no sólo hace, sino que hace con, deviene contacto: un real exterior que empuja. La música invade, se quejaba Kant.

El sonido, ese “inmaterial” —por su tendencia a cero— que se va concretando en cada operación de vestuario, toma cuerpo y se solidifica al paso por los medios asociados que lo hacen identificable. Capturar el sonido, lo que lo hace aparecer, las vibraciones encarnadas que le dan forma: las adherencias que se cristalizan en surcos de acetato y no en los esquemas de transcripción que encendieron —y encienden— los debates. El arte de lo divino ha devenido también mercancía, que se manipula, se exhibe, se intercambia desplegando series de instituciones, de agencias de intermediación, que van dejando quietos los medios asociados por donde pasa. La historia de la grabación volatiliza las disputas enconadas: no la voz de los dioses que moldea las conciencias, sino la púa que hace aparecer los sonidos previamente capturados: operación que intenta destronar esas conciencias, consigna deleuziana. Grabación y captura entronizan objetos reales en el arte de los objetos inasibles. El objeto dado deviene retahíla de instrumentos, de soportes, de intérpretes, de instituciones que, puestos en relación, hacen aparecer objetos mixtos. Teoría de mediaciones en acto: no se anulan entre

¹¹ Gregory Ulmer, *El objeto de la poscrítica*, [s.d.]

sí, se acumulan, se empujan, se traslapan, provocan la epifanía sonora.

El indicio no representa por analogía, manifiesta por contigüidad. Exhibe las regiones donde se dinamizan los residuos: las huellas, las improntas, los jirones, los pedazos de lo real que participan en los fenómenos de los que son signos. El indicio no dice, sólo muestra. La semiótica indicial persistente en el quehacer musical, reconfirmada por la fotografía, por el gramófono, por el dispositivo collage-montaje cortocircuita la civilización logocéntrica: presente las capas geológicas arcaicas y pre-verbales.

La música ofrece una presencia simultánea que acontece en cada puesta en acción, en cada experiencia, en cada performance: en vivo o en medios. Presencia de componentes rivales que se componen: composición, en cada ocasión, de objetos contradictorios: objetos como eso que queda, que se resiste al tiempo; no como eso ideal que constituye el punto de fuga, el punto clave que da sentido a la serie de mediaciones; un objeto musical es la acumulación de operaciones en medios asociados que se confabulan para hacerlo durar, presencia simultánea de gestos contradictorios: uno de ida en el que se alinean objetos y mediaciones en la tendencia técnica; otro de retorno que explota en diferido en ámbitos de la pasión.

Hay un contacto, una adherencia en el punto de inflexión que da inicio a todo proceso significativo. Esos contactos, esas banderas, esos marcajes de territorio, esos indicios inician a su vez los procesos de subjetivación; y aunque el logocentrismo los ignore e intente borrarlos por tecnofobia, siempre están ahí recubriendo los mensajes, constituyendo las moradas de pensamiento como soportes materiales. Ningún mensaje podría transmitirse sin sus fibras que tejen las empaquetaduras: es la impronta de los cuerpos. El indicio, ¡ah Pierce!, es un fragmento que se arrebató al objeto. No se refiere a nada que no contenga; a nada que no lo soporte: cosa y signo danzan en un

mismo plexo. La distancia icónica, el espacio necesario a la contemplación, la rampa en el espectáculo estrangulan toda contigüidad pero ella persiste; se manifiesta en la camisa sudada en el escenario de variedades, en el grito agónico del lapsus escénico, en lo arbitrario *per se* que rechaza lo analógico.

Lo que crea la música, lo que la hace aparecer como natural —es decir, invisible: que está ahí sin necesidad aparente del acto de convocatoria— es la fijación lenta y paulatina de aisladas adherencias a una serie de objetos que se dejan, que se acumulan, que se sintaxan por esa misma propiedad adherente. El sistema tonal —“magnífica coherencia objetiva”—, por ejemplo, es un efecto de esas series de fijaciones que constituyen objetos, no su causa. Cuerpos, individuos técnicos que se forman por reiteración de los gestos que los fijan, de los imperativos sociales y étnicos que los mantienen en la continuidad finita de los hábitos y de los gustos, gestos de repetición en devenir que incitan las diferencias: los dedos se acoplan a un soporte material, ganan destrezas: ahora pueden ir más lejos, determinan nuevos agujeros de flauta; y, de ellos, nuevas posibilidades de sonidos que se aceptan como consonantes modificando la validez de lo que suena simultáneo en los tiempos de acentuación. La nueva norma técnica reduce un rango de disonancia, la novedad derriba la estabilidad del gusto. Pero el gusto, como aparente categoría de análisis, conlleva debate: controversia entre un antes y un ahora, preñez del intervalo, otra vez; acometerlo es desplegar las series de objetos heteróclitos que hacen posible la música, las músicas. El gusto, en música, no es —aunque parezca— un “me gusta esto”; es una efervescencia de relaciones musicales al desnudo —inestables en la multiplicidad de los objetos que se componen— que intentan adherirse unas a otras, asimétricamente, en pugna en el aquí y el ahora; pero jaladas por la tendencia técnica que configura los gustos discernibles en determinados intervalos; lo que permite hablar de estadios de evolución de los objetos musicales, de sus sistemas, de una epocidad que se ha escrito como su

historia. Cada estadio, cada época, una arena suculentamente ataviada: la naturalización progresiva, el sueño moderno que escamotea las mediaciones, que intenta sustituir el intervalo por una continuidad matizada, por pulimento.

No es la magnífica coherencia objetiva de la tonalidad, que permite ordenar una organología moderna, las reglas de composición, la disposición de las orquestas y el equilibrio de las formas lo que constituye la fuerza de la música occidental —coherencia que el examen histórico ve disociarse en fragmentos divergentes—. Al contrario, la acumulación de una larga serie de pequeñas fijaciones secundarias en diversos objetos: un teclado, la simplificación de los códigos escritos, el enunciado de una regla armónica, la estandarización de los agujeros y los acordes de los instrumentos, el nombramiento de un esquema formal como el de la sonata, la invención del solfeo y la estabilización de las escalas tonales, etc., es lo que, paulatinamente, crea la música, la presenta ante el músico como algo natural, a medida que esa serie, incorporada en todo músico y a todos los objetos que manipula, no es ya visible, y está presente sin que haya que convocarla... (Hennion, 2002: 73).

Pero toda continuidad es interrumpida y, entonces, un nuevo encajonamiento de prótesis, de artefactos, de normas y de “leyes” para aclimatar los oídos. Otra vez, en cada debacle de los conjuntos técnicos concretados por una estabilidad aparente de tensiones aparentemente resueltas —disonancias devenidas consonancias por efectos de artificiosas cadencias—, un despliegue de objetos, un multiplicidad de elementos en posición de transmisión para sortear la barrera del tiempo, el punto clave del intervalo; la efervescencia de las relaciones al desnudo que tienden —por operación de la tendencia técnica—, en la debacle de discontinuidad percibida, a abandonar sus cómodos sitios de invisibilidad para exhibir trágicamente lo múltiple que colma los intervalos. Pero esa tendencia, al aparecer, y la música sí que la encarna al ser trasunto del tiempo, es idealizada como la “música amada”, vestida ahora, en su desnudez, con sus más sublimes y trascendentes ropajes

etéreos. Los ojos entreabiertos, el gesto dirigido al locus amoroso: tal o cual garante pierde peso y presencia; sólo la andadura señalada, indiciada, por una procesión de objetos concretos o parciales y sus relaciones como medios, amalgamados en coherencia metaestable por jirones de hábitos, por emanaciones de hábitat..., donde ocurre la música; lejos están las vaguedades de la dupla terminal objeto-sujeto; sólo hay mediaciones y puntos de fuga, objetos parciales y tendencias, puntos clave que despliegan los intervalos: entre un tempo y otro, entre un acorde y otro —que no siempre “resuelven”—, entre los humanos y las cosas; pero el intervalo se inscribe así mismo en otros objetos, en otros materiales en procesos de concreción que tienden a agotar los medios en y con los que aparecen, objetos más concretos, con posibilidad de intervalo de duración más amplio; la diferencia en los estados de abstracción o de concreción de sus objetos da a la música el estatuto de un arte de transmisión por excelencia. La música otorga la imagen del mundo que acontece entre los puntos del intervalo que otras artes, otros discursos, hacen aparecer: sujetos y objetos separados con “nada” entre ellos. Pero esa “nada” es colmada por la música que instala un ballet con los seres del intervalo: posiciones de cuerpo que se inventan en cada giro, que se expulsan de los cuerpos, que, aunque en fuga, jamás se confunden en el caos de los sonidos indiferentes, sus primeros ámbitos de adherencia, de posibilidad de captura, de realidad. La música hace palpable ese afán trágico de adherirse a lo que dura; la volatilidad de sus objetos más elocuentes en el instante de la actualización en el que aparece toda música, fijada, lenta y paulatinamente a otros objetos de mayor concreción; la música como imagen de eso que humanizó a los individuos engendrados: la posibilidad de fijar sus relaciones en los objetos duraderos.

...la lógica de la invención no es la del inventor. Hay que hablar de una tecno-lógica [...] el objeto mismo de la reflexión de Leroi-Gourhan, para quien existe una tendencia técnica universal, en gran parte independiente

de las localidades culturales [...] una verdadera oposición entre la técnica como tendencia universal y lo que él llamará lo étnico como factor de difracción diversificante del que sin embargo se nutre la tendencia universal... (Stiegler, 2002: 60).

Se habita en un plano de inmanencia. Las artes del indicio no desdoblan al mundo: hacen parte con sus materiales, con sus relaciones del mundo que expresan al mezclarse con él. Mezcla, yuxtaposición, traslape, hibridación: es el reino de las mediaciones. En cada gesto de *stripper*, y cuando ya parece vislumbrarse la ilusoria esencia, otra prenda, otra mediación que se fuga y se actualiza al mismo tiempo: diacronía en la sincronía; lo que se exhibe es el acontecimiento, el devenir, el tiempo de aiôn, las figuras repletas de tiempo, los agujeros, las grietas, la profunda diferencia. La lógica de la superficie, la operación de bricolaje, las nupcias de lo epidérmico.

3. LA IMAGEN MUSICAL DEL MUNDO

La música otorga una imagen del mundo como realidad intermediaria plena. Pero la música exhibe y se ufana de sus garantes: no se trata de quitar una a una las vestiduras para instalar una transparencia total y pura que haga advenir el objeto ideal; ese objeto idealizado, en música, es, de suyo, opaco. Cada vestidura, al ser arrojada fuera de la escena de la significación, al ánfora de la nada, es acogida por los seres itinerantes del intervalo que transcurren en marcha rítmica; cada vestidura es una mediación que aporta sus trazas: capas sobre capas, pliegues sobre pliegues, ámbitos de opacidad enriquecedora. Cada mediación, un poder. Poder social: una clase es derribada por el ascenso de otra; poder cultural: lo disonante que deviene consonante entre intervalos de épocas; un poder institucional: academias, museos y mercados; un poder humano, uno técnico...

(...) todas esas relaciones entre el arte y la sociedad [...] consisten ante todo en poner en evidencia el poder particular de tal o cual mediador, ya sea social (el ascenso de una clase...), cultural (el Geist, el 'ojo' de una época, de un medio...), institucional (el mercado, la academia...), técnico (la imprenta, la informática...), humano (el mecenas, el consejero humanista...) [...]. Los mediadores no son representantes que hay que volver transparentes, sino que cada uno aporta al cuadro una capa suplementaria, cuya opacidad sólo puede enriquecerlo... (Hennion, 2002: 83).

Los objetos de sonido, a través de los cuales la operación música se hace perceptible, se instalan en una esfera muy fina: un hilo muy delgado penetra el dispositivo oído: de ahí la pretendida volatilidad, la cualidad de evanescencia; a mayor disposición —potencia— de medios asociados para los objetos en

proceso de individuación, mayor fineza en la serie de objetos concretos que se componen: tal es el discurrir musical. Entonces la música no aporta en sus más cercanos contactos la imagen de lo instituido, de lo concreto, sino las emanaciones de las metamorfosis, la estela del salto, de las mutaciones, el aliento de imaginación que configura el relato histórico pero que la historia enmascara. La música da cuenta de las variaciones de los sistemas: no de los sistemas por separado; la música revela, porque traduce a tiempo, las visiones de mundo que tienden dogmáticamente a petrificarse. La música actúa como indicio de una realidad que no pretende ser conocida, que sólo aparece, como aparece la música, cuando sus cadenas de garantes son puestas en funcionamiento al límite del intervalo que explota. La música no refleja un estado de cosas: ella revela el tiempo en el que relaciones, elementos al desnudo, devienen cosas, devienen pieza, un canto se hace audible; la música no es sustitución de una cosa, es operación de conjunto, ensamble de mediaciones que hace aparecer las cosas: unas tras otras, unas por encima de las otras, pero con intervalos, en diferido, en tensión: armonía. La música otorga el tono a lo inasible de los imaginarios, convierte en melodía los marcos de percepción que las sociedades olvidan.

El arte nos permitirá alcanzar lo que el sociólogo, interesado en las instituciones, no puede ver: las metamorfosis de la realidad, los sueños de la imaginación histórica, las variaciones de los sistemas de clasificación, en fin, las visiones del mundo de los grupos sociales. (Francastel, Citado en Hennion, 2002: 92).

Tomemos una relación exterior, visual. Hay un sujeto frente a un objeto; entre ambos, una distancia, un intervalo escamoteable. Se anula el intervalo pues se hace indispensable plantar una relación de identidad: el objeto tiende a confundirse con el material que le sirve de soporte; el medio sería, entonces, el mensaje. Pero toda operación de identidad supone otra de autonomía: objeto y sujeto en acto de contemplación. Identidad y autonomía, objeto y

sujeto, coordenadas que fijan los puntos de vista y las distancias, que los hacen aparecer en sistema estable: un mundo objetivizado, planificado, estático. Tomemos, de otro lado, una relación interior. Un cerco que se impone para que los objetos circulen a pesar de las fugas, posiciones de sujeto y objeto que se relevan; la distancia mínima —operación de identidad— ocurre ahora entre los objetos que se exhiben sintaxados, compuestos, y la experiencia colectiva que los hace aparecer. La autonomía, la distancia máxima, se da entre los objetos dejados al desnudo y el ideal opaco que tiende a ponerlos en marcha. Dos tipos de relaciones que constituyen componentes de medios. Podrían verse como distinciones entre lo visual y lo sonoro, como distinciones entre las artes plásticas y la música. Pero dicha comparación puede establecerse a partir del lugar otorgado por cada arte, por cada discurso, a los soportes materiales y humanos de los que cada uno tiene necesidad. Un cuadro, una estatua precisan de un modelo estático —metaestático: estado de tensiones en aparente equilibrio— en el que la objetividad y la exterioridad se asumen en un máximo: hay, ciertamente, un nosotros y un objeto plantado ante ese nosotros. Obra y materia que la soporta se confunden, el intervalo tiende a cero. Una música —que no es otra cosa que una ejecución, un objeto que discurre, objetos parciales en medios asociados que tienden a configurar objetos más estables— precisa de un modelo dinámico —estado turgente de las membranas siempre en transducción— en el que objetividad y exterioridad se asumen en un mínimo: no hay nada plantado ante nadie: sólo reunión de objetos heteróclitos que se confabulan en el tiempo.

... el carácter [...] de lo sonoro concuerda con el universo no dominado de las sociedades orales, mientras que lo visual con su fijeza estática, sus puntos de vista y sus distancias, concuerda con la planificación objetiva del mundo realizada por Occidente (Hennion, 2002: 267).

Ante la imposibilidad (histórica, trágica) de fijar materialmente un objeto, la música se vio siempre obligada a hacerlo aparecer: el paradigma de visibilidad operaba tal mandato. La ilusión surge en la andadura entre dos polos: la estatua pétreo con sus máximos de exterioridad; la evanescencia, siempre postergada en bóvedas, cada vez más amplias, recorridas por Orfeo, siempre maldito. Entre uno y otro, sólo una procesión, sola una posible acumulación: la de los intermediarios; ora aparecen y configuran estabilidades, ora se esfuman compelidos por las mismas formas instituidas que los sofocan. La andadura deviene corro: presencia, *en medio*, de músicos, de músicas, de intérpretes, de oyentes, de artefactos, de instrumentos, de códigos de lectura, de papeles, de presupuestos institucionales, de organizadores de eventos, y muchos otros, en dispares configuraciones, y de momentos que ocultan a unos mientras configuran a otros los pedestales. La música, una teoría de las mediaciones.

Lot, Orfeo: la lección judía hace que la esposa vaya delante; en la leyenda griega, la amante sigue detrás. Mujer petrificada en el primer texto; en el segundo relato, desvanecida. En un caso visible para siempre, permanente; perdida para siempre, inencontrable, en el otro (Serres, Citado en Hennion, 2002: 267).

Sólo un mixto de mediaciones otorga validez provisional a objetos musicales: sólidos y pétreos, evanescentes y etéreos. Objetos temporales, dinámicos, toda vez que es un séquito de intermediarios que se ocultan para que sus emanaciones los configuren. Cohortes de intérpretes y sus instrumentos, de agentes y sus instituciones, de objetos y sus soportes: posibilidad de existencia, posibilidad de transmisión, se perciben instrumentos, partituras, medios de comunicación, lenguajes, instituciones, intérpretes, profesores, artefactos, altavoces, universos de vinilo, memorias numéricas... La mediación ocupa el frente de la escena, del *set*, un mixto que se instala; cada intermediario construye su estatuto, en nombre de la inencontrable, de la

divina, de la inmaculada, incorrupta música, que se sostiene gracias a lo que la nombra, a lo que la humaniza, a lo que la mancha y la corrompe.

La proliferación de los mediadores es lo que posibilita el repoblamiento del mundo musical: en cada acontecimiento, cada vez que toma cuerpo, cada vez que deviene estatua, cada vez que configura, en la escena de las constelaciones, la lira de Orfeo¹²; en cada uno los estatutos se mutan, se intercambian: unos se hacen visibles, otros van al ánfora de los titanes; no hay posiciones fijas y se duelen los dualismos de la visibilidad garantizada; ni siquiera es posible el manido dualismo del sujeto/objeto: no hay ser, hay ejecución; y hay también —eso sí es seguro— mediadores materiales concretos: (otra vez la procesión y así hasta el tedio) instrumentos, partituras, candilejas escénicas, lectores de disco... Todos esos intermediarios en posiciones intercambiables, montajes que desplazan las dicotomías, que tienden puentes entre las asíntotas de la pasión: por un lado, amor íntimo por la música, sutil arquitectura, percepción ultradiferenciada, arrebatos del aficionado; por el otro, exaltación del auditorio, emanaciones de grupo, catarsis de anfiteatro; relaciones, hábitos, ilusiones en contubernio, intrínquilos orquestados, orgía de comerciantes culturales, amor ciego o filtros que disponen un público, pretextos y soportes; lo que sólo puede la visibilidad impuesta por el museo de lo visual: un arreglo heteróclito de cosas y de hombres que producen y, al hacerlo, padecen música.

Estatua. Un objeto, por fin, plantado ante un nosotros, como si fuera *inmediato*, ceguera teórica. Instrumentos, oscilogramas, grabaciones, películas, vídeos, colecciones privadas y en vitrinas. Las corrientes de aire, los armónicos desprendidos de las reconfiguradas cuerdas pitagóricas intentan configuraciones en tablillas, en papiros, en códices, en caracteres de plomo, en bites; se insinúa el aspecto petrificado que inmoviliza el arte del

¹² Confrontar prólogo de Ana Pocca a *El Espacio Literario* de Maurice Blanchot [s.d.]

movimiento. Los mixtos se toman por ella, una subjetividad sin referente, Eurídice desvanecida; la música no permite operaciones de cierre en torno a sujetos ni objetos enfrentados; crea, más bien, un espacio circulante con jirones de pneumas colmado por los mixtos. La música se erige como estatua en el doble sentido serresiano: la estatua tótem dadora de identidad, incitadora de genealogías, configuradora de matrices de diferenciación, repartidora de flujos; la estatua como cosa extraña, cosa ajena y resistente. Un mixto, un objeto mediatizado, si se quiere, que brota de los reductos materiales en que ha sido fijada. La música, proliferación de sus soportes.

Imperio de arcilla, de papiro, de telas de Pérgamo, de fibra vegetal fermentada, de vinilo, de silicona, de sustancia numérica. Cada uno impone sus leyes, leyes físicas que ordenan la materia; materias organizadas que perfilan los estados, los aprendizajes, las profesiones. 1792. La Revolución. La música travestida con la plasticidad de lo que se expone en los museos afirma con certeza su objetividad. El Instituto Nacional de Música en la Francia ilustrada funda una escuela gratuita que forma los cuerpos del cuerpo orquestal; por fin un reducto de almacenamiento: escalas, diapasones, bastones y batutas; el acorde perfecto mayor insufla las posiciones políticas, se multiplican las salas de concierto donde ocurren repertorios que ya no son regalos de los príncipes; se arman por la demanda de los públicos que se acuñan como la nueva moneda que circula. Hay un medio con reglas de juego: los músicos dejan su atril para impartir la instrucción y dejan la escuela para colmar las adosadas salas; siempre con la misma música, los mismos mediadores estabilizados, en estatua, las formas canónicas, el clasicismo.

Del círculo de la tribu, a las salas ilustradas con pretensiones de universalidad garantizada por el papel pautado; y de ahí, al disco, al mercado, a la sesión de radio, a la línea presupuestaria: ¡La música existe! La institución ha convertido un soplo divino, un aliento, en presencia objetiva al tacto, a la vista, a la venta.

Una corriente de aire, un efecto de pulsación, ha devenido estatua: institución, instalación, estabilización, establecimiento, Estado. Primero una operación; luego, un organismo; pronto, una organización, cada vez más pesada, que sostiene, soporta, protege, sofoca, lo que ello mismo instituye. Respuesta ambigua a la inestabilidad del objeto musical: la institucionalidad, única posibilidad de existencia y amenaza a una dignidad que todavía huele a los polvos de las pelucas: el músico, hoy, no es nada sin la institución; ante la evanescencia euricidiana, densidad instalada; se multiplican los lugares y los dispositivos que certifiquen una presencia de otro modo invisible. Las nuevas instituciones son más bien como arañas que capturan los presupuestos; sin ellas, reiteración, no hay músicos; sólo en la diversificada tela de araña se hacen visibles sorteando los escollos, Caribdis y Escila que, a su vez, muestran, en hordas, los intermediarios quienes permanentemente lanzan y relanzan nuevas posibilidades metafóricas para el objeto musical. Se precisa de alguien, o de algo, de algo—alguien y de alguien—algo, de los mixtos, para que hagan vibrar un medio elástico y resuenen las fibras que re—crean la música: un disco, un instrumento, un conjunto heteróclito, una institución, una estatua pétreas que se diluye en el aire, una institución con normas, con estatutos, con línea de presupuesto que a nadie convence —en el cabildo— pero que todos aprueban, una versión: no podemos —tragedia— oír a Bach: tan sólo a Karajan, a Barenboim o a Correa. No hay música... Tan sólo exhibidores de música.

La música es como otra de las locas de la casa. Antes, o después, o arriba o debajo de las lógicas del lenguaje verbal pelea, para intentar inscribir en ellas, su semántica, su estatuto simbólico, su impronta representativa en términos de objetos eidéticos que le es imposible configurar. Loca porque no se deja apresar en las celdas de la significación; tanta exclusión, tan difícil adscripción, le confiere, de suyo, su posición oscilante como la de todo trasunto de tiempo: ora funge como representación de impulsos emocionales

que se tensan y se trenzan para hacer aparecer el leitmotiv del andamiaje wagneriano, ora se acopla al objeto parcial dejado por la carencia para completar una identidad simbólica, palpito incipiente de las semióticas de lo adherente que se configuran en la vanguardias desencantadas de principios del XX. La posición oscilante le confiere su estatuto de mixto, su esencia paradójal: ni esto ni aquello, ambas cosas a la vez, doble identidad que se solaza en el paseo del esquizo de la producción deseante (Deleuze, 1985: 11). Agente legítimo de transmisión, por su ocurrencia con el tiempo, por su posibilidad única de colmar el intervalo: su ámbito de representación nunca se alojó en lo mimético; constituye, como la arquitectura apofántica, la poiesis (Trías, 1991: 41). Obligada, por operaciones de modernidad, a servir gratuitamente las improntas de la imitación, y por su tendencia a existir sólo mediante procedimientos de adherencia, ha asumido la identidad de sus garantes, de uno de ellos o de mixtos de ellos; si empuja efluvios emocionales, si sustituye estímulos sensoriales o si expresa una dinámica pasional, puede dejar vacíos los moldes que la hizo comprensible para aparecer nuevamente revestida. La modernidad occidental carece de moradas habilitadas para contener una imagen musical; eso, en las derivas aristotélicas, es aporía. La imagen musical se comprende en la traición sublime que hace posible la reducción del mundo a lo icónico representable por imitación: la representación indicial es aun obscena en nuestros entramados de legitimación; aunque se perciben los palpitos de individuos técnicos que habrán de reconvertir las derivas filosóficas que echan mano de las vetas preñadas de posibilidad que ofrece la música para un renovado pensamiento; los reductos aparentes de abstracción, donde se han confinado música y cierta arquitectura, empiezan a dejar ver sus procesos de individuación que empujan, que arremeten.

... ya no es oportuno referirse a los que creyeron poder reconocer en la música, como Schopenhauer, un símbolo de aspecto irracional de la mente humana, de la voluntad...

ni a aquellos que, como Hanslick, explícitamente declararon que la música no tiene significado alguno, sino que es solamente tönend bewegte Formen. Tanto una interpretación predominantemente semántica (o sea 'representativa de impulsos emocionales', como la wagneriana) como una exclusivamente simbólica ('simbólica del sentimiento humano' como la de S. Langer) no serían más que parciales. Es necesario admitir que la música puede ser una u otra cosa: efectivamente, puede ser considerada como un lenguaje provisto de morfología y de sintaxis, y por consiguiente —en el sentido morrisiano del término— una auténtica transmisora de conceptos; mientras que es indudable que, en la mayoría de los casos, la música no es otra cosa que pura expresividad de imágenes sonoras sin voluntad alguna significativa, y en esto absolutamente afín a la pintura llamada hoy 'no representativa', o a cierta arquitectura que no es únicamente utilitaria... (Dorfles, 1998: 137).

¿Cómo se construyen las imágenes propiamente musicales prescindiendo del paso obligado por el acto de contemplación icónico? La imagen como objeto que pasa, trasunto de devenir, que instala sus medios asociados por mediación entre términos de intervalo que se consuman en tales operaciones; la imagen reducto de trayectos adherentes, transportados en el tiempo, trasunto de transmisión, juzgada en la autonomía que construye y desde la atalaya del observador ocular, como carente de la materialidad necesaria que colma todo intervalo. Esa imagen, aunque no es exclusiva pero sí paradigmática, en toda experiencia musical, es contemporánea del acto mismo de percepción; es prima hermana del recuerdo husserleano (Dorfles, 1998: 141 cita a Husserl, E., 1928); ese objeto que se instala en medio de un tiempo pasado y un tiempo presente que se diluyen en la elocuencia temporal del objeto evanescente de la evocación. Mnesis que acontece en el entredos; la música acude, para su realidad soportada, a su competencia evocadora, de estados, de sentimientos, de tiempos idos pero que siempre

retornan transformados: los coros de Esquilo¹³. La imagen musical, mnémica en sus entramados de legitimación, se configura, se conforma, como haz de composición de jirones, de derivas sonoro-perceptivas que se sintaxan: la repetición en la diferencia que instala el ritmo, la melodía como contorno susceptible de linealidad pero que insinúa el torbellino de medios que intentan acoplarse, la existencia en la *durée* (Bachelard, 1936 citado en Dorfles), la identidad por capas de sustancias tímbricas que se despojan en el gesto del stripper o se sobreponen en el afán de travestismo. Componentes que encarnan el tiempo, el que hace y el que pasa (Michel Serres), ora exhiben lógicas de composición que discurren horizontales y se interfieren dejando las estelas que insinúan paisajes melódicos, ora ocurren en simultáneo dejando ver los puntos clave que se anudan en los tiempos fuertes asumidos como consonantes, contrapunto y armonía, ritmo y compás; jirones de tiempo, habitantes del intervalo que se exhiben soportados en los garantes que, a su pesar, los transportan. Los objetos alojados, tras la operación que colma un intervalo, discurren en corro, una procesión de imágenes musicales que hacen una música: por sucesión, por yuxtaposición, por traslape, por conjura; siempre adherida a los objetos más concretos que configuran el horizonte de sus posibilidades de memoria. La composición musical instruye toda actividad pensante: la potencia en la manipulación de objetos parciales que aun permiten la distinción de percepciones incompletas, que proceden por captura de señales que se fugan de lo real-directo, por ilación, por expectativas. Los flujos instruidos por las cavidades auriculares son proclives a la captura de las emanaciones de la periferia, del medio que crean los movimientos de medios arrastrados por los objetos en proceso de concreción; el oído anticipa, la voz que anuncia la posible deriva que ella misma concreta por la estrechez de los canales por donde se hace transcurrir. Toda música soporta los tiempos del intervalo, constituye un aparataje técnico que se instala en el devenir, que se

¹³ Esquilo, *Prometeo Encadenado*, el coro configura voces que recorren el cosmos y regresan informados al sitio de la escena.

hace perceptible mediante la concreción y transporte de formas audibles. La música es el tiempo adherido, transportado en los objetos que producen lo sonoro audible: se despliegan ámbitos de abstracción que son la condición de posibilidad de un discurso de lo no consumado, de lo aparentemente efímero y volátil.

La formación del recuerdo, o sea la constitución de la imagen mnémica que permite la articulación del pasado con el presente, y que es a la vez contemporánea del acto mismo de la percepción, permite indagar el misterio del nacimiento en nosotros de la que, justamente, podríamos llamar 'imagen musical...' (Dorfles, 1998: 139).

La tonalidad muestra ya sus trasuntos constructivos de espacialidad, al tiempo que se exhiben los escenarios en perspectiva del cuatrocientos. Intervalos encajados que se suceden son puestos bajo la égida euclidina en la verticalidad necesaria que levanta edificios en las explanadas horizontales. El sistema tonal empieza a configurarse cuando se aíslan las tonalidades como morada, como recinto del cual se sale y al cual se entra en todo proceso de modulación; y cada reducto cerrado porta su pathos, y se establecen jerarquías por los puntos clave de los tonos que inflexionan las aristas; la tónica, la dominante, cada grado de la escala una función; y el juego temporal de las funciones alberga las tonadas, los ritmos adheridos, los soplos de espíritu y el tañer de la danza. Las formas clásicas del setecientos se erigen en ese pasar permanente de unos tonos a otros, en el proceso temporal de la modulación; el reto del artífice compositor, ni siquiera artista, consiste en desplazarse hacia tonos lejanos sin herir el dogma de la consonancia. El sistema tonal, ese aliento que nace, logra su clímax y decae como correlato de la historia de la modernidad europea, es un intento por espacializar el tiempo, paradoja que promete lo inverosímil pero que por ello es portadora de toda la belleza que se asienta en un objeto escamoteado. El sistema tonal insiste por la ductilidad de la norma que instituye la música de occidente; pero,

aun por fuera del plano cartesiano de las categorías opuestas por rectas que se cortan, la tiranía de la espacialidad sobre lo temporal se justifica, no ya en la ancestral dicotomía, sino adherida a una fuerza transversal tematizada en las músicas de las vanguardias de comienzos del XX en las que la materialidad del sonido arremete develando el conjurado monstruo de lo tímbrico.

... la tonalidad puede concebirse como una cristalización de la espacialidad musical en una perspectiva geométrica euclidiana, en la que el desarrollo armónico en su verticalidad estática sería así casi asimilable a la perspectiva escenográfica del cuatrocientos. Por otra parte, según algunos, la espacialidad musical podría extenderse, además de las dimensiones de verticalidad y horizontalidad, a una tercera dimensión derivada del peculiar sentido de dilatación y especificación del sonido, mediante el timbre... (Dorfles, 1998: 141).

El intervalo, ese entre-dos entre dos puntos clave que se erigen en toda deriva de devenir; esa instancia que se colma con la música y con todo tipo de experiencias que, como ella, suceden en el acontecimiento temporal, no se define tanto por la distancia asinificante, sólo medida, entre los sonidos que se suceden o se superponen; el intervalo funda un estatuto, un estado de cosas que configura sus contornos, que impone sus texturas, que se dispone por acción del trasunto de tiempo que lo hace posible, que viaja a través de la distintas inflexiones de tiempo que se suceden, que se armonizan; un intervalo o una composición de ellos, ya por diacronía contrapuntística, ya por sincronía armónica, o por violación física y directa de lo tímbrico, definen una época; la legalización de uno de ellos —o de sus posibles combinaciones— porta los avatares de un periodo histórico. Grecia levanta sus matrices de pensamiento a partir de las primeras relaciones que se establecen en la subdivisión del monocordio pitagórico: se considera legítimamente consonante la ocurrencia, en los tiempos fuertes de *tesis*, de los ámbitos que se instituyen en los

intervalos de octava, de cuarta y de quinta. Los otros se conjuran a los terrenos abstractos de la potencia: tiempos débiles de *arsis*. El Medioevo sólo acepta como consonante lo que ocurre en el intervalo de octava: el unísono, la única voz del canto llano que pretende la comunión con el ser unívoco que todo lo puede, que todo lo sabe; cualquier deriva, cualquier intromisión de los ámbitos otrora legitimados pero ahora devaluados, es el *diabulus* que porta la esencia del mal encarnado en los seres de la danza que amenazan con penetrar el círculo cerrado. Pero la cuarta y la quinta pronto se escapan con las aventuras de los goliardos, saltan los muros de piedra y acometen las nupcias *in taberna*¹⁴; nuevas voces son aceptadas en las órdenes mendicantes de sincretismo; un mundo neoclásico ocurre en la noche gótica de la baja edad media. El pensamiento moderno que abandona las matrices ptolomeicas, que captura en las ondas sonoras apresadas en su devenir pájaro, que porta los avatares cotidianos en los moldes endurecidos por liturgia y única voz, *cantus firmus*, funda una espacialidad por polifonía que acepta como consonante los intervalos más estrechos, más cerrados, que se perciben en la impronta de perspectiva en la que se configura: ahora las terceras y sus inversiones las sextas. Ahora entre cuartas, quintas y octavas como sustrato; con terceras y sextas legitimadas, todo un sistema: el sistema tonal que se erige con la unidad consensuada pero poderosa del objeto concreto del acorde mayor, construcción técnica capaz de soportar todo debate, toda verdad.

... sólo en música puede señalarse el salto entre dos notas ya consecutivas, ya superpuestas, cuya realidad e importancia sea producida por la 'nada' que media entre los sonidos, que, por la presencia de éstos, de 'nada' se convierte en presencia musical. En efecto, cuando hablamos acerca de tercera, quinta, séptima, tritono, novena, octava, hacemos algo más que medir la distancia

¹⁴ *In taberna*, una de las partes del *Carmina Burana* de Carl Orff, avatares de paganos en tiempos de los goliardos.

más o menos exacta entre dos notas, pues damos un nombre a un status, a una entidad sonora, que acaso puede convertirse en sinónimo de una época y una cultura... (Dorfles, 1998: 145).

En la música, como la distancia entre el objeto y su soporte es máxima, no es posible —al menos no durante un intervalo largo de tiempo— asumir como su objeto uno de sus garantes: la música no es la piedra del epitafio¹⁵, ni el pergamino donde aparecen en códigos de color las longas y las breves en retícula de pentagramas; ni siquiera el trozo de acetato surcado que pretende igualar las diferencias, que se acumula, que se intercambia e instituye el mercado de la música como mercancía. Por eso la música necesita exhibir sus intermediarios: si una cosa, bastante efímera. Sería en la inmaterialidad —supuesta por las relaciones visibles exteriorizantes— del intervalo temporal, espacializado, donde ocurre la confluencia de componentes —elementos de composición— que da forma metaestable al mixto que la define. Su materialidad acotable, su realidad tangible es, en sí misma, una operación de mediación: el sonido sólo existe si es emitido. Una relación de implicación entre medios, individuos —técnicos, psíquicos y colectivos— e instrumentos. Cuando la música ocurre no queda como residuo un jirón de tela o un guijarro: un objeto toma forma pero desaparece tan pronto se concretiza. Un dispositivo es necesario para la emergencia, otro dispositivo se precisa para hacerla perdurar; entre ambos, en la articulación de ambas tendencias de signo contrario, es que se da la posibilidad para la “desdichada música”. Desaparece una serie de intermediarios al tiempo que aparece otra y otras; tiempos, intervalos: posición inexorable de transmisión. Hay un acto de contemplación pero complejo: hay componentes en el mixto, componentes que se desprenden de los objetos de memoria transmitidos en sistema como lo hacen las lenguas; componentes del aquí y del ahora cuando el intervalo se hace delgado y el tiempo tiende a cero: la efusión de intérpretes —humanos o

¹⁵ Referencia al epitafio de *Seikilos*, referente lejano, griego, de notación.

técnicos, que es lo mismo— y escuchas en el locus de la eclosión; componentes estáticos, objetos concretos que han agotado su potencial de individuación, producto de la grabación, de la escritura, cosa que se vende y que se lee. Tres momentos —*momentum*— indisociables, indecibles de la contemplación musical. El objeto de la música no está ahí, aprehensible por distancia táctil, no puede ser arrancado de la tierra; es preciso una operación en diferido para proceder por captura de relaciones al desnudo, ámbitos de *theoreia*: forma y materia en relación de implicación recíproca, transducción; eso es posible en música.

La música no fija su objeto en piedra o sobre tela [...] en música el peso de la cosa deja su sitio a la fluidez del tiempo. Su médium, el sonido, dinámico, sólo existe si se emite [...]: no existe mercado de la obra musical [...]. Leonardo da Vinci decía que 'la desventurada música' se dirigía a un sentido inferior a la pintura que 'no parece tan pronto como es creada' (Hennion, 2002: 269).

Pero la música no pudo escapar a la tendencia ilustrada de estaticidad, a la posición objeto-sujeto con distancias despreciables, a los ámbitos de las coordenadas simétricas del mundo planificado, objetivizado, al mundo asepsia, al mundo limpio desprovisto de las obscenidades siempre remitidas a los ámbitos de exclusión. “*Sedimentos, salpicaduras, improntas. Proyecciones, rechinares, estados de coma...* (Bougnoux, 2008: 8)”. Música domesticada que persigue su visibilidad; entonces, la partitura es la música, o el disco. Distancias que confunden sus máximos y mínimos. La música, ahí sí desventurada, tratando de imitar la trayectoria de las plásticas. “*¡Cómo construir un pedestal para un arte que no produce objetos!* (Hennion, 2002: 270)”. La tonalidad, la escritura por imprenta, los conjuntos técnicos que tienden a la orquesta, las familias de instrumentos, la institución solfeo..., van, desde el XVI, configurando un ámbito de espacialidad que hace transparentes los intervalos; la ciencia armónica otorga un estatuto geométrico, de pura

racionalidad, al intervalo entre notas que adquieren así estatuto de términos visibles. Rameau descubre la superposición de dos intervalos, usada desde siglos anteriores, como una entelequia favorable: el acorde perfecto mayor como entidad que se arranca de la tierra, que está en la Naturaleza; un objeto casi sagrado es puesto ahí, principio creador que borra las huellas, que enmascara los indicios, que escamotea el hacer, lo técnico; la música, operación con todos sus garantes, se hace transparente para que se rinda tributo a un objeto que se puede ver, al que se le rinde culto, que insufla los gestos amorosos. Maravillosa máquina que Occidente configura y que se asume como la única música; como, literalmente, la música. Al frente de ese objeto aparece entonces lo “real”, por sustitución, por contemplación, a distancia despreciable; los intervalos cosificados en posición euclidea ya no explotan, su preñez abortada es incapaz de la diferencia en la repetición, de la cosa bruta de lo directo.

Las historias de la música en Occidente pretenden la aparición de un objeto técnico similar al objeto territorializado por las artes visuales. Tienden al sistema tonal: sus fuentes, su configuración, su clímax, su apogeo y su pretendida desconfiguración como la del contorno melódico que lo contiene. Es la historia celosamente documentada, constituida por un relato en donde afloran, a manera de ilustración, los ejemplos musicales como añadidos imposibles pero requeridos de ser desprendidos de la coherencia literaria del discurso. Es, más bien, la historia como música, privada de la fijeza del objeto que acontece en las artes visuales. Dicha literatura reproduce la contradicción constitutiva de la misma música. Si se pliega a la búsqueda de un objeto que se escapa, se prescinde del individuo colectivo que la hace posible; si, por el contrario, sigue las emanaciones del colectivo, es el mismo objeto, la música por antonomasia, la que desaparece. De los objetos colocados a distancia, la elocuencia de las literaturas fluye sin escollos: los mediadores desaparecen ante la linealidad de la palabra. De los objetos que circulan entre sus soportes

a partir de la labilidad del sonido emitido por mediación, las literaturas son mudas. Es el de la música un objeto ausente que ejerce la peor de las tiranías. Las fauces de la crítica sucumben insatisfechas: una crítica insulsa hilvanada por comentarios anecdóticos incapaces de desprenderse del estatuto idealizado como arte de lo divino. Sólo puede presentar la retahíla de sus mediaciones: instrumentos, partituras, sonidos y lenguajes, intérpretes, salas de concierto, discos... La música entrega, sin necesidad de la crítica, a pesar de su estorbo, lo que tendría que permanecer a la sombra.

Los objetos musicales y el mixto que constituyen no se hacen visibles por efecto de comentario. Los objetos parciales, los mixtos de objeto que sustituyen al único objeto fijo, se producen y se reproducen en cada experiencia de ejecución musical: una operación colectiva que tiende a transformarse en cosa. El comentario hace fácil su operación si toma por música uno de los cualesquiera garantes que intervienen y que aportan las vestimentas como capas, uno de los avatares que adopte una forma conveniente y convincente, analogía por forma, a una configuración objetiva y cerrada; entonces, sí podrían las disciplinas duras dar cuenta de esos avatares. Esa operación, arbitraria como todas, podría enunciar: sólo es música la que está escrita, la que se lee, la que ocurre a partir de una superficie de inscripción que se inviste de forma primera: primero partitura, luego gesto del intérprete, luego aparición de un espacio sonoro. Lo escrito parece estar por encima de quien ejecuta y quien escucha; pero, al tiempo que se hace enunciable tal simetría, aparece el poder del virtuosismo ante el cual la acción de escritura se escamotea; y qué decir del poder del oyente, el consumidor que configura los gustos, fin de toda simetría; entonces, el cuerpo como primer superficie de inscripción: “invitación de la danza¹⁶”, cuerpos que sudan: lo directo que invade las impolutas escenas promovidas al XIX por la Ilustración.

¹⁶ Epíteto de la *Séptima Sinfonía* de L.van Beethoven.

Allí donde se termina el conocimiento de las cosas, donde solamente domina la experiencia, allí está el punto donde comienza la danza... (Bougnoux, 2008: 12).

Pero, ¿cómo accedemos a las músicas llamadas orales y que asumimos como nuestros orígenes auráticos? Por mediación, por procesión de medios técnicos que las hacen aparecer ante nosotros. La “pureza sagrada” de las músicas de los orígenes, más que revelarnos los objetos misteriosos que esas músicas perseguían, da cuenta de la evolución técnica de los medios técnicos de que hoy disponemos para mantener la contrapartida de memoria necesaria a toda eclosión musical. Realidades inaccesibles acuden a nuestros escenarios, reales o virtuales, como si fueran inmediatas. La multitud de intermediarios desaparece en el trance tecnológico, en una visibilidad exasperada. El exotismo de la oralidad deviene etnocentrismo tecnológico. Las diferencias étnicas —damos fe de que existieron— se igualan en las transcripciones, en los objetos técnicos de captura y, más aún, en los dispositivos de lectura, de re-interpretación. Con razón nos parecen simples y sosas las músicas llamadas primitivas. Pero han quedado objetos tirados a la merced del paso del tiempo: un resto casi fósil de instrumento primitivo, un registro tallado en piedra, una imagen transcrita, un canto transmitido que muta y enseña sus derivas, escalas musicales como objetos; todo eso dispuesto a fundirse con nuevos mediadores para empujar, como las estructuras fonológicas de Jakobson (Jakobson y Halle citado en Hennion, 2002: 276), la articulación del continuum sonoro, la acción cultural que impone su huella en la naturaleza mientras la des-localiza, mientras deja vacío su locus otorgado. Toda música tiende a un registro de inscripción independientemente de la amplitud del intervalo que colma. Una operación inversa a la de la semiótica peirceana: aquí consiste en rodear un objeto, aparentemente inexistente, de vestiduras, de capas, hasta hacerlo aparecer. Todos esos vestuarios, todas esas máscaras, en posición de trance, primitivo,

clásico o “rockero”, aparecen por contigüidad ante nosotros mediante técnicas del ver que se aplican al oír. El arte *per se* de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 1989) el cine, ha informado las prácticas etnográficas que se han fugado de los escenarios exóticos del XIX flaubertiano y acontecen en nuestras cotidianidades: operación de rodaje, puesta en escena, presencia de un autor escamoteado, músico-actor, ceremonia, captura directa de los desaparecidos. Todo un esfuerzo por aquietar el arte del movimiento. La música devenida objeto pétreo, estatua.

... el exceso de visibilidad de una realidad que se ha vuelto intocable, ofrecida como si fuera inmediata, provoca recíprocamente una especie de ceguera teórica. Instrumentos, oscilogramas, grabaciones, películas, vídeo: incluso si son colecciones preciosas, las músicas llamadas orales que el etnomusicólogo proporciona nos dicen mucho más sobre la variedad moderna de nuestras técnicas de transcripción que sobre el objeto misterioso de una música que no se registra en un soporte visual... (Hennion, 2002: 276).

La música-estatua, desvanecida como en el mito de Orfeo o petrificada como en la leyenda de Lot, no puede ofrecer a los dientes de la crítica más que ese despliegue de mediadores que se desprenden de esas dos terminales en tensión: ese mixto es la música. Las disciplinas disciplinadas intentan apoderarse del objeto desvanecido o del objeto petrificado. Las disciplinas que persiguen los fragmentos de estatua diseminados acumulan objetos que clasifican y nombran y de cuyas clasificaciones y nominaciones hacen derivar otros objetos como obras que bien pueden prescindir de los contextos en los que se producen; pero las disciplinas que intentan seguir la deriva de lo evanescente, al no encontrar un reducto de materialidad suficiente, se repliegan sobre los ámbitos arbitrarios de interioridad de donde hacen surgir sus disciplinas: mientras más se instituye el carácter huidizo y evanescente, más necesidad se tiene de crear ámbitos fuertes de subjetividad; entonces, se

prescinde de los mediadores “inmateriales”, de las lógicas de evolución de los aparatajes técnicos y, en manifiestos tecnofóbicos, se hace aparecer la música como movimientos desde el interior, que no los de las vísceras sino de los interiores de lo aséptico, de los monádicos espacios donde se las juega el alma¹⁷. Se configuran, en aras de una identidad de la música como producto de la pulsación interna, objetos como: “ser-en-el-mundo-con-otro”, “un símbolo sin referencialidad”, “un lenguaje sin significación literal”, “un signo inconsumado”, “la música como representación en acto”, “modelo semiológico ideal (Hennion (2002: 276)¹⁸”.

Para atravesar estos dominios [desmantelamiento de las escenas artísticas y mediáticas] y reunir casos aparentemente disparatados, habrá que pedir prestado a la semiótica, al psicoanálisis o a la filosofía la pasarela de varios conceptos: el indicio (preferido al orden simbólico), el proceso primario según Freud (versus ‘secundario’), la autorreferencia y el retorno del médium, el tacto, lo directo opuesto a lo diferido o a la ‘diferancia’, tal como Derrida fijó su uso... (Bougnoux, 2008: 5).

El objeto de la música, esa aparente inmaterialidad revestida, envuelta en las capas que se otorgan en cada operación de mediación, ocurre por la diferenciación de gestos que se repiten [“es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que, sin embargo, la produce... (Deleuze, 1994: 320)] y que, al hacerlo, cada uno deja su traza como una nueva adherencia. Más que un objeto terminado colocado ante un sujeto aquietado, es la acción siempre recomenzada de múltiples actores; nunca, ni en las formas más objetivadas, se tiene un objeto terminado que ha consumado sus medios: sólo una sucesión, una duración, un intervalo colmado; sólo acotable por contigüidad, “dejarse llevar”...

¹⁷ El alma se entiende, de aquí en adelante, como ese objeto técnico construido por artificio en el barroco y uno de cuyos garantes es Leibniz.

¹⁸ Epítetos de la música asignados por diferentes autores.

Si se agota la realidad pre-individual, los procesos se detienen, se gasta la energía potencial, no es posible la transformación: equilibrio, un sistema muerto termodinámicamente. Individuos físicos, biológicos, psíquicos y colectivos no surgen de la nada; transformación del entorno, medios asociados. Producidos de los medios que excretamos, no adaptación, el proceso no para, alteración constante y trágica de los medios... (Montoya, 2008).

Entonces, otro momento, la posibilidad del comentario, casi siempre sin palabras: de lo indicial a lo icónico. La imagen musical que se construye por la acción de los objetos que se convocan por memoria. La memoria musical que se adhiere a la tendencia técnica en el acto de rehacer un objeto perdido cuyos elementos, al desnudo, han sido transmitidos y habitan asidos a los más disímiles objetos que los hacen perdurar: una resonancia, un eco que rebota, un esquema cerebral, un recuerdo. Son los ámbitos en los que ocurre una relación temporal: no es posible de otro modo. Un corro, una ronda infantil, paredes turgentes de intensa actividad transductiva, porosas: un adentro. La música reemplaza la palabra. Un afuera: una escena de memorándums, un entre-dos: el acontecimiento musical. “¿Cómo realizar la *Gestalt Theorie de un objeto cuyo todo es inaprehensible?* (Hennion, 2002: 278)”. No son suficientes las facultades domesticadas de aprehensión: aprehensión táctil en las nupcias tacto-visión. Pero el gesto de Ulises: cera en los oídos de los otros, amarras al mástil en el propio cuerpo, abre una brecha inexplorada; nupcias sin términos a través de un sentido temporal, dinámico, con direccionalidad de signo invertido, dominación sin territorio.

El objeto de la música, envoltorio invisible que se enrolla alrededor de sí mismo en la repetición de determinados gestos, no es una cosa colocada ante sí, sino el resultado de una actividad siempre recomenzada. Incluso bajo su forma grabada, la más objetivada, incluso si basta con girar un botón, el oyente no tiene la obra frente a sí, captable de un solo golpe, sino una duración, que sólo puede

comprender si uno se abandona a ella —adiós a la distancia crítica— y comentar sólo si se ha distanciado de ella, a través de la reconstrucción de su memoria... (Hennion, 2002: 281).

Asumir la zanja, el entre-dos, la preñez del intervalo: ni identificar los guijarros diseminados como si fueran la música, ni derrotarse ante los objetos y encomendarse a la metafísica subjetiva del milagro. Ni las puras esencias libres de toda transpiración, ni el solo continuum sin posibilidad del diferido.

Una pulsión empuja, un fondo agujerea aquí y allá las figuras y la calma superficie de las apariencias... (Bougnoux, 2008: 4).

Descender de la seguridad del péndulo oscilante para navegar la mar baudelaireana¹⁹ con las velas hinchidas como pulmones. El exceso de materia que confunde la música con el papel entintado se conjuga con el defecto de ella que confunde el aire empujado por el diafragma con el espíritu absoluto del tiempo encarnado en el instrumento por los dedos que lo tañen. De un caos de componentes traslapadas, emergen individuos técnicos, humanos, psíquicos y colectivos que hacen posible la eclosión del mixto milagroso —inspiración y transpiración— evanescente y pétreo que instala el intervalo en la continuidad. Ni decidir a favor de tal o cual promontorio, ni tratar de fijar lo inaprehensible. Una estética restringida ha convertido el arte de las mediaciones en el reducto clausurado de una inmediatez interior. Es la música la acumulación de mixtos que colman los intervalos: entre una época y otra, entre un instrumento y su intérprete, entre la música misma y el medio heteróclito en el que ocurre. El único objeto posible es la operación de construcción de objetos parciales: no hay objetos naturales en posiciones fijas, ni esencias puras. La música es el arte de la presencia real porque acomete los intervalos necesarios entre los terminales arbitrarios: procede al

¹⁹ *Música*, en *Las flores del mal*.

inverso de las artes, de los discursos de la representación: no puede delegarse ni a la materialidad del objeto ni a la imaginación del sujeto: acontece en el entre-dos, entre la evanescencia seductora del objeto y la rigidez material de sus registros.

La representación connota un orden de la repetición para el cual ya todo existe... (Bougnoux, 2008: 6).

Toda música ocurre en el doble gesto serresiano de su erección en estatua. La estatua-tótem: el objeto de pasión, devenido piedra por transgresión, que se instala en el medio de los cuerpos que organiza y de un mundo que se inventa; un mundo que sigue funcionando incluso después de que los pedazos de piedra se desprenden por las oleadas de erosión. Por otro lado, pero al mismo tiempo, la estatua evanescida, la constelación de la lira postergada al infinito y sólo acotable por configuración arbitraria de estrellas como señuelo: ¡qué importa ahora la cohesión de grupo, la elocuencia de las diferencias territoriales, el aquí y el ahora, si la deriva apabullante discurre por fuera de cualquier inclusión: lo que se ha fugado siempre regresa, como los coros de Esquilo, para dictaminar las leyes inexorables de las que ningún mortal podría escapar... ¡Tragedia! La música como amalgama de identidades colectivas, como punto de partida de diferencias generacionales, como escape al caos amenazante: al momento de peligro se entona un estribillo o se enciende la radio. Pero, al mismo tiempo, la música como algo que se desprende de los materiales en los que ha sido fijada para enfrentarnos desde un sitial virtual —por mediatizado— para hacernos olvidar las vicisitudes de su eclosión.

Un niño canturrea para acumular dentro de sí las fuerzas del trabajo escolar que debe presentar. Una ama de casa canturrea, o pone la radio, al mismo tiempo que moviliza las fuerzas anticaos de su tarea. Los aparatos de radio y de televisión son como una pared sonora para cada hogar,

y marcan territorios (el vecino protesta cuando se pone muy alto) (Deleuze, 1994: 318).

Occidente ha producido un conjunto técnico asombroso que, por envolvente de una multiplicidad de músicas, ha tomado el nombre de música y funge como la única, la verdadera; por esta razón, diríamos que esa maquinaria de bielas aceitadas y en desgaste permanente, pero que se regenera como lo hace cualquier individuo, reproduce, y al hacerlo revela, o es correlato de esa otra construcción poderosa que es el mundo diseñado, habitado, padecido, construido y destruido por los occidentales. Se podría, entonces, trazar una imagen musical del mundo. Ese relato musical que actúa como correlato del mundo fabricado por occidente tiene como mapa acotable al sistema tonal. Él delinea sus contornos como lo hace la melodía en una pieza aquietada por grafía; él articula los intervalos necesarios que median en toda relación y, desprendidos de la materia y de la carne, dictaminan lo que es consonante o lo que es disonante —posiciones lábiles que se intercambian— y funda la armonía del universo: la de Rameau, la de Newton, la de Kepler. Están entonces dispuestas las coordenadas horizontales y verticales para que un mundo ocurra, como las coordenadas cartesianas; y en la interacción entre ambas, la curva, la posibilidad abierta de los trayectos transversales, los gérmenes, incluso, de toda dilución. Occidente produce objetos de memoria y distiende, en relato histórico, los avatares de tal producción. Desde los albores, no un origen unitario cómo es posible en otros relatos; más bien, una escena originaria que se pierde en un más allá de tiempos primordiales a los que la música puede acceder por sus procedimientos posibles de reversibilidad: por la flexibilidad de sus series retrógradas e invertidas que, aunque siempre se han socorrido, sólo se tematizan en el XX cuando se teme su desaparición definitiva. Un caos originario como escena bullente de seres larvarios que brotan sin dirección pero que, para poder existir, viajan a contrapelo de las tendencias técnicas, esos flujos que disponen los objetos para que inicien procesos de individuación. Un mundo que se organiza, un

caos en devenir cosmos que territorializa las tendencias disponibles y da forma a configuraciones de objetos que actúan como memorias capacitadas para los actos fundadores; una matriz musical definitivamente produce, con jirones de objetos técnicos y biológicos, la máquina pitagórica que, por relato, se transmite hasta nosotros a escala antropomórfica con identidad propia resguardada por historia, legitimada, validada por relato pero soportada por materialidad, por técnica.

Han sucedido todas las etapas de la conversión en objeto de la música: codificación de un lenguaje, la notación, la tonalidad, erección de escenario entre músicos y público, normalización de un oficio... De la producción de leyes físicas a la organización social de un aprendizaje profesionalizado, la música ahora, desde sus innumerables objetos, puede afirmar con certeza su objetividad (Hennion, 2002: 287).

La historia del mundo occidental: la historia de la música de occidente, es la historia de la producción de un objeto; es el relato que trata de fijar unos procesos que fluyen en la construcción de un objeto —preñado de objetos parciales, de mediaciones en acción— desde los albores; primeras formaciones casi imperceptibles pero que ya generan movimientos violentos de medios asociados: ámbitos de preindividualidad. Las formaciones incipientes van absorbiendo el medio: cede la violencia y se agranda el objeto —como haz de flujos, de duraciones, de mediaciones— de la abstracción a la concreción. El relato que da cuenta de esos procesos se inscribe en superficies materiales que constituyen la memoria. Lo podemos decir como por etapas. Etapas necesarias de la conversión en objeto de la música: un halo espiritual, una inmaterialidad primigenia que se erige en estatua de doble signo. Primero, una eclosión desde fuentes primigenias; la tendencia aglutina, *ricercare*; luego, las formaciones elocuentes fundan un lenguaje mediante la construcción de pequeños objetos técnicos como códigos: ellos se acumulan, actúa la tendencia técnica, se alinean los prontuarios materiales: hay notación:

las fibras humanas dirigen las acciones y crean bellos cantos que otorgan identidades y las hacen huir hacia lo etéreo proyectadas en las ojivas góticas, en el fluir hacia arriba por la ingravidez del incensario; otras formaciones incipientes, nuevos medios asociados que ceden sus flujos, nuevos individuos que toman sus formas de tales operaciones: la tonalidad; en ella se articulan elementos que habían quedado al desnudo en maquinarias dejadas al abandono como los modos griegos de proceder descendente. La tonalidad se erige como estatua —garante que se confunde con la música— y, al hacerlo, distribuye los cuerpos que quedan de un lado o de otro —o *in mesoi*—: tal formación, en tan alto grado de concreción, producto de la acción múltiple encerrada en intervalos tan amplios, que ha agotado casi todo su medio asociado, ya no deja una estela de partículas sin consumir; deja un hoyo, un agujero, un elocuente vacío, una zanja horrenda que se enmascara ante la potestad de lo que surge; de un lado y otro —la brecha permite hablar de los dos lados discernibles— nuevos individuos colectivos: los músicos, los públicos, y, entre ellos, el escenario: superposición de las pantallas espaciales y temporales, reales y virtuales, antiguas y modernas; espacio-tiempo de la exhibición, criba de lectura donde lo homogéneo deviene componentes dinámicas, todo mezclado: el mixto en acción, en devenir; objetos que ceden su estabilidad para que se hagan perceptibles sus trasuntos de duración, de metaestabilidad. Un escenario, siempre; desde el de intervalos más cerrados: la escena íntima de un músico abrazando su guitarra; el despliegue de candilejas, vestuarios y altavoces; la configuración, aparentemente estática, de las tensiones controladas en el dispositivo Orquesta Sinfónica; hasta la orgía de bits, de enchufes, de microprocesadores y de memorias ahora reducidas a delgadas cajuelas metálicas coloreadas que se portan en el llavero.

*¿Es concebible vivir juntos sin el auxilio de una escena y de una distancia imaginaria, sin las dramaturgias de nobles representaciones y de algunas abstracciones simbólicas?
... (Bougnoux, 2008: 6).*

Siempre un escenario, no es posible de otro modo, cuando hay complejidad de mediaciones, cuando los objetos —como los musicales— son acumulación de duraciones que arrastran hacia ellos y adhieren las fibras biológicas o psíquicas. Escenario que convoca —más que evocar— esa escena primaria que no del todo en tiempos de Cronos: más en tiempos de Aiôn. Esa distancia, esa distribución dicotómica, esa brecha escamoteada pero como potencia, configuran un mundo; necesidad de las amarras para aquietarlo, para inscribirlo en formaciones de alta duración, para registrarlo en soportes susceptibles de transmisión; brotan las instituciones, los Estados: todo ese campo semántico que se organiza al rededor de esa raíz-tótem etimológica. Y con ello, las normas, incluso las leyes —¡ah la manía!— nacen los oficios y, para ello, las escuelas; nuevas formaciones de lo social que ajustan sus devenires entre la arbitrariedad de las leyes atribuidas a lo físico —mutaciones de la Physis inusitadas, desprendidas del territorio— y las normas como mediación necesaria para la erección —doble signo serresiano— de la sociedad-estatua.

Segunda mitad del XVIII: se puede decir que la música —como el mundo inventado por occidente— se ha petrificado y, al mismo tiempo, desvanecido, y, en la escena que conjuga el mixto, escenas de objetos parciales en órbita, garantes en procesión pausada por la quimera del progreso, la certeza de su objetividad. La Revolución convierte la música —como el mundo inventado por Occidente— en *res-pública*; las sociedades filarmónicas arrancan las orquestas a las casas de monarcas y los jardines palaciegos devienen teatros donde acuden los ciudadanos convertidos en público; a la muerte de Mozart, diciembre de 1791, están listos los estatutos de las escuelas dispuestos a transformar la cohorte de las masas en marcha hacia los sitios del trance en elites ilustradas; las escuelas pronto, con la articulación de los medios asociados de individuos de todo tipo que van formando, erigen los

Conservatorios Nacionales, señal inequívoca de la institucionalización de la música que se moldea de acuerdo con las necesidades de una sociedad republicana que emerge de las arquitecturas republicanas y decapita a sus reyes. La música se almacena, sus trazas de materialidad se regulan en deriva museificante; las huellas de música del pasado, en formatos duros de escritura, se sistematizan, se aplica la ortopedia al tiempo que las sociedades ilustradas domestican las voluntades de los fulanos convertidos en pueblo, en público. Orquesta y República cantan la gloria de los derechos humanos y extraen sus motivos de la caótica maraña resaltada por clarines de guerra en los aires regulados de los trompetistas profesionales. Las emanaciones violentas de la revolución domesticadas, las marchas al cadalso, en la Sinfonía Fantástica de Berlioz, se convierten en marcha hacia los escenarios, los esquemas mentales se componen, se conforman, una lógica de las formas sustituye unos contenidos horribles que se enmascaran tras la perfección aséptica de las leyes armónicas: es la música clásica que, una vez agotados los medios en los que se configura, convoca otros elementos dispuestos, la actividad de sus membranas como en los rotos tímpanos de Beethoven, anuncian ya las nuevas posibilidades del siglo romántico que inicia sus procesos en ámbitos de “tormenta y arrebató”. Los escenarios-teatro exhiben, como los museos, uno a uno, uno detrás del otro, uno al lado de otro, los objetos como obras; pero la programación de los conciertos no se ofrece ya como el regalo de un príncipe, sino que depende de las demandas de los públicos que se instituyen; hay ya un problema de *rating*. Hay un objeto bastante ambiguo, “*blanco de todas las reformas*”, “*chivo expiatorio*”, “*reverso denigrado* (Hennion, 2002: 286)” que, como muchos otros, se desprende de tales configuraciones en mutación: el Solfeo; matriz de contrataciones de los nuevos profesionales en las maquinarias orquestales, regulación de su permanencia en ellas, distribuidor de los grados de profesionalización; pero, al tiempo, programa de formación —no tanto de públicos: esa formación transcurre ya con cierta autonomía— sino de las nuevas generaciones: la

infancia, de reciente configuración como “Mundo Aparte” (Ph. Aries) encuentra en la disciplina del solfeo un programa expedito para la normalización de sus individuos; domeñar las voluntades por ideología, propósito de las derivas ilustradas, en los tiernos cerebros que se engranan, se facilita mediante el yugo de una práctica que promete, como recompensa, la etérea, divina e idealizada música. Segunda mitad del XVIII; “se ha rizado el rizo”: los medios asociados de tantos objetos parciales convocados, compuestos, sin consumarse totalmente, se traslapan, se confunden y configuran un medio de intervalos más abiertos; un objeto gigantesco se configura desde un medio asociado poderoso donde se hacen visibles: conciertos, públicos, el aparato orquestal, el piano, un compositor-orquesta como individuo en posición dialogante con la sociedad, sociedades filarmónicas, escuelas de formación, gramáticas musicales: Manheim como renovadas Nebrijas, como reenbieladas Port-Royal, repertorios, tratados de armonía, aficionados... Una maquinaria bien ajustada que discurre en escenarios-taller, que aglutina a sus públicos que vienen de todas partes reconfigurando las vías de los juglares; pero la tendencia que desata las marchas de peregrinos se instala también en los elementos más volátiles de intervalos ajustados: una universalidad toma forma en la circulación de obras en soporte de papel. La obra se ve, se vende, se instala en los dispositivos orquestales, ocurre; posee un operador objeto de las regalías que produce su mercado, que es destinatario de las partidas presupuestales de cabildos y ministerios, es política de la República; una posición de garante que escala las posiciones del aparataje técnico que sustenta el monstruo; se ve incluso por encima del sublime intérprete que se liga ahora por contrato, asalariado, el compositor: artesano que aspira a la posición de astro rutilante que ya ocupan los artistas de la plástica. La música existe y el gesto de su contemplación se confunde con la actitud sosegada, de ojo cerrado, de la estatua. “*De un aliento, la institución ha hecho un objeto, que se ofrece a la vista, al tacto, a la venta* (Hennion, 2002: 288)”. Una corriente de aire, un índice de fricción en el encuentro cuerda-cerda, un gesto

percutido en membranas distendidas, se transforman en estatuas del doble signo: o se petrifican o se volatilizan para ser acotadas en registros constelados.

El XIX enmascara todo el aparataje, lo cubre con mantos de tecnofobia, hace aparecer en solipsistas posiciones el individuo que se eleva por encima del grupo: intérprete, nuevamente divinizado, o, compositor, quien goza ya del estatuto de artista pero que no se atreve a ataviarse con sus ínfulas. Genios regulados por indecibles que acuden a la parábola de los talentos, genios como de lámpara maravillosa que agradecen a la institucionalidad necesaria pero escamoteada su nueva posición: lo sublime, arriba, que está por un más jugoso estipendio. Pero tan generosa sujeción a los *boureaux*, deja vacíos los ropajes de todo gesto creador. Esta situación se transmite, casi intacta, hasta el XX; a pesar de la reproductibilidad técnica, de los gramófonos devenidos industria, de las emisiones, la radio, los mercados, el disco y las ventas. Situación de música “en conserva” que parece muerta; el casi del “intacta” en posición de potencia, los prontuarios del “a pesar” rompen las amarras y la música pervive. Eso es la música: una tendencia a romper los cercos instituidos en los que necesariamente acontece. Hay institucionalización necesaria en todo acontecimiento que produce música: prácticas que precisan de una regulación para su eclosión como materia organizada, para su inscripción en los cuerpos o en los objetos parciales que la hacen transmisible, para la formación de medios asociados que hacen aparecer un objeto de intervalo mayor que parcialmente llamamos música pero que será substituido por otro que exhiba nuevos prontuarios y sea digno, a su vez — muchas veces cambiantes— de tal nominación; *“primero una operación, pronto un organismo, cada vez más pesado, cuya masa física va a sostener, enmarcar, proteger y sofocar lo que instituye...* (Hennion, 2002: 290)”.

El de la música es un objeto metaestable: aparece en la actitud sosegada de

la plácida estatua, estática en su pedestal; pero, por toda parte, bullen los esquemas, las andaduras, los seres larvarios que se agencian confundidos, los elementos que se transmiten, los jirones de instrumentos y de soportes recompuestos; un solo golpe de agógica percusión matizada sobre la superficie en calma de la laguna estabilizada, institucionalizada, y todo se moviliza en devenir potencia-acto. Medios asociados que nutren los objetos que ellos mismos configuran por transducción; pero, esos medios son más visibles, más improrrogables, cuando se trata de objetos que, como los de la música, se han clasificado como inestables, como carentes de materialidad pero en el máximo de la elocuencia, del poder de idealización de los individuos que se forman en sus ritmos, que se colman en sus intervalos; un cuerpo pájaro que se forma de una lábil configuración gorjeo [*“la máquina de gorjear...”* (Deleuze, 1994: 319)]. Los objetos de la música, la música-objeto-metaestable requiere, más que cualquier otra operación configuradora de discursos, de la acción de los medios; pero esos medios, en el engranaje social, aparecen como instituciones que soportan lo que instituyen. El músico de las músicas actuales, con el estatuto de artista —la aureola devaluada que no se atreve ya a portar porque un gesto de supervivencia en el asfalto fangoso la ha territorializado en los individuos incógnitos, “x, y o z”²⁰— precisa de la institución con la que pelea. Una lectura de los signos de la época, de las emanaciones de las tendencias técnicas por fuera del aquí y el ahora, las duraciones de nuestra edad de hierro vehiculadas, adheridas a las sonoridades de la metrópolis mediatizada, hipersemiotizada, la de las autopistas de bits, de “matrices recargadas”, de frenazos, de bielas aceitadas, de iones de plomo que se percuten en los asfaltos; cualquier lectura que pugne por materializarse tras la operación del agente-música, precisa de la institución: de músicos avezados que materialicen las ocurrencias, de presupuestos, de partidas, de becas o de premios que suplan lo que los públicos ya no demandan; de flujos del consumo, de gestores, de empresarios

²⁰ Alusión al poema *La pérdida de la aureola*, del *Spleen de París* de Baudelaire.

que amasen los gustos de los públicos para producir mixtos ataviados, amanerados, que las masas, en operación de retorno, consumen como su *lumen*. No hay música sin un medio institucional que la soporte, no hay autonomía; una vez se emiten las ondas que reconfiguran, en un medio elástico, la música producida por la acción de tantos y tan disímiles intermediarios, esa institución se agazapa para, enmascarada, cobrar sus dividendos. *“Los conservatorios y su viejo molde anticuado, las orquestas y su burocracia sindicada, el sistema clientelista de las salas y las giras [...]: las viejas instituciones huelen a polvo [...], las nuevas son pulpos cuyos tentáculos centralizan sus presupuestos... (Hennion, 2002: 291)”*.

Pero el músico-artista, el músico-vedette, no es nada sin esos medios asociados, instituidos, que los crean. La música sólo se sostiene, sólo se erige en estatua cuando un objeto, en suficiente estado de concreción, de estabilización, de institucionalidad, al límite casi de la muerte, crea la zanja, el foso que la pone a distancia de lo otro, de los públicos individuales o colectivos. Es en el solapado foso²¹ donde ocurre la máxima actividad de la turgencia: allí se operan, se manipulan, se restauran, al tiempo que lo hacen los cables y los demás hilos como adherencias de los aparatos, los hilos que gobiernan el soporte, que enredan la red de intermediarios necesarios que permanece ahí, en estado de máxima tensión, mientras el paciente —al otro lado del escenario impoluto, refulgente— se solaza con la belleza pretendida que organiza sus ritmos, sus devenires, su complicidad con los mundos posibles surgidos de los intervalos en los que se fuga y, que a la postre, reordenan el mundo. La música, ese mixto de intervalos, respira en y por el medio que la hace posible. No hay, no puede haber, vanguardias anarquistas en la música. Pero en los intersticios, en los momentos en los que el intervalo se manifiesta, en el reverso agónico de la música objeto, entonces, la certeza

²¹ El foso de la orquesta para que el escenario quede listo para la escena: aglomeración, una música del afuera sale de él.

de que nada puede aparecer sin la actividad de la zanja, sin las tímidas luces del foso donde se afinan los instrumentos y producen inusitadas músicas del afuera, sin las contigüidades de esas relaciones más allá del escenario; adherencias con todo sistema social que se hacen presentes en el instante de eclosión de toda música. Toda una operación, un dispositivo técnico, una acumulación de mediadores y de mediaciones, que arrancan, de los ámbitos de sonoridad actuales, las tendencias de sonoridad adheridas a soportes de otro tiempo; vibran los instrumentos, los escenarios, las fibras de intérpretes y de oyentes, cruje el artesonado y, ante tal despliegue técnico, se fuga el espíritu liberado para recrear de nuevo el trance, la función sagrada: bóvedas de lo sublime construidas con la materia transpirada.

El gesto que relaciona las fibras de los cuerpos con las fibras de cueros de animales, de maderas o de hojas metálicas moldeadas, es ya un gesto de inscripción; un trasunto de escritura. Esa relación que “presentaliza” como objetos que constituyen mixtos a los que se llama música, que se hace visible en la relación música-instrumento, constituye un gesto fundador imprescindible a toda música: no hay músicas que no sean escritas; la mayoría de ellas, en la geografía planetaria de todos los tiempos, pueden prescindir, sin embargo, de objetos en alto grado de concreción que fungen como sistemas de inscripción en registros duros de las duraciones transmisibles. Son esos sistemas de objetos instituidos los que operan la distribución de flancos tendientes a los polos discernibles por arbitrariedad: del lado de la objetividad (“música sin sociedad”) de la tendencia técnica; y del lado de la circularidad étnica (sociedad sin música); sortear la zanja, el intervalo constituyente, ámbito de la exclusión donde habita el Titán²² mahleriano, prontuario de toda música: bullen los objetos técnicos, los soportes materiales, los instrumentos que los hacen perdurar. *“Músicas étnicas que danzan entorno a su instrumento; músicas clásicas que se*

²² Epíteto de la Primera Sinfonía de Gustav Mahler

refugian en sus partituras; músicas populares diseminadas en la multitud de sus soportes mediatizados (Hennion, 2002: 293)”; detrás de cada supuesto género —aquí carece de rendimiento el proceder de seres equívocos por géneros y especies—, una técnica, un conjunto técnico que intenta la fijación en objetos que transitan desde lo abstracto a lo concreto. El devenir objeto de la música que se opera en procedimientos técnicos discernibles: música viva, música escrita, música mediatizada; pero no es posible una música que no esté viva, ni una que no esté escrita, ni una que no sea mediatizada; es en el reparto asimétrico de donde surge cualquier posibilidad clasificatoria. A cada rango, una competencia distinguible, pero mezclada a las otras. De esos tres flancos arbitrarios se desprenden trayectos que se hacen más o menos visibles en una u otra práctica musical: desplazamos, de ese modo, el análisis, de los términos a los medios, a los intermediarios: no es posible de otro modo en el arte, en el discurso de los intervalos. Lo que aparece en tal o cual formación o lo que se esconde, lo que se articula, lo que se opone, en tal o cual estado de calidoscopio, define, por antonomasia, un estilo, una posible, no-esencial, clasificación. Los polos visibles: música y públicos (individuales o colectivos) toman posiciones divergentes en función de esas escenificaciones de los elementos fugados de los otros polos. Es en el medio donde las oposiciones figuradas devienen tensiones de medios metaestables; ya no se va a la caza de principios inmutables, sino a la captura de acciones ordinarias entre agentes, soportes e instrumentos. En tales acciones, en tales operaciones de captura, no tienen lugar las oposiciones manidas entre contenidos y contextos, las eternas disputas de validación y descalificación de los intermediarios que fundaron las literaturas sobre música; en la arena de las actuaciones, de la revelación de las complicidades entre los intermediarios, se desvalorizan los juicios que hacen aparecer a tal o cual garante como verdadero, como auténtico, vivo, artificial, mecánico, comercial o pasivo.

Si queremos sortear las ‘Escila y Caribdis’ del estetismo (la música sin la sociedad) y el sociologismo (la sociedad sin la música), nos veremos en la exigencia de revisar una exclusión injustificada [...]: la de los objetos técnicos, los soportes materiales, los instrumentos sobre los que se apoya el arte para durar... (Hennion, 2002: 293).

Sólo geografía cruzada, redes distendidas por las que pasa toda música. La llamada música clásica —categoría vacía—, por ejemplo, combina elementos ajenos a su insostenible definición: los puristas, antaño del lado de la interpretación “en vivo” —otra categoría vacía—, encuentran hoy en el disco —móvil y almacenado en las tiendas; o fijo, “duro”, que posibilita las múltiples copias, todas originales, que circulan en los quemadores y en las memorias de bolsillo— el ideal prístino de su pureza; lo reproducible tecnológicamente ocupa el máximo de reverencia, de fidelidad, del Uno de la única voz, casi Dios. Si acaso se sortean los obstáculos para la asistencia al anacrónico concierto de la “música clásica”, se hace para confirmar la veracidad de las versiones que reposan en la colección privada: pero esos puristas reniegan de la música enlatada mientras archivan en pedazos de intervalo más corto de lata el objeto inexistente de sus efusiones musicales. El concierto de “música clásica” cede su anacronismo, en operaciones de gestión cultural, en presupuestos de cabildos que asumen como obligación perentoria la importancia sagrada de tal configuración, tomando prestados objetos técnicos de sus hasta hace poco rivales en la escena: el concierto de variedades; resulta plausible, aunque casi cómico, ver el esfuerzo de los gerentes de orquesta por “candilejizar” sus escenarios, mutar los fracs por vestuario de variedades, “pantallizar” el gesto del director para hacer espectáculo; un inamovible Karajan llorando de frente a las cámaras para que los pacientes de las butacas cierren las brechas, no con músicas sino con formaciones mediáticas que las sustituyen. Cómo intenta moverse, danzar en la “indanzable” escena aquietada del corsé negro y la peluca empolvada que se ha convertido en cabellera “rockera”. La “música clásica” existe aún sin ser

ejecutada. La necesidad de repertorios antiguos reciclados ante la huida de gestos creadores que instalen la mediación de trance en la “música clásica”, a pesar de sus esfuerzos de travestismo, ha puesto por el suelo, rodar en el macadam de la metrópolis que construye sus bulevares en las avenidas de información, la pretendida pureza de la partitura. Así manchada se torna en posibilidad renovada de creación para los músicos lectores que intentan nuevos gestos, por lo menos restauran el “a dos” de la improvisación y la lectura, de las componentes paralelas que se chocan para exponer lo plétórico del intervalo que explota. El disco —el móvil o el “duro”—, cuando se acomete el intervalo, el entre-dos, las operaciones ordinarias de los mediadores, cuando se rasga la última vestidura de la tecnofobia, ya no es la actualización en frío de un pensamiento trascendente, está vivo; más vivo que el concierto en vivo, tan vivo como el instrumento y la partitura, como las instituciones; el disco es un residuo material de una operación de captura que, por adherencia, supo fijar en surcos, en formaciones estriadas los reductos de inmaterialidad que se fugaban y que una púa, el plectro electrónico, es capaz de instituir la serie retrógrada que los devuelve a los medios donde vibra otra vez y de nuevo una música postergada por intervalos más o menos amplios. Y la “música popular” —aún otra categoría vacía—, que nada tiene que ver con el pueblo convertido en masa; ese continente designado en negativo: todo eso que no es clásico; ¡cuánta diferencia!, ¡cuánta distinción!; descalificación tecnofóbica, exclusión desde una existencia por fuera de la escritura, como si lo federativo, las identidades de grupo, o lo mediatizado en extremo —esas dos formaciones tan disímiles que pueblan la categoría —vacía— de lo popular, no se escribieran... Al lado del médium de los tiempos primordiales, aedos y rapsodas, sacerdotes y oferentes de culto, las vedettes, los seres hipermediatizados, contruidos por los requerimientos de los públicos que, en esquemas de gusto, se adosan para conformar tales entelequias que cubren el planeta.

Las músicas, producidas en la interacción de humanos y de aparatos, existen; están ahí en los altavoces imbricados de las construcciones urbanas, en el intervalo cerrado pantalla a pantalla de la membrana de tímpano y la membrana de audífono que conecta aparatos con fibras orgánicas, en las puestas en escenario de los conciertos, en la danza callejera; todo mediante la superposición de medios que constituye su realidad. Pero persiste la disputa: unas músicas, o clasificaciones arbitrarias de ellas, impugnan a las otras la carencia o el exceso de lo que ellas mismas adolecen: “la música contemporánea acusada de no producir obras, de ‘carecer’ de público; la música clásica, de no ser sino el signo de reconocimiento de una pequeña burguesía modelo; las músicas populares, de no superar el estadio frenético de la pulsión colectiva del grupo, los modos de complacer a la mayoría... Y todas las músicas que uno mismo no entiende, de que solo les guste a los esnobs... (Hennion, 2002: 296)”. Si todas se hacen converger en el plano neutro de la indistinción, entonces, una geografía compleja que define, no ya categorías, ni géneros, sino posiciones: series fluyentes de objetos, de medios técnicos, ora sonoros, ora silenciados, rivalidades conmutables, susceptibles de composición, de configuración de mixtos en su devenir objetos; un universo de soportes que se erigen o se caen estrepitosamente para ser nuevamente convocados; montajes, “performatividad” pura, constante, incapaz de cristalizar en géneros y especies.

En lugar de oponer así esencias verdaderas y mediaciones engañosas, es necesario reconocer que las músicas no tienen nunca que oponer entre ellas más que mediaciones, que son, no obstante, su realidad misma... (Hennion, 2002: 296).

4. MÚSICA EN SINCRONÍA: LAS MÚSICAS ACTUALES

No es posible La Música en la metrópolis heteróclita; hay músicas que emergen desde estancos rivales derribando las barreras que las instituyen y, que al hacerlo, unos y otros soportes, unos y otros medios asociados, se confrontan, se estorban, se ignoran o se sintaxan para impedir toda tendencia a la unidad. La geografía —distendida entre los dos ejes consensuales: el de lo étnico-social y el de lo técnico-objetivo— nutrida desde esos estancos agazapados, deja ver, en el medio, unos encajes de medios y soportes que desarrollan procesos de individuación y se concretan, para exhibir, como estatuas en los campos messiáenicos²³, como haces de objetos y duraciones agrupables: un escenario, un instrumento, una partitura, un disco. Entre ellos, una multitud de pasadizos, de puentes, de encuentros, de adherencias, de contigüidades.

La música no pertenece a una ciudad pacificada, sino que, al contrario, se reparte entre ciudades adversas, regidas por justificaciones antinómicas [...]. Ya no existe la música, sino las músicas de la actualidad, que tienden a crear dominios estancos y rivales, y que, en el mejor de los casos, se ignoran mutuamente... (Hennion, 2002: 298).

La Música Contemporánea. Con esta nominación se intenta comprender unas músicas que emergen en ámbitos académicos pero en el momento en el que sus agentes se fugan de ellos; se sienten continuadores de la deriva “seria” y “cultura” de la música y reconfiguran el solipsismo romántico adosándolo con esquemas cerebrales de racionalidad: la música ya no es bella, dicen, es

²³ Campos desolados que se enmarcan en dos temas: el tema estatua y el tema flor; Sinfonía Turangalíla, de Olivier Messiaen (1948); diez movimientos; *gamelang* y *ondas martenot*.

interesante. Pero el ingrediente pasional se halla exacerbado y tiende hacia el polo esteticista; pretende ser la música del aquí y del ahora pero reniega de ellos con gesto revanchista: “el mundo no está preparado para mi música a sabiendas que es la música de la época”; no hay público para tales efusiones que, por tanto, ocurren en claustros exclusivos en los que tal aislamiento aumenta el rictus pasional que impulsa una música que lee los signos más próximos: el palpitante de la materia en el preciso instante en el que deviene material musical, la captura de elementos heteróclitos que registran mixtos de músicas que suenan, de ruidos-sonido de la metrópolis vibrante con sus motores y sus estridencias de metal; la voz de los medios amplificada y en confusa imbricación, las ondas de un cerebro domesticado por años de formación académica, la atalaya intelectual en la que necesariamente se refugia la pequeña elite de músicos expulsados de los que así se endilgan y que se forman por los gustos de las masas. Una música que brota de lo más próximo del contacto músico-instrumento; que sucede en la superficie donde son intensos los contactos entre mapa y territorio: esto la devuelve al polo del acontecer étnico; “interesante” paradoja: la música más alejada del trance colectivo, la que carece de público, la que es posible en las bóvedas cerradas pero etéreas de la contemplación, cuando lo diferido arroja sus máximos, es, al mismo tiempo, como en la cercanía del nómada con la membrana del animal que ha desmembrado, la música emblemática de lo más regional. Curiosa exhibición de mediadores: partitura, sí, porque, como todo trasunto contemporáneo, nuestra Edad de Hierro está supeditada a las trazas dejadas por la era de reproductibilidad: un pequeño grupo, un concertino cibernético, improvisa en torno a sus objetos de todo tipo; hay dispositivos de captura, de transcripción; no ya las sofisticadas consolas o los onerosos estudios, sino los simples software de grabación que producen ellos mismos las partituras que después casi nadie toca; a la mayoría de los músicos de las orquestas sindicadas no “les gusta” esa música “sin melodía”; no entienden, aunque en ellas viven, las polirritmias que no aprendieron a leer en solfeo dieciochesco.

Los mismos agentes que la produjeron para ser transcripta por aparataje tecnológico no encuentran posible re-interpretar una música cuyo momentum es cosa del pasado; partitura, entonces, como propósito inicial que desaparece ante la paradoja que la revienta: los polos más alejados que insinúan el intervalo escamoteado que ofrece tales músicas; disco, poco, si no hay públicos... Sin embargo esa música existe, no tanto por la terquedad apasionada y trágica —los músicos rigurosamente formados encuentran en ella la posibilidad del único medio de expresión individual irremediablemente perdido— sino por la institucionalidad: el aparataje institucional, esa formación técnica, sí evoluciona en derivas que se insinúan continuas; su motor es la historia relatada que procede por líneas de posibilidad; son las instituciones, más las sociales que la específicas del arte, más el cabildo o el ministerio que la misma orquesta o los gremios de músicos, los que asignan las partidas, los que mantienen todo el sistema con un gesto de fe casi religioso. Pero los interventores escamotean su “ignorancia” delegando en los mismos “creadores” que ahora son artistas: “júzgate a ti mismo que nosotros te daremos en función de tu veredicto”. El músico-artista de este reducto logra su visibilidad social del lado de las elites ilustradas: ahí construye su estatuto de intelectualidad: el rictus pasional enmascarado, unos cuantos usos de presentación y de prendas que señalan una rebeldía, pero oficializada, pues su oxígeno es la institucionalidad.

Más allá de las parejas estériles de la figuración y de la abstracción, de lo inteligible y de lo sensible, parece que toda obra sea necesariamente realista en la medida en que se apega a materiales, y a un medio, que ella no puede no mostrar. Con grados variables en la escala de la ‘diferencia’ o de la sustitución semiótica, de lo más atado (el indicio) a lo más distante o desapegado (el orden simbólico de las palabras), pasando por el icono... el aplastamiento del mapa sobre el territorio, o el grado cero de la menor distancia representativa (el mapa geográfico a escala natural imaginado por Borges) habitan los extremos de la figuración y de la locura... (Bougnoux, 2008: 14).

“La figura simétrica de la música contemporánea es la música popular comercial, la de los Top 50 y los medios de comunicación, esas ‘variedades’ que ni siquiera tienen un nombre claro (Hennion 2002: 300)”. Unas músicas que son la música si juzgamos tal identidad por el escrutinio de mayoría de los adeptos. La música de nuestra Edad de Hierro, la que no se detiene a mirar, aunque de ellos se nutre, los tiempos primordiales; la música-producción que se debe al *double bind* (Deleuze, 1994: 56) entre industria y mercado. Aquí sí que es necesario hablar de “leyes”: de la producción y del consumo, de la oferta y la demanda, y, detrás de ellas, y como soportándolas, las de la historia, las de la cognición, incluso, más osadas, las de los afectos. Vasta y compleja red de relaciones por las que todo pasa; no es necesaria, incluso, la música; ésta funge, como todos los demás objetos con los que co-habita, como un vector de distinción que impone, es cierto, algunas huellas sonoras, algunas posiciones de escenario; pero es un escenario pletórico, arena trascendente omnisciente, omnipresente a la que no le basta las inmateriales y escamoteables relaciones de sonido y fibra. Las “leyes” musicales construidas *ad imposible* entre tantas disputas modernizantes ceden sus últimos bastiones, adhieren a esas leyes envolventes: una música no existe, no se sostiene en el entramado de sus leyes arbitrarias y consensuales, sino que lo hace por relaciones de obediencia o fuga del gusto constituido por los medios de la masa. El vector música se convoca con los otros tantos vectores desde las posibilidades de un mercado que surge de la nada y en su proceso puebla un universo de públicos y de estrellas, de medios y mediaciones, técnicos y humanos en sonora amalgama, de intermediarios visibles, especializados, que logran tal visibilidad, tal especialización, en la traducción que hacen de los enlaces covalentes entre públicos y profesionales; dicha relación, de implicación recíproca, es la que jalona el modelo: un modelo circular que sustituye el tradicional lineal de la oferta y la demanda desde las trincheras autónomas de consumidores y productores. Una producción-consumo en simultáneo: cada fase del proceso crea individuos y medios

asociados en un devenir transductivo; mientras un objeto se erige, consume todos los medios asociados por los que pasa: la música, entonces, se confunde con el objeto mercantil que se concretiza al agotar los reductos de potencia y al combinar, al máximo, el conjunto de mediaciones. Desde el disco que se exhibe en tiendas y en catálogos hasta los medios masivos que lo diseminan en el espacio comunicativo; en ese proceder, se reproducen una a una las mediaciones, las visibles y las invisibles: la escena primordial, su registro en escritura, sus posibilidades de montaje, las derivas de objeto en contemplación, las emanaciones de coherencia de grupo, el trance —que ya no sólo es colectivo en el sentido de una ronda en torno a un tótem—: la escena mítica “puesta al servicio de la gula”²⁴; pero es ella la imagen misma del disco y de sus avatares. Los posibles extremos de la cadena productiva se han diluido en la cohorte de instrumentos que pujan por hacerse audibles.

Los oropeles de la cultura de masas que visten nuestras pasiones... (Bougnoux, 2008: 15).

Hay una música, en el ramillete de las músicas actuales, que construye su identidad ultramoderna escarbando en las técnicas más antiguas de la representación musical: el Rock. Este tejido asombroso distiende sus fibras desde los sitios enmarcados por las sonoridades hipermediadas de pantallas y membranas dispuestas por procedimientos de ciencia, por espectros lumínicos que todo lo transforman en el imperio de la imagen y su aquiescencia con la exuberante producción de los media, hasta el palpitar del tañido con las fibras más íntimas en el recóndito *underground* donde un grupo ensaya. Y en esa vastedad de elementos transmitidos distendidos en trasuntos de comunicación, la euforia del concierto, contrapartida contemporánea del trance étnico, se actualiza en cada emisión televisiva que, *real TV*, exhibe la exótica vida de las estrellas pletóricas en atavíos. Entre una

²⁴ Imagen del poema *Los ojos de los pobres* del *Spleen de París* de Ch. Baudelaire.

y otra escena, emergen direcciones y derivas, cada una con su estridencia. Cada una con sus cachivaches, sus medios, sus identidades; se disponen como ámbitos donde generaciones enteras cuelgan sus ideales, sus temores, sus deseos de vida y de muerte. El concierto de Rock no sólo concerta ritmos y líneas melódicas sino identidades sociales que ahí se forman o deforman, que ceden su inflexibilidad, una sola identidad para siempre, ante el rigor de lo mutante, de la identificación temporal implícita en el acaecer musical. En cada grupo local, desde cada sótano opaco por el humo, en cada acorde discorde de guitarra que cubre su disonancia con el percutido de las celdas de batería, en cada falsete de lamento o de clarividencia, se perciben nuevas aleaciones de notas y de trasuntos identitarios; en cualquier lugar del planeta, sin conexión espacial aparente, no por comunicación, cada uno de esos grupos, de esos medios, de esas identidades que se dan forma, persiguen una tendencia que es del orden de la transmisión; una tendencia técnica que bien puede objetivarse, concretizarse de tal manera en un objeto que se confunde con ella: esa identidad de las estrellas exhibida en la TV, que jalona pero que se sabe inconsumable por efectos de la evanescencia necesaria del objeto petrificado cuando se habla de música. El Rock es una música de intervalo entre dos términos fijados por convención que había entregado la modernidad: es ritual de la tribu y, al tiempo, producción maquínica de objetos. Entre el polo étnico y el polo objetivista, la *“immediate surface of everyday life* (Chambers, Citado en Hennion, 2002: 302)”, un territorio que es tanto social como musical: un paraíso perdido reencontrado con una alta dosis de optimismo; una inédita arena política que es capaz de mezclar, de componer, el comercio, la técnica; el dinero y la música; la pasión, el arte, la exclusión, la diferencia: un estado de resolución de las posiciones que dismantlaría la escena moderna de la dialéctica, la resolución cadenciosa de las disonancias, una promesa, un metarrelato.

El espectáculo vivo convoca y hace resonar todo el espectro semiótico... (Bougnoux, 2008: 9).

Desde los indicios de la presencia real hasta los símbolos ideales... (Bougnoux, 2008: 9).

El corte semiótico atraviesa íntimamente el cuerpo de los actores y el menor elemento de la decoración... (Bougnoux, 2008: 10).

La Música Clásica, esa música que mantiene posiciones encumbradas en el sistema de las artes, que se resiste, que se autodenomina música “cultura” o música “seria”, que se produce en la actualización de repertorios del pasado asumidos como “clásicos” que son interpretados por músicos profesionales que han padecido un arduo proceso de formación y que tal interpretación sólo es posible en la disputa acerca de los mediadores a los que hay que ser fieles, “dos músicas en lugar de una”, una música que se produce en concierto pero que se distribuye como objetos de mercancías en emisiones radiales, en clips televisivos, en los escaparates de tiendas o en el tráfico informal de las memorias electrónicas y los quemadores. Esa música, como la Contemporánea —sus agentes muchas veces se confunden— precisa de altos niveles de formación académica, de apoyos cuasi religiosos de los estamentos del Estado; pero, a su vez, como la Música de Variedades, es una música que hoy persiste por el mercado del disco, por los mediadores de los procesos de grabación, circulación y consumo; también el disco impone unos modelos-estrellas que son susceptibles de imitación; mientras logra su posición para tocar adecuadamente el instrumento, el intérprete en formación va adhiriendo a su cuerpo los vestuarios y los gestos que le impone la imagen del divo, del cuerpo glorioso que tras su frac aún deja ver los polvos de pelucas que hoy se sintaxan con rebeldes cabelleras. La Música Clásica, como el Rock, moviliza sus efusiones hacia el escenario del trance; el Rock profanó la sacralidad, quieta y augusta, del concierto clásico; pero éste profana la exagerada espectacularidad de aquél y con candilejas rutilantes,

con equipamientos técnicos que hacen visibles al público los gestos escamoteados del director, con toda suerte de utilería escénica, intenta seducir nuevos públicos: “¡Mirad cómo nos movemos!, ¡cómo sudamos!, ¡cómo nos entregamos en vivo y en directo!” El disco, objeto anatematizado por los puristas de los tiempos de la reproductibilidad técnica, también es registro de escritura; es decir, a partir de él surgen las lecturas; los directores de las orquestas estudian sus repertorios en la propiedad de diversas versiones, ensayan sus gestos como locos mientras dirigen hipotéticamente una orquesta que ya ha grabado; un mercado especializado del disco, profesionales y melómanos que perfilan un consumidor especializado. Un nuevo medio asociado para el acaecer musical en su deriva de Música Clásica; objetos rotulados, codificados, propiedad que se vende y se almacena; los repertorios tienden a la estabilidad que otorga la concreción de los objetos; se interpreta en las salas los repertorios que circulan en la oferta y la demanda; las emisiones radiales adelantan la interpretación de lo que ha de oírse en el concierto en vivo; el melómano, asiduo a su estación especializada de FM, sufre una decepción ante la imperfección de esa interpretación en vivo porque está saturado de las múltiples versiones que tiene disponibles. Sólo tomando elementos de trance, del polo de lo socio-étnico, usurpando la visibilidad de mediadores de otras músicas como el Rock, o de gestores por presupuesto como los de la Música Contemporánea, la Música Clásica aún tiene público para sus presentaciones en vivo.

La música clásica bebe de ambos extremos. Como las variedades y al contrario de la música contemporánea, es ante todo música de mercado, incluso si no se trata del mismo. No ya la inmediatez de la distribución masiva, sino la venta cómplice del mercado especializado, un público de melómanos especializado y cerrado sobre sí mismo, que consume mucho... (Hennion, 2002: 304).

En las músicas actuales de cada época, siempre hay una música que acapara

una presencia de origen; puede distinguirse de las otras músicas como una música autónoma pero su condición de posibilidad, los trayectos que tiene que recorrer para su eclosión, para llegar a ser entre ejecutantes y públicos, ha de estar siempre atravesada por otra presencia que escamotea la primera: la de los mediadores técnicos y humanos. Se trata de la Música Étnica; o la música comunitaria, música de lado social, que es correlato de la aparición de los grupos humanos y sociales, músicas tradicionales, músicas regionales, *in situ*, del aquí y del ahora; que persisten a pesar de las tendencias técnicas que empujan todo acontecimiento musical. Esa música, presente en diversos grados de visibilidad en todas las otras músicas, constituye un reducto tranquilizado para cada época que cabalga a contrapelo de sus tendencias, *“en la calma retirada de lo diferido y de un comfortable corte semiótico...”* (Bougnoux, 2008: 3)”, la nostalgia por la quietud que impone el ímpetu del devenir; ante tantos y tan sofisticados mediadores contemporáneos, nada como recordar la sosegada escena de un origen remoto, tan remoto que los intervalos se aquietan y parece como si el tiempo no transcurriese; un intervalo tendiente a cero, consenso, arbitrariedad. Sólo el grupo y el instrumento, única escritura; todas las demás pueden enmascararse ante la sacralidad que revisten los objetos atribuidos de origen; aunque esa sacralidad le haya sido otorgada por procedimientos técnicos de captura de generaciones recientes, etnográficas, audiovisuales. Suponer la escena libre de la relación circular arte-público, entonces, sí, una posibilidad quieta de un contacto con lo originario, con lo primordial diferido, sin el paso del tiempo, que permanece; caldo propicio para la formación de las identidades en torno al objeto totémico. Música que empuja el sentido de pertenencia, que lo señala, lo insufla, signo directo, en contacto, adherente.

“Entre un viejo blues y un chorus de Coltrane, los dos oficialmente improvisados, el primero es oral, mientras que el segundo parece, al contrario, sobre-escrito, más escrito incluso que el escrito clásico. El disco ha escrito la

biblioteca del jazz, su historia viviente es el producto de la grabación mecánica (Hennion, 2002: 309)". La escritura no mató la música al alejarla de cuerpo; es la posibilidad de ser escrita el gesto fundador de la música humana: escrita, transcrita, registrada, colocada en soportes de duración para ser luego, intervalo de tiempo, interpretada; la improvisación que se sacraliza en el Jazz también instituye el momento del diferido. *"Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él...* (Deleuze, 1994: 318)". El intervalo de tiempo que expresa el devenir. La música escrita, puesta en registros de memoria para ser transmitida, es la que se aleja de ser un vector acompañante de todo ritual social y existe en sí misma; sí que los acompaña pero crea, al hacer los medios donde configura sus formas, los objetos que trazan su autonomía. El Jazz escribe y lee sus músicas en el prontuario del disco; es el hijo dilecto, en música, de la era del arte y su reproductibilidad técnica. *"Escuchemos los testimonios de los grandes del jazz: ellos trabajan sus escalas con los oídos pegados a la radio o al disco. Parker aprende a 'hacer chorus' escuchando decenas de veces los solos de Coleman Hawkins o Lester Young en un viejo pick up...* (Hennion, 2002: 309)". Es el cuerpo, las fibras de cuerpo adheridas a los dispositivos técnicos lo que inicia la danza de la producción y empuja la reproducción del objeto que se ha configurado por captura directa de lo real en las mediaciones técnicas. Hay una contigüidad entre el proceder de la fibras orgánicas de humanos e instrumentos; contigüidad indicial que, en música, exhibe los intervalos; mediación en la inmediatez pretendida desde atalayas espaciales, comunicativas, que escamotean el trasunto de tiempo que ocurre en los *impromptus*. Esa libertad de la danza se desprende de los cuerpos y es perceptible como la sonrisa de un Gato de Cheshire²⁵; los clásicos, supervivientes por la demanda actualizada, intentan reterritorializarla en sus discursos críticos de actitud para enfrentar los juicios de muerte. *"Allí donde lo real hace efracción, la significación y los juegos de la representación se degradan en huellas energéticas, en impresiones y presiones...*

²⁵ Personaje de Lewis Carrol en *Alicia*: su sonrisa aparece y desaparece en las paradojas.

(Bougnoux, 2008: 3)”. El Jazz exhibe jubiloso tales contigüidades. Puede hacerlo porque ha mutado el registro de duración: no depende para la transmisión de sus objetos del rígido corsé de la partitura y toda su estela de intermediarios; el disco, la grabación, la captura de lo real sonoro en ámbitos de inmediatez, permiten la improvisación que no es otra cosa que otra captura en diferido: oídos atentos al devenir sonoro de los objetos del ambiente, del aliento de quienes lo pueblan, de tal o cual ocurrencia del otro que es mi par en el conjunto, de las reverberaciones, de los ecos, de las estridencias callejeras, del zumbido de aparato técnico que hace parte también del conjunto y ya no estorba a la transparencia. Sólo el acontecimiento, la música como acontecimiento único e irrepetible, la liberación de las amarras de lo escrito en partitura... Una nueva retórica de lo escrito por captura en dispositivos tecnológicos: suéltense, fúguense de sus cuerpos que todo está siendo grabado y podrá ser reproducido; es otra la música, otra su retórica, otro su discurso. Un nuevo garante de fijación, de conversión de la música en objeto, más eficiente pues permite hablar de lo real; permite al sonido mismo ser transmitido en el tiempo sin códigos de lectura que lo recreen en cada montaje; entonces, los apolíneos músicos del esfuerzo, la disciplina y el sacrificio, devienen nuevamente seres inspirados que se inmiscuyen en los relatos históricos y literarios y disertan sobre el tiempo. Otra vez, travestidos como artistas, se asemejan a los individuos humanos de la Música Contemporánea: se encuentran en el pasional cerebralismo del *Free*.

No hay géneros musicales como estancos autónomos: hay músicas reales que combinan de manera asimétrica mediaciones e intermediarios, prontuarios y soportes, y ahí operan su distinción. Toda música asume un compromiso, pero cada una lo hace en forma desigual, con los haces de mediaciones que conforman los diversos ámbitos en los que acontece lo humano: lo artístico, lo social, lo étnico, lo cultural, lo comercial, lo religioso, lo cognitivo, lo pasional... De cada ámbito, que la experiencia musical convoca

como posibilidad de medio asociado a sus configuraciones, brotan elementos en posición de transmisión que, mediante operaciones técnicas, la mayor de las veces ejercidas por los individuos humanos (es decir los biológico-psíquico-sociales), se “componen”, se adhieren a los objetos propiamente musicales, esos objetos que persisten en revestir y travestir los intervalos de tiempo. No hay tal oposición, en tales términos musicales como los que colma un intervalo temporal, entre las distintas músicas; si la Clásica abominó del gramófono por triturar su aura, hoy vive del disco, y sus agentes se apegan a ellos en todas sus formas evolutivas como en el gesto solitario de Coltrane; si la Contemporánea, trágicamente, habita los reductos de un solipsismo depurado y logra un estatuto esteticista de objetos prístinos alejados de las emanaciones del aquí y el ahora, sus agentes se abandonan a la captura de lo directo, al primer contacto de lo real, al flujo que da coherencia de grupo y resulta la expresión más depurada de lo étnico; la Popular es más un trasunto de complejas organizaciones científico-técnicas, industriales, comerciales y sociales que la efusión espontánea de la masa devenida pueblo; esta vez más que otras, una música “seria”, una música “cult”; en ella, más que en otra, podemos capturar la deriva técnica que nos humaniza, la evolución de los conjuntos técnicos que procura su eclosión; la Étnica y sus estatutos auráticos de tiempo original es un conjunto vacío; no hay reductos donde lo originario fluya sin mediación; toda música, de suyo, para acontecer, es un trasunto mediático; pero no podemos sustraernos a los relatos con los que imaginamos el mundo; y ese reducto originario, aparentemente inmediato, se la juega en lo diferido que se entroniza en la contigüidad, en el arte del devenir; el Rock está ahí como símbolo de la toma del mundo por las nuevas generaciones; un repliegue que invierte la condena temporal que había concretizado Occidente: pasado, presente y futuro en lógica lineal inexorable; ese repliegue procura nuevas distribuciones de flujos y los materiales sacudidos colman la espacialidad visible de nuestra contemporaneidad, de esta Edad de Hierro y el símbolo puede decir de una multitud de derivas, del sótano al escenario

pululan músicas que se inscriben en discos, en las candilejas de escenarios, en los instrumentos proteicos, en las redes de amplificación en todo sentido; el agente étnico de sótano saturado de humo, la estrella rutilante de gestos extravagantes que se venden y los músicos de conservatorio que otorgan la plusvalía. Las orquestas sinfónicas llenan sus vaciados teatros con repertorios de músicas populares recompuestas: las melodías más pegajosas visibles en la formación de identidades reciclan un solo de cello de una “obra maestra” que vuelve a oírse en escenarios inusitados. Es más fácil escuchar un aria de una ópera trágica en una película de Hollywood²⁶ que hacerlo en el palco subvencionado de las orquestas sindicadas. La Callas es hoy conocida más por la telenovela consensuada de su vida cotidiana que por la belleza supuesta de sus grabaciones con *scrash*. No hay músicas ni falsas ni verdaderas, ni muertas ni vivas, todas transitan por los prontuarios de tales identidades. Todas las músicas necesariamente precisan de su inscripción en registros de duración, independientemente de la amplitud del intervalo: de lo casi instantáneo a lo casi eterno; de lo contrario, no existirían; pero esa inscripción, a su vez, irremediabilmente, transita hoy la senda que acontece, en todos los sentidos y direcciones posibles, de la institución al mercado; lejos están los pactos con lo divino. Curiosa disposición de la geografía musical (geografía del tiempo): las formas opuestas, las oposiciones constitutivas, colman sus intervalos y se traslapan, confunden sus zig-zags²⁷, acaecen estruendosamente; el oído capta, el cuerpo danza. Una arena de cuerpos danzantes que transitan hacia, que van en la marcha, *Va pensiero Sull’alli doratti*²⁸, una senda sembrada de balizas como objetos musicales que colma la distancia entre un mortal y un ser idealizado, idolatrado. La música siempre en camino hacia un objeto que, otra vez y de nuevo, habrá de evanescerse; pero, en el camino, va formando, usando y dejando pequeñas estatuas

²⁶ El aria de Juana de Arco cuando se quema, en la ópera de Verdi, confiere el mayor dramatismo en Philadelphia (Demme, Jonathan, 1993).

²⁷ Imagen del *Fizzle 1*, de los *ocho* de esos poemas en prosa, último grito de Samuel Beckett.

²⁸ Coro de la ópera Nabuco de G. Verdi.

pétreas como litógrafos que guardan las huellas de su andadura; esa nostalgia por una idolatría no consumada empuja el acontecimiento musical de todas las músicas; no sólo en las que gozan del estatuto sagrado sino, incluso con mayor fuerza, en las que se solazan en su dignidad de vulgares, poco serias, poco cultas; en éstas, se diría con facilidad, la evanescencia multiplica el consumo. ¡Cuánto precisan del empuje del entusiasmo de las salas los cultores de la música absoluta, la música *per se*!

Objetos que resisten el paso del tiempo, objetos pétreos a los que se han adherido y de los que se fugan trasuntos de transmisión, objetos que conforman disposiciones mutantes; eso es el equipamiento musical: única posibilidad de arrancar las huellas grabadas en tantas operaciones de escamoteo del objeto imposible, del objeto-tiempo. Lo que se graba, lo que permanece algún tiempo grabado y que en otro se fuga para, desde una nueva condición de desnudez, buscar afanosamente otra superficie de inscripción que la acoja; esos seres larvarios, casi inmateriales, que se adhieren y que se fugan en el tiempo apropiado, *kairós*, se han llamado ideas musicales. Toda experiencia musical produce la eclosión de esas ideas; eclosión que va precedida de un tiempo de suma intensidad: el tiempo del acople de los diversos mediadores que intervienen en el que se descargan las reservas de distancia. Multitud de agentes y de mediadores en posición, a la espera, un ritual previo al trance, en toda música, en todo gesto de escucha, una disposición a volcar una estabilizada interioridad en una metaestable exterioridad, cómplice de la escena arbitraria; el intervalo de espera es asimétrico en las distintas músicas; en algunas tiende a cero, al instante y los cuerpos no se niegan el placer de danzar; en otras, puede ser ralentizado, acumula energías en la quietud del asiento, sin moverse, sin respirar, para explotar luego en lo frenético del aplauso o del *cri* animal (Fubini, 1999: 247) enmascarado por el sobrio ¡Bravo! Se sale fuera del cuerpo mediante ascesis técnica. Eso es la música. Cada música.

Ese mixto de mediaciones que es la música; ese mixto de músicas que constituye las músicas actuales: se cae estrepitosamente cualquier posibilidad alegórica; el objeto último, del final de los tiempos, presenta un *locus vacio*; las operaciones técnicas de acople, los traslapes, los efectos de composición, la parcialidad de los objetos que forman los mixtos opacan la aparición de un objeto adelante y, en repliegue, se lanzan los hilos de coherencia en series retrógradas hacia lo que antes fue atrás. La escena primitiva. No ya el origen ni el fin, únicos, sino el gesto de abandonar la sosegada posición de los objetos ideales y seguir las trazas indiciales para capturar los objetos reales que se agencian y configuran medios e individuos. La relación de contemplación con la brecha infranqueable se va convirtiendo, punto de fuga, en una que procura el cuerpo a cuerpo, que tritura con estruendo los objetos auráticos, multitud en corro que conjura el caos: *“arrancar un orden a una amenaza de caos...”* (Bougnoux, 2008: 13)”. Desgarrar del cuerpo de médium, de los instrumentos, de los aparatos de transmisión todo el magnetismo que pone fuera de sí, que religa los colectivos; tal gesto, el del repliegue en regresivo a una escena primitiva ante la imposibilidad trágica de moverse por captura hacia futuro, temático en la escena del Rock, se territorializa como condición de posibilidad de toda música. Todo gira en torno a la inmediatez arbitraria de la escena: un escenario como punto de partida en una cronología invertida; desde el de intervalo más cerrado (escena tímpano-membrana vibrante del aparato) hasta el de intervalo más amplio donde es posible distinguir los garantes uno a uno.

El indicio es el signo que no desdobra el mundo (contrariamente a la representación) sino que permanece cerca de él, cosa encerrada entre las cosas; el cazador-fotógrafo de igual modo es un hombre que se mezcla y que opera en la mezcla... (Bougnoux, 2008: 23).

Cada una de las músicas cultiva, con mayor intensidad, al menos uno de los garantes que fungen como cualidades de las músicas. El Rock, lo vimos, adosa la escena primitiva; las Variedades resaltan lo que constituye en sí el acontecimiento musical: hacer pasar algo. Se pasa por encima de todas las operaciones de escamoteo; en esta música, como en ninguna otra, se llega de manera veloz, casi instantánea, al objeto idolatrado, ataviado, travestido; pero ese objeto de carne y hueso que “canta aunque no cante”, que casi nunca padece un instrumento de sonido, aunque domine los visuales de luz y de colores, que suda en el escenario, que mueve sus caderas o exhibe reales o fingidas erecciones, ante los cuerpos hacia él derivados que se estrujan por entre los estrechos de las rampas que los separan las tarimas, ese objeto, en cada desgarrar de vestiduras, purga la velocidad de su eclosión exhibiendo la cohorte compleja de intermediarios que se acoplan en su producción industrializada: “*profesionales, músicos, un equipo de promoción, medios de comunicación, clubes de fans, Top 50, salas, platós de televisión, vendedores, carteles, salas de baile...* (Hennion, 2002: 322)”; ese artista-amuleto sólo existe suspendido en los hilos de sus soportes heteróclitos. El artista, el cuerpo seductor del artista confeccionado por el gusto y el deseo de la masa que se estudian; ese cuerpo, como único mediador aparente, poseedor del “algo”, del talento, de la dádiva que pasa, también veloz, por ese cuerpo transparente y retorna al fanático, a cualquier otro cuerpo sereno pero con ansias de frenetismo. Los directores artísticos —agentes culturales pero de comercio e industria que encarnan las series de objetos escamoteados— están al acecho: lo que éste o aquél (con un “algo”, “algo en la mirada”) puedan hacer pasar; un *boom*, del que la música es sólo un vector.

Cuando el ritmo jadeante de lo directo y las imágenes-choque de una actualidad súbitamente ardiente toman como rehén a nuestra mirada... (Bougnoux, 2008: 3).

Una de la derivas más visible del Rock la constituye el Rap a pesar, o precisamente por ello, de las posiciones de radical antagonismo como hoy se enfrentan sus garantes. Si la escena primitiva es el objeto dilecto del Rock, los cultores del Rap denuncian las deformaciones de dicho objeto en las operaciones del devenir; la escena primitiva transportada por semiosis a las escenas ideales del origen, del trance esterilizado y estilizado, prístino incorruptible, siempre locuaz a la escena del acontecimiento contemporáneo, metropolitano: la calle con su in-mundicia, con sus altavoces y sus faros efecto del acontecimiento urbano, operaciones de pegante, peligro y pavor, “los medios que viven de los miedos²⁹”; crepita, en el paisaje urbano desolado, la última posibilidad de la escena centralizada por convención; la verdad musical ha de volver al aquí y al ahora de la acera, donde se vive, donde pugna por sobrevivir. Tal es el credo rapero, aunque tales purezas cada vez son más difíciles de encontrar en el rap: simientes han sido prestadas a otras músicas, a otros ámbitos del espectáculo: cómo imaginar al pulcrísimo Burnstein en las calles de New York narrando en directo las historias del West Side. Ya los Punks habían iniciado la denuncia de la sofisticada tecnocracia y sus efectos. Las escenas del Rap utilizan aparatos técnicos que sí están en posiciones contiguas con las fibras corporales; no importa la fidelidad en la recepción: eso sería pavoroso; es el cuerpo-aparato técnico que sirve como soporte de una música contestataria que insufla nuevas posibilidades de identidad urbana, desprendida de toda quimera de ruralidad. La zanja entre la música y sus públicos es colmada por el ruido, por la camorra, por las efusiones de pasión en su nivel más próximo de uso, por el consumo; el rap, más que otra de las músicas actuales, recicla los objetos tirados, las agujas, los surcos de acetato, los trozos de melodías, los jirones de instrumentos; todo lo desperdiciado entra en la escena misma del desperdicio, del abandono, del asfalto por donde transitan los seres enmascarados que en los altavoces de sus carros escuchan Rock o Rap o Variedades o Clásica para

²⁹ Expresión del profesor Jesús Martín-Barbero reiterada en sus escritos y en sus charlas.

hacer imperceptible el rumor incesante de la calle del cual se nutren. El Rap “echa mano” de los medios disponibles; en eso se parece a la Contemporánea. El credo rapero rechaza la sociedad del blanco, su dinero, sus sitios, y, tal renuncia, lo acerca a otros credos que ven en la música el ascenso a lo divino, a la fuga al éter infinito que religa, que crea un vínculo primordial. Otra vez la música comunicación lejos de la música-objeto, de la música-emblema.

La extensión del ‘presente vivo’ acarrea un borrado relativo de las huellas y de los mapas... (Bougnoux, 2008: 3).”

“Dramático acortamiento de nuestras profundidades temporales... (Bougnoux, 2008: 3).

5. CODA CON VARIACIONES

Entre músicas y oyentes, siempre un dispositivo: o el aparataje finalmente perceptible como el acople músico-instrumento (“el pianista ya no nos mira”) o el aparataje finalmente perceptible como el acople conjunto técnico-fibras que lo operan (el disco o sus derivados): una presencia real con mediadores interpuestos; esta postura, esta alineación de elementos remite al modelo religioso. *“El primer violín sigue siendo acogido a su entrada por los discretos aplausos de los conocedores. Diapasón, libertad de acordes, luego, súbitamente, silencio tanto en el estrado como en la sala: entre bastidores, el maestro se prepara, se hace esperar un poco, entra con paso cuidado y desenvuelto. Ráfaga de aplausos, apretón de manos al primer violín... La misa puede comenzar (Hennion, 2002: 331)”* Pero la música no existe si no se hace aparecer; la música se desprende de los cuerpos acoplados con sus instrumentos en medios asociados que el acople crea al tiempo que se produce; para que todo esto suceda, para que broten las ideas musicales, es necesario hacer funcionar los objetos como reductos de memoria; el músico, para poder operar como tal, ha registrado en su cuerpo: en sus articulaciones de falanges o de lengua, en sus resonadores como cavidades óseas, en todos los circuitos nerviosos, esos seres casi inmateriales captados de los medios y que se conservan hasta el momento propicio de su eclosión en la experiencia musical; esa incorporación del sistema sonoro a hueso, nervios y articulaciones es el efecto de un proceso: una serie minuciosa de repeticiones de un material sonoro que almacena recursos que están disponibles para cuando, en una experiencia musical precisa, sean requeridos por otra serie que se interpone: la de la lectura, la de ese material sonoro registrado en otros soportes materiales y que ocurre con autonomía. La formación del músico es

como un adiestramiento que permite tal acumulación de recursos, lo que se llama la técnica musical, para desatarse en el encuentro con la otra serie. El haz sonoro, el mixto ejemplar. El acople que funciona entre lenguajes humanos puestos en soportes, en superficies de inscripción, y los dedos, el diafragma, la corteza cerebral como operadores. Si el modelo religioso se exhibe en esa misa comenzada, el funcionamiento que la empuja ocurre en estos ámbitos micro de contacto donde no es posible la alineación música-medios oyente, es decir, si se excluyen los medios como casi siempre se hace, el enfrentamiento, con la distancia necesaria de la técnica excluida, entre una presencia real —objeto— y un receptor pasivo —sujeto—.

Todas las músicas utilizan intermediarios y apelan a relaciones vivas; el tiempo se encarna, los intervalos se pegan a la materia de objetos, de instrumentos y de seres engendrados; y ese contacto, esa adherencia, de una manera organizada, elocuente y bella, utiliza las distintas músicas para hacerse perceptible. Toda relación, todo diferido entre objetos, totales o parciales, puede ser expresada mediante una representación de tipo musical; esas representaciones quedan disponibles, insisten, se acumulan, se sintaxan y, de acuerdo a cuáles intermediarios acuda, surgen las posibilidades clasificatorias de las experiencias musicales. No hay esencia estética última como motivo de categoría, ni autenticidad social. Sólo elección y exclusión de tales o cuales intermediarios.

Al nominar en plural, las músicas, lo que se hace es afrontar el duelo por una música como lenguaje universal: no hay categorías, hay haces que contienen objetos dispuestos a la fuga; dotados —los elementos, los objetos parciales que los conforman— de un magnetismo tendiente a buscar el punto de adherencia, el contacto, la superficie de inscripción; contacto con lo que pugna por ser representado: los conjuntos de objetos que dan forma a los humanos y a sus cosas; esa dinámica que mora temporalmente en la espacialidad

diseñada por los medios —asociados a cada proceso de individuación— que se imbrican, insinúa un reparto, una geografía, una posición de cada individuo que enseña sus coordenadas mediante ejes arbitrarios; podrían definirse, en música, básicamente dos: uno que se traza desde la relación objeto a la relación social; otro, desde relaciones de exterioridad a relaciones de interioridad. En un extremo del primero, encontramos objetos en alto grado de concreción: la música está ahí, se ha producido una distancia infranqueable entre ella y sus agentes: es un arte autónomo. Al otro extremo de ese primer eje, se instala la danza de las identidades, el grupo social en sus incipientes pies de danza de la abstracción; no hay un objeto música, sino perdigones de él que se exhiben en cada giro y ayudan a la demarcación de un territorio: jirones de bandera que conforman la banda. Segundo eje; un extremo —todo extremo es vicioso—: relación de exterioridad; se parte de objetos en grados avanzados de concreción; se insinúa alguna estabilidad, hay contornos definidos; los medios asociados, aunque acusan actividad turgente en las membranas, casi se han agotado; hay objetos que pueden intercambiarse y que encarnan las consensuadas leyes —siempre lo son— de la oferta y la demanda. Otro extremo —siempre vacío como todos— exhibe, más que objetos, los ámbitos de preindividualidad; mucha actividad en los medios, niveles de abstracción, medios no consumados preñados de potencia pero activos. No operan aquéllas leyes; es un estado libre de mercado; por tanto, más de la patricia reflexión lingüística de la representación. No hay conciertos, hay experiencias: la música como práctica iniciática que configura objetos en la negación de “El Objeto”. Todas las músicas se distribuyen en forma asimétrica y temporal en esa geografía; si casos extremos —viciosos y vacíos—: Objeto-Exterioridad: la Clásica; Social-Exterioridad: las Variedades; Objeto-Interioridad: la Contemporánea; Social-Interioridad: la Étnica (Hennion, 2002: 343):

	<i>objeto</i>	<i>Social</i>
<i>Relación externa</i>	<i>clásica</i>	<i>Variedades</i>
<i>Relación interna</i>	<i>contemporánea</i>	<i>Étnica</i>

La música sólo ocurre, sólo aparece, en medio, cuando al menos dos series se agencian en posición de mixto; esas series se configuran y se nominan de acuerdo con la posición que adopte quien las observe; esas series son siempre trasunto tecnológico: ora las técnicas llamadas “sociales” mediante las cuales los grupos producen identidades y transmiten las prácticas de tal producción en soportes de memoria materiales pero de materialidad despreciada que conocemos como símbolos: “*La articulación o la organización simbólica contienen a lo bruto, al furor y al ruido...* (Bougnoux, 2008: 2)”. Ora las técnicas llamadas “naturales” y que construyen sus estatutos como manipuladoras de objetos que, por su alto grado de concreción, se asumen como acabados, privados de la incompletud del devenir, saturados de *physis*, de materia sin forma: “*El orden secundario se esfuerza en contener el desorden primario...* (Bougnoux, 2008: 5)”. Todos los objetos —el hombre, Dios, incluidos— se nutren, en su proceso de concreción, de tales series; las atalayas, los puntos clave desde donde se observa, se erigen en disciplinas disciplinadas, configuran su espacialidad estatutaria, en el escamoteo de esas series; pero los objetos musicales no pueden prescindir de su presencia; por lo contrario, se ufanan de mostrarla; la música exhibe la necesaria arbitrariedad de lo simbólico, enmarañada a la necesaria univocidad de la tendencia. El músico, abrazado a su instrumento, se entrega, se diluye como signo, al tiempo que consulta las escalas, el diapasón, las trazas como partituras... No hay, no puede haber, la ilusión que separa. Toda música, todo devenir acontecimiento musical, instala el tótem de la creencia *in mesoi*; todo acto de complicidad, todo gesto de adherencia a lo más abstracto, en los medios pletóricos de individualidad, convoca una

solidaridad de medios asociados, esos acoples de medios asociados que trazan la ruta de la concreción a los individuos colectivos; de lo etnológico a lo sociológico; la máscara evoluciona por pulimento y espera a Goffman (Hennion, 2002: 345)³⁰ para que desde y debajo de ella dirija el teatro colectivo de nuestro tiempo; o a Bourdieu (Hennion, 2002: 346)³¹ para que aglutine objetos desde emanaciones sociales como tiraderas. La pasión y el arrebató, del trance colectivo a la emoción en privado ante la escucha, no ocurren en la inmediatez: es necesario pasar por la senda trazada por las series de objetos, distendidas, traslapadas, en mixto, como el que la música —toda música— exhibe. La relación adherente, el procedimiento por contigüidad, en música, no se escamotea, no pierde su materialidad con cada mediación emergente; por lo contrario, aumenta sus rangos: se hace visible en el escenario del cuerpo a cuerpo: cada garante que cede su voz a otro acentúa, en silencio, la otra voz, el contrapunto, la fuga, la simultaneidad. Los objetos no sólo son los tangibles por el grado de concreción: son también los espacios que se contornean entre ellos, el ámbito de relación, la serie inagotable de mediaciones que, petrificadas una a una, crean la ilusión que alimenta la creencia. Pero la música no puede hacerse tal ilusión; sobre los guijarros de piedra, dejados y vueltos a utilizar, la certeza de la evanescencia de la lira órfica siempre remite los posibles objetos a sus campos de preindividualidad, donde se resalta la potencia, la condición de lo inacabado; y esa tendencia es lo que la anima. Lo que registra la música, la adherencia en el soporte, es precisamente el intervalo, lo que huye en cada acontecimiento de devenir; es lo que se presentaliza: el tiempo de la fuga. Ese doble gesto que hace que la música aparezca, que se sitúe en medio de artistas y de públicos, de escenas primordiales y de seres halados, de instrumentos y las fibras que los agitan, combina, en operaciones de composición, las competencias de los humanos y las propiedades de las cosas. Los términos

³⁰ *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, (1973).

³¹ *La Distinción* (1979).

de la escena de representación, tan manidos en las semióticas de la contemplación, se consuman en insistencia del intervalo; la representación, en las semióticas de la adherencia, libera toda posibilidad de grafismo al libre juego de la técnica. Y al tiempo que una música acontece, los residuos insinúan el éxtasis; el trance en colectivo o en privado —que es también un colectivo de menor rango de intervalo— es esa capacidad de situarse por fuera de los regímenes de concreción que se cierran como monolitos; el apretujarse por entre las cerradas grietas hasta el vértigo, soplo divino, experiencia mística, común-uniión con lo inmaterial; pero que está al alcance de la mano, para dejarse inscribir, para dejarse reproducir, aunque el gesto disimulado de la mano se escamotea ante el soplo sublime: expiración-inspiración devenidas alma. “Amo a Bach”. Pero lo que amo son unos restos heteróclitos fosilizados, puestos en disposición de lectura, aquietados en el ritornelo, la cantinela que retorna a contrapelo del paso de tiempo comprendido siempre hacia delante; ritornelo, trasunto de transmisión. La música, irremediamente perdida, retorna a nos: está ahí al alcance de la mano: ¡milagro tecnológico! Sólo se hace necesario correr un mecanismo, desatar un funcionamiento, prender el equipo o gestionar el ingreso a la arena del acontecimiento mediático. Las bóvedas celestes territorializadas en la corteza cerebral están dotadas de discos, de devenir en circunvalación que se controla maquinalemente, y la música vuelve a empezar.

El disco: por fin la música estatua petrificada. Toda evanescencia de halo divino ha sido domesticada en la reiteración de la operación de vestuario: prenda sobre prenda, *plis selon plis*, alrededor de una materialidad despreciada, siempre remitida a las bóvedas, celestes o corticales, de donde regresan como ondas, corpúsculos a su vez despreciados, que se chocan con las paredes, los riscos prometeicos o los huesos: resonadores que crean depósitos de cantos que, el oído atento, especializado por la repetición del gesto, trata de capturar y el producto de su operación se inscribe en los

materiales dispuestos para soportarlo. Pero esos soportes, ante la sacralidad de lo transportado, se comprenden invisibles, “naturales”, en la sumisa posición de signo que cede su ser para que otro sea posible, aparezca. Entonces, el soporte adquiere un renovado estatuto: su invisibilidad sígnica, en su paso por la cohorte de medios asociados que territorializan su devenir, pugna por hacerse visible dejando andaduras, huellas, trazas, jirones adherentes; componentes que inician procesos de individuación, de lo abstracto a lo concreto, desde ámbitos de preindividualidad. El disco: por fin la música objeto concreto. Las emanaciones de lo divino en surcos de acetato; o en trozos de cera que giran con frecuencias reguladas por aparatos sobre los que cabalgan las púas, el plectro electrónico, y de cuyo contacto se colma un intervalo de siglos o de instantes; o los discos revestidos por carcasas o torres de silicio y cuyos giros han devenido abstracción; o los discos, duros o blandos, que ya no tienen necesidad de girar pero en los que el giro, inexistente, sigue funcionando como soporte, como garante del paso del tiempo y del transporte de materiales que dicho paso implica. El barroco que hoy escuchamos, interpretamos o vivimos es más un objeto concretizado mediante procedimientos de grabación, del fonógrafo al último software que derrumbó las consolas y ante los cuales el papel —soporte técnico y función— de la partitura, por su obcecada fidelidad de medio invisible, permanece como objeto ingenuo que se mantiene sin mucha posibilidad de mutación pues sus medios se han consumado en un alto grado. Es un mixto complejo de instrumentos heteróclitos lo que escuchamos hoy cuando vivimos la música: ese sonido de clavecín que se hace audible al accionar un *switche* no es la atmósfera que ponía a distancia la composición natural de los sonidos de los espacios rurales para que el instrumento melódico dictara sus sentencias discursadas; ni es, del todo, la huella extraída como esencia de lo que se pudo decir a costa de todo el aparataje que tiende a configurarse desde lo que no pudo hacerlo. Ni es sólo la operación mediante la cual brotan del soporte nuestras afectaciones de pasado que insuflan las memorias; no son

suficientes los espectros de conjuntos humanos y técnicos narrados con colores por las historias y que dotan de puntales de significación a una imaginación domeñada y codificada por tales relatos. Es un instrumento técnico de dinámica imposible lo que moviliza los medios en los que ocurre la música; incluso en la representación “en vivo”: todo gesto, toda operación escénica, toda expresión consensuada del trance, llevan adheridas tales y tantas mediaciones. Se entra en un concierto como en un disco.

Hemos pasado del disco como soporte externo de la música al disco como su principal productor moderno: del estatuto de medio invisible y fiel, o del disco-archivo, testigo del pasado, luego de un soporte cuya cera contiene nuestras nostalgias y recuerdos, al disco-medio de escritura, para el jazz, y más generalmente al disco-hito de nuestro espacio musical, soporte de base de nuestra relación con la música como repertorio fechado de obras y compositores... (Hennion, 2002: 348).

Todo procedimiento de reproducción técnica de un evento sonoro, independientemente de la magnitud del intervalo de tiempo que colma, instala una pantalla como escenario de acontecimiento y que resume la actividad de medios asociados que se interpelan en la individuación de ese evento que intenta objetivizarse, concretizarse para estatuir su identidad en la operación de distinción en su medio. Esa actividad, esa operación de acople de medios, es jalonada por un proceso de individuación que se percibe: los objetos musicales parciales, que se componen para hacer aparecer una música, hacen de esa pantalla la matriz de toda notación, la posibilidad de conversión de unos elementos en otros, de agenciarse para conformar conjuntos, para formar los garantes, los prontuarios que, por turnos, se identifican con una u otra música; lo que se escribe, lo que se transmite, la identidad de los términos que se diluye en todo proceso de individuación, de configuración de objetos parciales; entonces, las consonancias, o las disonancias como consonancias en potencia, o las amplificaciones, los ralentandos, los

acelerandos, las series invertidas y retrógradas, los contrapuntos y las leyes armónicas, las intromisiones abruptas como el *diabulus en música*, es decir, toda esa parafernalia que se aquieta en los objetos técnicos que constituyen la música. De la pantalla huyen los grafismos que configuran las partituras, las ondas ensurcadas que, en la reiteración del gesto, hacen aparecer los discos compactados, las efusiones de pasión que confunden transpiración y fibras de material cuando un instrumento deviene cuerpo; entonces, la música dura tanto como dura el trozo de papel entintado; o tanto como dura el artefacto industrial de surcos y de púas; o tan poco como dura la transparencia casi inmediata del instrumento que se acopla a las secreciones en momentos de trance. La lectura, la reconfiguración de trazas y de huellas, la representación que actualiza un discurso, en música, confunde los estatutos analógicos y mecánicos; la lectura de partituras es afectada por la lectura de dispositivos como púas y surcos y todos sus derivados evolutivos; pero la lectura de púas, de botones de reproductores, persigue, como Orfeo a su Eurídice, una partitura, una pauta diluida en el ámbito de las constelaciones. Fijar y reproducir, como el otro doble gesto serreseano, es un gesto fundacional para toda música; condición *sinequanon*. Pero no basta la lectura; es necesaria la interpretación: el acople de todos los medios expulsados de la elocuencia de lo dicho, de lo transcrito; de lo estabilizado por ilusión; el trance sólo ocurre en los ámbitos transductivos de metaestabilidad; la transmisión también trae, hace retornar, las normas tácitas, los contornos de los objetos concretos que dan forma a los objetos abstractos de los estados de preindividualidad; lo que colma el intervalo, la materialidad de la música que se distingue de la materialidad del vehículo que la soporta; el músico lee: de una partitura, de un disco, de un gesto étnico; pero la música sólo ocurre cuando lo leído se adosa con el material transportado por el recuerdo, de otras experiencias —a intervalos más o menos amplios—, de otras versiones que reposan en los estantes. Entre composición y audición, una pantalla; de ella emergen, dispuestos a las nupcias, personajes mediáticos, incluso dotados de alguna

transitoria identidad: pueden ser físicos (partituras, instrumentos) o sociales (códigos, instituciones) o individuales (destrezas).

Las técnicas de reproducción sonora consisten en situar entre la emisión y la recepción una pantalla capaz de fijar los parámetros sonoros. Este encajamiento pasa por la traducción del sonido en otro fenómeno cuyas propiedades permiten una traducción, antes de volverse a traducir en sentido inverso, no sin consentir de paso ampliaciones, multiplicaciones y combinaciones en cadena y, a la inversa, no sin comportar distorsiones, parásitos y pérdidas que corregir o soportar... (Hennion, 2002: 350).

Cada que uno de los mediadores impone sus trayectos y se coloca en un primer plano de visibilidad, los otros asumen órbitas de periferia donde, como en la piel, en las superficies turgentes, anuncian un máximo de actividad; las aguas mansas de la superficie en la condición metaestable. Ese mediador, ese proceso de individuación con su medio asociado que traza una deriva de distinción, que empuja otros tantos elementos hacia una concreción que hace percibir objetos parciales, por sinécdoque, se confunde con el objeto único necesario a la ilusión; pero cuando la teoría cuenta ya con un buen número de adeptos, casi hasta estabilizarse como ley, entonces, sin haber sido avizorado por las técnicas humanas tan dependientes, pero como en un presagio prometeico, ya otro cualquiera, operación azarosa, de los mediadores — individuación en proceso más su medio asociado— seduce y arrastra los elementos dejados y registrados en materiales por fuera del cerco de identidad. Esos elementos, como las palabras congeladas de Pantagruel (Hennion, 2002: 353)³², pasan la barrera impuesta al tiempo pero que la música exhibe al plantar en un intervalo sus moradas, se acoplan en configuraciones que ocurren en otras coordenadas temporales, agencian, por transmisión, transformados procedimientos. Hasta el siglo XVIII, ¡ah el

³² “Las palabras congeladas que pasado el invierno se derriten y son oídas”, Cuarto Libro de Rabelais.

clasicismo!, la posibilidad de una reproducción directa, mecánica por artificio, del sonido, sólo habita en las moradas inmateriales de los seres lunarios de Bergerac (Cyrano De Bergerac, 1650 Citado por Hennion, 2002: 351)³³, en las estatuas parlantes de Memnon³⁴; primeros pálpitos de una tendencia técnica que, para entonces, surgía como posibilidad de fuga cuando las fugas de Bach se habían concretizado y estabilizado bajo la égida fatal de las leyes de Rameau y las normas de Manheim. Los elementos —mixtos de vehículo y adherencia— dejados, una vez capturados por la tendencia, por esa tendencia de estadio máquina (Duque, 1986: 210), ante la completud que funda clasicismos, configura, en el gesto hacia fuera, unos conjuntos técnicos que evolucionan; ahora se reproduce el sonido por conjuntos técnicos que acometen derivas evolutivas; una marcha de autómatas aparece en la escena y quiere desplazar la exquisitez galante de los atavíos de músicos hacia la rigidez ascética de científicos que anuncian —no sin estruendoso aspaviento ilustrado— la posibilidad de domesticar la continuidad del tiempo mediante procedimientos más aterrizados: lo divino halado evanescente perturba las mentes que se configuraron en la tendencia enciclopédica; pensar es diseñar y poner en operación aparatos: rotores, cilindros que no se detienen, capaces incluso de la reversibilidad; el soplo divino, sin embargo, permanece enmascarado, como condición necesaria, como motor causa prima, pero atrapado en tierra, en coordenadas inmanentes a partir de los seres fosilizados y reanimados en el ritornelo: una lectura, una transacción racional que se asume como natural. Se zanja la brecha, se abre un intervalo de dimensiones inmensas en el siglo dicotómico del Romanticismo: el individuo, casi divino, esencia misma, modelo por virtuosismo, que se nutre, en el

³³ Cyrano De Bergerac, (1650) *Viaje a la luna*: “Es un libro, pero es un libro milagroso, que no contiene hojas ni caracteres. En fin, es un libro en el que para aprender no sirven los ojos: sólo se necesitan oídos. Cuando alguien desea leer [...], vuelve la aguja sobre el capítulo que desea escuchar, y [...] salen de él, como de la boca de un hombre o un instrumento musical, todos los sonidos distintos y diferentes que se emplean entre los Grandes Lunarios para la expresión del lenguaje...”.

³⁴ Mitología egipcia.

momento mismo de su gesto humilde de venia, de la explosión de aplausos que lo glorifica, que lo coloca al lado de la lira en la constelación órfica; pero al lado, intervalo inmenso en medio, se exhiben las pianolas y los orquestones: música precisa, exacta en la medida, que puede prescindir de las efusiones corporales, de las opacidades de la lectura, pero que, ante el alboroto, camufla, hasta hacerla desaparecer, la pauta, el soporte inscrito, la traza de memoria petrificada que la insufla. Pero todo intervalo tiende a cerrarse: los rollos perforados adquieren dignidad con la firma del autor que busca su salida; se derrumban los autómatas cuando ese intervalo cerrado exhibe los rudimentos de la era de reproductibilidad técnica del sonido; los rotores, los cilindros, los rollos perforados han concretizado el fonógrafo y es posible ahora la captura; toda la era de la semiótica de la adherencia que irrumpe con fuerza en los campos desolados donde todavía palpitan los *leitmotiven* wagnerianos.

Toda música es acontecimiento en el intervalo; es epifanía del entre-dos; es sutura de los lados, de los términos que se consumen en su aparición; composición de lo descompuesto: de un lado, las cosas; de otro, los humanos: reparto grosero. El mundo de lo compuesto exhibe lo mixto y se sostiene por transducción: no hay devenir humano que no pase por objetos parciales que le confieren sus formas mutantes, ni alineación de objetos que se dinamice sin la intervención de los individuos psíquicos y colectivos que llamamos humanos. Series de elementos aleatorios, capturados por membranas y conducidos por los vericuetos de yunques y martillos, se disponen en pantallas: hay inscripción en soportes clausurados como los otolitos de entre los vestíbulos auriculares; si hay inscripción y soporte, hay lectura que se fuga magnificada de las pantallas, no ya a través de los estrechos canales, sino en explosiones que desprecian los obstáculos de materialidad insignificantes en la amplificación que se ha instalado en los ámbitos tradicionales de lo divino. La música, operación de composición, devuelve un mundo nuevamente

ordenado: la realidad pautada que aparece en cada interpretación. La realidad que no puede definirse por un estado, por una estabilización, sino que ocurre en la oscilación, en el trasunto de devenir, el entre-dos de transversalidad. Todas la músicas: una procesión de intermediarios, una circularidad de mediaciones; la panoplia heteróclita, discernida en estancos cerrados como géneros reales, acusación uno a uno entre los garantes, disputa de prontuarios, todas, en una aleatoria unidad de mixto irreducible, constituyen un mundo nuevamente representado en el que posiciones de objetos contemplados y de sujetos subyugados ceden sus tiempos de intervalo, insinúan sus materias adherentes a una semiótica de lo directo.

... cómo hacer una antropología que sepa incluir las cosas... Acusación, cuestionamiento, causación, cosificación: aquí se produce una serie de de sustituciones que sugiere cómo se puede pasar, en ambos sentidos, de un mundo doble y descompuesto, con los humanos de un lado y las cosas de otro, a un mundo compuesto, pletórico de mixtos, que se sostiene porque no existe una relación interhumana que no pase por los objetos, ni una relación con un objeto que no pase por sus intermediarios humanos... (Hennion, 2002: 357).

La interpretación musical no explica nada, no insiste en la senda que se instituye en la búsqueda de las causas perdidas, no hay senda segura; los nudos, que se exhiben en los puntos clave de consonancia legítima, pronto se desatan y nuevos puntos se erigen en los ámbitos relacionales; renovadas Escila y Caribdis que imponen la huella de quien arremete por entre los escollos; irreversibilidades trágicas que tatúan para largas duraciones las relaciones entre las cosas y los humanos. La escritura del intervalo, su puesta en duración, las adherencias de los mixtos que operan direcciones aleatorias que se componen en armonía consensuada para que aparezca un objeto imposible: eso es la música. Un campo de tensiones entre los puntos aquietados por convención y los puntos fugados por la impronta de

transformación. Entre operaciones técnicas de fijación en soportes para que funcione la transmisión, y entre operaciones técnicas de oscilación, de zigzag en la sutura: ora un mundo en apariencia estable, ora la máxima actividad en las periferias turgentes de la fuga. Dos pisos en la música barroca (Deleuze, 1989a: 11)³⁵: el bajo cifrado, contrapartida cósmica cuyos contrapuntos dibujan el trazo del infinito, cálculo infinitesimal leibnizeano, y el ámbito volátil donde fluyen los personajes melódicos que se adhieren a las fibras corpóreas que, al recibir a sus huéspedes, remiten las emanaciones humanas a los ámbitos divinizados de la razón. Un modelo dual de realidades encajadas puesto en órbitas de inflexión; he ahí la elocuencia del ritornelo barroco, esa nueva vieja música que exhibe sus mediadores y se apostilla como una de las músicas actuales en competencia.

Interpretar no es explicar, regresar a la pureza de las causas únicas, exteriores, que los actores buscan tanto como nosotros, sino mostrar las irreversibilidades que, por todas partes, han interpuesto los mixtos, entre los humanos, entre las cosas, entre los humanos y las cosas: ¿qué otra cosa es la música? Hennion, 2002: 361).

Eso que llamamos música, esa configuración de objetos hilvanados que se capturan en receptáculos auditivos una vez han chocado, transformándose, con las superficies táctiles que operan como agentes de resonancia, tiene la capacidad, la posición de potencia, de transportar las adherencias que, en intervalos de tiempo, se han desprendido de las cosas; adherencias jóvenes y antiguas que se amalgaman, una vez y de nuevo, transportando en hilos casi inmateriales los avatares en los que las cosas se constituyeron. “*La música es el hombre, describe al hombre con el lenguaje de las cosas* (Schaeffer, 1966 Citado en Hennion, 2002: 365)”. La música, en cuanto arte, almacena también sus objetos; esos que se configuran cuando se fugan, de configuraciones

³⁵ “*El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito [...] pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma...*”.

precedentes, las funciones de culto, de cultura, de rito o de ciencia; entonces, el museo-conservatorio sólo se debe al arte que por ello existe. Pero esa institución precisa de reductos de pasión para activar sus tenores; de las moradas del sentimiento, de la emoción, del entusiasmo y del placer con las que se anudan bóvedas construidas con las fibras del oyente. Objetos, soportes y emanaciones de pasión conforman estados capaces de mover las pesadas improntas de la tierra sobre los cuerpos, y los momentos, esas fuerzas que se modulan en el tiempo, insuflan las identidades de hombres y de cosas que quieren, cada una hacia un polo falseado, fugarse de la trágica adherencia.

Anteriormente emblemas culturales o culturales, símbolos de grupos y poderes, médiums de transmisión de la fe, las artes escaparon esas funciones para convertirse en colecciones de objetos, sin tener que rendir cuentas más que al propio arte... (Hennion, 2002: 365).

La obra maestra, en música, no está ahí fijada en las aristas que hacen aparecer como correlato de perspectiva a los espectadores; sucede. Tiene necesidad de ser interpretada; un punto de fuga invertido, por concentración de los fosfenos en el receptáculo en tinieblas; los espectadores son sombras, son espectros necesarios; sus resonadores se activan como los de los instrumentos de nobles materiales; todo vibra, todo resuena del concierto al disco. Reparto asimétrico de dispositivos que capturan las adherencias en fuga que se chocan, de fibras heteróclitas que resuenan en las membranas de tímpanos, de parches, de tambores de culto, de altavoces o audífonos. Todo fluye, tránsito por antonomasia; tránsito de transiciones, transmisión de doble signo que parte de las cosas a los hombres y de los hombres a las cosas. No interesa tanto lo representado como el trance de representación que se resume en unas cuantas operaciones técnicas. Apretarse por entre los canales auditivos para ir tras la huella de lo escamoteado en la visión. La música transcurre por la senda de los dedos que señalan, que se encadenan

en un discurso que se niega a estabilizarse, siempre contiguo, deíctico tras deíctico, no puede parar porque es trasunto de sucesión, es el tiempo encarnado en todos los objetos que se interponen en la circularidad de públicos y de artistas. Representar sí, pero lo que no se muestra; exhibir la operación, los mediadores.

... este esfuerzo colectivo para hacer oscilar el movimiento desencadenado por la ausencia y el deseo que genera, del lado de un objeto exterior en el que lo inscribimos, para convertirlo en nuestra ley, del interior, e ingresar en la historia, la escritura y la interpretación infinitas es la música misma... (Hennion, 2002: 373).

La música es la escritura: el esfuerzo oscilante entre la ausencia del objeto imposible perseguido y la fijación de lo único que aparece en soportes duraderos que permitan la ilusión. La música es interpretación: sólo ocurre en la acción de los intérpretes, la operación que se representa y se exhibe ante la imposibilidad de un objeto en alto grado de completud. La música es devenir que nunca agota sus medios; que son los medios los que configuran las sintaxis de las que se desprende el halo que crea una interioridad elocuente desde la que se han nominado las cosas. La música captura los trasuntos de exterioridad en el instante en el que devienen soportes de las emanaciones del alma; el alma se instituye en las bóvedas góticas del gregoriano que emiten las sondas para domesticar el infinito divinizado. El alma palpita en los ámbitos de sonido en los que se diluye la pesada materialidad que frena los flujos; la música es el mixto de medios donde habita el alma. El alma es la ley del interior que señala las superficies horadadas por donde se escapan los efluvios que se adhieren a los soportes materiales que constituyen la memoria que humaniza. Reiteración del gesto en la liturgia: un objeto se anuda en los sondeos que retornan con las redes vacías de lo buscado; un objeto, va y viene, ritornelo; reiteración, engrosamiento en torno al nudo; un objeto tangible por giros aleatorios que coinciden en el mismo punto del acontecimiento nudo;

cantos de sujeción en torno a los procesos que concretizan temporalmente los objetos de suyo parciales. Inscripción de la ausencia; se derrumban los ídolos porque se interviene la distancia; se colma el intervalo, el objeto huidizo, no hay semiótica de la referencia; hay procesión de interpretantes: esos moldes que ocurren en los receptáculos que ilustran las interioridades con las paredes desmanteladas; sólo acontecimientos, en ellas, de resonancia, de choques de ondas que se instalan en sucesiones renovadas que se capturan como personajes rítmicos o melódicos. Semiótica de la adherencia, el dedo que señala, el deíctico que se acopla; el referente terminal se agota en cada operación y es subsumido en cada toque de fuga: transducción; los ritornelos en la danza conmutada de la semiótica peirceana. La música brota de la nada, poiesis *per se*; la música envuelve, anuda, viste y trasviste, un núcleo vacío; el tema, el motivo, no son origen de nada; la música es intervalo colmado, es silencio entre los sonidos, lo que los sonidos inscriben en la ausencia; representación invertida, retrógrada. “Santo Tomás al revés”. Platón pervertido.

6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Aún hoy (tildado, de tiempo); y aun hoy (sin tilde, de espacio), se asume *La Música* como entelequias, como sacralidades (que ya no tanto), como complicidades de una trivialidad necesaria (del *trivium* básico). Ampliamos los ámbitos de lo estético, hicimos explotar las fronteras de la restricción y, jubilosos, anunciamos la liza de las expansiones estéticas: en casi todos los reductos, protegidos por cáscaras de metafísica que facilitaron, por artificio, la transmisión a nos, en el manido escamoteo de la técnica; pero la “desdichada música”, como podía hacerla perceptible Da Vinci, sigue allá, encadenada, condenada por restricción... Aún y aun los ecos de Eco, su majestad el semiólogo, comparten la condena kantiana. Los músicos, si logran escapar de las cárceles de las orquestas, de sus fracs, de las sumisas venias de cuerpos gloriosos, si logran inmiscuirse en los recintos sagrados desde donde se legitiman las verdades, deben de seguir solapando sus pesquisas, escamoteando sus intuiciones, ensayando imposibles traducciones para enunciar lo audible con trasuntos de lo visible.

Las imágenes, los giros verbales, los jirones de conceptos, los contrapuntos de frases, las rimas libres de palabras y de ritmos, las posibles incoherencias, las variaciones, los motivos que retornan, que se invierten, los “engolosinamientos”: todo eso que acaba de ocurrir..., deja como ganga unos objetos. Objetos técnicos —¡no más alientos divinos!— que evolucionan, objetos en devenir que están ahí disponibles en cada acontecimiento que haga sonar una música, que haga vibrar un medio elástico. El tiempo es la técnica, la técnica humanizó a los seres engendrados, y la música es fiel testigo, callado, acallado, dispuesto siempre a mostrar el momento de todos

los objetos en su devenir. Los discursos de palabra, inspirados en las imágenes de las artes visuales, nos mostraron objetos hechos, aparentemente terminados, pensamiento por representación, semiótica de lo icónico; pero la música, un trozo de música, cualquiera —pero unos trozos más proclives que otros al acto de mostrar— si aprendemos a escucharlo atentamente, nos muestra el paso a paso, de la ciencia, de la historia, del hombre en devenir.

Tal estatuto, el de objetos técnicos para los objetos parciales de cualquier tipo y condición, nos devuelve la música, no como emanaciones divinas imposibles y “conjurables”, sino como procesión, como composición, como proceso, como mediación; entonces, tantos músicos que hoy — particularmente en Medellín— producimos a granel, de los cuales sólo una minoría puede aspirar a un empleo en las frágiles orquestas sindicadas, podrían hacer parte de grupos inter y transdisciplinarios de investigaciones universitarias, podrían proponer, no sólo nostalgias de distracción o poses culturales sin credibilidad, sino efectivos programas de construcción de conocimiento. Arte — particularmente música— y técnica, aliados, desde los reductos metafísicos de la exclusión a los que aún y aun se mantienen sometidos a pesar de tantos discursos aparentemente vanguardistas, deconstructores de las generalizaciones metafísicas, arte y técnica, enseñan los territorios de las implicaciones del acaecer transductivo. Vetas, si sospechadas, no lo suficientemente exploradas: posibilidades inmensas para renovadas construcciones estéticas.

Fin de las categorizaciones por géneros vacíos que han aumentado la confusión. Nuevas cartografías que se trazan por la posición de las mediaciones, de los mediadores que intervienen en los acontecimientos; investigadores, formados en los saberes tradicionales de los músicos, dispuestos a transcribir, a capturar los avatares del acaecer técnico: en el pensamiento, en las cosas, en los discursos, ¡cuánta posibilidad! Una eficiente

inclusión musical, una alfabetización para leer de otra forma, con otros mediadores, el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, Ramón. (2008). El mundo en el oído. Barcelona: Acantilado.
- Baudrillard, Jean. (1992). El intercambio simbólico y la muerte. Caracas: Monte Ávila.
- Baudrillard, Jean. (2007). El sistema de los objetos. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, En: Discursos Interrumpidos. Buenos Aires: Taurus.
- Bognoux, Daniel. (2008). La crise de la représentation. Márquez V., Jorge, trad. [La crisis de la representación]. Medellín: Universidad Nacional.
- Deleuze, Gilles. (1989a). El pliegue: Leibniz y el barroco. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (1989b). La lógica del sentido. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. (1980). Diálogos. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1985). El anti-edipo. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1994). Mil mesetas. Valencia: Pre-textos.
- Dorfles, Gillo. (1998). El devenir de las artes. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Duque, Félix. (1986). Filosofía de la técnica de la naturaleza. Madrid: Tecnos.
- Fubini, Enrico. (1999). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza.
- Hennion, Antoine. (2002). La pasión musical. Barcelona: Paidós.
- Montoya, Jorge William. (2008). Seminario: los procesos de individuación. Maestría en Estética. Medellín: Universidad Nacional (Notas de clase)

- Rodríguez, Pablo. (2008). Prólogo. En: Gilbert Simondon. El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires: Prometeo.
- Silverman, Kaja. (1983). The Subject of Semiotics. New York: Oxford.
- Simondon, Gilbert. (2008). El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires: Prometeo.
- Stiegler, Bernard. (2002). La técnica y el tiempo. Hondarribia: Hiru.
- Stiegler, Bernard. (2006). *Leroi-Gourhan. Lo inorgánico organizado*. En: Les Cahiers de Médologie, 6. (Montoya G., Jairo, trad.)
- Trías, Eugenio. (2007). El canto de las sirenas. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Trías, Eugenio. (1991). La lógica del límite. Barcelona: Destino.
- Vernant, Jean-Pierre. (1998). Mito y pensamiento en la Grecia antigua. Madrid: Ariel.