

Preludios

Ensayos sobre Música, Filosofía y Escritura

Camilo Rossel

Preludios

Ensayos sobre Música, Filosofía y Escritura

Camilo Rossel

"Preludios"
Camilo Rossel
Registro Propiedad Intelectual N° 173.047
ISBN: 978-956-319-412-8
Año: 2008

Diagramaciones e impresión
Gráfica LOM Ediciones
Santiago - Chile

ÍNDICE

<i>Preludio de Preludios</i>	11
<i>I. Materialidad del Pensamiento</i>	19
<i>II. Audición y Habla</i>	27
<i>III. Música, Pensamiento, Historia</i>	41
<i>IV. Sobre el Silencio</i>	57
<i>V. La Música callada, la Soledad sonora</i>	85

*Dedicado a mi Madre,
pues estos son los frutos
de sus afanes*

Je propose des fantasies informes et irresolues, comme font ceux qui publient des questions douteuses, á debattre aux escoles: non pour establir la verité, mais pour la chercher.

(Propongo fantasías informes e indecisas, tal como hacen aquellos que publican cuestiones dudosas para ser debatidas en las escuelas, no para establecer la verdad, sino para buscarla.)

Michel de Montaigne

PRELUDIO DE PRELUDIOS

Por esto Lessing, el más sincero de los hombres teóricos, osó declarar que encontraba más satisfacción en la investigación de la verdad que en la verdad misma, y de este modo se descubrió, con sorpresa y con gran irritación por parte de los sabios, el secreto fundamental de la ciencia.

Friedrich Nietzsche

Borges solía decir que descubrir un problema no es menos admirable (y es quizá más fecundo) que descubrir una solución. De algún modo la filosofía y el arte comparten este placer de lo problemático, una valoración de los procesos por sobre los fines. La lógica que impera en ambos campos es una lógica de la demora, un solazarse en la propia ocurrencia la cual no llega nunca a un punto definitivo ni duradero, un proceso suspendido entre aquellos dos polos inalcanzables del origen y del final, proceso que tiene en su propia aparición el primer problema sobre el cual volcarse y en el cual demorarse infinitamente. Sí, infinitamente pues toda Escritura¹, toda materialización de un

¹ De aquí en adelante se hará la distinción entre Escritura

pensamiento (y en esto incluyo sin duda al arte), es infinita, tal como Musil planteaba a comienzos del Siglo XX en aquella monumental novela que es su *Hombre sin atributos*, “mientras se piense en frases con punto final hay ciertas cosas que no se dejan decir”.

Un *Preludio* tiene justamente esta condición de ensayo, un engolosinamiento y una detención momentánea en unos pocos motivos e ideas que no aspiran a constituirse en algo permanente ni categórico, sino en una tentativa para otra cosa que estará vinculada secretamente a él. Un *Preludio* es una determinación formal que no señala forma sino un margen móvil de experimentación que se sabe siempre previo a algo, previo a lo *lúdico* (*Praeludium*), al juego que el lenguaje siempre es para sí mismo, previo a ese intrincamiento en el que, como ya se dijo, se demora el lenguaje y el pensar. Lo previo pero también lo que abre, lo que posibilita aquel otro lugar de juego, lo que nos permite experimentar tonalidades y figuras que después tendrán otro tipo de desarrollos.

y escritura; la primera (Escritura) entendida tal como se dice en el pasaje, es decir, como materialización de un pensamiento o subjetivación de una materia, cualquier materia, sea esta el sonido, la palabra, el color o el espacio; la segunda (escritura) en su acepción tradicional, es decir, como la materialización de un pensamiento en la palabra.

Pero también ese juego es un juego de extrañamiento sobre uno mismo, sobre esta subjetividad que se objetiva en esta escritura que aquí acontece; lo que se prueba, lo que se ensaya en una escritura así son también las posibilidades del sujeto que se deposita en aquella escritura, del sujeto que la crea pero también de aquel que la re-crea. Es por eso que este conjunto de textos, que apuntan hacia dos campos que son *a priori* problemáticos y un tanto difusos (la música y la filosofía), no pueden dejar de ser también una reflexión sobre la propia escritura (problemática y difusa igualmente), sobre sus condiciones de aparición y sus posibilidades de sentido.

Una primera pregunta que se impondría entonces a una escritura así, consciente de la suspensión en la demora de su propio desarrollo, es la pregunta por su sentido, por la posibilidad enunciativa de aquellos problemas que pretende trabajar; en suma, la pregunta por su capacidad señaladora. Problema que, de algún modo, está presente en todos los textos aquí recogidos pues lo señalado nunca estará más allá de la escritura misma, o al menos una de las partes de aquel señalamiento siempre irá dirigida sobre la propia escritura y es por esto que una escritura así concebida no puede ser otra cosa que un ensayo, un continuo probar voces, ensayar tonos y luchar con la imposible materialidad de lo textual. Un

volcamiento hacia lo estético en su sentido más etimológico, es decir, un volcamiento hacia las condiciones de perceptibilidad del lenguaje, hacia una cierta materialidad del pensamiento que reflexiona sobre sus posibilidades de percepción (tanto de sí mismo como de lo otro) pues es la lucha con la materia propia de cada disciplina lo que va dejando su huella en esa misma materia a la que posteriormente (siempre posteriormente) llamamos obra.

Estos textos no pretenden otra cosa, entonces, que hacer visibles aquellas marcas de la lucha con esta materia un tanto imposible que es la palabra, y en esa lucha intentar abrir esta materia y ver sus posibilidades de vinculación con el sonido, aquella otra materia tan complejamente cercana a la palabra. De ahí la denominación de *Preludios*, el carácter tentativo y un tanto ambiguo que ellos poseen los sitúa "más acá" de la consideración de obra y, en este sentido, de una organización discursiva global, y justamente en ese "más acá" les da un rango de libertad especulativa mayor. En buenas cuentas, la coherencia entre uno y otro es justamente lo que no está en juego y, por esto mismo, lo que permite que haya un *juego* entre Música, Filosofía y Escritura. De ahí que la noción de Escritura, explícita o implícitamente presente en todos los textos, es la que articula ese *juego* entre los otros conceptos y la

que permite una cierta movilidad hermenéutica pues una Escritura que aspira a estar conciente de sí no puede ser sino una materialidad móvil e interpretable, un susurro ontológico, en el más etimológico de sus sentidos, es decir, un susurro de la *palabra* que está *siendo* y que en este mismo movimiento está continuamente naufragando en sí misma, perdiéndose sin alcanzar nunca a escucharse del todo. Quizás sea esa pérdida, aquello que se escapa, no como exceso metafísico sino, tal como antes se decía, como exceso material, como volcamiento estético, lo que permite *pensar* la música.

I. MATERIALIDAD DEL PENSAMIENTO

La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría la intención del lenguaje. Es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterna dilación.

Roland Barthes

Si, como decían Deleuze y Guattari en *Qu'est-ce que la philosophie*, "Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pinta, se esculpe, se compone, se escriben sensaciones", no es menos cierto que aquellas sensaciones sólo se harán perceptibles en la medida que se logren plasmar en un material, que se enlacen a la dura contingencia de la materia. Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con materia. Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe materia. Pero la materia es impertinente y obstinada, persevera siempre en su tediosa mismidad y no es fácil derramar algo nuestro en ella. Pareciera que nos exige hacer siempre una elección peligrosa o imposible; o nos dejamos guiar por sus posibilidades y sus mediocres virtudes o la impregnamos de nosotros

haciéndola perder toda relación con ella misma. Adorno se lo plantea a Thomas Mann con una lucidez envidiable en una carta casi en la mitad exacta del siglo pasado:

Su crítica me hizo tomar conciencia del dilema en el oficio de escribir: o uno se adecua al ritmo de la lengua, y de manera casi inevitable esto va en perjuicio de la exactitud en el asunto, o se antepone ésta a aquélla, y se violenta la lengua. En realidad, cada frase es una aporía y cada frase exitosa, un golpe de suerte, la realización de un imposible, la reconciliación de la intención subjetiva con el espíritu objetivo, mientras que la esencia no es sino precisamente el desgarramiento de estos.²

Sin duda el novelista lo entendía perfectamente ya que estaba por aquel entonces intentando concluir la novela *Confesiones del estafador Félix Krull* que había interrumpido hacía cuarenta años y que no aparecería sino hasta cuatro años después.

El problema se articula entre aquellos dos polos de la materialidad y del sujeto, en estricto rigor el problema es la dialéctica que los une; aquel delicado paso, aquella alquimia por la cual un

² Theodor Adorno, Thomas Mann, *Correspondencia 1943-1955*, carta del 1º de agosto de 1950, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2006.

material indiferente se carga de subjetividad. La tensión estará puesta en cómo hacer aparecer mi subjetividad fuera de mí mismo, cómo configurar un yo allá donde originariamente no hay pronombres sino sólo artículos indeterminados; unos sonidos, unas rugosidades, un espacio vacío, una página en blanco. Pero entonces cobra fuerza la pregunta sobre aquella actividad que, en principio, se percibe como tan plenamente inmaterial: el pensamiento. ¿Es que pensar requeriría una materialidad? Y si es así, ¿cuál es la materia, entonces, que permitiría la obra del pensamiento?

Hay un concepto, un tema quizás más que un concepto, que irá apareciendo desde los discursos críticos cada vez con más fuerza durante el siglo XX, el *cuerpo* del pensamiento, un cuerpo que tenderá a leerse (literal y metafóricamente) como la Escritura misma, o más bien como lo señalado más arriba, es decir, el rastro del proceso de Escritura en la Escritura misma. En esta medida es que también será siempre inasible, algo así como un cuerpo en fuga, un cuerpo acabado, desintegrado en el proceso de constituirse pues una obra, vuelvo a decir, es su materia, pero también es cómo su autor ha dominado esa materia y cómo esa materia se ha inscrito en el tráfago de la historia; Leer *Hamlet*, ver *Las Meninas*, escuchar *La ofrenda musical* o *El Caballero de la Rosa* es conocer a Shakespeare, Velásquez, Bach y Strauss respec-

tivamente, o si se prefiere, es crear a Shakespeare, Velásquez, Bach y Strauss en cada nueva visita que hacemos a estas obras. Se me objetará que un sujeto es mucho más complejo que una obra y que, cuando mucho, esta puede mostrarnos una pequeña parte de sus pensamientos u obsesiones; Kafka no es sólo *La Metamorfosis* o *El Castillo* sino también su tormentosa relación con el padre, su gris y triste vida o su miedo a la sociedad. Pero *La Metamorfosis* o *El Castillo*, cada una por separado, son todo eso y mucho más. En lo personal creo que toda obra de arte siempre sobrepasa las intenciones de su autor y a la vez, quizá de una manera paradójica, en cada obra está contenida, como en una mónada, toda la complejidad de su creador; *Hamlet* es Shakespeare, pero a la vez es más que Shakespeare, es todo lo que a Shakespeare lo motivó para escribir *Hamlet* y todos los siglos de escritura que tuvieron que transcurrir para que Shakespeare escribiera *Hamlet*, es Homero, es Esquilo, Sófocles y Eurípides, es Séneca, Virgilio y Horacio, es la literatura y la historia de la Edad Media, pero también es todos los siglos que han transcurrido entre Shakespeare y quien lee *Hamlet*, así mismo es, de una forma misteriosa y cómplice, quien lee *Hamlet*, y es, no menos misteriosamente, toda la complejidad de sucesos y personas que existen y existieron para que *Hamlet* llegara hasta nosotros. Lo que aparece de manera radical en aquel *cuerpo* es la condición

fortuita y multitudinaria de cualquier Escritura, aquello que comparten la experiencia escritural y la histórica pues, como Carlyle decía acerca de la historia, ambas son disciplinas imposibles pues no hay hecho o texto que no sea fruto de todos los anteriores y a la vez causa parcial, pero indispensable, de todos los que vendrán. Pero es justamente por esto que aquel cuerpo del pensamiento se presenta como un problema ya que en términos objetivos es una experiencia previa al texto mismo pero que no aparecerá hasta después que este texto se haya inscrito en la historia, es decir que no podemos pensar este cuerpo sino como un cuerpo demorado, quizás algo al límite de lo concebible.

Este problema marcará un desplazamiento que, de algún modo, ha estado siempre latente en la relación Sujeto-Pensamiento-Materia; el desplazamiento desde los *discursos* críticos hacia las *Escrituras* críticas. Un desplazamiento que tiene entre su latencia y su ocurrencia todo un campo problemático al que podríamos llamar Modernidad y en el que se explorará y se jugará la posibilidad de dar cuenta de la experiencia subjetiva en aquel resto material que se denomina "obra". Será, pues, la Escritura, como ese campo ambiguo abierto entre la libertad subjetiva y la determinación objetiva del material, lo que articule aquel juego y lo que permita, por lo tanto, la aparición

del pensamiento. Escritura entendida, entonces, como la inscripción de una subjetividad en una materia, cualquier materia, sea esta el sonido, el color, la palabra, el cuerpo o el espacio. De ahí la relación interna entre el arte y el pensamiento y, a su vez, la problemática y ambigua condición de la escritura estética, es decir de aquel momento de dilucidación externa a la obra pero que, en la medida que es también una Escritura, en otro registro, del pensamiento que articula la obra, permanece vinculada internamente a ella.

II. AUDICIÓN Y HABLA

De suponer que aún tiene sentido plantear interrogantes sobre los límites o sobre unos límites de la filosofía (de suponer, por tanto, que un ritmo fundamental de ilimitación y limitación no constituye la andadura permanente de dicha filosofía, con una cadencia variable, quizás hoy acelerada) preguntamos esto: ¿la escucha es un asunto del que la filosofía sea capaz?

Jean-Luc Nancy

Decir algo sobre música, hablarla o pensarla, es una actividad cuya razón de ser y cuya existencia aún está entre paréntesis. Los discursos se levantan alrededor de las obras, de las prácticas musicales, pero estas parecen poseer una superficie demasiado difícil de penetrar, una superficie que refleja y devuelve esos discursos a un lugar externo pues todo lo que articulan pareciera no tocar aquello a lo que realmente apuntan esas obras y esas prácticas. Habría algo así como una verdad que se va sedimentando lentamente fuera del círculo de acción de estos discursos y que a la larga pondría en crisis la posibilidad de enunciarla y, por lo tanto, de relacionarse con ella. Y entonces, en la soledad de aquellos discursos que hacen referencia a algo que aún no saben si pueden

alcanzar, se vuelve una y otra vez a la necesidad de justificar su existencia descentrada y un tanto bastarda. ¿Por qué hablar de música? ¿Por qué no dejar que aquel placer intenso emanado desde la pureza del sonido nos inunde, sin más, a través de nuestros sentidos? ¿Por qué no quedarse en la pura sensorialidad? Son preguntas que el sentido común, con su tediosa e ignorante arrogancia, impone a todo discurso musical. Pero aun antes de responder estas interrogantes cabe pensar el tipo y la posibilidad de relación entre un discurso y una música, y digo *un* discurso y *una* música poniendo atención en lo que aquellos artículos traen a la superficie; lo singular y lo indeterminado; aquel discurso y aquella música no son todo discurso y toda música, por un lado es un discurso que tradicionalmente ha tenido, o al menos tuvo hasta cierto momento, el monopolio del decir y del hablar y que en ese decir y ese hablar fue poniendo en juego constantemente sus condiciones de posibilidad y las condiciones de todo aquello que alcanzaba con su habla, es decir un discurso que ha jugado permanentemente con sus límites y con aquello que lo determina y cuyo trabajo ha consistido en indagar sobre aquella indeterminación; me refiero evidentemente a la filosofía. Por otra parte esa música debe ser entendida en los marcos de un desarrollo que, al igual que en el discurso filosófico, va poniendo continuamente en juego sus límites y sus posibilidades de exis-

tencia, es decir una música que lentamente se ha ido volcando hacia sí constituyéndose en fin de su propio trabajo y, a raíz de esto, rehuyendo a una inmovilidad constitutiva de otras músicas. Hablo, pues, de la música occidental. Se trataría, entonces, antes de responder interrogantes o incluso antes de generarlas, de buscar en ambos lugares aquellos hilos casi invisibles que van de este a aquel, aquellos puntos de fuga que los hacen permeables el uno al otro y que al mismo tiempo los devuelven a sus singularidades allí donde se encuentran.

Pero en la medida de que aquí se trata de justificar un *hablar* que intentará no permanecer externo al fenómeno musical, es decir, en la medida que aquí se intentan pensar las posibilidades de existencia de un *discurso musical* deberemos retroceder a la simple indeterminación y singularidad de ambos fenómenos, el discursivo y el sonoro y, por el momento, evitar las nominaciones que corren el riesgo de ser externas y demasiado fáciles, es decir, por ahora evitar nombres como los de *filosofía* o *música occidental* que en la medida en que parecieran definir un par de campos bien delimitados en su movilidad establecen unas unidades que suponen aquella relación que intentamos pensar. En todo caso no se trata de dejar definitivamente de lado aquellas denominaciones ni de impedir toda referencia a ellas, sino más bien

de indagar en los intersticios, en las costuras que unen todo aquello que ellas asumen para sí. Por lo demás, en la medida que lo que está en proceso de realización en estas páginas es una práctica discursiva se trataría de evitar todo aquello que no hace referencia inmediata a su principal objetivo, es decir, pensarse en su relación interna con la música, pensar el momento de necesidad mutua que une ambos fenómenos.

Se trataría, por lo tanto, ya desde un primer momento, de asomarse a las prácticas que determinan estas manifestaciones, las prácticas de *hablar* y de *oír* que, puesto de este modo, parecen tan complementarias y tan necesarias la una a la otra pues naturalmente esta tomaría lo que aquella ofrece para descomponerlo, degustarlo, incorporárselo y luego permitir una rearticulación para que así vuelva a circular y ofrecerse como algo más. Pero es en la *naturalidad* de esta operación donde mejor puede leerse lo artificial, es decir, en todos los procesos que están tras aquella *naturalidad* surgen campos de acción bien diferenciados, e incluso casi antagónicos, que encubren una facticidad bien diferente, pues una y otra práctica aparecen ante nosotros, por una parte, como procesos sustentados en materialidades diferentes y, por otra, con objetivos no necesariamente complementarios.

El *habla* como lugar de articulación y, a la vez, de apropiación de una verdad, como momento de circulación de un saber determinado, tiene para nosotros una aparición y un sustento básicamente visual; la escritura (en tanto que plasmación de una idea en la palabra). *Leer* y no *escuchar* ha sido tradicionalmente el complemento de *hablar* para nuestra cultura occidental³; se lee en las cosas los

³ Quizás sea el libro VI de las *Confesiones* de San Agustín el que nos muestre aquel primer testimonio del momento en que la visualidad comenzó a imponerse por sobre una recepción auditiva del discurso. En él cuenta Agustín que Ambrosio "Cuando leía, sin pronunciar palabra ni mover la lengua, pasaba sus ojos sobre las páginas, y su inteligencia penetraba en su sentido. Todo el mundo podía entrar a verle, ni era su costumbre hacerse avisar, de forma que, cuando yo entraba a menudo a verle, le hallaba leyendo en silencio, pues nunca lo hacía en voz alta. Me sentaba a su lado sin hacer ruido —pues ¿quién se atrevía a molestar a un hombre tan absorto?— y pasado un tiempo me marchaba. Sospechaba que no quería se le distrajera con otro asunto en el poco tiempo de que disponía para reparar su espíritu, alejado del tumulto de los negocios ajenos. Sospecho que leía así por si alguno de los oyentes, suspenso y atento a la lectura, hallaba algún pasaje oscuro en el libro que leía, exigiéndole que se lo explicara u obligándole a exponer las cuestiones más difíciles. De este modo se veía obligado a emplear el tiempo en estas tareas, impidiéndole leer otros libros que deseaba. Aunque quizá la razón más fuerte para leer en voz baja era la conservación de su voz, pues se ponía ronco con suma facilidad. *Cualesquiera que fueran sus razones, ciertamente eran buenas.*" (Agustín, *Confesiones*, Alianza Editorial, Madrid 2001, p. 132-133, las cursivas son nuestras). Agustín fue

signos que las dicen, que las unen; se lee en el sujeto sus modos de relación consigo mismo y con el mundo; se lee en el propio lenguaje sus posibilidades, sus regularidades e irregularidades de enunciación. En todos estos ejemplos el leer se concibe fundamentalmente bajo un modelo visual; leer es ver. Es por esto que ha sido el Libro, como modelo de aparición gráfica, lo que ha asumido la contraparte del *habla* pero a la vez lo que ha sustentado cualquier hablar y cualquier decir y, por lo tanto, cualquier verdad. Desde Bacon, quien afirmaba que Dios había escrito dos libros (las Escrituras y el Mundo) en los cuales podía leerse y compararse la verdad para así no incurrir en el error, hasta Mallarmé, a quien pertenece aquella sentencia que reza algo así como “todo en el mundo existe para llegar a un libro”, se ha ido coagulando en Occidente una lenta y fundamental alianza entre verdad y escritura; la verdad es lo que se lee, por consiguiente lo que se ve. Esto se vuelve aún más claro en las sanciones institucionales contemporáneas del saber pues la existencia como enunciador de una verdad, como pensador y, en última instancia, como miembro del lugar de circulación ofi-

discípulo de Ambrosio, obispo de Milán, hacia el año 386, 14 años después, en Numidia, cuando escribe sus *Confesiones*, sigue sin poder explicar muy bien aquel singular espectáculo; un hombre frente a un libro leyendo sin articular las palabras.

cial del saber, es decir la academia, sólo se logra con la publicación, o sea, con un dejarse ver en la superficie de lo gráfico.

Es en este punto que el sonido, y de manera más específica la música, se niega continuamente a ser reducido y a incorporarse a dicha *habla* pues ésta, a raíz de su anclaje en lo visual, no puede asumir en la temporalidad de la audición, no se conforma con la evanescencia del resonar. Pero entonces, en este mismo punto, lo que aparece como evidencia es la no relación entre sonido y verdad. El saber, institucionalizado como verdad, permanecería a una distancia prudente de las vías inasibles del sonido para asentarse de una manera más concreta en lo gráfico y pondría en jaque la posibilidad de enunciación de una verdad acerca del sonido y, por consiguiente, acerca de la música. La palabra se situaría como lo externo al resonar, como aquello que se ve pero no puede oírse y que, desde los márgenes externos al fenómeno musical, sólo puede ir recogiendo las evidencias de lo que dicho fenómeno ya no es. En suma, la palabra quedaría relegada a una oscura función catalogadora de la ausencia de aquel resonar e, impotente frente al fenómeno mismo, deberá conformarse con enunciar lo lateral a ese fenómeno; narrar las biografías de los compositores, catalogar sus obras, catalogar instrumentos que alguna vez sonaron, contar las historias, los

estragos y los trastornos que dejó la música por aquellos lugares por donde pasó. Y el lugar trastornado por excelencia: el sujeto.

Los testimonios irán definiendo, entonces, el contenido de las obras como la sombra de los avatares que estas provocan en el sujeto, pero estas uniones invisibles, estas repeticiones en la distancia, siempre mantendrán un aura misteriosa y casi mágica que, tal como aparece en estos mismos testimonios, no requiere mayor explicación ni justificación: Sócrates advirtiendo a Glaucón en la *República* sobre la importancia de la educación musical a raíz de la influencia que posee el ritmo y la armonía en el alma; Agustín confesando los arrebatos a los que es llevado por la música de los coros paleocristianos; el Papa Marcelo conmoviéndose hasta las lágrimas luego de oír la misa que Palestrina compusiera en su honor (a raíz de lo cual la música no sólo se aceptaría en la iglesia contrarreformista sino que sería además un elemento central); Vincenzo Galilei abogando por la nueva música a raíz de su capacidad de mover los *affetti*; Liza interrumpiendo sus conciertos para atender a las damas desmalladas por las obras y la interpretación del compositor; Wagner sintetizando el ethos de un pueblo en su producción musical operística. Todas estas escenas (que podrían abultarse sin mayores inconvenientes) ponen en evidencia la mitología de un arte y de

una práctica, la de oír, que pueden entrar en contacto *directamente* (sin mediación *material* y casi sin mediación *racional*) con el sujeto y provocar los mayores estragos gracias a esta inmediatez. Oír, y más específicamente oír música, aparece en un primer momento en las antípodas de la razón y del *hablar* encargado de enunciar dicha razón.

Pero a la vez, en la medida que estas escenas hacen salir a la superficie aquella especie de relación mágica e inexplicada entre música y sujeto, es justamente aquello de inexplicable lo que se propone como objeto de reflexión. Es en ese punto intersticial de lo enigmático que une a la música con el sujeto que se podría situar la pregunta sobre la posibilidad de un *discurso musical*; En la medida en que aquello enigmático apunta hacia esa distancia señalada más arriba entre las posibilidades de enunciación de una verdad y el trabajo de la audición, lo que permanece como inexplicado es, justamente, la posibilidad de enunciación de una verdad acerca del sonido y de la música, verdad que determinaría los modos de relación entre música y sujeto y articularía los propios límites de lo audible al interior del campo sonoro⁴.

⁴ Lo audible apunta aquí, evidentemente, no a una posibilidad fisiológica, sino más bien a una posibilidad epistemológica, es decir a aquel límite inestable que demarcará las posibilidades de sentido de lo sonoro. Por ejemplo el tradicional e inestable umbral entre lo que sería música y

Aquellos dos mundos distantes pero sincrónicos mencionados más arriba, el del *contenido* de la música y el de la afectación del sujeto, encontrarán en la *materia* aquel puente que asegurará dicha sincronía. Lo susceptible a la Escritura (musical, literaria, filosófica...) es la materia, en este caso el sonido, ella le permitirá al sujeto aparecer como un otro fuera de sí pero a la vez leer ese otro como un sí mismo, tanto a nivel de producción como de recepción. Lo que se escucha en la música es el sonido, sin duda, pero una vez que éste ha abandonado su categoría de mera duración de signos vacíos y logra, a través de la determinación subjetiva que recibe, tomar conciencia de su organización históricamente significativa, es decir, una vez que, en tanto sonido, no solamente logra sonar si no al mismo tiempo logra escuchar(se). De ahí que lo audible, entendido como límite material subjetivado, será lo que permita entrar en relación con aquel universo del *contenido* de las obras, en estricto rigor será lo que permita oír dicho contenido y, en esto, hará visible la verdad que articula aquellos límites. Aquella verdad, que no sería sino una dinámica de vinculación entre lo subjetivo, lo material y lo histórico, devendría susceptible, entonces, de ser Escrita, es decir *con-*

lo que sería ruido nos habla de esta demarcación ente lo audible y lo no audible, es decir lo que porta y lo que no porta un sentido.

formada, en diversos registros materiales que mantendrían un vínculo interno entre sí. No se trata, eso sí, de entender que un registro material sería la traducción de otro sino de comprender que aquello, hasta cierto punto común, que articula su campo de significaciones los hace permeables los unos a los otros.

III. MÚSICA, PENSAMIENTO, HISTORIA

El hombre, me parece, no está en la historia; es historia.

Octavio Paz

Soy un fue, y un será, y un es cansado.

Francisco de Quevedo

Un hombre soñado por Shakespeare aseveró, con una musicalidad envidiable y en un inmejorable inglés, que la vida es una sombra que camina, un pobre actor que se retuerce sobre el escenario durante el tiempo que le corresponde y del cual luego no se escucha más, un cuento contado por un idiota, colmado de sonido y furia, que no significa nada⁵. Varios siglos antes, en otra lengua más musical y menos vaga, Píndaro afirmaba, en implacable griego, que “el hombre es sueño de una sombra” (Σκίας ὄναρ ἄνθρωπος). Ignoro

⁵ Lo cual es una traducción libre y sin duda defectuosa de lo siguiente: “Life’s but a walking shadow, a poor player, that struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more; it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.”

si Shakespeare conocía esta sentencia pindárica de la cual las palabras de Macbeth parecieran ser una reverberación y una ampliación en la distancia de los tiempos; lo más probable es que sí la conociera, pero, conciente o no, muestra un juego de resonancias y de ecos que siempre ha llamado mi atención. Para nosotros, para nuestra imaginación occidental, Grecia aparece como el lugar de emergencia de nuestros ardores y nuestras tranquilidades, de nuestras maneras de amar, de ser valientes, de ser cobardes y de ser irónicos, de nuestras obsesiones y nuestras indiferencias, de nuestro pesimismo y nuestro optimismo. En suma, como la inventora de nuestra cultura y de nuestras maneras de ser sujeto.

Pero en muchos momentos este juego de reflejos no se ha limitado a reconocer, en la lejanía de aquella Grecia clásica, un simple lugar de emergencia, sino que ha intentado restituir una cuestionable "pureza original" de las prácticas, ha intentado rescatar de entre las ruinas dejadas por la Edad Media (porque en nuestra cultura la Edad Media aún tiene el monopolio del arruinamiento) los escasos restos que sobrevivieron y articularlos de modo que nos muestren los sujetos y las obras "tal cual fueron". Pero incluso ahí, donde Occidente se ve más enajenado de su sino progresivo, éste lo devuelve a su infranqueable y dialéctica condición histórica haciéndolo generar lo inédito

en su intento por volver a lo originario; verbi-gracia la Ópera. Lo que aflora con una presencia inevitable desde la base de estos desplazamientos y nos llama a prestarle nuestra atención es aquella condición *histórica* mencionada más arriba; en Occidente la Historia, lejos de cómo la han querido mostrar los historiadores, no es ni la sucesividad ni la acumulación de hechos ni, tampoco, un catastro pormenorizado de aquello que ya fue, sino que una relación muy otra entre pasado, presente y futuro, tal como lo señala Quevedo en el epígrafe, es lo que fue, lo que será y el cómo todo eso emerge en un presente inestable.

La Historia no se deja consignar simplemente con un "fue", esto ya se dijo, no se deja clausurar en un pasado que permanezca ajeno a, por ejemplo, este trabajo sobre la escritura que estoy ejerciendo en este momento o al trabajo de lectura, que en una distancia temporal variable, actualizará esta escritura. La Historia es una actividad que se ejerce en cada pequeña acción que hace concurrir sobre sí una red temporal y contextual que le da sentido, es lo que va apareciendo en la superficie de esta práctica de escritura o de aquella otra de lectura, es, en buenas cuentas, lo que no puede dejar de ser y lo que continuamente está siendo en la operación sobre una materialidad. La obra, como excedente material de aquel proceso de Escritura mencionado antes, sería

también, en este sentido, un excedente histórico y, por esto, un lugar extremadamente inestable. De ahí la complejidad que supone captar la *verdad* encerrada en una obra pues ella, en tanto contenido, no se deja remitir a una realidad fuera de la obra, ni siquiera a la realidad de las intenciones del autor, pero tampoco puede ser remitida a la libre interpretación de los receptores ya que, en el primer caso, supondría pensar la obra como algo fungible, que no tendrá sentido fuera de los marcos temporales que la motivan, y en el segundo caso sería imposible hacer referencia a un campo de sentido como el arte, quedando anulada la categoría de *obra artística*.

Pensar el contenido de verdad de una obra, permaneciendo al interior del campo artístico, exige comprender aquel contenido de verdad como una dinámica de vinculación entre lo material, lo subjetivo y lo histórico. Desde esta perspectiva el contenido de las obras consistiría en la conciencia que la propia obra tiene de sí misma. Aquella conciencia histórica se manifiesta en la objetividad del trabajo artístico y es justamente ella la que permite un *discurso* sobre las obras o sobre el arte y, por lo tanto, lo que permite la *autonomía* del objeto artístico. Las manifestaciones artísticas contemporáneas han demostrado no sólo la necesidad de aquel discurso sino además el hecho de que él es parte esencial del trabajo artístico,

no necesariamente como la intromisión de la reflexión teórico-bibliográfica del artista durante su proceso creativo, que en la mayor parte de los casos funciona como una falsa conciencia sobre la obra y que es producto de un complejo que el positivismo logró inculcar al arte, sino como la reflexión del hacer mismo que se define en las decisiones tomadas sobre el material y esto, si bien tiene un punto de manifestación obvia en el arte contemporáneo, es una característica de todo arte. El problema del arte no contemporáneo en este sentido es aquella apariencia de inmediatez irreflexiva con la que ha sido recubierto, a raíz de la cual se hace más difícil captarlo en sus contradicciones y en sus “disonancias” con respecto al proceso productivo de su época⁶. Por lo tanto aquella conciencia histórica se juega en un nivel material y recursivo de la obra y es, como se decía anteriormente, lo que permite la condición autónoma del arte.

Por este motivo es que la idea de una *historia de la música* no puede consentir una definición an-

⁶ En su *Teoría Estética* Adorno comenta “el arte sin reflexión es la fantasía regresiva de la era reflexiva”. La fatalidad del proceso histórico racional tiene relación con aquella imposibilidad de volver sobre los pasos, una vez insertos en el horizonte de la reflexión y de la conciencia del arte sobre sí mismo resulta una ingenuidad pensar en un arte ingenuo.

tropológica de su objeto, es decir, considerar a la música meramente como aquello que una comunidad determinada designa como tal pues al calificarla de esta manera cualquier teorización musicológica no sólo está desplazando el problema desde los objetos artísticos hacia el contrato social sino que a la vez arruina el lugar de asentamiento, al interior del fenómeno musical, de la misma musicología pues sólo desde la concepción de la música como objeto autónomo es que surge la necesidad de estudiarla y teorizarla. Una musicología que consienta esta definición antropológica de la música sólo puede relacionarse con ella de manera externa, establecer un discurso paralelo al proceso musical e intentar “traducir” a este discurso aquello que le es ajeno, es decir la música así concebida. Sólo desde la concepción de la música como arte autónomo es que sería posible una relación interna entre el proceso musical y su teorización pues la autoconciencia, condición *sine qua non* para la autonomía, no sólo permite sino que exige dicha teorización. La idea misma de arte se asienta en esa conciencia que la obra tiene de sí y de su desarrollo, de cómo ha llegado a ser lo que es a través del tiempo y por eso, en estricto rigor, es aquella conciencia del material sobre sí mismo la que permite pensar la música y permanecer, en ese pensar, dentro del campo musical y en una relación interna con el objeto de estudio. Es bajo esta concepción de la

música y de la obra que el pensamiento estético-musicológico halla su adecuación a sí mismo. Ahora bien, un concepto de música concebida como objeto autónomo, no apunta a una distinción en términos de calidad o de validez de los diferentes fenómenos musicales, ni a la preponderancia de aquellas músicas que entran en la categoría por sobre aquellas que no lo hacen, ni a la riqueza o pobreza comparativa del material o las estructuras musicales; sólo apunta a la conciencia interna que tienen las obras de su historicidad, conciencia evidenciada objetivamente en el uso del material; el canto de una machi acompañada de su kultrún se plantea de manera ahistórica, no tiene temporalidad porque aspira a ser tal cual fue *en el inicio de los tiempos*, tiene una función social (e incluso medicinal) bien determinada y su razón de ser está ahí y no en el fenómeno musical por sí mismo, los materiales musicales utilizados, el ritmo, la melodía, la forma de colocar (o descolocar) la voz, etcétera, responden a aquellos fines sociales y no tienen su razón de ser en la musicalidad misma del fenómeno, de hecho el fenómeno por sí mismo no tiene conciencia de esa musicalidad y si se lo quiere pensar musicalmente se debe hacer fuera de los parámetros de la cultura mapuche. La autonomía es simplemente una categoría de análisis que permite pensar la historicidad contenida en un fenómeno musical y analizar el proceso de dominio técnico de los

materiales. Un “pensamiento musical” para ser verdaderamente eso y no un pensamiento *a propósito* de la música sólo encuentra su verdadero objeto en una música autónomamente concebida, es decir, en una obra cuyo material, a través del proceso de subjetivación que ha sufrido, es consciente de su propia historia, o sea, una obra cuyo material *sabe de sí*.

Cuando Kant plantea el sentido y los fundamentos que permitirían comprender la historia como un proceso consciente de sí, sitúa a la racionalidad como piedra angular del proceso histórico⁷. Esta racionalidad apunta en una doble dirección, por un lado refiere a la conciencia del proceso sobre sí mismo, sobre cómo ha llegado a ser lo que es, pero, por otro lado, lo abre a un desarrollo ilimitado: “La razón en una criatura significa aquella facultad de ampliar las reglas e intenciones del uso de todas sus fuerzas mucho más allá del instinto natural, y no conoce límites en sus proyectos”⁸. El desborde, por lo tanto, se plantea como un elemento esencial a dicho proceso de racionalización a raíz de lo cual se reconoce el proceso dialéctico exigido por aquella racionalidad, es decir la superación no solamente como progreso

⁷ Cf. Kant, *Filosofía de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México 2000.

⁸ Kant, *Op. Cit.* Pág. 42-43.

sino como extrañamiento del sí mismo. El proceso de producción de la música occidental a raíz de su propia conciencia histórica es un proceso que trabaja siempre en relación con sus propios límites y su trabajo consiste en desbordarlos; lo racional del proceso apunta en este sentido.

Ya Hanslick en 1854, año de la publicación de su libro *De lo bello en música*, había notado que lo fundamental para el análisis de la música occidental (y del arte occidental en general) era esta categoría de racionalización, entendida en él como investigación y dominio técnico de los materiales propios de cada arte, y era la conciencia sobre esos recursos propios lo que permitía la autonomía del campo artístico en general pero a la vez sólo desde el reconocimiento de las condiciones técnicas particulares de la música era que podría pensarse una estética para ella:

La investigación y las teorías estéticas de la poesía y de las artes plásticas se han adelantado grandemente a las del arte musical. Los hombres dedicados a su estudio se han despojado, en su mayoría, de la ilusión que se habría de poder lograr la estética de un arte determinada mediante la mera adaptación del concepto de belleza metafísico general (que, sin embargo, en cada rama del arte experimenta una serie de nuevas diferenciaciones). La servil sumisión del esteta especializado al supremo

principio metafísico de una estética general cede cada vez más campo al convencimiento de que *cada arte debe conocerse por su propia misión técnica y comprenderse en función de sí mismo. El "sistema" queda poco a poco sustituido por la "investigación"* que, a su vez, se aferra al principio de que las leyes respecto a la belleza de cada arte son inseparables de las características de su material, su técnica.⁹

Este giro desde la idea de "sistema" a la de "investigación" reconoce lo dinámico del proceso de objetivación del arte donde el trabajo de racionalización progresiva de los materiales específicos sería lo que determina la historia de cada arte. En buenas cuentas el arte, en este caso la música, piensa su material y se despliega dominándolo pero el material no es un material *sui generis*, tiene una historia que consiste en la progresiva dominación que sobre él ha ejercido la técnica, por lo cual cada momento de la historia de la música trabaja sobre un material progresivamente racionalizado y por esto su trabajo no puede ser el mismo pero a la vez no puede ser otro que continuar dicho proceso de racionalización. La categoría decisiva, por lo tanto, al proceso histórico de la música es esta categoría de *racionalización*, entendida, por una parte, como el

⁹ Hanslick, *De lo bello en música*, Ediciones Ricordi Americana, Buenos Aires 1947. Pág. 12, el subrayado es nuestro.

progresivo dominio técnico de los recursos y, por otra, como la progresiva obsolescencia de aquellos recursos ya que al ser la autoconciencia un elemento fundamental al proceso de racionalización esto implica que el momento de dominio está siempre desplazado; un arte, en este caso la música, sólo puede reconocerse allí donde ya no es más. Pero por otra parte al asumir la categoría de racionalización para la consideración histórica del proceso musical significa integrar éste al proceso global de racionalización llevado a cabo por el Occidente ilustrado¹⁰. Es por esto que aquel *pensamiento musical*, que le sería inherente a la música occidental, para hacer justicia a su objeto, no puede aspirar, en principio, a una definición metafísica de la música que cristalice de una vez y para siempre lo que ella es. Un *pensamiento musical* tiene una relación doble con su objeto, por un lado debe dilucidar la relación dinámica entre los procesos de producción particulares de cada obra y el proceso total de racionalización al interior del campo musical, pero a la vez debe responder por la posición que la música asume en la sociedad y la incidencia que esa posición tiene al interior de la producción musical misma, tanto en la época donde la música fue producida como

¹⁰ Sobre el tema de la racionalización como proceso social global véase Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, y Th. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*.

en la época de su recepción. Deberá permanecer, por lo tanto, en un lugar ambiguo, tanto dentro como fuera del campo musical pues si bien la música como proceso de composición involucra en parte aquel *pensamiento* sólo es en la consideración de lo que es externo a la música, el proceso social global, que éste puede dar cuenta del *trabajo* llevado a cabo por ella y de sus particularidades. En efecto el lugar ocupado por la música en el proceso total de racionalización ha determinado en muchos momentos las formas de resolver los problemas técnicos al interior del campo pero, más importante aún, ha determinado una contradicción social que pareciera serle inherente y que ha afectado los procesos de producción musical:

... dentro de la evolución global en que participó de la racionalidad progresiva, sin embargo, al mismo tiempo, la música siempre fue también la voz de lo que en la senda de esa racionalidad se dejaba atrás o se le sacrificaba como víctima. Esto define no sólo la central contradicción social de la música misma sino también la tensión de la que hasta hora ha vivido la productividad musical. Por su puro material, la música es el arte en que los impulsos prerracionales, miméticos, se afirman rotundamente y al mismo tiempo aparecen en

constelación con los rasgos de la progresiva dominación de la naturaleza y el material¹¹.

Según Adorno sería el *material* de la música aquello que le otorga la característica social de irracionalidad que ella ha debido cargar desde siempre y que la viste con aquella apariencia de total inmediatez incluso en relación con las otras artes. Sin duda el *sonido*, como material de la música, se ha prestado de manera favorable para ser aquello sobre lo cual aparentemente no puede operar racionalidad alguna, aquello que siempre guarda una relación no racional con los objetos y con el sujeto, lo más irracional dentro de lo racional. Pero esta irracionalidad, en la medida que se plantea como crítica a la razón y a las posibilidades clasificatorias de la episteme moderna, parodiaría una protesta contra el concepto clasificativo racional en el cual, en tanto que parodia, volvería a recaer y, más aún, a ser administrada en función de una racionalidad instrumental, como le ocurrirá a la música popular en la segunda mitad del siglo XX, ésta, en efecto y a diferencia de una definición antropológica de la música, es ahistórica no sólo porque sus determinantes permanezcan fuera del ámbito musical sino porque además remeda una autonomía irreflexiva y sin memoria que intenta

¹¹ Adorno, Th. "Ideas sobre la sociología de la música" en *Escritos Musicales I-III*, Akal 2006. Pág. 14.

cubrir lo externo de sus determinaciones, de ahí su continua repetición de lo mismo bajo la máscara de la novedad. La música, y el arte en general, ha podido astillar aquel proceso clasificatorio de la racionalidad instrumental sólo allí donde la racionalidad se ha aceptado y, en la medida que se trabaja dentro de esta racionalidad, ella misma se ha llevado a un cierto límite extrañándose en su propio proceso, es decir, allí donde el arte se ha reconocido como racionalidad crítica.

Lo que sigue en juego es la posibilidad de captación histórica que el material tiene sobre sí mismo y, en eso, la consideración de la Historia como momento posibilitador del pensamiento. Dicho pensamiento no sería otra cosa que la comprensión de la densidad temporal contenida en un cuerpo y, a la vez, el lugar de relación con lo otro que permitiría la relación consigo mismo. Es decir, el pensamiento como posibilidad de relacionarse con lo otro al interior de sí en un movimiento continuo que se dilucida en la materia y que, por lo tanto, la hace entrar en contacto con sus límites y con la obsolescencia de los recursos que le permiten aquella relación con el límite.

IV. SOBRE EL SILENCIO

No pienso y sin embargo eso es pensar.

Theodor Adorno

El 29 de agosto de 1952 en el Maverick Concert Hall de Woodstock en Nueva York el pianista David Tudor se sienta frente al piano de concierto de la sala, apoya una partitura en el atril, sobre uno de los costados del piano pone un cronómetro y luego de encenderlo ataca la pieza. El silencio reina en la sala, Tudor mira la partitura, quizá mueve un poco los dedos sobre las teclas sin llegar a tocarlas, pasan los minutos sin que el piano emita ningún sonido, el público seguramente comienza a inquietarse, suenan las butacas, sin duda se oye algún carraspeo típico de concierto, siguen pasando los minutos y Tudor impertérrito mira la partitura sin atreverse a pulsar tecla alguna, de pronto apaga el cronómetro, cierra el piano, se levanta y saluda al público,

han pasado 4 minutos y 33 segundos que es el nombre de la obra del compositor John Cage que Tudor acaba de estrenar.

Durante el siglo XX ha sucedido, en el orden de la reflexión, un desplazamiento desde los *discursos* críticos hacia las *Escrituras* críticas. Dicho desplazamiento puede ser leído de manera ejemplar en el campo artístico desde la perspectiva del silencio, sin duda en la música, pero también como motivo que ha atravesado la producción artística y el pensamiento estético del siglo XX. Hay tres momentos que, al pensarlos en conjunto, me parece que nos pueden decir algo en relación con este motivo; el primero es una carta, o más bien la parodia de una carta, el segundo una frase y el tercero es una obra, pero que de algún modo es muchas obras; me refiero a la famosa *carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal, a la controvertida frase de Theodor Adorno que reza algo así como “Después de Auschwitz no puede haber poesía”, y a la no menos controvertida obra de Cage que se menciona más arriba. Los tres momentos, la carta, la frase y la obra, se refieren al silencio, a la mudez generada por la imposibilidad de abarcar una experiencia, sea esta la del pensamiento, la histórica o la artística y, cada una a su modo, marcan respectivamente la aparición temática de este silencio y su inscripción en la narratividad histórica y en la materialidad del arte.

§I

“Dort in Kakaninen...”, allí en Kakania, escribe Musil, “aquella nación incomprensible y ya desaparecida”, allí habitaba su *Hombre sin Atributos*, aquella titánica novela que jamás terminó y cuya trama no hace otra cosa que girar sobre un centro vacío, reiterar y reiterar los intentos fallidos de sus protagonistas por asir el mundo que los rodea. Allí en Kakania vivió, también, Hofmannsthal, allí en esa nación que se mantiene en la permanente precariedad de ser tantas cosas y siempre termina siendo una parodia de sí misma. Y allí también, en la nación Imperial y Real (*Kaiserlich und Königlich*, de ahí la doble K que adornaba el frontispicio de todo edificio público y que Musil sustantivizó), escribió y publicó aquel texto que se convertiría en una especie de manifiesto poético del silencio y que, en cierta medida, anunciaría el camino seguido por el arte en el transcurso del siglo XX, me refiero a *La carta de Lord Chandos*.

Si bien Musil acertó con el paródico nombre de Kakania para aquella Viena del novecientos, la cosmovisión de la cultura vienesa de la época era el producto de una larga maduración de aquel proyecto social ilustrado que aspiraba al universalismo pero que en su constitución práctica fue

decantando lentamente en una multiplicidad vacua. Quizás el mejor resumen de lo que fue aquella cosmovisión es la genial frase de Alfred Polgar en su libro sobre el "Café Central"; "El 'Café Central' no es un café como cualquier otro, nos dice, sino una cosmovisión cuyo contenido más íntimo es no ver el cosmos"¹². Esa cosmovisión, sin duda, será una sensación de época, pero son los escritores y artistas quienes la muestran con mayor densidad en sus obras. Quizá se objete mi proceder, el de equiparar toda una época a los arbitrios de unos cuantos libros, pero si aceptamos que en cualquier texto hay depositado algo más que las pobres o megalómanas intenciones de su autor no podemos pasar por alto lo que nos muestran estos textos en relación con su época. En todos podemos sentir una imposibilidad paralizante, una fragmentación de la experiencia que hace naufragar la posibilidad de constituir un todo. Kakania es pura exterioridad, pura imposibilidad, es la pomposa fachada de algo que no tiene fondo, que no tiene asidero, es un mundo donde todo convive pero sin un piso unificador que dé posibilidad de construir una experiencia común, Kakania es la *Ringstrasse*, aquel boulevard icono de la burguesía europea post Segundo Imperio francés, ese museo *au plein air* que

¹² Polgar, Alfred, *Theorie des "Café Central"* citado por Miguel Ángel Vega en la introducción a *El libro de los amigos* de Hugo von Hofmannsthal, Cátedra editorial, 1991. Pág. 26.

se constituía como un reino de lo "neo" que se apilaba uno al lado o sobre otro sin organización ni asidero; el neogótico sobre el neoclásico a un costado del neobarroco que no está exento de toques de neorrománico frente al cual se yergue el mejor monumento de lo neorromántico. La totalidad de la historia disponible como fachada, recubriendo e imposibilitando una relación de las partes entre sí y con el todo, puro astillamiento de la experiencia estética y pura superficialidad de la experiencia histórica. Los escritores austriacos del novecientos sienten aquella fragmentación y muestran la imposibilidad de constituir un todo con las partes, porque cada parte apunta en una dirección diferente, que es lo mismo que decir que en su conjunto apuntan a la nada.

Esta fragmentación del estilo podría pensarse en relación también con la fragmentación de la sociedad que la cultura austrohúngara sobrellevaba hacia varios decenios. Viena era la capital de un imperio que, en su vocación paneuropea, había perdido la capacidad de enunciarse a sí mismo; allí convivían magiares, italianos, judíos, germanos, eslavos, serbios, croatas, galos, en buenas cuentas toda la gama de etnias europeas coexistiendo en un precario equilibrio. Era la Viena de Karl Lueger, uno de los fundadores del partido cristiano social pero también uno de los mayores impulsores del antisemitismo, y a la vez era

la Viena de Teodor Herzl, fundador y principal teórico del movimiento sionista. Era la Viena donde Freud comienza a elaborar su teoría del psicoanálisis, en la cual las palabras son oscuras cifras de algo que el sujeto no puede decir, pero también era la Viena de Wittgenstein, para el cual las palabras apenas podían decirse ellas mismas. Era la Viena donde triunfaría aquel neowagnerianismo de Mahler cuyas sinfonías podrían leerse como la banda sonora de la Biblia y también la Viena de Hanslik, el crítico y teórico musical que será el emblema del antiwagnerianismo y que abogará por la imposibilidad expresiva de la música. La Viena donde Karl Kraus renegará de todo y de todos, ofreciendo disculpas a aquellos que no alcanzó a insultar antes de morir. La Viena de la cual un joven *Loris*, pseudónimo temprano de Hofmannthal, nos dejará un vívido cuadro:

*Tras un muro de tejo
Suenan violines, clarinete. . .
Y parecen provenir
De graciosos amorcillos
Que por doquier en la rampa se asientan
Tocando o trenzando
Flores, ellos mismos
De flores rodeados
Que fluyen de marmóreos vasos:
Púrpuras y jazmín y lilas. . .
Se asientan también coquetas damas,
Monseñores en violeta. . .*

Hagamos, pues, teatro,
Representemos nuestras propias piezas,
Prematuras y delicadas y tristes,
La comedia de nuestras almas,
De nuestro sentir hoy y ayer,
Bellas fórmulas de cosas perversas,
Lisas palabras, cuadros abigarrados,
Sensación a medias, secreta.
Agonías, episodios. . .
Unos escuchan, no todos,
Otros sueñan, otros ríen.
Otros comen un helado. . . y otros
Tratan cosas galantes. . .¹³

En buenas cuentas era la Viena donde se sintieron, antes que en ningún otro sitio, los estragos de la vida burguesa, "la conciencia jubilosa de haber alcanzado una revelación, de haber triunfado por un instante en el orden del espíritu, cuando se sabe que se ha perdido para siempre en el orden de la carne"¹⁴, la ruptura entre la experiencia vital y la totalidad que más tarde denunciarán las vanguardias. Pero Viena no era vanguardista sino secesionista, término acuñado en 1898 con la publicación del primer número de la revista *Vér*

¹³ Hofmannsthal, traducción Miguel Ángel Vega, citado en *El libro de los amigos*. . .

¹⁴ Jean Claire "Una modernidad escéptica" en *La remoción de lo moderno, Viena del 900*, compilación Nicolás Casullo, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1991, p. 51.

*Sacrum*¹⁵. La diferencia en la denominación tiene relevancia a la hora de analizar las pretensiones de cada movimiento. Cuando en 1874 se funda el salón de los independientes, antecedente directo de la vanguardia, se establece, volviendo a lo militar de los términos, una guerra contra lo otro, contra lo que ha usurpado *mi* territorio pero es diferente a mí. Las guerras de independencia reconocen al enemigo como el extranjero, como una tutela externa que ya no tiene autoridad sobre los que se levantan. Una guerra de secesión es una guerra que se libra en el interior de una misma unidad, una guerra civil que se reconoce a sí misma como fratricida. Mientras la guerra independentista aspira a crear un nuevo contrato social la secesionista rompe el que ya hay. El movimiento que las empuja es diametralmente opuesto; la vanguardia es ofensiva, avanza hasta haber conquistado todos los territorios que cree suyos, hasta expulsar al enemigo. La se-

¹⁵ La *Vér Sacrum* (Primavera Sagrada) era una tradición que existió posiblemente en las tribus itálicas y celtas que consistía en que un grupo de jóvenes abandonaba su tribu de origen para establecerse en un nuevo territorio y fundar una nueva tribu que mantenía su parentesco con la tribu original a través de las prescripciones sexuales del matrimonio (la idea de tener un tótem común prescribía el matrimonio entre los miembros de las tribus). Como se verá en adelante este rito tiene plena concordancia con la actitud de la secesión y marca una diferencia fundamental con la Vanguardia.

cesión, en estricto rigor, no tiene territorialidad, no puede expulsar a nadie porque su lucha es consigo misma, es un movimiento implosivo que confirma su etimología de retirada, de *secedere*. El vanguardista es el fundador de una *sociedad nueva*, el secesionista es, antes que nada, un cismático, un disidente que reconoce el agotamiento de las estructuras pero se sabe impotente para cambiar el curso de las cosas por lo cual sólo le queda agotar, hasta el extremo, lo que ya hay, apurar el sorbo; su trabajo es esencialmente destructor, no fundador.

Lo que habían perdido los artistas vieneses del *no-veciento* era esa certeza del sentido de su existencia; “Kakania era, en el actual capítulo de la evolución —nos dice Musil—, el primer país al que Dios le habría retirado su crédito, el gusto de vivir, la fe en sí y la capacidad que tienen todos los Estados civilizados de propagar a lo lejos la ventajosa visión de que tienen una misión que cumplir”. Es justamente en esa certeza de una misión que cumplir que se asienta el proyecto vanguardista, allí donde vanguardia estética y vanguardia política se encuentran. Para las vanguardias los verbos se decían siempre en futuro y expresaban lo que haría un yo, la fe en el progreso y en la unidad de una clase, de un movimiento; los surrealistas-comunistas-proletarios, los futuristas-fascistas-soldados, los constructivistas-bolcheviques. La

ingenuidad utópica de un futuro que se veía como pura positividad a partir de la confianza en aquel yo, aquel *nosotros*, hacer *tabula rasa* para erigir *nuestra* sociedad, arrasar el Gran Canal, como proponía Marinetti, para construir sobre él una autopista, quemar las bibliotecas, declarar la guerra a los museos, instruir procesos a los grandes escritores. Aspiraciones a las cuales los acontecimientos políticos posteriores a 1933 y los procesos económicos contemporáneos les han conferido una realidad siniestra.

Pero mientras las vanguardias postulaban el incendio de los museos los secesionistas fundaban en sí mismos el Gran Museo del Mundo que mostraba todo aquello que alguna vez fue y que ya no tiene sentido, que ya sólo podía continuar como ruina. Hofmannsthal, nuevamente, nos lo dice; "Debemos despedirnos de un mundo antes de su derrumbe, muchos ya lo saben y un sentimiento indefinible los convierte en poetas". El poeta sería, entonces, un sobreviviente, aquel que se encuentra rodeado de un mundo que no lo reconoce y que, por lo tanto, no puede enunciar ni enunciarse en él. Pero desde otro ángulo sólo llega a ser poeta aquel que reconoce esta fractura entre experiencia y lenguaje, sólo aquel que comienza a sentir la fatiga de las palabras, la insuficiencia de toda Escritura. Si bien esto aún guarda un cierto resabio de aquella figura romántica del

genio justamente en la medida que permite que la subjetividad pueda pensar su imposibilidad de dar cuenta de la experiencia histórica en su propio pensamiento, asienta las bases para la desarticulación total y el derrumbe de la idea de *genio* tal como el Romanticismo lo entendió. Incluso más, lo que va ratificando la literatura vienesa del novecientos con aquel silencio que comienza como un simple tema y que a medida que pasa el tiempo va tomando lugar en el cuerpo de las obras y de las biografías es la imposibilidad de una concepción estilística del arte. Si un surrealista como Dalí puede reunir inverosímilmente en un mismo cuadro una jirafa en llamas y una mujer mueble, esto es inverosímil pero posible, lo que asumen los escritores vieneses del novecientos es la imposibilidad de reunir cualquier cosa porque ya no hay dónde, lo que se ha arruinado es el lugar común del lienzo donde podrían encontrarse la jirafa y la mujer. Lo que se ha ido son los dos presupuestos fundamentales para la construcción de cualquier estilo; la idea de sujeto y la de sustancia. Claudio Magris lo expresa con particular claridad en el siguiente párrafo:

Los escritores austriacos [del novecientos] denuncian la insuficiencia de la palabra, que ya no logra expresar la experiencia ni ordenar el fluir indistinto de la vida y el naufragio del sujeto, que ya no logra poner entre él y el caos vital la red del lenguaje y se disuelve en un

fluctuante haz de sensaciones y de representaciones".¹⁶

"Yo quería. Yo quería muchas cosas más" dice Hofmannsthal casi al principio de *La carta de Lord Chandos* explicando a su amigo Bacon cuál ha sido su viaje espiritual. Este "Yo quería" es el lugar donde parte, un lugar que se asienta en la certidumbre de la unidad de la existencia, la certeza de poder dar cuenta de todo lo vivido y todo lo oído, dar por sentado que todo puede ser vivido y oído y que es posible saltar desde las obras de arte griegas hasta la experiencia cotidiana y dar cuenta de ello en la escritura.

Pensaba reunir una colección de apotegmas, como la que recopiló Julio César; usted recuerda la cita en una carta de Cicerón. Allí pensaba recoger las frases más curiosas que hubiese conseguido juntar en mis viajes a través del trato con los hombres sabios y las mujeres ingeniosas de nuestro tiempo o con gentes excepcionales del pueblo o personas cultas y notables; a ellas quería añadir hermosas sentencias y reflexiones de las obras de los antiguos y de los italianos, y todas las joyas intelectuales que encontrase en libros, manuscritos o conversaciones; además, la clasifica-

¹⁶ Magris, Claudio "Musil: detrás de este infinito" en *La remoción de lo moderno, Viena del 900* compilación Nicolás Casullo, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1991

ción de fiestas y procesiones de especial belleza, crímenes y casos de demencia curiosos, la descripción de los edificios más grandes y singulares de los Países Bajos, Francia e Italia, y muchas cosas más. La obra entera se titularía *Nosce te ipsum*.¹⁷

No es casual que este *Nosce te ipsum*, ese conocerse a sí mismo, se resumiera en un libro que tenía por tarea dar cuenta de la totalidad de la experiencia de una época y, en esa medida, dar cuenta de un sujeto. Estamos ante el fruto decimonónico burgués de aquel proyecto inaugurado por Descartes, la expectativa de abarcar la totalidad de la experiencia y poder generar con ella, a través del arte, el Estilo, ese Estilo con mayúsculas que captaría la esencia misma de la relación entre el sujeto, la historia, el arte y la verdad, y que sería posible a través de su dilucidación en la escritura. Sin embargo es desde esta misma intención y de ese mismo trabajo con la escritura que surgirá la imposibilidad de asir la experiencia, las palabras comenzarán a desmigajarse sin dar cuenta de aquello a lo que son asignadas y toda experiencia quedará aislada en su facticidad muda, indemostrable.

¹⁷ Hofmannsthal, Hugo von, *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*. Traducción de Antón Dieterich. Alba, Barcelona, 2001

Cuando Descartes reposiciona filosóficamente el *Nosce te ipsum* no sólo opera un proceso de “re-cualificación filosófica”¹⁸ de esta sentencia, que desde él en adelante significará algo muy distinto a lo que significaba en el mundo griego y latino, sino que además sitúa a la evidencia como punto de partida de cualquier investigación filosófica, la *evidencia* de aquello que se ofrece de manera *indudable* a nuestra conciencia. El ‘conócete a ti mismo’ se propone como acceso fundamental a la verdad porque cualquier respuesta que surja de él es, antes que nada, indudable, no sometible a ningún otro cuestionamiento. Pero además este *nosce te ipsum* se propone como una experiencia sobre el lenguaje, es decir, como una experiencia de dilucidación en la materialidad de una Escritura, la relación con el mundo ya no es algo que esté disponible de manera previa, las cosas dejan de *estar ahí* al alcance de nuestra experiencia y sólo serán viables en la medida que sea posible pensarlas, es decir, enunciarlas, pronunciarlas, inscribirlas en nuestra subjetividad. Aquella *evidencia* se sitúa, entonces, en el plano de enunciación de las cosas, es sólo a través de un *discurso*, del despliegue material de la subjetividad, que podemos acceder al conocimiento de las cosas, pero justamente por este proceso de despliegue material el acceso a las

¹⁸ Ver Foucault, Michel, *L'herméneutique du sujet* Seuil-Gallimard 2001.

cosas se propone aquí no como el acceso a algo que esté más allá del sujeto mismo sino como a algo que se *conforma* en la experiencia del sujeto con el lenguaje. Lo *evidente*, entonces, no es sólo que el sujeto es 'una cosa que piensa' y que por lo tanto sabe de la condición de interioridad de toda experiencia con el mundo, sino que además hay una instancia de demostrabilidad y, en el sentido que se ha estado tratando, de aparición e inscripción de aquella experiencia, esa instancia es la Escritura.

Este protagonismo de la subjetividad y su dilucidación en la Escritura tendrá en el Romanticismo un momento de particular intensificación en todas las ramas artísticas. En literatura podemos verlo desde las cavilaciones sobre la relación entre el sujeto y la naturaleza que el joven Werther expondrá a su amigo Guillermo hasta aquella hermandad en el hastío que propone Baudelaire en *Au Leteur*, aquel poema introductorio a *Les fleurs du mal*. En música, desde la exploración beethoveniana en torno a las posibilidades subjetivas de la materia musical hasta la quasi desarticulación de aquella materia y su reconfiguración como pura subjetividad operada de Wagner a Richard Strauss. En pintura pasará por las posibilidades de representación anímica que se juegan en un Turner o un Friedrich hasta la deformación representativa con la que juega Daumier para hacer

visible una realidad social. Y así en Danza, Escultura y quizá en menor medida en Arquitectura, la aparición del yo en los procesos de Escritura de la obra se irá haciendo cada vez más evidente. Pero en este particular itinerario lo que el Romanticismo gana no es sólo la aparición del yo como tema del arte sino la conciencia sobre la historicidad de las exigencias que el material le plantea al sujeto y es desde esta conciencia romántica que se comenzará a sentir aquella fragmentación de la experiencia que ya no se deja expresar en un lenguaje particular y va socavando las posibilidades de articulación de un *Estilo*; "...porque la lengua en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido."¹⁹ Es por esto que en la lectura de *La carta de Lord Chandos* sentimos a su protagonista como un personaje tan romántico aún, sus continuas recurrencias a la naturaleza, su búsqueda en la simplicidad de la vida campesina, aquel *embelesamiento*, como él lo llama, en el cual uno podría ver una especie de comunión mística con el cosmos. En este sentido no sería ocioso compararlo con Werther, pero lo que en

¹⁹ Hofmannsthal, Hugo von, *Op. Cit.*

Werther provoca la exaltación creativa en Lord Chandos genera una mudez irreparable; la naturaleza en este último, lejos de aparecer como la posibilidad de una *real* relación consigo mismo, es la que pone de manifiesto la imposibilidad de cualquier relación entre el sujeto y las palabras y, por consiguiente, la imposibilidad de pensar cualquier cosa; “Mi caso es, en resumen, el siguiente —dice Lord Chandos—: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa”. Pero esta conciencia sobre el lenguaje es una respuesta a los problemas que el Romanticismo había dejado *ad portas*, por un lado no pensable sin la conciencia sobre lo material que el mismo Romanticismo había adquirido pero, por otro lado, apenas la aparición temática de aquella imposibilidad de relación con la experiencia histórica.

1603, el año en que está fechada la fingida carta de Chandos, es el año de la muerte de Isabel I, con quien muere también la dinastía Tudor, un año que es el símbolo del comienzo del lento deshojarse de la época Isabelina, el año en que a pesar de la sucesión de Jacobo I lo que ha quedado es un trono vacío, la evidencia de un poder cohesionador que ya no está más, equiparable a aquel otro trono bajo el que vivía Hofmannsthal en 1902 cuando escribía su carta ya que, si bien el emperador Francisco José aún reinaba, su reino

era el de la ausencia, un reino que giraba en torno a un emperador cuya presencia más concreta era el palco vacío del teatro; un emperador que, como decía Kraus, nunca terminaba de morir. En esa sociedad del naufragio, del “alegre Apocalipsis” como la denominaba Hermann Broch, lo que señala el Chandos Hofmannsthaliano es la pérdida de la posibilidad de decir cuando ha desaparecido el fundamento que posibilita generar un discurso, una frase con sentido y verdadera. La ausencia del emperador, la muerte de la reina no son sino símbolos de esa otra muerte, la que Nietzsche denunciara, la muerte de Dios, la aparición del lugar vacío de Dios y la pérdida del fundamento del sentido del habla. ¿Cómo encontrar ahora el significado de los significantes si ya no está aquel fundamento que posibilitaba la significación? Y si se ha arruinado la significación esto no dejará intacta a la moral: ¿con qué palabras iba a reprender Chandos a su hijita Pompilia a causa de una mentira infantil, si era el discurso que tenía su legitimidad en una gramática que ya no tiene sentido el que posibilitaba la moral? Ya no hay amparo para este sujeto que se ha asomado al precipicio de la experiencia histórica del siglo que lo sucederá, ni las nostálgicas vueltas a los limitados y ordenados conceptos de Séneca y Cicerón, menos aún la visita al aterrador y metafórico discípulo de Sócrates, *todo se desintegra en partes, las partes en más partes y nada se deja ya abarcar con un concepto.*

§II

Hay frases que gracias a su sentencioso misterio corren el albur de transformarse en oráculos. Puede que ese sea el caso de aquel dictum de Adorno que sentencia la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz y que, al igual que los oráculos, ha padecido múltiples interpretaciones.

Quizá una de las experiencias fundamentales de la sociedad europea de la primera mitad del siglo XX fue sentir cómo la realidad sobrepasaba cualquier límite de lo posible. Los hechos, los datos, los muertos, los progresos y las maravillas se negaban a entrar dentro de aquel margen que tradicionalmente se llamó realidad. Y junto con este desborde sobrevino una imposibilidad más compleja aún; la de dar un sentido histórico, la de construir un discurso que explicara todo aquello y por consiguiente la de hablar de aquello, en buenas cuentas surgió un abismo casi insalvable entre la experiencia y el lenguaje. Si creemos lo que nos dice Foucault otra crisis en aquella relación experiencia-lenguaje, menos estrepitosa pero igualmente radical, había sucedido en torno a la primera mitad del siglo XVII. Allí el lenguaje había adquirido la triste condición de mero significante de algo que no era él, las palabras dejaban de tener un vínculo necesario con

las cosas para transformarse en simples máscaras intercambiables que hoy podían estar sobre una cosa y mañana sobre otra; la rosa ya no estaba en las letras *rosa* y el Nilo fluía fuera de la palabra *Nilo*. Se abandonaba el reino de la semejanza para entrar en el de la significancia²⁰. Pero hubo dos tipos de experiencia que perseveraron en aquella relación entre las palabras y las cosas; la experiencia de la locura y la experiencia poética. El loco y el poeta eran aquellos que leían semejanzas allí donde ya el mundo no se leía de esa manera, aquellos que otorgaban la misma autoridad tanto a lo escrito como a lo percibido. Don Quijote podía creer que los gigantes se transformaran en molinos porque eso ya había ocurrido antes, en los libros de caballería, y Cervantes podía hacer que un personaje suyo opinara sobre su obra sin mucha elogiosidad (en el sexto capítulo de la primera parte del Quijote el cura y el barbero revisan la biblioteca de Don Quijote y encuentran asombrosamente un libro de Cervantes, la *Galatea*, y, más aún, nos enteramos que el cura es amigo suyo: "Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada"²¹);

²⁰ Cf. Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, París, 1993 (edición en español: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, México, 1997).

²¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Ediciones Cátedra, Barcelona 1998. Pág. 137.

el sueño de Cervantes, prosigo, podía juzgar a Cervantes porque para éste había un continuo flujo entre la escritura y la realidad, o más bien, la realidad era un flujo construido en la escritura pues, tal como Borges nos cuenta, "Cervantes, que tal vez no escuchaba todo lo que decía la gente, leía 'hasta los papeles rotos de las calles'".²² Loco y poeta, a través de medios inversamente simétricos, escapaban a la experiencia representativa del lenguaje y hacían de este algo fundante, "*Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent, le fou charge tous les signes d'une ressemblance qui finit par les effacer.*"²³ La experiencia poética, atrapada en el seno del espacio cultural moderno, permitía generar un sentido comunitario en los límites de la subjetividad, exploraba aquellos límites y redescubría vínculos secretos entre los sujetos y el mundo, lo cual permitía dar sentido a aquel amasijo imposible llamado Historia, en buenas cuentas la experiencia poética permitía pensar y enunciar una narración (la histórica) que, al otro extremo de ella, aseguraba un lugar para el sujeto en el devenir del mundo.

²² Borges, J.L. *Obras Completas Tomo II, Otras inquisiciones*, Emecé Editores 1996. p. 91.

²³ «El poeta hace venir la similitud hasta los signos que la dicen, el loco carga todos los signos con una semejanza que termina por borrarlos». Foucault, Michle, Op. cit. Pág. 63 infra.

Auschwitz, el símbolo Auschwitz, desbarata no tanto el lugar del sujeto en el mundo sino el sentido del devenir de éste, destroza el lugar que había ocupado hasta entonces la experiencia poética, y más ampliamente la experiencia artística, en tanto que lugar vinculante entre mundo, lenguaje y sujeto. Pero lo interesante es que esta ruptura no se genera tanto por las operaciones de barbarie acontecidas al interior de los campos de exterminio (en efecto la cámara de gas constituía un ejemplo de civilización frente a los descuartizamientos públicos que el siglo XIX había querido relegar a una oscura y lejana Edad Media pero que no eran ajenos al siglo XVIII), sino en virtud a las cifras de los muertos que rompían toda posibilidad de mensuración. Visto desde este punto la barbarie estaría dada por un modelo administrativo que permite operar con cifras impensables y que reduce a cifra toda subjetividad y, en esto, impide cualquier pensamiento, como por ejemplo el arte. Aquella soledad humana que habían mistificado los poetas románticos muestra por primera vez su real significado; la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto histórico común y el *homo administrativus* como modelo de eficiencia de aquel sinsentido. La obra de arte, la experiencia de darle sentido histórico al lugar de un sujeto en un devenir, ella misma ya no tiene lugar.

No tiene lugar pero sigue existiendo y es por eso que toda obra es una Escritura desconsolada, una Escritura abandonada en la soledad del significante, una Escritura que ha naufragado en su propia proliferación y en la conciencia de su no lugar, de su carácter de superviviente y por lo tanto de ruina. El artista ya no tiene función alguna que cumplir, debe aprender a callar o saber que si habla su Escritura será administrada y finalmente tampoco dirá nada. En este sentido Auschwitz marca el momento de aparición de aquella sociedad totalitariamente industrial donde toda significación es arruinada, donde lo único que sostiene cualquier actividad es el intercambio de significantes vacíos y en donde ya no cabe aquel antiguo vínculo entre el arte y la subjetividad. Pero esta aparición tiene un carácter escénico, es decir, con Auschwitz se deja ver pero su existencia no se limita a lo que vemos sobre el escenario, su existencia se ha ido fraguando lentamente entre los bastidores mucho antes de que se abra el telón, es la aparición de Tartufo, el cual se deja ver recién en la mitad de la obra pero todo lo que antes se ha dicho ha sido sobre él. Aquella aparición marca un momento de imposibilidad contenido desde siempre en la experiencia artística, la imposibilidad del decir, no porque aquello que se deba decir sobrepase las posibilidades de expresión de la materia, sino porque significante y significado son inconmensurables.

Homero nos recuerda, dos veces en la *Ilíada* y una más en la *Odisea*, que las desgracias de los hombres existen para que, en algún momento, sean cantadas, es decir para que se inscriban en una narración. Pero lo paradójico es que aquellas desgracias solo adquieren su carácter existencial en la medida que son narradas. Adorno, a raíz de la escenificación histórica de aquella imposibilidad, nos recuerda lo paradójico de este hecho y con ello hace ver, en el campo de la Escritura artística, una negatividad que ha estado siempre latente; si aquel lenguaje, emblema de lo civilizatorio, muestra de pronto su carácter barbáricamente administrativo la única posibilidad será la exploración, y el despedazamiento en la exploración, de sus posibilidades de no expresión, de su aislada materialidad, es decir, la lenta aparición del silencio como posibilidad constructiva del arte.

§III

Una obra siempre es muchas obras, es todas las que fueron para que ella exista y todas las que serán a partir de ella, pero en el caso de la obra de Cage, además de esta multiplicidad de algún modo histórica, existe una representatividad, en el ámbito musical, de un estado de cosas generalizado al campo del arte. Los cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio con que

Tudor sorprendió a su auditorio de algún modo son también los cuadros en blanco, los libros en blanco, los escenarios vacíos y los pedestales vacíos. Lo que dejan ver, de manera paradójica, estas obras invisibles, es la conciencia con la que ha debido entrar en contacto la producción artística del siglo XX, la conciencia sobre el contenido puramente material del arte ante la imposibilidad expresiva a la cual lo ha arrojado el proceso de racionalización social, en buenas cuentas, la conciencia *sobre el silencio*.

V. LA MÚSICA CALLADA, LA SOLEDAD SONORA

La música se burla de quien la
contempla atrayéndolo hacia sí
para perderlo en su enigma que,
de ser resuelto, sólo puede hacerse
desde su ejecución.

Theodor Adorno

En el canto XII de la Odisea tiene lugar un suceso que muchas veces pasa desapercibido en cuanto a la importancia que posee para pensar la relación entre la música y el cuerpo y las repercusiones de esta relación en el contenido de verdad encerrado al interior de las obras y en los procesos de desciframiento de dicho contenido. En aquel canto XII, decía entonces, acontece que Odiseo disuelve el poder mítico del canto de las sirenas, logra gozar de la mortal música sin recibir sus funestas consecuencias y en ese gesto prefigura la relación entre el cuerpo y el arte en nuestra economía signifiicante. El poder del canto de las sirenas era el que hasta ese momento poseía toda música, el poder de movilizar el cuerpo de los hombres, el poder de hacer que aquellas carnes

se abandonaran a la voluntad de su deseo en un movimiento que, al atraerlas hacia sí, las devastaba; sonaban los tambores, sonaban las flautas, sonaban las voces y los hombres danzaban y se olvidaban de sí, no podía ser sino de ese modo. Odiseo reconoce aquel poder, no lucha contra él sino que lo acepta por anticipado y en aquella aceptación lo disuelve; en eso consiste su astucia, no en suprimir el deseo corporal que inclina al hombre hacia las sirenas y su canto, sino en frustrarlo; ensordece a sus compañeros y él, único capaz de escuchar, se hace atar al mástil inmovilizándose y reconociendo la debilidad de su condición humana; lo único que desea es moverse, dirigirse hacia aquel canto pero su impotente cuerpo no puede liberarse de lo que previamente su astucia ha dispuesto, no sólo reconoce su debilidad frente a las sirenas sino que además debilita su cuerpo hasta tal punto de hacerlo prisionero de su astucia. En estricto rigor etimológico esa astucia es el arte; *ars, τέχνη (téchne)*, técnica; la superación del encantamiento mítico aceptando los poderes del mito y reconociendo las debilidades del hombre es una astucia técnica, ergo una astucia artística, corresponde a la época en que la guerra ya no es más una exposición de la potencia corporal, un enfrentamiento honorable entre dos héroes que miden sus fuerzas en igualdad de condiciones; corresponde a la época de Odiseo quien viene de ganar la Guerra de Troya no por el

poder del ejército aqueo sino por la artimaña del Caballo de Troya; corresponde, en definitiva, a la época en que el cuerpo pierde su lugar preponderante en aquel juego de poderes que estructuran la Cultura. Para poder existir el arte ha roto aquel encantamiento mítico del sonido que lo ligaba de forma directa al cuerpo y que posteriormente ya sólo quedará como resto sublimado en la idea de que la música poseería un poder sin parangón para mover los sentimientos. Esta ruptura ha generado también una economía del cuerpo bastante particular en relación con el arte pues, por una parte, todo el placer artístico del que es capaz el espectador deberá pagar una cuota de dolor, ese dolor es el de olvidar al cuerpo, el de excluirlo del juego del deseo; esto a un nivel individual; y por otra la nave de Odiseo prefigura el espectáculo artístico moderno con su particular economía social de los cuerpos y el trabajo, pues es gracias a los compañeros ensordecidos, imposibilitados de gozar del canto y que regalan sus cuerpos y su trabajo, que Odiseo puede escuchar. La economía del placer artístico desde su fundación excluye a los que posibilitan su ocurrencia; al contrario de lo que reza el eslogan, el arte no es para todos.

Pero mientras tanto, mientras Odiseo disfruta lastimeramente del concierto y sigue su camino, ¿qué ha pasado en la lejanía de aquella isla des-

preciada, de aquella playa bulliciosa habitada por las cantarinas? Homero, en los cuarenta versos en que despacha esta aventura, no nos dice nada acerca de las Sirenas. Por motivos que desconozco el vocablo Sirenas se ha asociado a un ser mitad mujer, mitad pez, pero las Sirenas homéricas eran muy de otra condición, eran más bien como unas aves oscuras y terribles, unas muchachas-aves que de acuerdo a la parca descripción que de ellas hace Circe nos sugiere más bien una similitud inversamente proporcional con las Bacantes, mientras estas persiguen a su víctima hasta alcanzarlo y despedazarlo aquellas atraen a sus espectadores hasta hacerlos perderse en el espectáculo que les ofrecen mientras ellas permanecen "sentadas sobre un prado de huesos putrefactos cubiertos de piel seca". Tampoco nos dice Homero qué pasó con ellas una vez que Odiseo se aleja de su isla, Adorno sugiere que tal como ocurrió con la esfinge una vez que Edipo resolvió su enigma, estas perecen como toda figura mítica a la que se le ha arrebatado su poder. Mi opinión, más modesta y menos trágica, es que aquella isla fue lentamente absorbiendo los cadáveres de su paisaje, fue puliendo pacientemente sus contornos hasta quedar transformada en un escenario sobre el cual aquellas antiguas muchachas-aves, alguna vez poderosas, quedaron aisladas en su sonora soledad. Si la nave de Odiseo prefigura el teatro o la sala de conciertos moderna que es

mantenida a flote por una masa anónima despojada de la sensibilidad para escuchar o ver lo que allí se muestra, y que aquel que puede escuchar y ver debe pagar el precio de mantener su cuerpo atado a los mástiles transformados en butacas, aquella isla despreciada prefigura el espacio que encuadra todo gesto escénico, prefigura todos los escenarios que vendrán de ahí en adelante donde diversas figuras hablarán, cantarán y bailarán con impotente vehemencia viendo cómo los viajeros pasan delante de ellas, pues entre ambos espacios se abre un insalvable mar.

La Música, la Danza y el Teatro poseen esa rara figura heredera de aquellas despreciadas cantarinas; el intérprete. Figura extraña suspendida entre esos dos polos, el de la producción y el de la recepción, que han atraído tradicionalmente el interés estético haciendo que ella quede un poco en el olvido pasando por alto que entre la producción y la recepción de estas artes se abre un abismo insuperable a no ser por ella. Pero no se trata simplemente de que el intérprete sea un puente entre producción y recepción, como si su trabajo fuera sólo el de dejar pasar por él algo preexistente en la obra para que llegue al público. Hay aquí una dificultad fundamental para el análisis de las obras pues el proceso de Escritura de estas artes no acaba en la relación entre un creador y su material sino que se dilucida en la relación de aquel

material, ya subjetivado, y el intérprete. Tal como dice Adorno en el epígrafe que corona este texto, el sentido de las obras es para aquellos que las interpretan. Esto no es una clausura de las obras a un solipsismo interpretativo, un aislamiento en la soledad del puro movimiento individual, sino apenas el reconocimiento del *trabajo* del intérprete; es reconocer que la obra misma no precede, no puede preceder, al momento interpretativo; el sentido de una obra sólo surge en su interpretación. De ahí las dificultades a las que se enfrenta el intérprete, pues si bien él no es la obra, es sólo a través de él que la obra llega a ser.

Una de las tantas raras virtudes que posee el arte es la de permanecer en una actualidad compleja y un tanto problemática; los siglos pasan y las obras vuelven una y otra vez, se nos echan encima desde su lejanía indescifrable y siguen acertando en algún punto de nuestra humanidad que es movilizada por esos viejos movimientos, esos viejos sonidos o esos viejos trazos. No se trata aquí de establecer falsas continuidades, sin duda a lo largo de la historia las palabras no han guardado su sentido ni los gestos han mantenido sus proximidades, las formas se han descompuesto y se recomponen significando quizás una cosa muy diferente pero, asumiendo esta inestable condición histórica, aquellos conjuntos de palabras, de sonidos, de respiraciones y de gestos llamados obras siguen

diciéndonos algo que nunca acabamos de comprender, aquella demora en la comprensión es lo que las mantiene en la superficie de un continuo presente, aquello indescifrable que permanece tras cada desciframiento, tras cada nueva interpretación. En ella se juega justamente la conciencia sobre esta condición; la obra es aquello que hace aparecer el intérprete, aquello que él materializa, es el sentido que ha generado con los materiales dados, pero tras cada materialización, tras cada otorgación de sentido, hay algo que permanece no tocado en el material, algo que se encuentra siempre disponible para una nueva encarnación y para un nuevo sentido. El material sonoro, el material kinético, el material espacial o el material dramático están abiertos a una continua posibilidad de actualización, esa es su virtud y también su dificultad, pues es el intérprete quien debe saber leer las posibilidades de ese material con el que se enfrenta. Este conocimiento desde la interpretación devela algo fundamental en relación con todo conocimiento estético y toda posibilidad de vínculo con el arte, a saber, que es este un conocimiento *práctico*, no entendiéndolo aquí lo práctico como oposición antinómica de lo teórico sino como aquel despliegue activo que fundamenta y da posibilidad a lo teórico. Una interpretación, para ser realmente eso y no un mero simulacro o chapucería, es el despliegue de las posibilidades de aquel material dado en un momento histórico

preciso; el intérprete tiene conciencia no sólo de su historia personal sino de la historia del material con el que trabaja, en él se condensa no sólo su historia sino los siglos de música, las catástrofes y los aciertos que han acontecido para que *ese* material, *ese* sujeto y *esa* obra adquieran *ese* sentido. La apropiación de la obra es eso, la condición histórica del material es cargada con la subjetividad del intérprete que en eso establece un juego de ecos con aquella otra subjetividad, la del creador, y en este gesto hace aparecer el sentido de la obra, el cual no tendría lugar sin aquella subjetividad que materializa el juego.

Pero este conocimiento interpretativo, esta apropiación de la obra, no deja intactos ni al intérprete ni al material; tanto uno como otro entran en relación con sus propios límites, entran en un proceso de extrañamiento en relación consigo mismos que deja como saldo una conciencia fatal e irrenunciable sobre sí; el arte pondría al sujeto en un lugar de silencio, de suspensión, que le permitiría ver(se). No se trata, sin duda, de un puro trabajo introspectivo, pero sí de un momento de disponibilidad del sujeto para poner en crisis sus propios fundamentos, entrar en contacto con el arte involucra esta disponibilidad. La conciencia sobre este destruir productivo, este empujar y sobrepujar el límite, es lo que constituye cualquier posibilidad de conocimiento en el arte.

El canto de las sirenas sigue estando abierto a su capacidad devastadora, a pesar del astuto Odisseo, a pesar de su barca indiferente y sorda, él sigue estando ahí disponible en la misma clausura a la cual fue condenado, pero ya no como puro embrujo, como pura perdición del sujeto en la desolación del mito sino como posibilidad de conciencia de ese mismo sujeto y posibilidad de conciencia del propio canto sobre sí, pues si Odisseo reconoce sus debilidades y se aprovecha de ellas para escapar al poder mítico del canto, esa huida reconfigura los poderes de ese canto y lo hace tomar conciencia sobre aquella reconfiguración de sus propios límites. Canto y Héroe ya no son los mismos después de su encuentro, ambos han sabido de sus debilidades y han ganado una conciencia a la cual ya no pueden renunciar, la conciencia que da origen al arte y a todo trabajo interpretativo, la conciencia de la inestabilidad, la obsolescencia y la muerte.



GOBIERNO DE CHILE

MINISTERIO NACIONAL DE LA FORTALEZA Y LA UNIDAD
MINISTERIO DE INTERIORES Y SEGURIDAD PÚBLICA

Creando Chile