

A la escucha de la repetición musical

Lluís Nacenta

TESIS DOCTORAL UPF / 2014

Dirigida por el Dr. Antoni Marí

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



A Antoni Nacenta.

Me gusta creer que estas páginas
tienen algo de tu intrepidez y
curiosidad inagotables.

Agradecimientos

Gracias, en primer lugar, a Antoni Marí, por su generosidad, su confianza y su compromiso con el rigor y con el riesgo (a partes iguales). Sin su apoyo este trabajo no hubiera podido plantearse, ni mucho menos llevarse a buen puerto.

Gracias a Ester Nacenta y a Visi Bisquert, por haber iniciado el singular camino que conduce hasta aquí.

Gracias, al fin, a Lúa Coderch. Tantas palabras no son más que un fragmento de nuestra larga conversación.

Resumen

Esta tesis explora la alteración que la presencia de una fórmula repetitiva en una pieza musical tiene sobre el proceso de escucha. El marco en que ello se estudia no está delimitado por un determinado tipo de música, sino por las condiciones generales en que se da la escucha musical en la sociedad occidental a principios del siglo XXI, tal como la describen, principalmente, Peter Szendy y Seth Kim-Cohen. A partir de la caracterización de la escucha funcional que han propuesto Theodor W. Adorno y Daniel Charles, se estudia el desplazamiento que la escucha expuesta a la repetición musical experimenta hacia una disposición más abierta (que es descrita a partir del concepto de *escucha plástica* de Szendy). En virtud de esta apertura de la escucha, la repetición musical se revela un procedimiento que, pese a que puede describirse en términos estrictamente sonoros, involucra de un modo significativo el contexto en el proceso de escucha.

Abstract

This thesis explores the alteration that the presence of a repetitive formula in a piece of music produces on the listening process. This is studied not in the context of a particular type of music, but according to the general conditions of music listening in Western society in the early 21st century, as described, mainly, by Peter Szendy and Seth Kim-Cohen. With the description of functional listening by Theodor W. Adorno and Daniel Charles as a reference, it studies the displacement to a more open listening (which is described from Szendy's concept of *plastic listening*) due to musical repetition. Under this open listening, the process of musical repetition, although it can be described in purely sonic terms, turns out to relate in a significant manner to the context in the listening process.

Introducción

Este estudio versa sobre un solo problema, a saber: la tensión que la repetición musical ejerce sobre la escucha funcional. Se trata de un problema no en el sentido matemático. Los problemas matemáticos no son tales, en la medida en que su propio planteamiento presupone la existencia de una solución: son más bien un método expositivo de una teoría que se conoce del todo, o de la que se supone que puede llegar a conocerse del todo. El que planteo aquí es, en cambio, un problema musical. Lo es en el sentido de que presenta una disyuntiva ante la cual no hay una salida *buena*. La respuesta a este problema sólo puede ser, entonces, musical, o incluso podría decir vital; una respuesta del tipo: de los dos caminos que tengo delante, elijo este, y este va a ser mi modo de vivir la música. Naturalmente, planteando un problema de este tipo, este estudio no pretende *resolverlo*, hallar la solución *buena o correcta* del problema, sino más bien describir con el mayor detalle posible la situación problemática, con el propósito de que el músico o el oyente (veremos que poco importa) puedan tomar, como suele decirse, una decisión *informada*.

El que planteo aquí no es un problema matemático, y sin embargo voy a recurrir, una y otra vez, a la fórmula del problema como método expositivo (como he dicho que se hace en matemáticas). Una y otra vez voy a plantear problemas para los cuales, en el momento mismo de plantearlos, conozco la solución o, mejor dicho, para los cuales tengo una solución preparada. Y el trabajo de explorar el terreno en busca de esa solución será en verdad un trabajo ficticio, cuyo cometido no es hallarla, sino describir el camino que conduce hasta ella y, sobre todo, comprender las razones para plantearlo en los términos en los que ha sido planteado.

Uno de los motivos para recurrir a este procedimiento es que, en mi caso, la decisión ante la disyuntiva que plantea el problema del que trata este estudio ya ha sido tomada. Discutir un problema musical

desde una posición supuestamente imparcial no ayuda a plantearlo en términos claros, sino que, al contrario, induce a la confusión de que existe una solución buena, y que la imparcialidad es la posición de partida adecuada para buscarla, cuando en realidad, en este caso no existe, tal como he dicho, una solución buena. Un problema como el que aquí se discute sólo puede describirse en detalle desde la posición de quien, por así decirlo, conoce las consecuencias de haber tomado una decisión.

La segunda razón para recurrir a la *forma* del problema como método expositivo en este estudio es que permite, tal como he dicho, reconsiderar una y otra vez los términos en los que el problema se ha planteado. En la exploración del terreno en busca de una solución, voy a definir nuevos términos, o a conceder un sentido nuevo a términos conocidos. Y lo relevante es que esos términos, si bien se ofrece de ellos una definición lo más precisa posible, no quedarán bien caracterizados sino a medida que vayan entrando en juego y, en argumentaciones sucesivas, se pongan en relación con otros términos. En rigor, los términos en los que se plantea este estudio no habrán quedado del todo aclarados hasta el final del mismo, momento en que podrá discutirse —pero esa discusión ya no tendrá lugar aquí— si eran los más adecuados para describir la situación problemática de la que este estudio trata. Foucault llama a esto *conceptualización progresiva*:

Dado que una teoría supone una objetivación previa, no se puede recurrir a ella como base para el trabajo analítico. Sin embargo, no es posible llevar este trabajo analítico a buen puerto sin una conceptualización progresiva. Y esta conceptualización requiere un pensamiento crítico —un constante escrutinio (Foucault 1982: 422).

En las páginas que siguen describiré una y otra vez el proceso de escucha de un individuo oyente. Ese individuo, desde luego, es cada uno de nosotros, pero lo es de un modo muy indirecto. La pregunta a plantear no es si efectivamente cada uno de nosotros escucha tal como ese individuo lo hace, sino más bien ésta: suponiendo que alguno de nosotros escuchara alguna vez en los términos precisos en que ese individuo lo hace, y siguiera, paso a paso, las vicisitudes a las que ese modo de escucha le conduce, ¿ello nos dice algo

respecto a la disyuntiva que la repetición musical nos impele (ahora sí efectivamente) a afrontar? ¿Comprendemos con más detalle y en mayor profundidad esa disyuntiva? De la respuesta a esta pregunta depende la validez de este estudio. Pero para responderla es necesario, tal como ocurre con los relatos de ficción, que el lector considere y ponga en cuestión, paso a paso, el detalle de sus argumentos, no en base a su experiencia de la *realidad*, sino a la comprensión de los términos artificiosas que el propio texto establece.

Castelló d'Empúries, 31 de agosto de 2014.

Índice

PRIMERA PARTE

1. Un aspecto de la pieza musical	17
2. Entre la escucha y la lectura	35
3. Noción común de la música repetitiva	53
4. Sonido y sentido	75
5. Clausura de la escucha funcional	101
6. Sentido y significado	115

SEGUNDA PARTE

7. Bloqueo del concepto	153
8. “Repito porque olvido”	177
9. “Olvido porque repito”	209
10. El sujeto de la escucha	223
11. Fórmulas repetitivas	247
12. El sujeto de la repetición	273

Referencias	291
-------------	-----

Glosario	301
----------	-----

PRIMERA PARTE

Basta con que todo el mundo recuerde la rapidez con que transcurre una serie, una “larga” serie de días cuando los pasamos enfermos en cama: el mismo día se repite sin cesar, pero como siempre es el mismo, en el fondo, es poco adecuado hablar de “repetición”; sería preciso hablar más bien de “monotonía”, de un ahora perpetuo, o de eternidad. Te traen la sopa al mediodía del mismo modo en que te la trajeron ayer y te la traerán mañana. Y, en ese mismo instante, te envuelve una especie de intuición, sin saber cómo ni de dónde procede; te entra vértigo mientras ves llegar la sopa, las formas temporales se te vuelven borrosas, se funden unas en otras, y lo que se te revela como verdadera forma del ser es un presente atemporal en el que te traen la sopa, te traen la sopa, te traen la sopa...

— Thomas Mann, *La montaña mágica*.

Ninguna definición conlleva ni expresa un número determinado de individuos, puesto que no expresa más que la naturaleza de la cosa definida.

— Baruch Spinoza, *Ética*.

1. Un aspecto de la pieza musical

El objeto de este estudio no es una clase específica de música, la música repetitiva, sino un aspecto, la repetición, que está presente en muchas músicas distintas. Desde luego me referiré casi exclusivamente a piezas musicales en las que la repetición sea un aspecto muy relevante, decisivo, pero en todas ellas habrá también otros aspectos que complementen, o incluso violenten, ese orden primero, ese marco de acción. Ello quiere decir que la discusión que ahora comienza en ningún caso aspira a *explicar* por completo las piezas consideradas, no sólo porque podemos dudar seriamente de que eso sea posible, sino además porque renuncia de entrada a tratarlas en todos sus aspectos, a dar de ellas una imagen completa —imagen que resulta de una clase de escucha que no es la que me propongo llevar a cabo aquí. Tampoco queda claro, por otra parte, que la repetición sea un aspecto fundamental de la música de hoy —ni siquiera parto de la asunción, sin duda cuestionable, de que la música de hoy sea más repetitiva que la de antaño. No se trata aquí de descartar los aspectos secundarios de las piezas que se van a discutir y fijar la atención en el que, de un modo u otro, hayamos identificado como fundamental. La elección del asunto de este estudio tiene menos de diagnóstico que de apuesta.

La apuesta consiste en dar por hecho que hay en la repetición, si no un aspecto fundamental de la música de hoy, sí por lo menos un aspecto revelador, que tomando esta perspectiva —la escucha de la repetición tanto en las músicas donde sea evidente como en aquellas donde se encuentre solapada— podremos comprender algo mejor qué nuevas vías de exploración musical nos ofrece el presente. No se trata por lo tanto —y con este cierro el inventario de escrúpulos — de una mirada histórica. Propongo, por el contrario, una mirada prospectiva, que contribuya al esfuerzo de pensar por dónde puede seguir desarrollándose la música. Quiero hablar de la *música de hoy*, que en modo alguno debe confundirse con la música del futuro, imagen simétrica de la del pasado, de la música que registra —o de la música tal como la registra— la historia.

El objeto de este estudio es entonces, decía, la repetición en música, pero no considerada en sí misma, como un rasgo *de la pieza*, sino en tanto que proceso que se da a escuchar. Trataré propiamente de *la escucha de la repetición* —este será a la vez el asunto y el cometido de este estudio. Dedico este primer capítulo a definir con precisión este asunto y, sobre todo, a describir la forma en que el método elegido para tratarlo —privilegiar la perspectiva de la escucha— lo va a determinar.

Podría parecer que el planteamiento que propongo es el siguiente: por una parte, en muchas piezas musicales está presente, en mayor o menor medida, este rasgo que llamamos repetición, que consiste en la reaparición (una, dos o más veces) de un fragmento de la pieza, ya sea exactamente igual o sujeto a cambios *de detalle* —o sea que no impiden que lo que reaparece pueda ser considerado *lo mismo*. Por otra parte, ese rasgo de las piezas musicales lo consideraremos no en sí mismo, sino según la forma como se presenta al oído. Quedarían así establecidos con toda claridad un objeto de estudio y una perspectiva desde la cual considerarlo. Este es, en efecto, el planteamiento que resulta de lo dicho hasta aquí si concedemos a las palabras “repetición” y “escucha” el sentido que tienen habitualmente. No será, sin embargo, el planteamiento inicial de este estudio. Y la razón principal para ello es la que ya he indicado: la perspectiva que he resuelto tomar (la de la escucha) va a alterar de forma decisiva el objeto de nuestra atención (la repetición). Según avance este estudio, se revelará que el que he anunciado como, a la vez, su asunto y su cometido, *la escucha de la repetición*, constituye un proceso complejo cuyas partes, por el modo en que se relacionan entre sí, no se pueden disociar del todo. Por ello, no sólo cuando discutamos la escucha tendremos que considerarla como *escucha de la repetición*, sino que, además, cuando consideremos la repetición, tendremos que considerarla como *repetición en la escucha*. Lo que parecía ser un planteamiento con dos fases que se podían discutir por separado —primero el establecimiento del asunto, después su consideración bajo cierta perspectiva— se torna otro en el que esas dos partes no pueden tratarse sino como dos caras, dos aspectos, de un solo proceso.

El modo en que la perspectiva de observación va a transformar lo

observado me obliga a realizar dos precisiones en relación a la repetición, o más concretamente en relación al sentido en el que voy a tratarla en las páginas que siguen. En primer lugar, no entenderé la repetición como un rasgo de la pieza musical, sino más bien como un *aspecto* de ésta. Y en segundo lugar —y aquí el lenguaje comienza a ponerme en un aprieto— no la entenderé, como ya he advertido, como un aspecto *de la pieza en sí*, sino *de la pieza en tanto que proceso que se da a escuchar*.

Veamos en primer lugar por qué prefiero llamar *aspecto*, y no rasgo o característica, a la repetición que descubrimos en una pieza musical. La voluntad de privilegiar la perspectiva de la escucha¹ nos llevará a concebir la repetición como algo que el oído descubre, o incluso busca, en la pieza. Habrá en la modalidad de escucha que propongo que adoptemos cierto grado de interés por la repetición, cierta inclinación a descubrirla incluso allá donde no sea evidente. Ello nos hará ver la repetición en una pieza como algo equiparable a su apariencia, al modo como ésta se nos presenta al oído. Y es más ajustado, responde a un uso más cuidadoso de las connotaciones, llamar a este modo de presentarse *aspecto*, en lugar de rasgo o característica, palabras que llevan a pensar en algo inherente a la pieza².

1 Quedará pendiente justificar la pertinencia de adoptar esta perspectiva. Lo haré en el capítulo 4.

2 No hay necesidad de apoyar esta noción de *aspecto* de una pieza musical en la de *observación de aspectos* de Wittgenstein, pero merece la pena indicar un punto de coincidencia entre los dos usos de la palabra: el papel que en uno y otro juega la apreciación de las semejanzas. Desde luego, en el caso que aquí nos ocupa, escuchar este aspecto al que llamamos repetición consistirá antes que nada en apreciar la semejanza entre distintos fragmentos de la pieza. Y en el caso de Wittgenstein, este es el ejemplo que elige para presentar la experiencia de *observar un aspecto*:

Dos usos de la palabra “ver”.

Uno: “¿Qué ves allí?” – “veo *esto*” (a lo cual sigue una descripción, un dibujo, una copia). El otro: “Veo una semejanza entre estos dos rostros” – aquel a quien se lo comunico puede ver los rostros tan claramente como yo mismo.

Lo importante: la diferencia de categoría entre ambos “objetos” del ver.

Uno podría dibujar exactamente ambos rostros; el otro, ver en ese dibujo la semejanza que no vio el primero (Wittgenstein 1953: 445).

En segundo lugar, debo aclarar qué significa que proponga tratar la repetición, según he dicho, no como un aspecto *de la pieza en sí*, sino *de la pieza en tanto que proceso que se da a escuchar*. Ello no debe entenderse como una apuesta por la mera subjetivación; no se trata de que la pieza sea una entidad que cada oyente percibe *a su manera*, y de situar la discusión sobre la repetición en ese juego de percepciones subjetivas —o de opiniones encontradas incluso. He dicho que en este estudio concebiré la repetición como algo que el oyente busca descubrir en la pieza. Y desde luego puede argüirse que distintos oyentes, incluso en el caso de que crean buscar lo mismo (de que hayan llegado a un acuerdo sobre lo que buscan) pueden encontrar cosas distintas *en la pieza*. Pero esta atomización de las apreciaciones subjetivas —esta disgregación del hecho musical en una pluralidad de experiencias singulares descontextadas — solo puede darse alrededor de algo fijado, depende de la concepción de la pieza musical como un objeto (fijado en cuanto tal) de la atención de todos los oyentes. Las apreciaciones, las percepciones, las opiniones, sólo pueden diferir en la medida en que se refieren a *lo mismo*. No es esa, sin embargo, la noción de pieza musical que voy a postular en estas páginas. La razón para ello es que el proceso de escucha de la repetición que me propongo discutir vuelve muy problemática la noción tradicional de la obra musical. Según avancen los capítulos de este estudio, la obra musical —su forma, sus proporciones, su articulación discursiva, incluso su

Un poco más adelante, después de haber presentado el célebre dibujo de la “cabeza-C-P”, la que parece a la vez un conejo y un pato, recurre de nuevo a la apreciación de la semejanza:

Veo dos figuras; en una, la cabeza-C-P rodeada de conejos, en la otra de patos. No me percató de la igualdad. ¿Se *sigue* de ahí que en ambos casos veo algo distinto? (Wittgenstein 1953: 449).

Apuntaré por último que en ningún caso la noción que aquí propongo constituye una adaptación a la escucha de una noción que Wittgenstein hubiera ideado para aplicarla exclusivamente a la visión. De hecho, Wittgenstein recurre aquí y allá a ejemplos musicales para describir la experiencia de *observar un aspecto*:

Hago que me toquen un tema musical repetidamente y cada vez a un ritmo más lento. Finalmente digo “*Ahora es correcto*”, o bien “*Ahora al fin es una marcha*”, “*Ahora al fin es una danza*”. – En *este* tono también se expresa el fulgurar del aspecto (Wittgenstein 1953: 475).

principio y su final— se nos irá deshaciendo entre los dedos. No es posible, por lo tanto, partir aquí de una noción de la pieza musical como algo fijado, inmune a la pluralidad de escuchas que se congrega a su alrededor. Debemos pensarla, por el contrario, como algo —cierto modo de consignar la emisión de unos sonidos— no separado de aquello a lo que da pie —la escucha de esos sonidos.

No estoy diciendo que la escucha de la pieza musical no vaya a estar sujeta a discusión, sino que no podré caracterizar esa discusión como contraposición de distintas apreciaciones subjetivas de una misma entidad fijada, la obra musical. El proceso de escucha va a penetrar en lo escuchado, de modo que la discusión no versará solamente sobre las distintas apreciaciones de la pieza, sino también sobre la pieza misma.

Concebir la pieza musical como algo no separado del proceso de escucha que desencadena quiere decir, en verdad, reconocer su propia dimensión de —su propio *aspecto* como— proceso de escucha. Queda claro entonces en qué sentido voy a hablar de la repetición como un *aspecto*, y no un *rasgo*, de la pieza, y a qué matiz aludía al afirmar —y advertía que el lenguaje comienza a ponerme en apuros llegado este punto— que no voy a concebirlo como un aspecto *de la pieza en sí*.

Es importante definir con precisión esta noción de la pieza como algo no aislado del proceso de escucha al que da lugar. Es importante, sobre todo, no llevar demasiado lejos el margen de apertura que esta concepción nos concede. Caer en una idea de la pieza como algo puramente inapresable no haría más que enturbiar la discusión. Se trata exactamente de pensar la pieza como algo no separado del proceso de escucha —y es bien cierto que el empeño por concebirla como algo independiente del proceso de escucha es, cuando menos, forzado. Pero, aun concebidas así, las piezas musicales siguen siendo entidades que —por lo general— tienen un título y un autor, y vienen cifradas en partituras (de la clase que sea) o grabadas en algún tipo de soporte. No dejaré de recurrir a esos indicios, a esos modos de consignar la pieza y de señalarla. Bastará con tener la precaución de no identificar esas herramientas destinadas a que la pieza ocurra con la pieza misma, y con recordar

que el hecho de poder nombrarla no implica necesariamente dejar de concebirla como algo expuesto (afectado por) el proceso de escucha. Para aligerar y precisar la escritura, en las páginas que siguen hablaré —como vengo haciendo hasta ahora— de la *pieza en sí* para referirme a la pieza concebida como entidad fijada, aislada del proceso de escucha, y simplemente de la *pieza* para referirme a ésta según la concepción que propongo, la que toma en cuenta el proceso de escucha como uno de sus aspectos.

Con ello queda claramente establecida la concepción de la repetición que postulo en este estudio. Esta es la propuesta: dejar de pensarla como un *rasgo de una entidad fijada* para poder considerarla como un *aspecto de un proceso en curso*.

* * *

He iniciado este capítulo afirmando que el objeto de este estudio no es cierta clase de música, aquella que de un modo u otro pudiéramos identificar como la *música repetitiva*. Ahora puedo afirmar que, conforme al modo como he caracterizado la repetición, tampoco sería posible definir esa clase de música de forma inequívoca —es decir, de un modo que nos permitiera, para cada pieza en concreto, decidir si pertenece o no a ella. Esto puede resultar sorprendente, visto que la caracterización que he dado de la repetición es, en realidad, clara. La repetición de una pieza —ese aspecto que podemos descubrir en ella— es la reaparición de alguno de sus fragmentos, ya sea de forma idéntica o sujeto a modificaciones que podamos descartar como detalles. La definición no es equívoca. El problema reside en que depende de una apreciación de la igualdad o la semejanza entre fragmentos distintos de la pieza, apreciación que, según el criterio que he establecido, se da en el proceso de escucha. Y la apreciación en la escucha de las semejanzas es profundamente problemática. Veamos un ejemplo de ello.

En *Each absolute and point of an atriodic irreducible continuum is an end point*, obra en casete de Mark Fell y EVOL (EVOL, Fell 2008; Jiménez de Cisneros 2012), la cara B, la realizada por EVOL, consiste en una escala de Shepard (Shepard 1964) de treinta minutos de duración. Si el oyente se toma el trabajo de averiguar cómo está constituida una escala de Shepard, se da cuenta de que esta pieza es estrictamente repetitiva, un bucle perfecto sin interrupciones ni ninguna clase de desarrollo gradual. No es ésta, sin embargo, la impresión que la pieza produce al oído, sino más bien la de un desarrollo continuo que, no sabemos por qué, no conduce a ninguna parte. Por otro lado, esa es de hecho la impresión que, según veremos, producen las fórmulas musicales severamente repetitivas: la del laberinto en línea recta, la de hallarnos en un transcurso con una dirección clara y en el que, sin embargo, estamos desorientados. Nos hallamos entonces ante una pieza que no parece puramente repetitiva —que no podemos estar seguros de que lo es hasta que no hemos leído su partitura o, en términos más generales, su código³— pero que en realidad produce la misma impresión que aquellas piezas que, acaso sin serlo estrictamente —o exclusivamente—, como esta lo es, percibimos más claramente como repetitivas. Esto me obliga a hacer una precisión que tendrá consecuencias importantes en las páginas que siguen.

La precisión es que la noción de repetición pura —de repetición estricta o idéntica, o sea sin variación en lo repetido— carece de sentido desde la perspectiva de la escucha. Ello quiere decir que la distinción que he establecido, al caracterizar la repetición, entre la reaparición *igual o semejante* de un fragmento de la pieza es en verdad superflua. Al fin y al cabo la repetición dependerá, en todos los casos, de la apreciación en la escucha de la semejanza, nunca de la igualdad. Veremos esto en más detalle en la Segunda Parte, cuando haya discutido la idea de la repetición como repetición de *lo mismo*, pero el argumento no requiere en realidad de armamento

3 En verdad no es preciso haber leído propiamente el código de la pieza, en este caso un algoritmo en BASIC. Sabemos que la cara B de *Each absolute and point of an atriodic irreducible continuum is an end point* es repetitiva porque sabemos que consiste en una escala de Shepard, y sabemos que la escala de Shepard consiste estrictamente en un *loop* (Shepard 1964). Lo concretaré más adelante, pero en este estudio hablaré de *conocer el código* para referirme a estar informado del modo en que los sonidos se organizan en la pieza.

conceptual previo, así que puedo resumirlo aquí. Según apunta Deleuze en *Diferencia y repetición* (siguiendo a Hume en este punto), lo propio de la repetición es deshacerse a medida que se hace:

La regla de discontinuidad o de instantaneidad en la repetición se formula en los siguientes términos: el uno no aparece sin que el otro haya desaparecido. Así, el estado de la materia como *mens momentanea*. Pero ¿cómo podría decirse “el segundo”, “el tercero” y “es el mismo”, puesto que la repetición se deshace a medida que se hace, carece de en-sí? (Deleuze 1968: 119)⁴.

En efecto, puesto que la percepción musical se da en el tiempo, a cada nueva irrupción de lo repetido la anterior ha desaparecido completamente, algo que no ocurre cuando la repetición se da en el espacio. Por repetición *en el tiempo y en el espacio* me refiero específicamente a repetición *en la escucha y en la lectura* —o en la visión, si se prefiere, pero por el uso que voy a dar a esta disyuntiva es más adecuado hablar de lectura, entendiéndola en un sentido amplio⁵. La repetición en la escucha no requiere mayor aclaración;

4 Ya Kierkegaard había formulado el problema inherente a la repetición, de un modo a la vez más enigmático y más directo:

La dialéctica de la repetición es fácil y sencilla. Porque lo que se repite, anteriormente ha sido, pues de lo contrario no podría ser. Ahora bien, cabalmente el hecho de que lo que se repita sea algo que fue, es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad (Kierkegaard 1843: 64).

5 Entender la lectura en sentido amplio querrá decir, en este estudio, no restringirla a la lectura *de palabras*. La concepción de la lectura musical que propongo es una generalización de la que llevamos a cabo ante una partitura en notación tradicional (con notas sobre pentagramas): las partes de la pieza se despliegan ante nuestra vista, ordenadas secuencialmente y, al mismo tiempo, disponibles para una lectura a saltos, que retrocede y avanza con voluntad de apreciar mejor las semejanzas entre dichas partes. Nótese que esta suerte de disposición en el espacio no ocurre solamente cuando *recorremos con la mirada* la partitura. Según veremos, cierto tipo de escucha conduce a la representación en la memoria y en la imaginación de las partes de la pieza, y de las relaciones entre ellas, como si estuvieran dispuestas *en el espacio* —imaginado en este caso. También a esta clase de escucha podré llamarla, por lo tanto, lectura —o por lo menos podré calificarla de escucha que tiende a una lectura, y en última instancia equivale a ella, para no descartar demasiado a la ligera las vacilaciones con que el oído, incluso el oído experto, recuerda e imagina. Lo iré precisando según avance esta Primera Parte, pero en cualquier

la repetición en la lectura (o en la visión) la entenderé aquí como la que se da en el famoso pasatiempo de las siete diferencias. Los dos dibujos —el dibujo *repetido*— están ante nosotros, y nuestra mirada va y viene del uno al otro, buscando las diferencias de las que trata el juego. Desde luego la mirada, la lectura, de los dos dibujos se da en el tiempo, pero nadie duda de que el dibujo, digamos, de la izquierda es el mismo de antes cada vez que nuestra mirada vuelve a él. Podemos reconsiderar ese dibujo de la izquierda, volver a él, tantas veces como queramos, lo que quiere decir que lo consideramos fijo a lo largo del tiempo. En ese sentido podemos decir, en tales casos, que la repetición se da en el espacio, y no en el tiempo.

De modo que, volviendo a la argumentación de Deleuze, sólo podemos percatarnos de la naturaleza repetitiva de lo que estamos oyendo en la medida en que nuestro aparato perceptivo guarda la impresión de la aparición anterior y, de algún modo, la sobrepone y compara a la presente. Hume llama *imaginación* a esta actividad perceptiva:

Hume explica que los casos idénticos o semejantes pero independientes se funden en la imaginación. La imaginación se define aquí como un poder de contracción: placa sensible, retiene el uno cuando el otro aparece (Deleuze 1968: 119)⁶.

caso entenderé por leer una pieza musical un modo de acercarse a ella que combina la voluntad de *verla* y la de *comprenderla*. Eso es, al fin y al cabo, lo que hacemos cuando leemos una partitura en notación tradicional —a este respecto es muy revelador que en francés no se hable de “*lire*” (leer) una partitura, sino de “*la déchiffrer*” (descifrarla).

6 Lo mismo afirma Foucault en *Las palabras y las cosas*:

En esta posición de límite y de condición (aquello sin lo cual y de este lado de lo cual no se puede conocer) la semejanza se sitúa al lado de la imaginación o, más exactamente, no aparece sino por virtud de la imaginación, y ésta, a su vez, solo se ejerce apoyándose en ella. (...) Si no existiera en la representación el oscuro poder de hacerse presente de nuevo una impresión pasada, ninguna podría aparecer jamás como semejante a una precedente o desemejante a ella. Este poder de recordación implica, cuando menos, la posibilidad de hacer aparecer como casi semejantes (como vecinas y contemporáneas, como existiendo casi de la misma manera) dos impresiones de las que, sin embargo, una está presente en tanto que la otra ha dejado de existir quizá desde hace tiempo. Sin

No cabe duda, sin embargo, de que sin otro estímulo que el auditivo es imposible tener la certeza de que la repetición sea idéntica: lo repetido puede ser demasiado largo, puede estar sujeto a variaciones difícilmente perceptibles o, como en el caso de la escala de Shepard, puede no producir al oído la impresión de estar repitiéndose. Ello nos indica que la repetición pura —aquella en la que lo repetido reaparece de forma idéntica⁷— sólo puede detectarse si, además del mero sucederse de los sonidos, también descubrimos en la música alguna otra fuente de información, si no *oímos* que la repetición es pura, sino que *lo sabemos*.

Saberlo significa conocer ya sea la partitura de la pieza, su código informático o bien las instrucciones para su interpretación —supone, en cualquier caso, un desplazamiento por el que la repetición deja de ocurrir propiamente en el proceso de escucha, y pasa a ser indicada por la información de que disponemos sobre el modo como los sonidos han sido organizados en la pieza. Dado que tanto la partitura como el código informático y las instrucciones para la interpretación son formas distintas de codificación del material sonoro, me parece adecuado usar la palabra *código* para referirme, en términos generales, a la información que revela en qué consiste la pieza, cómo han sido organizados sus sonidos. Queda claro entonces que sin conocer bien el código es imposible tener la certeza de que una pieza es puramente repetitiva. Dicho de otro modo, la noción de la repetición pura, o idéntica, carece de sentido desde la perspectiva de la escucha.

* * *

El hecho de que el código de una pieza musical nos procure información sobre el modo como los sonidos se organizan en ella, y el hecho de que la lectura de las semejanzas en el espacio sea más

imaginación, no habría semejanza entre las cosas (Foucault 1966: 74-75).

7 Idéntica, desde luego, salvo su ubicación en el tiempo. En la Segunda Parte veremos que esta inserción, o *encarnación*, de *lo mismo* en distintos lugares del espacio-tiempo tiene un papel decisivo en lo que llamaré, siguiendo a Deleuze, bloqueo del concepto.

fidedigna que la escucha de las semejanzas en el tiempo —porque permite reconsiderar una y otra vez cada uno de los fragmentos a comparar— inducen a pensar que tal vez el código podría servirnos como criterio para establecer de forma inequívoca qué piezas musicales son repetitivas y cuáles no lo son. Bastaría con fijar un criterio —un criterio preciso que estableciera, por ejemplo, cierto grado de reiteraciones mínimas, e incluso cierta gradación entre los niveles de semejanza— y, para cada pieza en particular, recurrir a la lectura de su código para juzgar, conforme a ese criterio y con independencia de las impresiones que la pieza produjera al oído, si se trata o no de música repetitiva, o cuán repetitiva es.

Un procedimiento de este tipo ha funcionado, por ejemplo, en el caso de la cara B de *Each absolute and point of an atriodic irreducible continuum is an end point* de EVOL (Evol; Fell 2008). El conocimiento del código nos ha permitido descubrir que, al contrario de lo que la escucha nos indicaba, esta pieza es, en verdad, puramente repetitiva —puesto que consiste en la reiteración de un fragmento musical no sujeto a modificación alguna. Pero el esfuerzo por aplicar este mismo procedimiento a cualquier pieza musical topa con una dificultad insoslayable, a saber, que en muchos casos el conocimiento del código de la pieza no nos procura información fidedigna sobre el grado de semejanza entre distintos fragmentos de la misma.

El código de una pieza musical consiste, según he dicho, en información sobre el modo como los sonidos se organizan en ella. Pero incluso en el caso en que dispongamos de *toda* esa información, cuando conozcamos bien el código —habrá situaciones de escucha en las que no podremos dilucidar el código más que parcialmente—, ello no nos asegura que podamos conocer en detalle la sucesión de los sonidos en el tiempo. Tener toda la información que procura el código quiere decir saber perfectamente cómo se han organizado los sonidos. La dificultad reside, sin embargo, en que no todos los modos de indicar la organización de los sonidos proceden fijando en todo detalle su sucesión en el tiempo. En rigor ninguno lo hace, puesto que ninguna clase de código musical puede rendir cuenta completamente de la situación de escucha en que la pieza va a darse —aun en el caso de una pieza

acusmática, cuyo código, por lo general, es un código informático que cifra la sucesión de los sonidos muy fielmente, este no podrá dar cuenta de todos los matices que tendrán los sonidos cuando sea leído por unos aparatos en concreto en un espacio determinado. Pero no es necesario recurrir a finísimas apreciaciones de detalle: existen casos en los que el modo en que el código de la pieza indica el detalle de la sucesión de los sonidos en el tiempo es súmamente indirecto, y otros en los que no se puede afirmar cabalmente que el código esté fijando en modo alguno los detalles.

Consideremos, por ejemplo, la pieza *0' 00" (4' 33" No. 2)* de John Cage (Cage 1962; Prichett 1993: 138), que lleva el significativo subtítulo de “*Solo to be performed in any way by anyone*”⁸. El código de la pieza —la partitura, o las instrucciones para la interpretación si se prefiere— consiste en la siguiente frase: “*In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action*”⁹. Habiendo leído esta frase conocemos perfectamente el código de la pieza, el criterio bajo el cual se han organizado los sonidos en ella, y sin embargo, no tenemos el menor indicio de cuán repetitiva pueda ser. Dependiendo de la acción disciplinada que el intérprete elija en cada ocasión, y de las condiciones de esa amplificación máxima, podrá serlo más o menos¹⁰.

Otro caso interesante es el de la llamada libre improvisación. Tomemos por ejemplo la pieza *Un coup de dés. #1* de Lali Barrière

8 “Solo para ser interpretado de cualquier modo por cualquiera” (trad. del A.).

9 “En una situación dotada de la máxima amplificación (sin *feedback*), llévase a cabo una acción disciplinada” (trad. del A.).

10 Ciertamente es que, en cada nueva interpretación de *0' 00" (4' 33" No. 2)*, se toman una serie de decisiones que forman parte, por así decirlo, si no del código de la pieza propiamente, sí del de esa ejecución particular —incluso podría argüirse que todo el abanico de decisiones que vayan tomando los intérpretes a lo largo de los años forman parte, en cierto modo, del código de la pieza, puesto que John Cage pide, en sus instrucciones, que tales decisiones sean tomadas. Pero, de nuevo, incluso en el caso de que dispongamos de la más fidedigna información sobre la acción disciplinada que se lleva a cabo y el modo como ésta se amplifica, ello no nos procurará una certeza total sobre cuán repetitivos son los sonidos, dada la inaudita complejidad perceptiva y acústica de los mismos.

y Marta Sainz (2013). El hecho de que se trate de una libre improvisación podría hacernos creer que esta pieza carece de código —que los sonidos se disponen en ella *libremente*, como sugiere el nombre del género. No es cierto, sin embargo, que la disposición de los sonidos en ella no responda a ningún principio organizativo. Por el contexto en que *Un coup de dés. #1* ha llegado a mis oídos —asistí a una de sus presentaciones en concierto, hay un ejemplar del álbum sobre la mesa en la que escribo estas líneas y conozco el contexto cultural en el que la pieza se ha desarrollado—, tengo cierto conocimiento de su código. En última instancia, el código se reduce a este enunciado: *esta pieza es una libre improvisación*, enunciado que deduzco, como decía, del contexto, puesto que no viene indicado en el álbum. Otras informaciones matizan y complementan este enunciado principal. Sé, por ejemplo, que una libre improvisación se rige conforme a una serie de principios, que podrían formularse como sigue: escuchar y reaccionar a lo que se va escuchando, buscar un equilibrio entre la emisión de sonidos y el silencio, calibrar la duración de la pieza de forma aproximada y por comunicación no verbal entre los músicos, procurar, a la hora de emitir sonidos, *dejarse llevar*, en lugar de atenerse a una estructura formal prefijada. Ciertamente es que interrogando a Lali Barrière y Marta Sainz sobre cómo prepararon, tocaron y grabaron *Un coups de dés. #1* podría matizar y completar estas informaciones. Pero en todo caso parece claro que, por completo que llegara a ser nuestro conocimiento de su código, ello no nos permitiría sopesar en detalle el modo como los sonidos se disponen en esta pieza. Y en especial no nos permitiría calibrar con precisión el grado de repetición que hay en ella. Al escucharla descubrimos que abunda en pequeñas reiteraciones, que corresponden a reiteraciones del gesto —la libre improvisación suele articularse bajo la lógica de la tentativa: ensayar un gesto, ensayarlo de nuevo, variarlo ligeramente, probar otro al que este *da pie*. Pero el conocimiento del código no nos ayuda a calibrar la semejanza entre tales reiteraciones. Tampoco nos informa sobre posibles simetrías de más largo alcance, que en todo caso deberán apreciarse —pero en modo alguno podrán medirse— en el proceso de escucha.

En este punto podría argüirse que el código de *Each absolute and*

point of and atriodic irreducible continuum is an end point (EVOL; Fell 2008) es súmamente detallado y preciso —las instrucciones para programar una escala de Shepard (Shepard 1964) indican con precisión la altura, duración e intensidad de cada sonido—, mientras que los códigos de *0' 00" (4' 33' No. 2)* (Cage 1962; Prichett 1993: 138) y de *Un coup de dés. #1* (Barrière, Sainz 2013) son mucho más vagos, y no determinan la organización de los sonidos más que de un modo indirecto, dejando un amplio margen de indecisión. Podría afirmarse que es solamente el mayor grado de vaguedad de los códigos lo que hace difícil, en los dos últimos casos, establecer a partir de ellos el detalle de la sucesión de los sonidos en el tiempo, y no una diferencia substancial en el modo como unos códigos u otros establecen la organización de los sonidos. Existen, sin embargo, códigos muy detallados que mantienen esa misma clase de relación *distante* con los sonidos.

Consideremos por ejemplo el código de *Pendulum Music* de Steve Reich (Reich 1968; 2002: 31-32). Este consiste en un texto que describe de forma detallada el montaje requerido y el procedimiento de ejecución de la pieza: colgar los micrófonos de su propio cable, pendiendo cada uno sobre el altavoz al que está conectado (de modo que se produzca un *feedback*), desplazarlos del punto de equilibrio, soltarlos al mismo tiempo¹¹. Desde luego que tanto el montaje como

11 Este es el texto de la partitura —o las instrucciones para la interpretación— de *Pendulum Music*:

2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each microphone's cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to it's speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to it's speaker. Thus, a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulus.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are

el procedimiento se podrían especificar más (indicar el equipo que debe usarse, las longitudes de los péndulos, la distancia inicial respecto al punto de equilibrio, etc.), pero lo cierto es que ello no modificaría *Pendulum Music* en tanto que pieza musical, porque por más que nos esforzáramos en medir y controlar la gran multiplicidad de parámetros que pueden condicionar el proceso en que consiste la pieza, en ningún caso llegaríamos a eliminar del todo el margen de incertidumbre al que está sujeto (en la evolución de cada péndulo en el aire, en el desfase entre los péndulos, en las sutiles desviaciones del sonido que resultan de la realimentación entre el altavoz y el micrófono). No es cuestión aquí del grado de precisión del código, sino de la naturaleza del mismo —del método que éste emplea para establecer la organización de los sonidos. Tal como este código es, conocerlo perfectamente —como lo conoce quien lo haya leído, o incluso quien, sin haberlo leído, haya presenciado una interpretación de la pieza— no nos permitirá en ningún caso calibrar con precisión cuán repetitiva es *Pendulum Music*: habrá que escucharla —habrá que prestar atención a sus repeticiones en el proceso de escucha.

El caso de *Pendulum Music* es especialmente interesante, porque

feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cords of the amplifiers (Reich 1968).

(“2, 3, 4 o más micrófonos son suspendidos del techo por sus propios cables, de modo que cuelgan todos a la misma distancia del suelo y pueden balancearse libremente con un movimiento pendular. El cable de cada micrófono está enchufado a un amplificador, y éste a su vez está conectado a un altavoz. Cada micrófono cuelga a unos pocos centímetros directamente encima o bien al lado de su respectivo altavoz. La actuación empieza con cada intérprete tomando uno de los micrófonos, tirando de él hacia atrás como si fuera un columpio y entonces, al unísono, soltándolos todos juntos. Los intérpretes ajustan entonces cada amplificador justo en el punto en que se da el acople, cuando el micrófono oscila directamente encima o al lado de su altavoz. De este modo, se escuchan una serie de pulsos por causa del acople, que pueden producirse al unísono o no, dependiendo del cambio gradual en la relación entre los tiempos de cada micrófono-péndulo. Los intérpretes se sientan entonces a ver y escuchar el proceso junto con la audiencia. La pieza se termina un tiempo después de que todos los micrófonos se hayan parado y se estén acoplando ya con un tono continuo, tirando los intérpretes de los cables de alimentación de los amplificadores”. Trad. del A.). Sobre *Pendulum Music*, véase también Strickland (1993) y Tucker, Monte (1969).

constituye un ejemplo muy nítido, tal vez el ejemplo más sencillo posible, de la doble naturaleza entre la repetición y el proceso tan frecuente en el llamado minimalismo repetitivo. Cada micrófono va y viene, en un movimiento claramente repetitivo, per al mismo tiempo sigue un proceso perfectamente claro —que en su claridad puede pensarse casi como una línea recta— desde el movimiento de máxima amplitud hasta el estado de reposo¹². Y el juego del inevitable desacompañamiento entre los micrófonos —nótese como la partitura específica que deben usarse como mínimo dos micrófonos (Reich 1968)— añade el mínimo grado de complejidad necesario para subrayar esa ambivalencia entre la repetición y el proceso. La repetición sigue implacable, el proceso avanza implacable, y tan sólo la atención que dedicamos a la evolución de los sonidos, en el proceso de escucha, puede dirimir el equilibrio o la tensión entre esos dos principios organizativos.

Los tres ejemplos considerados nos dicen que tener información fidedigna sobre el procedimiento empleado para organizar los sonidos en una pieza —conocer bien su código— no significa necesariamente tener información fidedigna sobre el grado de semejanza entre los distintos fragmentos de la misma, y que la valoración de ese grado de semejanza dependerá, en muchos casos, de lo que podamos apreciar, por así decirlo, a oído desnudo. Vemos entonces que el procedimiento hipotético para calibrar el grado de repetición de las piezas musicales que he postulado más arriba no llegaría a buen puerto. Aun en el caso de que fijáramos un criterio inequívoco para establecer, a partir del código de las piezas, si éstas son o no repetitivas, o en qué grado lo son, ello no sería más que una clasificación de los códigos. La distinción entre las piezas repetitivas y las no repetitivas, o entre las que lo son más o menos, seguiría dependiendo del proceso de escucha. Y en el proceso de escucha, según hemos visto, no es posible establecer esas distinciones de forma inequívoca.

Dado que he propuesto una noción de la pieza musical como algo no separado del proceso de escucha, como algo que comprende el proceso de escucha como uno de sus aspectos, el margen de

12 En palabras de Steve Reich, “*It’s the ultimate process piece*” (Reich 2000). (“Es la pieza procesal definitiva”. Trad. del A.).

indefinición de ese proceso deberá ser un margen de indefinición de la propia pieza. Es por ello que debemos concluir, tal como anunciaba al inicio de este capítulo, que no es posible, en base al planteamiento que aquí propongo, definir de forma inequívoca esta clase de música: la música repetitiva.

2. Entre la escucha y la lectura

Para completar la descripción del que he presentado como el cometido y el asunto de este estudio, *la escucha de la repetición musical*, es preciso arrojar algo más de luz sobre la relación entre el código de una pieza y su proceso de escucha —hacer explícita y, en la medida de lo posible, clara, la relación entre estos dos aspectos de la pieza. Tal como me he referido en las líneas precedentes a esta relación, pareciera que el código da una información inequívoca, explícita y mensurable, mientras el proceso de escucha queda sumido en la incertidumbre. He hablado incluso de la escucha a *oreja desnuda*, lo que parece apuntar en la dirección de una escucha pura, inocente o, peor aún, ignorante. Nada más lejos de la posición de partida de este estudio.

Cierto es que la repetición en el espacio —la repetición que se da a leer, entendiendo leer en un sentido amplio¹³— puede ser considerada, e incluso medida, de un modo más fidedigno que la repetición en el tiempo —la que se da a escuchar—, porque en la primera cada reiteración puede ser examinada una y otra vez, mientras que en la segunda lo repetido “se deshace a medida que se hace” (Deleuze 1968: 119). Pero no debemos identificar demasiado ligeramente la actividad de la lectura con la vista y la de la escucha con el oído. Tal como apunta Wittgenstein, el ojo, cuando lee, también escucha: “no puedo en absoluto mirar una palabra alemana impresa sin un proceso peculiar de oír interiormente su sonido” (Wittgenstein 1953: 169). Y, lo que es más relevante para nosotros, no cabe duda de que, en muchas circunstancias, el oído lee: “la escucha es asunto de palabras” (2001: 165), advierte Peter Szendy¹⁴.

13 Recuérdese lo dicho en la nota 5.

14 Szendy apoya su afirmación en una cita de Carl Dahlhaus, que reproduzco a continuación, un poco ampliada. Incluso la idea romántica de la música como expresión de lo inefable —máximo exponente de una escucha emancipada de las palabras— tiene, apunta Dahlhaus, un origen literario:

El descubrimiento de que la música y precisamente la instrumental, sin objeto ni concepto, sea un lenguaje “más allá” del lenguaje, ocurre,

Si la repetición, tal como la he caracterizado, es un aspecto de la pieza musical que identificamos a través de —y en rigor no consiste sino en— la apreciación en el proceso de escucha de las semejanzas entre fragmentos distintos, es preciso preguntarnos qué es lo que la escucha es capaz de apreciar. Esto es lo más cerca que podremos llegar, conforme al planteamiento que he propuesto, a una caracterización de *lo que se repite*. Ya sabemos que no podremos identificarlo como un rasgo de *la pieza en sí*, sino más bien como algo que la escucha busca en la pieza, pero ello no significa que esa inclinación, ese interés de la escucha no se pueda precisar —y que no sea necesario hacerlo¹⁵.

Ya hemos visto que la mayor claridad del código, en relación a la relativa indefinición del proceso de escucha, atañe solamente a la información sobre el modo como los sonidos se organizan en la pieza, pero no a los sonidos propiamente —y que por ello conocer¹⁶

bastante paradójicamente, “en” el lenguaje: en la poesía. Nada autoriza la suposición de que Jean Paul haya expresado en palabras una estética ya existente en la conciencia de sus coetáneos cultos; más bien, al formularla, realmente la ha creado. En otras palabras: la literatura sobre música no es un mero reflejo de lo que ocurre en la práctica musical de la composición, interpretación y recepción, sino que en cierto sentido constituye uno de los elementos constitutivos de ella misma. Pues en la medida en que la música no se agota en el substrato acústico que la sustenta, sino que sólo surge a través de la formulación categorial de lo percibido, cualquier cambio del sistema de categorías de la recepción repercute inmediatamente sobre el estado mismo de la música (Dahlhaus, 1989: 64).

15 Así caracteriza Wittgenstein lo inapresable del objeto de la escucha:

671. ¿Y qué señalo mediante la actividad interna del escuchar? ¿El sonido que llega a mis oídos y el silencio cuando *no* oigo nada?

Es como si el escuchar *buscara* una impresión auditiva y por lo tanto no puede señalarla; sólo puede señalar el *lugar* en el que busca (Wittgenstein 1953: 401).

16 Téngase presente que hablo de *conocer* el código porque, si bien puede afirmarse que todo código musical está destinado en última instancia a ser leído, entendiendo el verbo leer en un sentido amplio, en algunos casos no es necesario que quien busca comprender una pieza musical lea su código propiamente. Bastará con que esté enterado, con que tenga *conocimiento*, de lo que ese código indica. Recuértese como en el caso de la cara B de *Each absolute and point of an atriodic irreducible continuum is an end point* (EVOL; Fell 2008) no era necesario leer el código informático de la pieza,

el código perfectamente no nos asegura poder apreciar la repetición perfectamente. Ello se debía a que los criterios de organización del sonido pueden ser súmamente indirectos, y pueden guardar una relación muy lejana —o incluso no guardar relación alguna— con el detalle de la sucesión de los sonidos en el tiempo. Sin embargo, parece que el proceso de repetición en el espacio sí es, en todos los casos, más fácilmente contrastable que el proceso de repetición en el tiempo, porque, según hemos visto, en el primer caso los fragmentos cuya semejanza queremos apreciar se quedan fijos *en el espacio*, y podemos considerarlos una y otra vez, mientras que en el segundo no constituyen más que una impresión fugaz.

Parece entonces que el estudio de la repetición concebida como algo que se da en el proceso de escucha va a desplegarse, va a jugar sus cartas, sobre un doble margen de indefinición —o acaso debiera decir indecisión, para hacer justicia a la imagen del oyente que vacila: la relación entre el proceso de escucha de la pieza y el de conocimiento (o dilucidación) de su código, y la relación entre el conocimiento del código y la visualización de las partes de la pieza *en el espacio* —lo que he llamado la lectura de la pieza. En primer lugar, ¿escuchar atentamente una pieza querrá decir siempre llegar a *descubrir* su código? Y, recíprocamente, ¿conocer el código permitirá en todos los casos reproducir el proceso de escucha? Pero la descripción del problema desde la perspectiva inversa es aún más interesante: ¿Es posible escuchar una pieza sin preocuparse en cierta medida por dilucidar su código? ¿Es posible una escucha *inocente*, que no sienta la menor curiosidad por descubrir cómo está hecha la pieza a la que presta oído? Y, recíprocamente, ¿es posible tener conocimiento del código de una pieza sin imaginar de un modo u otro su sonoridad, es decir, sin prefigurar en la imaginación su proceso de escucha? La escucha de la repetición depende fuertemente de este margen de indecisión, reposa sobre él, y deberemos tratarla estando al caso de este desplazamiento constante

sino solamente saber que consiste estrictamente en una escala de Shepard (Shepard 1964). Incluso en casos en los que el código consiste en un texto escrito en palabras, como en *Piano Piece for David Tudor #2* de LaMonte Young (Young 1963) o en *0' 00" (4' 33" No. 2)* de John Cage (Cage 1962; Pritchett 1993: 138), no es necesario leer directamente esos textos, sino estar enterado del procedimiento que en ellos se indica.

entre la escucha y la dilucidación de los códigos. El segundo margen de indecisión se refiere específicamente a los códigos: si el conocimiento del código nos procura una información clara sobre el modo como los sonidos se han organizado en la pieza ¿quiere decir esto que en todos los casos tal conocimiento nos permitirá disponer los fragmentos de la pieza en el espacio, facilitando la apreciación de las semejanzas, y con ello del grado de repetición de la pieza? ¿No existen formas de organizar los sonidos que no tienen nada que ver con dibujarlos, escribirlos o imaginarlos de algún modo *en el espacio*? Y, recíprocamente, ¿imaginar los sonidos que vamos escuchando como dispuestos en el espacio significa necesariamente estar dilucidando, poco a poco, el código de la pieza a la que prestamos oído? ¿No puede ocurrir que los sonidos hayan sido dispuestos en ella bajo un criterio distinto, que el orden al que responden no tenga nada de espacial? La escucha de la repetición, en su esfuerzo constante por *ver* claramente, o *comprender* claramente, la relación entre las partes de la pieza, se verá involucrada una y otra vez en este movimiento de ida y vuelta entre la dilucidación de un orden y su lectura o su *visualización*.

Para completar satisfactoriamente la caracterización de la escucha de la repetición será necesario, por lo tanto, describir cómo se ve afectada por este doble margen de indecisión, o mejor aún, cómo opera sobre la base de (y como incorpora en su seno) ese doble desplazamiento constante entre escuchar la pieza y conocer el código, y entre conocer el código y *ver* la pieza. Con tal propósito voy a tomar como referencia inicial la escucha funcional, y a partir de ella voy a presentar la modalidad de escucha que asumiré como propia en estas páginas. El desplazamiento de una modalidad de escucha a la otra podrá entenderse, según veremos, como una forma de aceptar, de incorporar a la escucha de la repetición, este doble margen de indecisión.

* * *

Todo el recorrido de este estudio, en el que iré desgranando los aspectos que juzgo más relevantes —más reveladores en relación a

la música de hoy— de la escucha de la repetición, parte de la noción de la escucha funcional¹⁷. Esta nos procurará una suerte de punto de apoyo negativo: la clase de repetición por la que voy a interesarme quedará caracterizada como aquella que lleva al colapso, al bloqueo por redundancia excesiva, la comprensión de las relaciones funcionales. Pues bien, cuando me ocupe de describir en detalle las propiedades e implicaciones de la escucha funcional, veremos que, en su realización perfecta (sin fisuras en la atención ni vacilaciones en la comprensión), esta escucha llega a hacerse equivalente a la lectura de la partitura¹⁸ —la calificaré incluso de *escucha visual*. En este caso extremo, entonces, la distinción que he establecido entre la repetición en el espacio y en el tiempo deja de ser operativa, y el oyente *experto* —así llama Adorno a quien posee ese grado de lucidez auditiva (Adorno 1968: 180)— puede apreciar la semejanza entre los distintos fragmentos de la pieza con la misma seguridad con que examina dos pasajes escritos sobre el pentagrama.

No se trata de que el tal experto aprecie el sonido en toda su complejidad acústica, y pueda calibrar las semejanzas, por lo tanto, en arreglo a esa complejidad. Oye como si estuviera viendo la partitura, pero la partitura cifra el sonido de forma súmamente esquemática (obviando una gran cantidad de detalles). La escucha funcional está sujeta a una fuerte jerarquización de los distintos aspectos del sonido. El adiestramiento que requiere está destinado

17 Si al principio de este estudio hablaba de una apuesta, ahora podría hablar de una decisión estratégica. No es cierto que lo que planteo en estas páginas sólo pueda establecerse a partir de la noción de escucha funcional. En lo esencial —o sea en lo que respecta a la transformación de los modos de escucha—, lo que dice este estudio podría apoyarse también en una revisión crítica de la noción de escucha reducida (Schaeffer 1966a: 163; Chion 1983: 33) —este es un trabajo interesante que quedará pendiente para el futuro. El camino que he elegido responde, en efecto, a una decisión estratégica, adoptada en base a la apreciación intuitiva de que las músicas que hoy están vivas tienden a recurrir a modalidades discursivas de organización del sonido, de que el camino de la escucha reducida conduce a un callejón sin salida —como en su momento advirtió el propio Pierre Schaeffer (Chion 1991a: 75; Kim-Cohen 2009: 11).

18 En este caso me refiero a partituras de tipo tradicional: notas escritas sobre pentagramas. No es cierto que la escucha funcional quede restringida a aquellas músicas que se escriben en notación tradicional sobre pentagrama, pero este es el caso más generalizado y, sobre todo, aquel en base al cual se ha desarrollado la noción de esta modalidad de escucha.

en buena medida a discriminar aquellos aspectos que son relevantes, que serán identificados y guardados en la memoria (y proyectados en la imaginación) del oyente, y dejar en segundo plano aquellos que lo son menos. Pero lo interesante del caso es que se da una verdadera identificación entre el proceso de lectura del código y el de escucha de la pieza. Leer la partitura significa, bajo la lógica de la escucha funcional, seguir sus signos con la vista oyéndolos (en la imaginación) tal como deberían ser interpretados —oyéndolos, pues, con el mismo grado de indefinición en los detalles al que estará sujeto el proceso de escucha de una interpretación efectiva. Recíprocamente, en el proceso de la escucha funcional, los que el oyente experto registra como relevantes son precisamente aquellos aspectos del sonido que la partitura es capaz de registrar.

De modo que, pese a que la escucha funcional no puede calificarse de precisa desde un punto de vista acústico, lo es en alto grado en relación a los aspectos del sonido que verdaderamente importan en esta clase de música —la que ha sido concebida para ser apreciada mediante la escucha funcional. Dado que la que nos atañe aquí no es la repetición de los sonidos sino la de la música, ello quiere decir que, bajo este modo de escucha, es posible apreciar la repetición *perfectamente*. La escucha funcional puede decirnos incluso si un pasaje se repite de forma idéntica —idéntica en cuanto a los aspectos del sonido relevantes para esta escucha. Es cierto que he afirmado, en el capítulo anterior, que la repetición idéntica no tiene sentido desde la perspectiva de la escucha. Sí lo tiene, sin embargo, en este caso especial, precisamente porque en la escucha funcional *perfecta* —la que lleva a cabo el experto— la escucha opera como si de una lectura se tratara, y desaparece con ello la distinción entre la repetición en el espacio y en el tiempo.

Ello nos dice que si este estudio restringiera su campo de interés a la escucha funcional, sí sería posible definir su objeto como cierta clase de música, la música repetitiva. Bastaría fijar un criterio —respecto del cual coincidirían en el juicio la lectura y la escucha de las obras— de cuán reiterativa tiene que ser una pieza para entrar en la categoría de repetitiva, o tal vez una gradación respecto de esta cualidad. Y a partir de ahí comenzaría una taxonomía de la música repetitiva, basada, ahora sí, en cualidades *de las piezas en sí* —o,

mejor dicho, en cualidades de las obras musicales.

Bien sabe el lector, llegado este punto, que no es ese el planteamiento que propongo aquí. La apuesta a la que me he referido al inicio —la hipótesis de que hay en la repetición un aspecto revelador de la música de hoy— me obliga a partir de una concepción menos restringida de la escucha. Veamos en primer lugar cuál es esa concepción de la escucha, y a continuación por qué la hipótesis planteada me obliga a asumirla como propia.

La concepción de la escucha de la que parte este estudio es la postulada por Peter Szendy en *Escucha. Una historia del oído melómano* (2001). Al inicio del último capítulo, titulado *Escuchar (escuchar): la factura del oído moderno*, Szendy se pregunta:

¿Qué sería hoy, en la era de la fonografía digital y del *sample*, una *responsabilidad de oyente* que, lejos de recibir una obra musical como algo “dado a entender”, se centrara en *responder de su factura*? ¿En qué sentido podríamos decir, teniendo en cuenta efectivamente una *instrumentación* creciente de la escucha (por la radio, la cinta magnetofónica, el disco compacto que ya se puede grabar, el *sampler*...), que *son los oyentes los que hacen la música* (del mismo modo que Marcel Duchamp decía: “Son los espectadores los que hacen los cuadros”)? ¿Cómo hacer justicia, en una idea de la escucha *como arreglo*, a la obra considerando que es (y *debe ser*) lo que *queda por venir*? (Szendy 2001: 125).

En su esfuerzo por caracterizar nuevas modalidades de la escucha —por concebirlas de una forma que no culpabilice demasiado ligeramente las *instrumentaciones* que hoy la asisten y configuran— Szendy procede por contraste, precisamente, con la concepción de la escucha funcional postulada por Adorno. En base a la lectura de su *Tipos de comportamiento musical* (Adorno 1968a: 177-198), texto que postula como necesaria una escucha “que no admite ningún vacío, ninguna distracción, ninguna *fluctuación*” (Szendy 2001: 129), Szendy indaga si bajo las distracciones y fluctuaciones de la escucha contemporánea —esta escucha *instrumentada*— podemos descubrir algo más que la mera degradación del hecho musical:

Quizá lo más sorprendente (...) es la ausencia de una posibilidad,

por muy “teórica” y cuantitativamente insignificante que fuera: a saber, que la *distracción*, la escucha *intermitente*, sea asimismo un medio, una actitud que permita que el *sentido de la obra* surja; que una *cierta* inatención, que una *cierta fluctuación* de la escucha también constituya una relación válida y fecunda en la *interpretación auditiva de la obra*. La escucha no es, ciertamente, la lectura. Pero la comparación entre ambas puede aclarar la sorpresa de que hablo. Al leer un texto, leyéndolo de manera “experta”, lo reescribimos, extraemos citas a veces bastante alejadas del “cuerpo” del texto, las oponemos y las comparamos, hacemos surgir sentidos, a veces contradicciones o paradojas, que la estructura lineal del texto no evidenciaba de inmediato. Incluso podríamos decir que la lectura no es propiamente *crítica* más que cuando rompe con la linealidad temporal de un flujo, más que cuando se discretiza mediante un cierto *análisis*. ¿Cuál es esta *condición crítica* en la escucha? Ésta es, en suma, la pregunta que nos queda después de la lectura de Adorno (Szendy 2001: 130-131).

De modo que la concepción de la escucha que propone Peter Szendy, y que asumo en este estudio como propia, es tal que, por una parte, no postula una atención sin fisuras y, por otra, se interesa por aquello —¿extramusical?— que se cuelga por esas fisuras, tomándolo en consideración como factor que puede contribuir —quien sabe si decisivamente— al sentido de la pieza musical. La *condición crítica* que reivindica Szendy se ve plasmada en la que llama *escucha plástica* (Szendy 2001: 157-172) —y esa plasticidad del proceso de escucha, entendida como capacidad de alteración y de apertura a *otras cosas*, va a tener aquí un papel fundamental.

* * *

En las páginas precedentes he hablado de la lectura de una pieza musical como un modo de acercarnos a ella que, animado por la voluntad de comprender, nos lleva a disponer sus partes *en el espacio* (imaginado), es decir, a verla —a *visualizarla* si el lector lo prefiere¹⁹. El hecho de que Peter Szendy, para descubrirnos la

¹⁹ Me decanto por hablar de *ver* la pieza, y no de *visualizarla*, porque hoy el

condición crítica de la escucha, recurra a la comparación con la lectura me permite en este punto completar la caracterización que propongo de esta noción de la lectura musical. Hasta aquí he hablado de ella como la tendencia de la escucha a retroceder y avanzar (en la memoria y la imaginación) por el transcurso de la pieza, rompiendo su orden secuencial, con el fin de apreciar mejor las semejanzas entre sus distintas partes —o en general con el fin de comprenderla mejor. Pero en ese retroceder y avanzar por el tiempo —que conlleva, decía, un hacerse espacio del tiempo, espacio que podemos *ver*— la escucha que se hace lectura, tal como la he descrito hasta aquí, no parecía atender a otra cosa que a las relaciones recíprocas entre las distintas partes de la pieza. No era otra cosa, por lo tanto, que una escucha *de los sonidos de la pieza*, por más que fuera atenta y concienzuda, que fuera incluso experta —que se hiciera lectura, que es al fin y al cabo la actividad propia de los entendidos.

El texto de Peter Szendy que acabo de citar nos alerta, sin embargo, de que la voluntad de comprender —la *condición crítica*— de la escucha que se hace lectura puede implicar deshacer el orden secuencial de la pieza —desarmarlo, interrumpirlo, aunque siempre con la disposición de volver a armarlo en cuanto sea preciso, y dejar que siga su curso— de un modo más radical. Ciertamente es que el mero hecho de romper la linealidad temporal, retrocediendo y avanzando en la memoria y la imaginación, no implica en modo alguno apartarse del modelo de la escucha funcional: esta descubre la unidad de la obra, precisamente, en el juego de interrelaciones entre las distintas componentes formales (que ocurren, desde luego, aquí y allá en el tiempo). Sin embargo Peter Szendy se refiere específicamente a una escucha “intermitente”, afectada por “una

verbo visualizar está estrechamente vinculado a la representación gráfica de los datos o, más en general, de la información. El lector ya se estará dando cuenta de que en la conceptualización de la pieza musical que propongo en estas páginas la información queda del lado del código —y es, propiamente, información sobre el modo como los sonidos se organizan en la pieza. Y es relevante, como veremos un poco más adelante, que la idea de *ver* la pieza no quede constreñida al código, sino que se refiera propiamente a la pieza, a esa entidad compleja, y en cierto grado indefinida, que vengo llamando pieza. Me parece que el verbo *ver* trae consigo ese mismo grado de complejidad e indefinición, y es por ello el adecuado: *ver* la pieza.

cierta inatención”, “una cierta fluctuación” (2001: 130), y es esta clase de escucha la que va a suponer una fractura más honda del orden lineal de la pieza —una fractura que va a permitir que la pieza se contamine de lo que parece serle ajeno.

Para comprender mejor cómo opera esta escucha, avancemos un poco más en la lectura de Peter Szendy. En el apartado inmediatamente posterior al que acabamos de leer, titulado “*Te estoy escuchando*” (*Don Giovanni*) (2001: 131-136), Szendy nos llama la atención sobre la modalidad de escucha que se halla *representada* en una escena de *Don Giovanni* de Mozart. Se trata de la escena XIII del acto II, en la que Don Juan —al que Szendy llama por sus iniciales, DJ—, sentado a la mesa, pide a unos músicos que toquen para amenizarle la comida. Éstos entonan un popurrí que ensarta arreglos de los fragmentos más conocidos de las óperas que se habían representado en Praga poco antes del estreno de *Don Giovanni* (que tuvo lugar en esa ciudad en 1787), a los títulos de las cuales Leporello va haciendo alusión mientras atiende la mesa. La de Don Juan en esa escena es una “escucha *deleitativa*, es decir, *dilettante* (del latín *dilettare*, «deleitar»)” (Szendy 2001: 132), pero la del público del estreno en Praga (y la nuestra si estamos al caso del contexto histórico de aquella representación), tiene un grado mayor de complejidad. Por el modo como “estas alusiones, a la vez nominales y musicales, constituyen una forma de autorreflexión de *Don Giovanni* sobre su contexto y su génesis” (Szendy 2001: 132), el público —el de entonces y el de ahora— se ve impelido a una escucha que a su vez toma en cuenta ese contexto y esa génesis. Su escucha no es distraída porque esté ocupada en otra cosa, como le ocurre a Don Juan, que está comiendo; el público está sentado prestando atención, pero su escucha es también distraída en la medida en que no atiende sólo a la pieza musical, sino a *otras cosas* (al contexto, a la circunstancia en la que ésta sonó en el estreno o suena ahora) que lo *distraen* de la pieza²⁰.

20 Carmen Pardo caracteriza la percepción distraída no como mera desatención, sino como el tender de la atención en diversas direcciones —o sea hacia cosas distintas— al mismo tiempo: “El término distracción significa ser llevado en diferentes direcciones, estar desmembrado” (Pardo 2009: 167). Esta noción de la percepción distraída se debe a Walter Benjamin, que en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se refiere a “la recepción distraída que con creciente insistencia se hace notar en todos los campos del arte y es

En el caso del público de *Don Giovanni*, la escucha que se hace lectura (porque tiene voluntad de comprender) no consiste solamente en un retroceder y avanzar (en la memoria y la imaginación) por distintos momentos de la pieza, sino además en un ir y venir de la pieza a *otras cosas*. Y si bien esta escucha distraída —que fluctúa entre los sonidos y su contexto— parece tener algo de impropia, bien podría ser, nos advierte Szendy, la que mejor favorece “que el *sentido de la obra* surja” (2001: 130)²¹. Szendy apuesta por esta posibilidad; es más, pone en duda la pretendida lucidez auditiva de la escucha estructural:

¿Los oyentes disolutos son siempre y necesariamente *sordos*, musicalmente hablando? ¿No hay *también* una parte de sordera (acaso mayor de lo que podríamos sospechar) en la *plenitud*, en la *totalidad* a la que apela la escucha estructural? (Szendy 2001: 146).

Con esto queda más claramente delimitado a qué me refiero, en estas páginas, por leer una pieza musical. Se trata de una escucha que, en su esfuerzo por hacerse cargo de las relaciones entre las distintas partes de la pieza, las dispone en el espacio (imaginado), es decir que logra en cierto modo *ver* la pieza; pero, más importante aún, en el esfuerzo no sólo por hacerse cargo de la distribución de las partes y el juego de relaciones entre ellas, sino por comprender la pieza —comprender cómo está hecha, qué sentido tiene— introduce en ella cierta fractura, ciertas interrupciones, en las que se desplaza de la pieza a otras cosas a las que de algún modo, acaso súmamente indirecto o contingente, ésta remite.

* * *

Es el propio asunto de este estudio, la voluntad que lo anima de prestar oído a la repetición, lo que va a obligarnos a romper el cerco

hoy el síntoma de transformaciones de hondo calado en nuestra apercepción” (Benjamin 1936: 83).

21 Más adelante caracterizaré el *sentido* de la pieza como algo en lo que intervienen tanto sonidos como *otras cosas*. Tal noción reposará en la modalidad de escucha que estoy describiendo.

de la escucha funcional —el cerco de la *atención absoluta* a la obra— y recurrir a la concepción de la escucha que propone Szendy. Porque la escucha funcional, acaso por ese mismo estado de alerta infalible a las semejanzas, las proporciones y las simetrías entre las partes de la pieza que requiere, es reacia a la repetición. Y que la escucha funcional sea reacia a la repetición —que se vea violentada por ella— hace que la música concebida para ser escuchada de este modo tienda a rechazarla como procedimiento de organización de los sonidos. “¡No queremos repetir, siempre tiene que surgir algo nuevo!”, proclamaba Anton Webern (1960: 112)²².

No se trata propiamente de que la escucha funcional rechace de plano toda repetición —sin cierto grado de repetición, la música perdería lo que Schönberg llamaba *comprensibilidad* (Webern 1960: 87). Lo que ocurre es que, bajo esa modalidad de escucha, la repetición se concibe como una suerte de identidad en transformación constante, y ello impide que se prolongue más allá de cierto punto. En relación a la creciente importancia de la sección de desarrollo en la música del s. XIX, Adorno escribe:

El desarrollo recuerda a la variación. En la música prebeethoveniana, con poquísimas excepciones, ésta se consideraba uno de los procedimientos técnicos más exteriores, como mero enmascaramiento de un material que se mantenía idéntico. Ahora bien, en conexión con el desarrollo, sirve al

22 Puesto que he tomado a Adorno como referencia para fijar una concepción clara de la escucha funcional, es pertinente sacar a colación estas palabras de Webern. Adorno fue un ferviente defensor de la escuela de Schönberg, que contraponía al camino elegido por Stravinski —la contraposición puede leerse en *Filosofía de la nueva música* (Adorno 1948), cuyas dos partes se titulan *Schönberg y el progreso* y *Stravinski y la restauración*, y en *Stravinski. Una imagen dialéctica* (Adorno 1963: 391-417), incluido en *Quasi una fantasía*—, y su clara toma de partido en favor del primero no es independiente de la defensa a ultranza de una modalidad de organización del sonido estrechamente vinculada al cultivo —hasta el más alto grado de sofisticación y sutileza— de la escucha funcional. Adorno promulgaba la “total organización racional de todo el material musical” (Adorno 1948: 53-54) —lo que nos interpela aquí es sobre todo que debiera ser *total*—, que se corresponde con la absoluta atención al juego de relaciones entre las componentes formales de la obra en que consiste la escucha funcional. Una y otra vez apela a la música de Schönberg, y también a la de Webern, como ejemplos conspicuos de esta suerte de organización (Adorno 1948).

establecimiento de relaciones universales concretas y no esquemáticas. La variación se dinamiza. Sin duda ahora sigue todavía conservando el material de partida —Schönberg lo llama el “modelo”— como idéntico. Es todo “lo mismo”. Pero el sentido de esta identidad se refleja como no identidad. El material de partida es de tal índole que conservarlo significa al mismo tiempo modificarlo. Pero en absoluto es en sí, sino sólo en relación con las posibilidades del todo. La fidelidad a las aspiraciones del tema significa la profunda modificación de éste en todos los momentos. Gracias a tal no identidad de la identidad cobra la música una relación completamente nueva con el tiempo en que cada vez discurre. Ya no es indiferente al tiempo, pues no se repite en éste a capricho, sino que se modifica. Pero tampoco queda a merced del mero tiempo, pues en esta modificación se mantiene idéntica (Adorno 1948: 55).

Es esta particular “no identidad de la identidad” que la escucha funcional descubre en el “modelo” que se repite a lo largo del tiempo lo que impide que, bajo el criterio de esta escucha, la repetición pueda mantenerse más allá de cierto punto —lo que hace que, más allá de cierto punto, la repetición violente los mecanismos de comprensión de la escucha funcional. La identidad del modelo a lo largo de sus apariciones sucesivas modifica completamente la relación de la música con el tiempo, dice Adorno. Esta relación deja de ser “indiferente”, es decir, el transcurso del tiempo deja de ser “indiferente” a la música que ocurre en él. Se modifican mutuamente. Si lo repetido se ve modificado *cada vez* —y en ese modificarse mantiene su identidad—, también el tiempo en el que ello vuelve se ve transformado *cada vez* —y en ese transformarse mantiene su unidad, la unidad del lapso de tiempo en el que ocurren *todas* las repeticiones. Hasta tal punto es así, hasta tal punto la escucha funcional *ubica* las repeticiones en el tiempo —en puntos *distintos* del tiempo, que se interrelacionan para crear la unidad del lapso en el que la música ocurre—, que en última instancia, bajo esta modalidad de escucha, ya no podremos decir si el fragmento repetido se ha modificado *realmente* (si los sonidos han cambiado) o si es distinto por el solo hecho de volver en otro punto (¡distinto!) del tiempo.

El material musical vuelve a sonar, modificado cada vez —y

modificando cada vez el tiempo en el que ocurre— y el que le presta oído oye la identidad del modelo a través de sus modificaciones —y la unidad del lapso de tiempo en el que ello ocurre, a través de la diferencia de cada ocasión. Pero, como en toda unidad, llega un punto en el que el conjunto de todas las ocasiones en el tiempo debe cerrarse sobre sí mismo. Otra repetición más, y el tiempo no podrá seguir *tensado* en su unidad, y la relación de la música con éste volverá a caer en la indiferencia. La repetición seguirá, a partir de ahí, “a capricho” (1948: 55), en palabras de Adorno, y tanto la unidad del lapso de tiempo transcurrido como la identidad del material musical repetido se perderán. Pero la pérdida de la unidad es, bajo el criterio de la escucha funcional, la falta más grave que pueda cometer el oyente —y, correlativamente, el defecto más grave que pueda tener una pieza musical.

He afirmado que, en virtud de la equivalencia entre la repetición en el espacio y en el tiempo que se da en el caso de la escucha funcional, tan solo en este caso podíamos, excepcionalmente, apreciar en la escucha la identidad entre dos fragmentos de la misma. Ahora puedo afinar este diagnóstico. Los fragmentos supuestamente idénticos lo son, en efecto, considerados *en el espacio* —de un modo tal que nos permite, como en el juego de las siete diferencias, examinarlos una y otra vez. Y podíamos considerarlos de este modo gracias a la atención sin fisuras que la escucha funcional presta a las relaciones entre esos fragmentos, al modo como los fija en la memoria y los proyecta en la imaginación: los fija y los proyecta como si los distribuyera en el espacio. Ahora descubrimos, sin embargo, que esa misma capacidad de *ubicar* las distintas ocasiones de lo repetido —que permite descubrir su unidad a través de su modificación constante— opera una transformación del tiempo tal que, en realidad, hace imposible la repetición idéntica: basta que un fragmento musical vuelva a sonar *en otro momento* para que sea distinto. ¿Pero como podría volver a sonar sin hacerlo en otro momento? Esta es, por así decirlo, la paradoja inherente a la repetición considerada desde la perspectiva de la escucha funcional —paradoja que viene consignada en la “no identidad de la identidad” (1948: 55) de la que habla Adorno.

Esto aclara la necesidad de optar, en estas páginas, por la

concepción de la escucha que propone Peter Szendy. Parecería deseable partir de una idea de la escucha que nos permitiera caracterizar el asunto que nos ocupa, la repetición, como un aspecto de las piezas en sí. Ello haría posible trazar una taxonomía de las piezas musicales en virtud de ese aspecto en concreto. Ocurre, sin embargo, que la modalidad de escucha que nos permitiría trazar esa taxonomía, a causa precisamente de su alto grado de *sensibilidad* frente a la repetición, llega a imponer a las piezas musicales —por lo menos a aquellas que hayan sido concebidas para ser escuchadas así— la necesidad de repetirse de *cierto* modo —bajo la ley de la “no identidad en la identidad”— y solamente hasta *cierto* punto —sin llegar a romper la unidad del lapso de tiempo en el que suena la pieza musical. La concepción de la escucha que nos permitiría apresar de forma inequívoca el asunto que me propongo estudiar termina siendo aquella que lo constriñe fuertemente.

Llegado este punto, podemos considerar bajo una nueva luz el doble margen de indecisión sobre el que, según he expuesto más arriba, reposa la escucha de la repetición. Recordemos que este residía, en primer lugar, en la relación entre el proceso de escucha de una pieza musical y el conocimiento (o dilucidación) de su código. No sabemos la relación precisa que se establece, en términos generales, entre esos dos procesos. En segundo lugar, el margen de indecisión aparecía en la relación entre el conocimiento del código de una pieza y la capacidad de *ver* sus partes disponiéndolas en el espacio (de leer la pieza). Ha podido parecer enigmática la necesidad de incorporar a la discusión que aquí nos ocupa ese doble margen de apertura, de indeterminación. Pero ahora podemos aclarar que sellar ese margen de indefinición, es decir, forzar a la escucha a llevar a cabo la dilucidación inequívoca de los códigos, y a los códigos a consistir en la disposición ordenada de la estructura de la pieza en el espacio, equivale, según nos indica lo que hemos discutido hasta aquí, a restringir este estudio al caso de la escucha funcional (y a las piezas concebidas específicamente para ser escuchadas de este modo). Pero he justificado suficientemente la voluntad de no hacer tal cosa. Queda clara entonces la necesidad de incorporar al estudio de la escucha de la repetición ese doble margen de indecisión.

* * *

Antes de cerrar este capítulo, es preciso hacer las últimas precisiones respecto a la noción de lectura de una pieza musical que estoy proponiendo, aclarar sobre todo la relación que guarda con el conocimiento del código de la pieza —puesto que el código ocupa la posición central en el doble margen de indefinición que estoy describiendo. Ya he puesto de manifiesto qué nos dice el hecho de que Peter Szendy, en su búsqueda de una “condición crítica de la escucha”, recurra a la comparación con la lectura (Szendy 2001: 130-131). Szendy busca una escucha menos regulada, una escucha que, así como la lectura crítica interrumpe “la linealidad temporal de un flujo” (Szendy 2001: 131) para remitirse a otros textos, rompa también la unidad del tiempo en que transcurre la pieza para remitirse a otras músicas. Pero no sólo a otras músicas. Hemos visto, siguiendo el ejemplo que Szendy extrae de *Don Giovanni* de Mozart, que en ese escuchar en la música otras músicas hay también un escuchar *otras cosas*, un atender a estímulos y a consideraciones no necesariamente musicales —o, en términos más precisos, no necesariamente sonoros.

Esta escucha intermitente y fluctuante trae consigo —y a la vez resulta de— una vacilante lucha por *desentrañar* la pieza —no necesariamente con voluntad analítica, basta la voluntad de apreciarla y comprenderla mejor—, y es este interés por desentrañar la pieza lo que hace que pueda equipararse con el esfuerzo por dilucidar su código. Pero a diferencia de lo que ocurre en el caso de la escucha funcional, en el caso de la escucha intermitente y fluctuante su hacerse lectura puede ser errático, e incluso erróneo —en el proceso de escucha podemos dilucidar órdenes en los sonidos distintos del que viene consignado en el código escrito por el músico—, y no tiene por qué atenerse a una modalidad de codificación musical fijada.

Si en el caso de la escucha funcional el hacerse lectura de la escucha era un hacerse lectura de notas sobre el pentagrama²³, es decir, un

23 Ya he advertido más arriba que no se trata, en este caso, de una identificación literal de los sonidos con la escritura, sino más bien del hecho que, en

hacerse lectura conforme a una modalidad de codificación musical fijada, en el caso de la escucha que busca su “condición crítica” este hacerse lectura del proceso de escucha es un hacerse lectura ¿de qué? De hecho es un hacerse lectura *de lo que sea*, una voluntad de comprender dispuesta a desplazarse de una forma de codificación a otra, a ensayar distintas lógicas, distintos órdenes posibles. Y es en este ensayar distintos órdenes que la escucha que se hace lectura no intentará comprender solamente sonidos y relaciones entre sonidos (como hace la escucha que se traduce en lectura de notas sobre pentagrama) sino también palabras, imágenes, esquemas, fórmulas, etc.

Nótese que el grado de indefinición que atribuyo a la palabra *lectura* coincide exactamente con el grado de indefinición que he concedido a la palabra *código*. Así como la noción de código debe incluir cualquier forma posible de consignar una organización de los sonidos en la pieza musical, la noción de lectura musical debe englobar cualquier modo de *ver claramente* la pieza, no solo la disposición (imaginada) de sus partes en el espacio, sino cualquier modo de atender a los estímulos, referencias o asociaciones de ideas que, en el retroceder y avanzar de la escucha por las partes distintas de la pieza, y en su ir y venir de los sonidos a otras cosas, contribuya de un modo u otro a desentrañarla. Y lo cierto es que no podemos poner límite a las formas posibles de consignar una organización sonora (no hay límite a las posibilidades de invención de nuevos códigos musicales): en cualquier momento pueden proponerse nuevas formas de hacerlo, por las que la escucha que busca su “condición crítica” no tardará en sentir curiosidad.

Pareciera, entonces, que hay entre el proceso de lectura de una pieza musical —de esa escucha que se hace lectura— y el de dilucidación de su código una correspondencia perfecta. Pareciera que la voluntad que anima ese hacerse lectura de la escucha de una pieza musical —la voluntad de desentrañarla, de comprender de forma crítica— no debería tener otro objetivo que el de descubrir el código de dicha pieza. Y sin embargo no es así. He dicho que la noción de

términos musicales, la escucha funcional (experta) procura la misma suerte de comprensión musical que la lectura (experta) de la partitura: en última instancia, una y otra dan lugar a la misma experiencia musical.

lectura musical que propongo es una generalización de la lectura de partituras en notación tradicional (de notas sobre pentagramas). He argumentado también de forma resumida —la argumentación completa será expuesta en el capítulo 4— que, en el caso límite de la escucha funcional, el hacerse lectura de la escucha sí coincide plenamente con la dilucidación del código: bajo el paradigma de la escucha funcional, el oyente experto escucha la pieza *como si estuviera leyendo* su partitura. Pero en la medida en que la escucha que se hace lectura ensaya, en el proceso de comprensión, códigos diferentes, nunca está segura de estar escuchando conforme al código *correcto*. El código, en cambio, es, por supuesto, un código determinado, separado por el doble margen de incertidumbre que he descrito del proceso de escucha y del de lectura (y desde luego del de escucha que se hace lectura, que procura abarcar esos dos extremos). La diferencia reside en que el código queda en el centro del doble margen de indefinición, mientras que la lectura musical lo abraza, lo acoge en su seno —se trata de una escucha que contiene un margen de incertidumbre, de una escucha, por así decirlo, vacilante.

Con esta descripción del *proceso de escucha que se hace lectura* queda bien caracterizada la forma como la escucha de la repetición va a aceptar en su seno ese doble margen de indecisión del que he hablado. No sabemos, he dicho, en qué medida el proceso de escucha conduce a la dilucidación del código de la pieza a la que prestamos oído. Pues bien, aun sin saberlo, afirmo ahora que todo ese margen de variabilidad —de interrupciones y tentativas de la comprensión— es propio, y característico incluso, de la escucha de la repetición tal como propongo pensarla en estas páginas. Y en cuanto al segundo margen de indecisión, al hecho de no saber si conocer el código de una pieza equivale en todos los casos a formarse una *imagen* de ella (a disponer sus partes en el espacio), queda incluido también en la noción de lectura que he propuesto: la escucha se hace lectura, pero esa lectura no tiene por qué ser necesariamente visión, sino lectura de lo que sea, lectura titubeante e insegura, echa de tentativas reiteradas y de desplazamientos constante entre modalidades distintas de codificación.

3. Noción común de la música repetitiva

He tenido buen cuidado en advertir que éste no es un estudio de la repetición entendida como un rasgo de las piezas musicales en sí, sino en tanto que proceso que se da a escuchar. Y por ello vengo hablando de *la escucha de la repetición*. He tenido buen cuidado también en dejar claro que este modo de entender la repetición es incompatible con el establecimiento de una taxonomía musical que nos permitiera decidir, dada una pieza concreta, si se trata o no de música repetitiva, o cuán repetitiva es. Y sin embargo, no puedo cerrar la descripción del asunto y la metodología de este estudio sin aclarar qué idea de *la repetición* resulta del planteamiento propuesto, y a qué imagen de *la música repetitiva* da pie. Se impone hacerlo porque, más allá del uso especial del lenguaje —del uso *especializado*— que requiere el estudio detallado y en profundidad de cualquier asunto complejo, este uso especial tiene siempre —debe tenerlo si ha sido concebido honestamente— un modo de *desembocar*, de entremezclarse haciéndose más difuso, en el lenguaje que usamos habitualmente para referirnos, en este caso, a la música. Desde luego al finalizar la redacción o la lectura de este estudio seguiremos hablando de repetición musical y de música repetitiva, y seguirá habiendo propuestas musicales que busquen cultivar ese aspecto específico, ese camino creativo, y otras que lo rechacen y procuren sortearlo o disimularlo más o menos hábilmente. Y este estudio carecerá del más mínimo interés si al cabo de todo su recorrido no guarda relación alguna con esas discusiones y prácticas musicales. Así que, para tomar en consideración el modo como el planteamiento que aquí propongo *desemboca* en el lenguaje corriente, se impone hacer el esfuerzo de aclarar qué idea de *la repetición* y de *la música repetitiva* se desprende del mismo.

Tomar en consideración el modo como el lenguaje especializado desemboca, se distiende, en el lenguaje de cada día es una necesidad de cualquier estudio teórico, pero se hace especialmente relevante en aquellos estudios que, como éste, no pueden

desvincularse de la cultura pop²⁴. Tal como apunta Diederich Diederichsen, en el mundo de la música, a diferencia de lo que ocurre en el mundo del arte contemporáneo, cada nueva propuesta incorpora, lleva en sí misma —en su propio modo de sonar—, algo de las condiciones sociales en las que se ha generado y es escuchada:

I am coming from a culture, which is the culture around music, in which the initiation or introduction to some art production is connected with certain social behaviors, social ideas, a lifestyle. I think this is something that is true also for all the art that you see in a museum, or most of it, although in the museum this aspect of it is completely ignored. The aspect of what kind of life you believe in in order to become Félix González-Torres is not part of the exhibition of a work by Félix González-Torres. In a museum, Félix González-Torres has to do that on his own, against the institution, so to speak. Whereas in music, the musical equivalent of Félix González-Torres, let's just invent him, would not have to do that. He would naturally, so to speak, be understood and received in a social situation where that would not be necessary, and the core of the artwork would be already on display (Diederichsen 2014)²⁵.

24 También a este respecto son deudoras estas páginas de los escritos de Peter Szendy. Ello no es casual, puesto que todo lo aquí planteado reposa, en última instancia, en una idea de la escucha, y la idea de la escucha que postulo depende en gran medida de la noción de la *escucha plástica* propuesta por Szendy (2001: 157-172). Bastará recordar como en *Escucha*, por más que hable largamente de Beethoven, no deja de referirse a John Oswald (2001: 121-124). Véase también su penetrante ensayo sobre los grandes *hits* de la cultura pop, *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox* (2008).

25 “Vengo de una cultura, concretamente la cultura musical, en la que la iniciación o la introducción a una producción artística está conectada con determinados comportamientos sociales, ideas sociales, un estilo de vida. Creo que lo mismo puede decirse respecto del arte que uno ve en un museo, o la mayor parte de éste, a pesar de que en el museo esta cuestión sea completamente ignorada. La cuestión de en qué clase de vida crees para convertirte en Félix González-Torres no es parte de la exposición de una obra de Félix González Torres. En un museo, Félix González-Torres tiene que hacer esto por su cuenta, contra la institución, por decirlo de algún modo. Mientras que en música, el equivalente musical de Félix González-Torres, inventémoslo, no tendría que hacer eso. Sería entendido y recibido de una forma natural, por así decirlo, en una situación social en la que eso no sería necesario, y el meollo de la obra de arte ya se estaría mostrando” (trad. del

A juicio de Diederichsen, no se trata de que la pieza musical, y en particular la canción pop²⁶, guarde una relación más estrecha con las condiciones sociales de su producción y recepción que la pieza artística, sino más bien de que en el primer caso esa relación es implícita, viene dada de forma “natural”, dice Diederichsen —es decir que se da por sentada—, mientras que en el segundo caso esa relación tiene que ser establecida, indicada explícitamente por el artista. Pero las condiciones sociales en las que la música se produce y es escuchada incluyen, desde luego, ciertos usos del lenguaje, cierto vocabulario. Ello quiere decir que la terminología que un grupo humano asocia a cierta música puede guardar, de forma implícita, una relación determinante con ésta: puede determinar cómo se escucha y cómo se comprende. Y ello, conforme al planteamiento que he descrito hasta aquí, significa que puede condicionar lo que esa música es.

Más adelante, además, propondré una concepción del sentido y el significado de una pieza musical que tendrá en cuenta esta posibilidad de incorporación de lo verbal a lo musical —por las fisuras que una escucha distraída y fluctuante no atina a sellar en la superficie de la pieza. Veremos entonces cómo las nociones que rodean la pieza musical, tales como el adjetivo *repetitiva*, o la categoría *música repetitiva*, pueden incidir en el meollo (“*the core*”, dice Diederichsen) de la misma. De modo que, si en general es importante prestar atención a la forma como el lenguaje especializado se relaja e integra en el lenguaje corriente, en el caso de la música lo es particularmente: el propio asunto tratado podría verse alterado decisivamente por usos del lenguaje que el registro especializado hubiera descartado como *inapropiados*.

Me pregunto entonces ¿qué idea de la repetición musical y de la música repetitiva se desprende del planteamiento inicial de este estudio? Para intentar responder, recapitulo brevemente lo dicho hasta aquí. La definición de la repetición musical de la que he partido es perfectamente corriente: la repetición de una pieza musical es la reaparición (dos, tres o más veces) de alguno de sus

A.).

26 En el contexto del que extraigo la cita queda claro que Diederichsen se está refiriendo principalmente a la música pop.

fragmentos, de forma idéntica o sujeto a variaciones que podemos descartar como detalles (puesto que no impiden considerar el fragmento que reaparece como *el mismo*). Luego he argumentado que esta distinción entre la reaparición idéntica o sujeta a variaciones de detalle es profundamente problemática. Sólo podemos hablar de reaparición idéntica en el caso en que la repetición musical pueda ser visualizada (imaginada) como repetición en el espacio. Pero la escucha que es capaz de obrar tal disposición en el espacio, la escucha funcional, precisamente por el cuidado con el que aprecia la reaparición del fragmento musical *en otro momento*, termina ejerciendo cierto grado de alteración del tiempo (de distinción entre sus partes) que impide apreciar esos fragmentos que reaparecen como idénticos. Se trataba, recordémoslo, de lo que Adorno llamaba *no identidad de la identidad*: para que el fragmento repetido se mantenga como idéntico, cada ocasión en la que reaparece debe ser escuchada como distinta. De modo que el esfuerzo por apreciar la repetición idéntica desemboca en un punto de colapso: pese a dedicarle el más alto grado de atención de que es capaz la escucha, se revela inapresable, se nos deshace entre los dedos.

No nos queda entonces otra alternativa que la de pensar que la repetición musical se apoya en la apreciación de las semejanzas —y nada más que las semejanzas— entre fragmentos distintos de la pieza. El planteamiento que he propuesto desemboca al fin en una idea de la repetición que no tiene nada de sorprendente: la repetición musical aparece cuando el oyente, tras unos segundos de escucha, detecta una semejanza. El problema reside en que detectar una semejanza viene a ser, por lo general, algo así como decirse “*esto ya lo he oído*”, y *esto*, es decir, lo que se repite, parece jugar un papel clave en la idea corriente de la repetición musical. No otra cosa significa, en efecto, la repetición, sino el regreso de *algo*. Creo haber argumentado suficientemente, sin embargo, que no es posible, conforme al planteamiento que aquí propongo, identificar con precisión *esto* que se repite: no podemos decidir si el fragmento que oímos de nuevo es idéntico al anterior, o tan solo se le parece, y en caso de que nos esforcemos en identificar, mediante la máxima atención y lucidez auditiva, lo que se repite, llegaremos a un grado de distinción de las ocurrencias en el tiempo que restringe

fuertemente la posibilidad misma de la repetición.

Este es el punto en el que la terminología de este estudio se aparta del modo en que hablamos habitualmente sobre la repetición musical. Repetir es, desde luego, repetir *algo*, y en cambio aquí me empeño en borrar ese *algo*, lo repetido, de la ecuación. Ello no imposibilita, sin embargo, que el planteamiento de este estudio pueda desembocar, mediante cierta distensión de sus términos, en el lenguaje corriente. Esa distensión consiste, naturalmente, en la reintroducción de ese *algo* que se repite, y que, por más que se nos revela una y otra vez como inapresable en términos claros, parece ser un factor irrenunciable de la idea que comúnmente nos formamos de la repetición.

La voluntad de coartar la presencia de *lo repetido*, sin embargo, no desvincula el planteamiento de este estudio de la impresión que comúnmente asociamos con la repetición musical, la que tenemos cuando identificamos la semejanza entre fragmentos distintos de una pieza y nos decimos “*esto ya lo he oído*”. Tal impresión no está tan estrechamente vinculada a la identificación de *esto* que vuelve a aparecer como a la expectativa frustrada de algo nuevo. A esto me he venido refiriendo cuando he insistido en pensar la repetición no tanto como propiedad de la pieza, sino como algo que ocurre en el proceso de escucha: nos decimos “*esto ya lo he oído*” porque nos damos cuenta de que no oímos nada distinto —o nada suficientemente distinto— es decir que la música no avanza, que el proceso de escucha no nos conduce en una dirección definida.

Vemos entonces que en lugar de pensar la repetición musical en base a la identificación de las semejanzas en la pieza, lo cual depende en mayor o menor medida de cierta noción de lo parecido —de lo repetido—, podemos pensarla en base a una impresión de desorientación, o incluso de estancamiento, del desarrollo musical, que ya no se apoya tanto en la atención a los detalles del sonido, a sus regresos y sus cambios, como en la curiosidad, que bien podemos calificar de narrativa, por saber qué va a ocurrir a continuación. Cuando, más allá del paso inexorable del tiempo, no parece que la música cambie, que estemos oyendo algo nuevo, que la pieza esté progresando en alguna dirección definida, tenemos la

impresión de que esta es monótona y, siempre que el sonido no sea absolutamente estático, repetitiva. Y tenemos tal impresión sin necesidad de prestar una gran atención a los detalles de la pieza, sino más bien a su transcurso general.

De modo que, una vez que concedemos cierta distensión del lenguaje, la idea de la repetición musical que se desprende del planteamiento inicial de este estudio no es ajena a la que compartimos en contextos no especializados: la repetición como un estancarse, o un merodear sin rumbo claro, del transcurso musical. Y de ahí se desprende la idea de la música repetitiva como una música estática o, por lo menos, que no parece progresar en una dirección definida: la idea, en resumidas cuentas, de una música *desorientada*. Ninguna de las dos nociones tiene nada de nuevo ni, mucho menos, de extraordinario. Pero ello no debe decepcionarnos: el cometido de este estudio no es transformar nuestra idea de la repetición, sino comprender mejor esa música que comúnmente llamamos repetitiva, pensar con detenimiento cómo se articula y, sobre todo, cómo se da a escuchar.

Debo indicar en este punto que el empeño por no hacer depender la idea de la repetición musical de la noción de *lo repetido*, de *esto* que se repite —de *lo mismo*, diré más adelante siguiendo a Deleuze— sino de la impresión de estancamiento o desorientación que produce la pieza en el proceso de escucha —empeño que creo haber justificado suficientemente— tiene, cuando distendimos el lenguaje especializado para hablar en términos generales, una consecuencia relevante: el acercamiento entre la música repetitiva y la música de tonos sostenidos —la que se basa en el concepto de *drone*. Conforme al planteamiento inicial de este estudio no se pueden distinguir fácilmente, puesto que la distinción requeriría identificar algo que en el primer caso se está repitiendo, mientras que en el segundo se está sosteniendo. El hecho de poner menos énfasis en la apreciación de las similitudes entre fragmentos distintos de la pieza hace que esas dos ideas del transcurso musical tiendan a coincidir en una misma impresión auditiva: la de un sonido estático o que progresa sin rumbo definido. Esta indistinción puede parecer alarmante. Desde el punto de vista del planteamiento de este estudio queda claro que no lo es, puesto que este se desvincula de forma

clara y bien fundada de la necesidad de establecer una taxonomía musical, de discriminar qué música es repetitiva —o más repetitiva— y cuál no lo es —o lo es menos. Desde el punto de vista de la terminología musical corriente podría parecernoslo más, pero es cierto que tanto la noción de *drone* como la de *loop* están estrechamente asociadas a la de una escucha estática o desorientada, de modo que —más allá de que nos interese más o menos por la apreciación de los detalles sonoros o del transcurso de la pieza— la coherencia del planteamiento que propongo no se pierde —resiste, por así decirlo, su distensión en el lenguaje corriente.

* * *

Tan importante como tomar en consideración el papel que juega en el lenguaje corriente la noción de la repetición musical que estoy postulando es ver si esta coincide con alguna de las descritas por la teoría y la historia de la música. Ambas precauciones me sirven para verificar que, por más que su procedimiento sea singular, este estudio no constituye en modo alguno un esfuerzo aislado. El hecho es que también en relación con la teoría musical y la historia descubriremos que la idea de la repetición musical que he propuesto no tiene, en última instancia, nada de especial. La idea de una música estática, o que progresa sin rumbo definido, no está alejada de la concepción de la música que postula el minimalismo norteamericano, el *ambient* —que tiene su antecedente en la música de mobiliario²⁷ de Erik Satie— y el *techno*.

En la introducción a su obra *Minimalists*, titulada precisamente *Minimalism Defined*, K. Robert Schwarz menciona, entre las variadas diatribas que “*mainstream composers and critics*”²⁸ han dedicado a esta clase de música, la de “*going-nowhere music*”²⁹ (Schwarz 1996: 8). Pese a haber sido formulada con voluntad

27 Traduzco “*Musique d'Ameublement*”, el término acuñado por Erik Satie (Volta 2000: 396), por “música de mobiliario” de acuerdo con la traducción de M. Carmen Llerena en *Erik Satie. Cuadernos de un mamífero* (Volta 1999: 8).

28 “Compositores y críticos adocenados” (trad. del A.).

29 “Música que no va a ninguna parte” (trad. del A.).

difamatoria, la caracterización es exacta: una música que no va a ninguna parte —además, en este capítulo, en el que describo cómo una idea especializada de la repetición musical se inserta en un contexto intelectual y creativo más amplio, son particularmente relevantes las opiniones de quienes desconocen o rechazan este procedimiento musical. Más adelante el propio Schwarz insiste en esta idea:

*In traditional Western classical music, repetition is used within the context of a dramatic, directionalized form. (Think, for instance, of the development section of a symphony, where the repetition of motivic fragments enables the movement to build to a frenzy of excitement.) But in minimalism, repetition is used to create what Glass has called “intentionless music”, which replaces goal-oriented directionality with absolute stasis (Schwarz 1996: 9)*³⁰.

Vemos que Schwarz vincula directamente —como he venido haciendo en los párrafos anteriores— la falta de direccionalidad de la repetición musical con su carácter estático —lo cual apunta a la relación existente, en el proceso de escucha, entre los conceptos de *loop* y de *drone*. La Monte Young da a la misma idea un tinte más poético y espiritual, partiendo en este caso no de la repetición, sino de la transformación de la experiencia del tiempo que asocia con el *drone* —y que, según vengo diciendo, podemos asociar también con el *loop*. Refiriéndose a una grabación de Ali Akbar Kahn, en la que puede escucharse el sonido sostenido de la tambura (Akbar Kahn 1955), afirma:

I think that this kind of sense of time has to do with getting away from the earthly sense of direction which goes from birth to death, in other words, like developmental form, and has to do with static form and moving up into, by up I mean like vertically, as in Vertical Hearing, moving, then, up through the sound of a chord

30 “En la tradición de la música clásica occidental, la repetición se utiliza en el contexto de una forma dramática, direccional. (Pensad, por ejemplo, en el desarrollo de una sinfonía, donde la repetición de los motivos permite el movimiento necesario para construir un incremento emotivo.) Pero en el minimalismo la repetición se usa para crear lo que Glass ha denominado “música sin intención”, sustituyendo la orientación hacia un objetivo por la *stasis* absoluta” (trad. del A.).

or the sound of a tamboura or the sound of an interval that's sustained, using this to create a drone state of mind as I described (Nagoski 1996: 37)^{31,32,33}.

Queda claro en todo caso que la idea de la repetición musical y de la música repetitiva a las que da pie el planteamiento inicial de este estudio —la que deriva de la impresión de no estar oyendo *nada nuevo*, de que la música no está avanzando en una dirección definida, y la idea consiguiente de una música desorientada— coincide en buena medida con la noción postulada por el minimalismo norteamericano —por lo menos en su fase inicial, es sabido que Philip Glass y Steve Reich recuperarían más adelante cierta dimensión discursiva— de una música sin intención, sin dirección y, a fin de cuentas, estática. Ciertamente es que en el

-
- 31 “Creo que este tipo de sentido del tiempo tiene que ver con alejarse del sentido mundano de dirección como algo que va del nacimiento a la muerte, o, por decirlo de otro modo, como algo que es una forma de desarrollo, y tiene que ver con una forma estática y con ascender en ella; con ascender quiero decir verticalmente, como en la *escucha vertical*, moviéndose, pues, hacia arriba a través del sonido de un acorde o del sonido de una tambura o del sonido de un intervalo sostenido, usando esto para generar un estado mental *drone*, tal y como he descrito” (trad. del A.).
- 32 La expresión “*Vertical Hearing*” (escucha vertical) fue acuñada por La Monte Young para referirse a su proyecto de crear una música de orientación exclusivamente armónica, desprovista de melodía. Aparece en el título de su ensayo inédito *Vertical Hearing or Hearing in the Present Tense* (Young 2000: 7).
- 33 Este “sentido del tiempo” del que habla La Monte Young supone un desplazamiento en la dirección contraria del que hemos leído en el texto de Adorno que describía la transformación de la noción de variación en la de desarrollo (capítulo 2). Dado que se trata de las dos únicas referencias al tiempo y sus transformaciones en esta Primera Parte, merece la pena precisar la concomitancia —la contraposición, de hecho— que se establece entre ellas. Allí Adorno hablaba de cómo la música, cuando se repite conforme a la lógica de la *no identidad de la identidad* —cuando el fragmento que reaparece se ve obligado a transformarse para seguir siendo *el mismo*—, deja de ser indiferente al tiempo en el que suena —puesto que se transforma a medida que este transcurre. Formulada en los términos de Adorno, el “sentido del tiempo” del que habla ahora La Monte Young resultaría de una total indiferencia de la música respecto al tiempo en la que ocurre. Al mantenerse fija, inmutable, a lo largo del tiempo, propicia este otro sentido del tiempo, este “*drone state of mind*” (estado mental *drone*). Se trata de planteamientos contrapuestos, pero no incompatibles.

planteamiento que he propuesto en ningún momento he hablado del carácter estático de la repetición musical. Ni lo haré en las páginas que siguen. El planteamiento que propongo aquí se refiere exclusivamente a una música —a un proceso de escucha— que avanza sin que quede claro hacia dónde, con qué propósito. Ello es bastante distinto de la noción de una música estática. El vínculo entre una y otra se establece una vez que distendemos el lenguaje y hablamos, por así decirlo, en términos generales, pero no lo daré por sentado —fuera del caso excepcional del presente capítulo— en estas páginas.

* * *

Otro episodio histórico en el que se postula una noción de la música equiparable a la noción de la música repetitiva que se desprende del planteamiento inicial de este estudio es el de la música ambient. En este caso, sin embargo, la conexión se da de un modo distinto, son otros aspectos del planteamiento propuesto los que entran en juego. He insistido en la necesidad, para el cometido que aquí nos ocupa, de no pensar la repetición como un aspecto de la pieza en sí, sino como un aspecto del proceso de escucha —o de la propia pieza si pensamos ésta, como aquí propongo, como una entidad uno de cuyos aspectos es el proceso de escucha. Que necesite articular este juego de matices significa que estoy concediendo cierto grado de autonomía, cierto margen de variación, al proceso de escucha, y que este margen de variación incide en lo que la pieza es —puesto que el proceso de escucha es un de sus aspectos. De modo que, si antes he descrito la idea de la repetición musical y de la música repetitiva que se desprende del planteamiento inicial de este estudio como una música desorientada y, hasta cierto punto, estática, ahora podemos caracterizarla, desde otro punto de vista, como una música que incorpora, como un aspecto inherente a ella, un margen de apertura en el modo como se da a escuchar.

Esta noción de la música repetitiva supone apartarse de la idea de la obra musical como una organización del sonido que requiere ser escuchada de cierto modo. Conforme a tal concepción —que, como

veremos, es postulada, por ejemplo, por Adorno— si el proceso de escucha experimenta alguna variación a lo largo de la obra —si el oyente intensifica o relaja su grado de concentración, o si aumenta o disminuye, llegado un punto, la interferencia de estímulos visuales o verbales—, ello no afecta en modo alguno a lo que la obra es: lo que ocurre, simplemente, es que el oyente la está escuchando *mal*.

Desde esta perspectiva, la noción de la música repetitiva que se desprende del planteamiento de este estudio coincide con la noción de la música en que se apoya el ambient: una música que acepta un amplio margen de variación en los modos de escucha, y que, a diferencia de lo que postula Adorno —y de cualquier concepción de la música que gravite alrededor de la noción de obra—, acepta ese margen de variación como un aspecto inherente a ella.

En las notas que acompañan el álbum *Ambient 1: Music for Airports*, Brian Eno toma como referencia la música de fondo distribuida por la compañía Muzak (Hodgson 2007):

The concept of music designed specifically as a background feature in the environment was pioneered by Muzak Inc. in the fifties, and has since come to be known generically by the term Muzak. The connotations that this term carries are those particularly associated with the kind of material that Muzak Inc. produces — familiar tunes arranged and orchestrated in a lightweight and derivative manner. Understandably, this has led most discerning listeners (and most composers) to dismiss entirely the concept of environmental music as an idea worthy of attention (Eno 1978)³⁴.

El hecho de servir esos temas conocidos en arreglos ligeros y como música de fondo —es decir el hecho de prepararlos para ser

34 “El concepto de una música diseñada específicamente como elemento de fondo en el ambiente fue una innovación de Muzak Inc. en los años cincuenta y desde entonces ha sido conocida genéricamente con el término Muzak. Las connotaciones que lleva consigo este término son las que se asocian de forma particular al tipo de material que Muzak Inc. produce —melodías conocidas arregladas y orquestadas de forma ligera y poco original. Comprensiblemente esto ha hecho que los oyentes más sagaces (y la mayoría de los compositores) rechacen completamente el concepto de música de ambientación como una idea que pudiera ser digna de atención” (trad. del A.).

escuchados con menos atención, o incluso ignorados— los degradaba, y de ahí el desprecio de los oyentes con más criterio hacia la música de ambientación. Podemos suponer, sin embargo, que esa degradación se debía a la violencia que tal uso ejercía sobre un rasgo definitorio de tales melodías: el hecho de haber sido concebidas para ser escuchadas —si no para merecer una escucha experta, si por lo menos para despertar el interés del oyente. Se trataba, parece ser, de melodías que no incluían ese margen de apertura en el modo de escucha, de manera que, al ser escuchadas de forma desatenta e intermitente, padecían. Eno se propone, por el contrario, crear una música pensada específicamente para no presuponer gran cosa respecto al modo en que será escuchada —una música, por lo tanto, que incluye como uno de sus aspectos la apertura en el modo de escucha. Concebida así, la música no se vería degradada ante la desatención:

Over the past three years, I have become interested in the use of music as ambience, and have come to believe that it is possible to produce material that can be used thus without being in any way compromised. To create a distinction between my own experiments in this area and the products of the various purveyors of canned music, I have begun using the term Ambient Music (Eno 1978; 1996b: 296)³⁵.

Y la razón por la que la música ambient no se vería degradada por la desatención es, precisamente, que no pide ser escuchada de cierto modo: “*Ambient music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting*” (Eno 1978; 1996b: 296)³⁶.

Tampoco desde esta segunda perspectiva la idea de la música repetitiva que se desprende del planteamiento de este estudio tiene

35 “Durante los tres últimos años me he interesado por el uso de la música como ambiente y he llegado a la convicción de que se puede producir un material que pueda ser utilizado sin que por ello se vea comprometido en ningún aspecto. Para distinguir mis experimentos en este área de los productos de los diversos proveedores de música enlatada, he empezado a utilizar el término *Ambient Music*” (trad del A.).

36 “La música ambient debe ser capaz de adaptarse a diversos grados de atención en la escucha sin priorizar uno en particular; debe ser tan ignorable como interesante” (trad. del A.).

nada de especial; de hecho es bastante común: una música que, por su capacidad de seguir sonando sin variación aparente —o sea sin apelar de forma *significativa* a lo que ha sonado antes o esperamos que vaya a sonar después— se presta a que dejemos de escucharla, o mejor a que la escuchemos de forma intermitente, prestándole atención en determinados momentos para, acto seguido, abandonarla a su suerte.

Quisiera subrayar un aspecto de esta noción de la música repetitiva que la vincula aún más estrechamente con la música ambient, y con su antecedente, la música de mobiliario de Erik Satie. Se trata del vínculo especial que parece establecer con el lugar en el que suena —o, en términos más generales, con el contexto en el que suena— precisamente en la medida en que, debido al margen de apertura que concede al proceso de escucha, parece desvincularse de la experiencia subjetiva del oyente. Dado que, según he dicho, el oyente puede abandonar la música repetitiva *a su suerte*, esta parece vincularse al entorno en el que el oyente se encuentra, ya sea como uno más de los objetos que lo ocupan —como mobiliario, viene a decir Satie— o contribuyendo a su ambientación, a la impresión que, de forma más o menos inadvertida, dicho entorno produce. Y este es, precisamente, un rasgo fundamental de la música ambient. Así lo describe Christopher Scoates en relación, de nuevo, a *Music for Airports* de Brian Eno:

The composition was prompted by Eno's experience at a German airport, where he found the surrounding noise at the terminal anxiety-producing and was determined to create an alternative ambiance constructed from music. (...) In contrast to conventional canned music, which erases the distinctions between the idiosyncrasies of specific environments and replaces it with homogenized pabulum for mass consumption anywhere, Eno's ambient music is instead concerned with site-specificity, as reflected in the album title (Scoates 2013: 139)³⁷.

37 “La composición fue motivada por una experiencia que Eno tuvo en un aeropuerto alemán; le pareció que el ruido en el que estaba inmersa la terminal producía ansiedad, y de aquí su determinación a crear un ambiente alternativo construido desde la música. (...) En contraste con la música enlatada convencional, que no distingue la idiosincrasia específica de cada ambiente y la sustituye por una sustancia homogeneizada apta para el consumo de masas

Como decía, este es el aspecto de la música ambient que más claramente la vincula a la que suele señalarse como su antecedente histórico, la música de mobiliario de Erik Satie. Escribe Alfonso Vella:

La *Musique d'Ameublement* de Satie, precursora inequívoca de la actual música de ambiente, parece tomar en consideración la reflexión de Tolstoi³⁸: no incurre en el desatino de ignorar el contexto en que será interpretada (Vella 2013: 109).

Y a continuación cita estas palabras de Satie, extraídas de una carta a Jean Cocteau:

La costumbre —el uso— es hacer música en ocasiones en que la música no aporta nada concreto. Se tocan valeses, fantasías, óperas y cosas parecidas, escritas para otro fin. Queremos establecer una música hecha para satisfacer necesidades “útiles”. El arte no entra en esas necesidades. La *Musique d'Ameublement* crea vibración; no tiene otro fin; desempeña la misma función que la luz, el calor y el confort en todas sus formas. Reemplaza ventajosamente a las marchas, las polcas, los tangos, las gavotas, etcétera (Vella 2013: 109)³⁹.

Usando, naturalmente, un lenguaje muy distinto del de Brian Eno, Satie expone un proyecto ciertamente equiparable al de la música ambient: en lugar de usar valeses, fantasías, etc. con un fin distinto de aquel para el que fueron concebidas —lo que, podemos suponer, comporta cierta degradación de esos géneros—, creemos una música que no tenga otro propósito que el de contribuir al confort. Pero el parecido con el ambient no se limita a esta voluntad de ceñirse al fin —“útil”— de procurarnos música confortable. En la

en cualquier lugar, la música ambient de Eno, en cambio, se preocupa por atender a la especificidad del lugar, tal y como queda reflejado en el título del álbum” (trad. del A.).

38 Vella se refiere a estas palabras de Tolstoi en *La sonata a Kreutzer*, que acaba de citar: “¿Acaso puede tocarse en un salón entre damas escotadas el presto de la *Sonata a Kreutzer*, por ejemplo? ¿Cómo es posible oír ese presto, aplaudir un poco y después tomar helado y comentar el último chisme de la ciudad?” (Vella 2013: 109).

39 El texto completo de esta carta se encuentra en la recopilación de Volta (2000: 396-397).

primera presentación pública de música de mobiliario, en la galería Barbazanges de París en 1920, Satie dispuso los instrumentistas en las cuatro esquinas de la sala, buscando que su música funcionara como un elemento de ambientación del espacio (Volta 2000: 691). Incluso, en una carta a Darius Milhaud, llega a decir de la música de mobiliario: “*L’aspect en est décoratif & somptueux — fait pour la vue*” (Volta 2000: 529)⁴⁰. El contexto —que la califique de decorativa y suntuosa— lleva a pensar que no se refiere a una música hecha para ser vista tanto como a una música *que está en el espacio, que forma parte del espacio circundante*. También en este aspecto, entonces, la música de mobiliario coincide con la música ambient: en la propuesta de una organización sonora destinada a *estar ahí*, como lo está una silla o un perchero, pero también como lo está un tono de luz o un olor⁴¹.

Y ello va asociado, también en el caso de la música de mobiliario, a la aceptación de un margen de apertura en el modo de escucha. Parece ser que en la presentación pública de la música de mobiliario en la galería Barbazanges Satie se exasperó viendo que el público guardaba silencio y le prestaba atención⁴². De nuevo, no se trata

40 “Su aspecto es decorativo y suntuoso —hecho para la vista” (trad. del A.).

41 No creo que debamos entender literalmente el comentario de Scoates sobre la “*site-specificity*” de *Music for Airports* (Scoates 2013: 139), ni el de Vella sobre cómo la música de mobiliario “no incurre en el desatino de ignorar el contexto en que será interpretada” (Vella 2013: 109). *Music for Airports* no necesita sonar literalmente en un aeropuerto, ni la música de mobiliario debe sonar necesariamente en una galería; lo importante es que son músicas *circumspectas*, que no son ciegas ni sordas a su entorno o, más generalmente, a su circunstancia.

42 Así describe la escena Volta:

Invités à en pas écouter la Musique d’Ameublement, mais à “se promener, parler et boire” pendant qu’on la jouait, les spectateurs, qui n’avaient pas compris le propos d’Erik Satie, restèrent en revanche assis, dans un silence religieux, tout étonnés de voir celui-ci fort irrité —le premier compositeur, sans doute, de l’histoire de la musique à se mettre en colère parce qu’on écoutait son œuvre (Volta 2000: 691).

(“Invitados a no escuchar la música de mobiliario, sino a “pasearse, hablar y beber” mientras era ejecutada, los espectadores, que no habían comprendido la intención de Erik Satie, se quedaron, por el contrario, sentados, guardando un silencio religioso, sorprendidos de verle tan irritado —sin duda, el primer compositor de la historia de la música que montaba en cólera porque

tanto de que Satie exigiera la desatención del público —lo que supondría una clausura de los modos de escucha tan estricta como la que implica la exigencia de una concentración absoluta—, sino de brindar música a la audiencia sin obligarla a escuchar⁴³. Como en el caso de la música ambient, es el hecho de incorporar como uno de los rasgos de la propia propuesta musical la apertura en el grado de atención que vaya a dedicarle el oyente lo que hace que la música de mobiliario no se vea degradada por el uso como mera ambientación —como complemento de decoración auditiva.

Con esto queda claramente establecido que este segundo aspecto de la idea de la repetición y de la música repetitiva que se desprende, en cuanto concedemos cierta distensión del lenguaje, del planteamiento inicial de este estudio —la idea de una música que incluye como un aspecto inherente a ella cierta apertura en el modo de escucha— coincide en buena medida con la idea de la música sobre la que reposa la música ambient y la que hemos aceptado como su antecedente histórico, la música de mobiliario. Y esta equiparación nos ha permitido, además, descubrir un aspecto relevante de esta idea de la música repetitiva: el modo como parece desvincularse, en cierta medida, de la experiencia psicológica, interior, del oyente para infiltrarse en la pluralidad de estímulos que constituyen el entorno —y el contexto— en el que éste escucha.

Un último comentario a este respecto. En el caso de la música ambient no deja de ser problemático calificarla de repetitiva⁴⁴, pero

escucharan su obra”. Trad. del A.).

43 En palabras de Volta:

Satie prépare la première présentation publique de la Musique d'Ameublement, le nouveau “produit de consommation” qu'il a inventé, en se rendant compte du besoin que les gens avaient d'un fond sonore à leurs occupations, à condition, toutefois, qu'on ne les oblige pas à l'écouter (Volta 2000: 690).

(“Satie prepara la primera presentación pública de la música de mobiliario, el nuevo “producto de consumo” que ha inventado, al caer en la cuenta de la necesidad que la gente tiene de un fondo sonoro para sus ocupaciones, a condición, sin embargo, de que no la obliguen a escucharlo”. Trad del A.).

44 Lo problemático de tales consideraciones ya ha sido descrito en estas páginas (en el capítulo 1). En el caso de la música ambient, el problema se plantea como sigue. Tomemos el caso de una de las partes de *Music for Airports*, la

en cuanto a la música de mobiliario de Satie, bien se podría objetar que el vínculo que tiene con lo que aquí planteo es mucho más simple y directo que el que acabo de describir: ¡es una música marcadamente repetitiva! Consideremos por ejemplo *Correlage phonique* (Satie 1998; Volta 1997) de 1917, una de las piezas concebidas por Satie como música de mobiliario. Vemos en la partitura que consta solo de cuatro compases, al fin de los cuales Satie escribe *da capo*, o sea que la pieza consiste en la repetición,

titulada 2/1 (Eno 1978). En estas líneas Brian Eno nos da información sobre el código de la pieza:

Music for Airports, at least one of the pieces on there, is structurally very, very simple. There are sung notes, sung by three women and myself. One of the notes repeats every 23 1/2 seconds. It is in fact a long loop running around a series of tubular aluminum chairs in Conny Plank's studio. The next lowest loop repeats every 25 7/8 seconds or something like that. The third one every 29 15/16 seconds or something. What I mean is they all repeat in cycles that are called incommensurable —they are not likely to come back into sync again. So this is the piece moving along in time. Your experience of the piece of course is a moment in time, there. So as the piece progresses, what you hear are the various clusterings and configurations of these six basic elements. The basic elements in that particular piece never change. They stay the same. But the piece does appear to have quite a lot of variety (Eno 1996a).

(“*Music for Airports*, por lo menos una de las piezas que allí se incluyen, es estructuralmente muy, muy simple. Hay notas cantadas, cantadas por tres mujeres y por mi. Una de las notas se repite cada 23 1/2 segundos. En realidad es un largo bucle corriendo alrededor de una serie de sillas tubulares de aluminio en el estudio de Conny Plank. El siguiente bucle más bajo se repite cada 25 7/8 segundos o algo parecido. El siguiente cada 29 15/16 segundos o así. Lo que quiero decir es que todos ellos se repiten en ciclos que pueden considerarse inconmensurables —es bastante improbable que vuelvan a estar sincronizados. Así que la pieza se mueve a lo largo del tiempo. Tu experiencia de la pieza, por supuesto, es un momento en el tiempo, allí. Así que, según la pieza progresa, lo que oyes son los diversos agrupamientos y configuraciones de esos seis elementos básicos. Los elementos básicos en esa pieza en particular nunca cambian. Se mantienen igual. Pero la pieza parece como si tuviera mucha variedad”. Trad del A.). El conocimiento del código nos permite afirmar, por lo tanto, que la pieza es, en cierto sentido, estrictamente repetitiva, puesto que consta exclusivamente de *loops*, pero también es, en cierto sentido, un caso de evolución constante, puesto que las duraciones de esos *loops* —Eno las califica de inconmensurables, aunque en rigor no lo son — evitan que la misma configuración de notas (el mismo acorde o el mismo motivo, según se prefiera) suenen más de una vez en el transcurso de la pieza.

un número indefinido de veces, de esos cuatro compases. ¿Qué duda cabe entonces de que se trata de una pieza estrictamente repetitiva? ¿No es ese el verdadero vínculo de la música de mobiliario con el asunto de este estudio?

Lo cierto es que no. He comenzado este capítulo admitiendo que la idea de la repetición musical de la que parte este estudio es, en verdad, corriente: la repetición musical consiste, decía, en la reaparición (dos, tres o más veces) de algún fragmento de una pieza. En ningún momento me propongo negar que en eso consiste —si hablamos de música— el acto de repetir. Y todavía menos me propongo negar que *Correlage phonique* sea una pieza repetitiva. El planteamiento de este estudio, sin embargo, coarta —bloquea, diré más adelante siguiendo a Deleuze— la noción de *lo repetido* —de ese fragmento que *reaparece*— de la que depende estrictamente esa idea, digamos, general de la repetición. La noción de lo repetido vuelve a entrar en escena, decía más arriba, sólo cuando aceptamos, como venimos haciendo en este capítulo, cierta distensión del lenguaje. Podría argüirse entonces que, mediante esa distensión del lenguaje, el planteamiento de este estudio da pie a una idea de la repetición perfectamente compatible con la que nos formamos al afirmar “*Correlage phonique* es una pieza estrictamente repetitiva, porque consiste en la reiteración de un fragmento de cuatro compases”. Pero no va a ser ese el caso. La idea general de la repetición musical —más que de la música repetitiva— que este estudio va a poner en nuestras manos es, según he argumentado, la de una organización sonora entre desorientada y estática, noción que, ahora sí, es independiente de ninguna noción de *lo repetido*. Y es por eso que, aunque pueda parecer forzado, *Correlage phonique* se ajusta a la idea de la música repetitiva que se desprende de este estudio no porque conste de cuatro compases con la indicación *da capo* al final, sino porque, en el proceso de escucha, descubrimos que esta pieza parece no estar yendo a ninguna parte, o estar

Esto es lo que podemos afirmar, en relación a cuán repetitiva es esta pieza, a partir de la lectura —de tener noticia, en este caso— de su código. Si nos atenemos al proceso de escucha, no detectamos de forma inequívoca ningún fragmento que, al rato, reaparezca, si bien, por otra parte, tenemos la impresión de que la pieza avanza sin dirección definida, lo que he propuesto más arriba como uno de los modos de entender la noción de *música repetitiva*. Queda claro, en todo caso, lo problemático de la cuestión.

avanzando sin una dirección clara.

* * *

Esta segunda noción de la música repetitiva como aquella que incluye, como un aspecto inherente a ella, cierto margen de apertura en el modo en que se da a escuchar, y que termina, en consecuencia, integrándose en cierta medida en el contexto en el que suena tiene una derivación interesante si la pensamos en términos temporales, en términos de movimiento y de cambio —en este caso el acento recaerá no tanto en lo que he llamado la desorientación de esta música como en su carácter estático. Dando este último giro a la idea de la repetición musical y de la música repetitiva que se desprende del planteamiento inicial de este estudio, veremos que coincide —por lo menos desde esta perspectiva— con la idea de la música sobre la que reposa el techno. En un artículo titulado *Hip hop y techno: el tiempo en la nueva música pop*, Diederich Diederichsen escribe:

El techno es inmanente (...) y crea significado a través del hecho de que sus receptores y receptoras relacionan los signos sonoros con el momento en que escucharon este sonido por última vez, un segundo y medio antes. Entonces calculan una desviación mínima y producen instintivamente una compensación si ésta se ha dado. A veces, sobre todo en tracks de posttechno, esta pequeña desviación está incorporada en la música, pero la mayoría de las veces la producen solamente los que bailan y en una fracción de segundo se han movido, han cambiado, han agotado su fuerza. El reposo en movimiento de la música traslada el movimiento al público. El medio basado en el tiempo hace como si ya no estuviera basado en el tiempo, como si fuera un cubículo neutral, un espejismo en el que nada tiene lugar fuera de mi movimiento (Diederichsen 2005: 111-112).

La “desviación mínima” de la que habla Diederichsen es, de hecho, una desviación en el proceso de escucha; en efecto, esa desviación puede estar “incorporada en la música” o no estarlo, pero en los dos casos constituye un aspecto relevante del modo como el techno se

da a escuchar. Es decir, es un aspecto del modo como esta música se da a escuchar —un margen de apertura en el mismo—, que en algunos casos puede estar incorporado en la música, en el sentido de que, además de intervenir en el proceso de escucha, puede ser leído en el código de la pieza. Pero tanto si el código de la pieza nos indica esa desviación como si no, la desviación ocurre, y es por lo tanto no sólo un aspecto del modo como la pieza se da a escuchar, sino de la pieza misma.

Este margen de apertura, esta “desviación mínima”, que consiste, según acabo de remarcar, en una suerte de transferencia entre la escucha y el sonido, da lugar a una segunda transferencia, de movimiento en este caso, entre la música y el oyente. “El reposo en movimiento de la música traslada el movimiento al público”, dice Diederichsen. La música, que solemos pensar como lo que está en movimiento, se detiene, y transfiere el movimiento al oyente, que solemos pensar como el que está quieto, escuchando. Y al quedarse detenida, la música no sólo se incorpora al entorno (o al contexto), como venía diciendo, sino que, conforme a estas palabras de Diederichsen, se convierte ella misma en lugar, en “cubículo neutral”. En una entrevista reciente para Radio Web MACBA, Diederichsen insiste en la misma idea:

It is the opposite of normal listening to music, where you are supposed to be the same and the music changes, and you are there and you are the vessel of the music. Here the music becomes the vessel of you (Diederichsen 2014)⁴⁵.

Poniendo esta vez el acento más en su aspecto de música estática que en el de música desorientada, y llevando algo más lejos la idea de la música repetitiva como aquella que se incorpora al lugar o al contexto en el que suena —para afirmar, en este caso, que la propia música se erige en lugar en el que el oyente se mueve—, la idea del techno que propone Diederichsen coincide en buena medida con la idea de la música repetitiva que se desprende del planteamiento inicial de este estudio. También en este caso, como en el de la

45 “Es lo opuesto a la forma normal de escuchar música, en la que se supone que tú eres el mismo mientras la música cambia, y que tú estás ahí y eres el receptáculo de la música. En este caso la música se convierte en tu receptáculo” (trad. del A.).

música de mobiliario, puede parecer que voy demasiado lejos a buscar esta relación, que la establezco de un modo forzado, porque, de nuevo, qué otra cosa deberíamos decir en relación a este asunto sino que ¡la música techno es extremadamente repetitiva! No repetiré, sin embargo, las razones para preferir esta relación más indirecta, basada en los modos de escucha, más que en la lectura de los códigos. La misma explicación que he dado en el caso de la música de mobiliario vale en el caso del techno.

Con ello quedan descritos tres momentos relevantes de la historia de la música, el minimalismo, el ambient (y la música de mobiliario) y el techno, en los que la práctica y el pensamiento musical ha echado mano de una idea de la música que en buena medida coincide con la idea de la repetición musical y de la música repetitiva que se desprende de este estudio. Queda claro entonces que su propósito no es proponer una nueva concepción de la repetición musical, sino más bien contribuir en la medida de lo posible a una consideración a la vez más precisa y más problemática de una idea de la repetición ya asentada en nuestro contexto cultural.

Al cabo de este primer recorrido, de esta primera tentativa de *escucha de la repetición*, quedan apuntados los aspectos más relevantes de la idea de la repetición que propongo —los que hacen esta noción corriente algo más precisa y problemática. A saber, que no puede comprenderse con independencia del proceso de escucha, que no permite edificar una taxonomía de la música repetitiva más que de un modo muy artificioso —salvo que tal vez toda taxonomía lo sea— y que puede ser definida y trabajada sin echar mano necesariamente de la noción de *lo repetido*, de *aquello* que regresa una y otra vez.

4. Sonido y sentido

No cabe duda de que la voluntad de privilegiar la perspectiva de quien está a la escucha es problemática. El modo en que me he referido a una escucha independiente del conocimiento del código bien podría parecer la vindicación de cierta inocencia en la escucha o, aún peor, de cierta bienaventurada ignorancia. Nada más lejos de mi propósito. Por ello es preciso que dedique algo más de atención al establecimiento y la justificación de esa perspectiva.

Lo que oye y lo que piensa quien presta oído a la música —el acuerdo o desconcierto de quien escucha con lo que escucha, y el modo en que ello puede hacerle pensar, e incluso reconsiderar, el proceso de escucha en que se halla inmerso— es lo que me interesa en estas páginas. Esta perspectiva está lejos de ser original. Autores como Jean-Luc Nancy y Peter Szendy la han adoptado en algunos de sus escritos⁴⁶. Acaso ese precedente —el indudable valor y penetración de las contribuciones de esos lúcidos oyentes— baste para justificar la pertinencia de adoptar dicha perspectiva. Pero dado que se trata de un punto de vista que en modo alguno es mayoritario, que va a condicionar fuertemente el proceso y los resultados de esta investigación y que es, tal como he dicho, problemático, parece ineludible justificar con cierto detalle las razones que me llevan a adoptarlo.

Privilegiar la perspectiva de quien está a la escucha no significa simplemente tomar la posición de la tercera persona en la tríada de la tradición musical europea, la del compositor, el intérprete y el oyente —el dios, el sacerdote y el feligrés—, sino dejar de escuchar y de pensar conforme a los procedimientos específicos de esa tríada. Ello no quiere decir en modo alguno que no vaya a interesarme aquí por piezas escritas por compositores y que deban ser ejecutadas por intérpretes —discutiré, por ejemplo, *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.* de La Monte Young (Smith 2004), que responde a ese

46 Bastará mencionar *A la escucha* de Jean-Luc Nancy (2002) y *Escucha. Una historia del oído melómano* de Peter Szendy (2001).

modelo—, sino que nos apartamos del modo en que los procedimientos de esa tríada hacen gravitar la escucha alrededor de la lectura⁴⁷. Un concierto en el que presenciemos a un cuarteto de cuerda interpretar, digamos, el cuarteto n° 15 de Shostakovich, ¿en qué consiste, en última instancia, sino en una ceremonia de lectura en público? Ya antes de comenzar el concierto, la escenificación es clara: cuatro sillas delante de cuatro atriles. Llegan los intérpretes con las partituras en la mano, las sitúan de un modo que no nos permite ver el *texto*, fijan la mirada en él, antenta, sabia, y a penas vuelven a levantarla hasta que la música ha terminado. La ejecución de los intérpretes, de los maestros de ceremonia, puede entenderse como un llevarnos hacia la obra, hacia la idea, la intención del compositor —como quiera decirse—, por la vía de sumirnos todos en el texto (unos viéndolo, sabiéndolo, otros dejándonos llevar). Y cuanto más atenta y fiel sea la lectura, mejor⁴⁸: el intérprete sólo es un medio, un servidor de la música.

Hay en esta ceremonia un desplazamiento del oyente y del intérprete, por la vía del texto, hacia el compositor. Cuando en lugar de escuchar el cuarteto n° 15 de Shostakovich escuchamos, por ejemplo, *String Quartet No. 2* de Morton Feldman (1983), la escenificación es, a grandes rasgos, la misma, y sin embargo el desplazamiento es el opuesto: del compositor y los intérpretes, por medio de lo que la partitura no dice —en la medida exacta en que la partitura de este cuarteto no es propiamente un texto—, hacia el oyente. Ello nos da una primera idea de lo que va a suponer adoptar la perspectiva de quien está a la escucha: no situarnos simplemente en el lugar de la tercera persona en la tríada compositor, intérprete, oyente, como decíamos, sino más bien aceptar un juego de desplazamientos y sustituciones en el seno de esa tríada —incluso en el caso en el que, externamente, ésta siga siendo operativa.

Esta representación del modo como la tríada compositor, intérprete, oyente opera en el escenario de la sala de conciertos, como si de una lectura en público se tratara, permite comprender la alteración del

47 La relación entre la escucha y la lectura ha sido discutida resumidamente en el capítulo 2, y va a ser desarrollada en más detalle en el presente capítulo.

48 “El pecado contra el espíritu de la obra comienza siempre por un pecado contra la letra” (Stravinski 1945: 124).

juego de relaciones entre los tres figuras de esta tríada a la luz de la alteración de la noción de *escucha que se hace lectura* que he propuesto, a partir de Peter Szendy, en el capítulo 2. Conforme al modo de comprensión musical de la escucha funcional, he dicho en aquellas páginas, la escucha equivale, en última instancia, a la lectura de la partitura —y de ahí que el concierto *deba* consistir en la representación de una *lectura fidedigna*. Conforme al modo de comprensión (interrumpida, precaria, problemática) de la escucha plástica, la escucha opera como una lectura sin código fijado o, mejor, que ensaya en tentativas sucesivas modos distintos de codificación —en un ir y venir de la escucha al código que altera y, en cierto sentido, invierte, el orden de las relaciones entre el compositor, el intérprete y el oyente.

* * *

Para completar la justificación de la perspectiva aquí propuesta me basaré en un texto de Adorno, y en la lectura —la réplica— que Peter Szendy hace del mismo. En el primer capítulo de su *Introducción a la sociología de la música*, titulado *Tipos de comportamiento musical* (1968a: 177-197), Adorno establece una tipología de las formas de escucha. Esta tipología aspira, desde luego, a ser exhaustiva, de modo que, si he dicho que voy a tomar la perspectiva de quien está a la escucha, el texto de Adorno debería poder procurarnos la gama completa de las actitudes —de los comportamientos, en su terminología— en base a los cuales articular este estudio. Antes de iniciar la presentación de su tipología, Adorno describe pausada y cuidadosamente el método empleado para establecerla:

Debería ser posible señalar rasgos tan sólidos para los distintos tipos [de escucha] que la razón o la sinrazón decidiesen su aceptación y, en ocasiones, con una distribución establecida, poder hallar algo referente a las correlaciones sociales y psicosociales. No obstante, para que sean fructíferos, los análisis empíricos de esta índole tendrían que orientarse según la relación de la sociedad con los objetos musicales. Lo sociedad es la suma

de los oyentes y no oyentes de música, pero las condiciones estructurales objetivas de la música determinan, sin duda, las reacciones de los oyentes. El canon que rige la creación de los tipos no hace referencia por ello, como los sondeos empíricos de orientación meramente subjetiva, solamente al gusto, las preferencias, las aversiones y las costumbres de los oyentes. Su razón fundamental es más bien la adecuación o inadecuación de la escucha a lo escuchado. Se presupone que las obras son algo en sí objetivamente estructurado y pleno de sentido, abierto al análisis y que puede ser percibido y experimentado con diversos grados de corrección (Adorno 1968a: 179).

Adorno reconoce la dificultad inherente al hecho de que la cuestión que tiene entre manos “se ocupa de los seres humanos y no de la música en sí” (1968a: 180), y resuelve esa dificultad basando su tipología de la escucha en las cualidades objetivas de la obra musical escuchada —es decir, resistiéndose a hablar propiamente de los “seres humanos” por el procedimiento de transferir, bajo el criterio de la adecuación o inadecuación, las cualidades de la “música en sí” al terreno, mucho más complejo, de las actitudes de quienes le prestan oído.

Incluso en el caso en el que el asunto tratado es la escucha, Adorno juzga necesario adoptar como centro gravitatorio, como criterio que fundamenta la discusión, la obra musical —lo que, en términos de la tríada a la que me he referido antes, significa tomar el punto de vista del compositor. Tomar el punto de vista de quien escucha supondría para Adorno partir de “sondeos empíricos de orientación meramente subjetiva”, y llevar su investigación al terreno pantanoso del “gusto, las preferencias, las aversiones y las costumbres de los oyentes”. La voluntad del presente estudio de adoptar la perspectiva de quien está a la escucha, de esa audiencia que, antes incluso de iniciar la clasificación de sus comportamientos, es connotada en el texto de Adorno como voluble y problemática —y que por supuesto constituimos todos—, no parte de una mera diferencia de criterio, ni aún menos de una confianza en la gente que Adorno no hubiera acertado a conceder, sino de un requerimiento metodológico profundamente relevante: la necesidad de poner en cuestión lo que Adorno toma como premisa, la propia obra musical.

Peter Szendy nos advierte del carácter cuestionable de la premisa de Adorno:

No podemos decir que la obra es el polo objetivo de la escucha, puesto que la historia de la noción de obra *condiciona* la historia de la escucha, y *viceversa*. No está claro que haya una historia de la noción de obra, pero espero haberte convencido de que la idea, aparentemente obvia, según la cual *hay obras musicales*, ha emergido muy lentamente, en estrecha correlación con la constitución de los derechos de autor y con la consolidación de ciertas prácticas de ejecución (Szendy 2001: 128)⁴⁹.

En el caso de la investigación que me ocupa en estas páginas, a esta advertencia de Szendy se suma, como he dicho, una dificultad metodológica insoslayable. En este estudio de la repetición en música, del modo como las piezas musicales marcadamente repetitivas establecen sus propios principios organizativos, me veré obligado a tomar en consideración el modo en que oímos, imaginamos y recordamos esta suerte de organizaciones sonoras. Pero esas consideraciones me llevarán a concluir que tales piezas no se ajustan a la noción de obra musical tal como Adorno la caracteriza —como “algo en sí objetivamente estructurado y pleno de sentido, abierto al análisis y que puede ser percibido y experimentado con diversos grados de corrección” (Adorno 1968a: 179). El proceso de esta investigación revelará como necesaria —una vez más y bajo la lógica de su propio desarrollo— la puesta en cuestión de la noción de obra musical, y ello hace lógicamente inviable el hecho de adoptar, para desarrollar dicho proceso, la perspectiva del compositor o la del intérprete —esta segunda, claro está, queda siempre supeditada a la primera—, dado que éstas nos obligan a situar en el centro de la discusión la noción de obra⁵⁰, la

49 La argumentación según la cual la noción de obra musical es relativamente reciente en términos históricos la ha presentado Szendy en el apartado *Desde que hay obras...* del segundo capítulo del mismo volumen (2001: 57-63). Sobre la naturaleza problemática de la noción de *obra musical*, véase también Cameron (2008).

50 La dependencia entre la perspectiva del compositor y la noción de obra musical es clara, dado que la obra es aquello mediante lo cual el compositor establece su relación especial con el intérprete y el oyente —el compositor no es otra cosa propiamente que un *creador de obras*. Desde luego me estoy refiriendo aquí a la noción de compositor en su sentido tradicional —en el

que precisamente se nos va a deshacer entre los dedos. Ello me induce a tomar de buen principio, tal como he anunciado, la perspectiva de quien está a la escucha, la única que deja suficientemente abierto el campo de acción en el que vamos a adentrarnos.

Existe todavía otra razón para adoptar esta perspectiva, no independiente en verdad de la que acabo de dar —se desprende de ella—, pero que, dada la relevancia que va a tener en el planteamiento de este estudio, merece la pena describir. Para exponerla necesitamos saber algo más sobre la tipología de la escucha de Adorno. En la cúspide de su taxonomía sitúa al oyente *experto*, aquel que es capaz de lo que llama *escucha estructural*, la única enteramente adecuada, que describe en estos términos:

El propio *experto*, como primer tipo, habría de definirse sobre la base de una escucha absolutamente adecuada. Sería el oyente plenamente consciente, al que por lo general nada se le escapa y el cual rinde cuentas al mismo tiempo de lo escuchado en cada instante. Quien, por ejemplo, se viese confrontado a una obra disgregada y ajena a los sólidos apoyos arquitectónicos, como el segundo movimiento del *Trío para cuerda* de Webern, y fuese capaz de designar las partes que la conforman, esta persona bastaría para encarnar este primer tipo. A la vez que sigue espontáneamente el decurso de una música complicada, escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido (Adorno 1968a: 180-181)⁵¹.

Cabría preguntarse en qué circunstancias se da —si es que en verdad puede darse plenamente alguna vez— esta escucha estructural, pero en cualquier caso queda claro que constituye el

sentido que tiene en la tríada compositor, intérprete, oyente. Podríamos pensar en el compositor en otros términos, y a ello apuntaré en verdad en este estudio —al tiempo que preferiré dejar de llamarlo compositor y hablar sencillamente del músico—, pero eso supone transformar en la misma medida la noción de obra —pasar a entenderla, más bien, como pieza—, con lo que la interdependencia de ambas instancias no se deshace en ningún caso.

51 El trío de Webern al que se refiere Adorno es el *Streichtrio*, *op. 20* (Webern 1927).

límite, la realización perfecta, de la escucha funcional⁵². Así la describe, en efecto, Peter Szendy:

La expresión *escucha estructural* ha hecho carrera. Designa aquí, como vemos, una forma de *plenitud* que no admite ningún vacío, ninguna distracción, ninguna *fluctuación* en la escucha, salvo la de las breves idas y venidas de la memoria entre el pasado, el presente y el futuro. Es una escucha *funcional* (es *función de la obra*); es una escucha que, aunque *analiza* (para “captar de forma distinguible (...) la intrincación de lo que es simultáneo”), está orientada a fin de cuentas hacia una *síntesis* (Szendy 2001: 129).

Si la primera incompatibilidad con el planteamiento de Adorno no va a manifestarse en todo su alcance hasta la parte final de este estudio, esta segunda está presente desde su inicio: la he presentado resumidamente en el capítulo 2, y será expuesta en detalle en la Segunda Parte. En ella discutiré el modo en que el funcionalismo musical se erige como barrera, literalmente como límite, a la repetición en música —límite al número de repeticiones que el oyente educado es capaz de comprender o *aceptar*. Veremos que la repetición provoca, llegado cierto punto, la imposibilidad —o más precisamente el bloqueo— de la escucha funcional, lo que me llevará necesariamente a tomar en consideración otros modos de escucha, a abandonar esa suerte de atención perfecta, sin fisuras, que exige el funcionalismo musical y pensar en escuchas que, tal como apunta Szendy, incorporan, por una parte, cierto margen de distracción y, por otra, cierto desdoblamiento, cierta atención al proceso mismo de la escucha —lo que sin duda abre una fisura en el establecimiento de las relaciones funcionales más profunda que el mero distraerse⁵³.

Tales son las incompatibilidades del planteamiento que propongo aquí respecto al que hace Adorno en *Introducción a la sociología de*

52 Así lo advierte Adorno: “Desde un punto de vista cuantitativo, este modelo [el del oyente experto] apenas entraría probablemente en consideración; señala el valor límite de una serie de figuras que se distancian de él” (1968a: 181).

53 Peter Szendy propone la sorprendente y penetrante idea de *escuchar una escucha*. “¿Es posible *hacer escuchar una escucha*?”, se pregunta, y responde afirmativamente: “A veces, tú me escuchas escuchar. Te oigo mientras me escuchas escuchar. Pero sucede tan raramente” (Szendy 2001: 22).

la música, la primera la imposibilidad de aceptar la premisa de la obra musical como cosa objetivamente estructurada y significativa en sí, y la segunda —dependiente, como he advertido, de la anterior⁵⁴— la insuficiencia de una tipología de la escucha que sitúa cualquier disposición auditiva en una gradación que culmina necesariamente en la escucha estructural, la única enteramente adecuada. La diferencia de planteamiento entre este texto y el de Adorno no tiene mayor relevancia, pero describirla aquí, y hacerlo a partir de la réplica de Szendy, tiene la ventaja de ofrecernos una base clara, en términos concretos y bien acotados, a partir de la cual poner sobre la mesa la necesidad de tomar, para el estudio de la repetición en música, el punto de vista de quien está a la escucha.

En efecto, de lo apuntado hasta aquí se desprende una imagen del *objeto obra musical* como algo cerrado en sí, que contiene en sí cuanto de valioso e interesante tiene para ofrecernos, y del *sujeto oyente* como su entidad simétrica, como el agente que, del modo más consciente y lúcido, atiende a lo que la obra le tiene asignado. En el cerco de esa pareja perfectamente acorde, la repetición, la repetición severa, la repetición más allá de *lo comprensible*, no tiene cabida. En su regresar impenitente, lleva las relaciones funcionales —las que perfilan la pieza como objeto— más allá del punto de saturación, las bloquea por la vía de la redundancia excesiva, de modo que la pieza se torna un objeto extraño, de contornos mal definidos. En la otra mitad del cerco, el oyente queda desorientado, llevado a un límite en el que la atención a las correspondencias significativas entre los sonidos se torna vana, y el oído, lleno de suspicacia o de curiosidad, vacila entre emprender la revisión crítica de sus procesos de escucha —en una suerte de examen de conciencia auditivo— o iniciar la búsqueda de otro tipo de relaciones entre los sonidos —más allá de las clamorosamente

54 La resistencia a aceptar la escucha funcional como la única escucha posible — o como la única enteramente adecuada— está vinculada a la puesta en cuestión del concepto de obra como cosa objetivamente estructurada porque son las relaciones funcionales entre todos los sonidos de la pieza las que le confieren unidad —convirtiéndola así en un objeto— y las que constituyen su estructura. Rechazar la escucha funcional como la única enteramente adecuada implica, por ello, la puesta en cuestión de ese concepto de la obra como objeto; y, recíprocamente, rechazar ese concepto de obra nos obliga a pensar en otras formas de escucha.

obvias—, con la incertidumbre de que en efecto vayan a existir. La repetición enturbia así la correspondencia entre la obra y el oyente. No se apartan la una del otro, la obra sigue sonando, el oyente sigue estando a la escucha, pero la estructura *objetiva* de la primera ya no puede traducirse en términos de la experiencia auditiva del segundo, ni sirve de criterio para enjuiciar su modo y su grado de comprensión. Obra y oyente no configuran ahora un cerco, sino que comparten un espacio abierto, en el que otras fuerzas podrán irrumpir.

Una vez que, por el efecto disruptivo de la repetición, la correspondencia entre la obra y el oyente se ha echado a perder, ya no nos es posible privilegiar la perspectiva del compositor. Estudiar cierta música desde el punto de vista del compositor requiere que, partiendo del análisis de la obra, podamos desplazarnos por caminos certeros —con la mediación o no, según los casos, de un intérprete— al ámbito de la experiencia auditiva. En los casos, como el que aquí nos ocupa, en los que la correspondencia entre la obra y la actividad perceptiva no sea, como quiere Adorno, inequívoca y evaluable, adoptar la perspectiva del compositor supondría dejar fuera del alcance de nuestra vista una parte significativa del territorio que nos proponemos explorar. Pero si el análisis de la obra no nos brinda un criterio certero, y si además la propia entidad de la obra como cosa estructurada y significativa en sí es puesta en cuestión, ¿cuál puede ser entonces nuestro objeto de estudio, a qué podemos aplicar nuestro interés, nuestra atención, nuestra curiosidad? La respuesta se desprende de cuanto he dicho hasta aquí. Poner en cuestión la idea tradicional de la obra musical no significa habernos quedado sin música —¡tal vez signifique justamente lo contrario! Por más que se repita la música, por más que se abran los cercos, se desmiembren los objetos, se interrumpen las correspondencias, sigue habiendo ahí algo que suena, algo que acaso no podemos llamar *obra* —no al menos en el sentido que Adorno da a esa palabra—, pero que no por ello deja de estimular nuestro oído y excitar nuestra inteligencia. Y dado que la única certeza que tenemos sobre ese algo es precisamente esa, que *suen*a, no puedo articular este estudio más que prestándole oído, adoptando la perspectiva de quien escucha e intentando plantear la discusión en unos términos que, sin dejar de ser claros, no mutilen el

problema en el momento mismo de plantearlo.

* * *

En el capítulo 2 he presentado, de la forma más completa y resumida de que he sido capaz, el esquema conceptual en el que va a fundamentarse el resto de esta Primera Parte. El esquema era este: la relación entre la escucha de la pieza musical, el conocimiento de su código y la lectura de la pieza está sujeta a un doble margen de indecisión. El primero es el que separa (y a la vez vincula) la escucha de la pieza del conocimiento (o dilucidación) del código; el segundo, el que separa (y a la vez vincula) el conocimiento del código de la lectura de la pieza. Y recorriendo todo el esquema, cruzándolo en varias direcciones y poniendo en juego a un mismo tiempo la escucha (de la pieza), el conocimiento (del código) y la lectura (de la pieza) se halla la que he llamado *escucha que se hace lectura*. Por último, esta escucha que se hace lectura recorre otro margen de indecisión, el que media entre la escucha funcional y la escucha plástica. Si la escucha que se hace lectura se sitúa en el extremo de escucha plástica, todo el esquema colapsa en un punto: escuchar la pieza es lo mismo que conocer su código y que leerla; desaparecen los dos márgenes de indefinición y, con ellos, todo el interés que pudiera llegar a tener este estudio. En la medida en que la escucha que se hace lectura se desplaza hacia la escucha plástica —se desplaza hacia ella, no se identifica con ella, porque la escucha plástica es ella misma desplazamiento entre distintas posiciones de escucha—, el esquema se abre, los márgenes de indecisión se ensanchan, y la escucha que se hace lectura se halla recorriendo un campo de juego rico y complejo —tan rico y tan complejo, en verdad, como el propio proceso de escucha de la repetición musical.

Y el interés primero, la operativa principal de este esquema reside en la relación entre la escucha que se hace lectura y el código. Se trata, en efecto, de los dos conceptos que se sitúan en el centro del esquema (el primero como una línea sinuosa que lo cruza, el segundo como un vértice alrededor del cual gravitan todos los conceptos). El juego del esquema puede cifrarse por el modo como

estas dos entidades centrales se relacionan. En el extremo de la escucha funcional, el punto central del código domina la situación (y a él se remite exclusivamente la escucha que se hace lectura); en el margen de desplazamiento hacia la escucha plástica, la escucha que se hace lectura evoluciona libremente, y cruza aquí y allá por el código que, a su tiempo, ha dejado de ser un punto fijo, o un solo punto, para convertirse en el margen de indecisión (¡otro todavía!) entre distintos códigos provisorios. El código siempre está en el centro, pero su relevancia en el proceso de escucha indica el margen de desplazamiento entre las dos escuchas que en este estudio dialogan. Conforme a la escucha funcional, el código *lo es todo*, o es por lo menos la cifra exacta del proceso de escucha; conforme a la escucha plástica, el código se torna prácticamente imprescindible —nada más que esa jerga de los músicos, pero los músicos sólo podrán entrar en juego aquí en la medida en que sean capaces de escuchar, no de inventar códigos.

He presentado este esquema en su conjunto. El procedimiento que voy a emplear a continuación consistirá en repasarlo (en reseguir sus líneas, por así decirlo), considerando detalladamente cada uno de las relaciones entre sus conceptos (y cada uno de sus márgenes de indecisión). Con ello me propongo completar el cometido de este capítulo (justificar plenamente la elección de la perspectiva de quien está a la escucha) y, a la vez, dar paso a las dos nociones que van a entrar en escena en los capítulos siguientes, y que van a ser fundamentales en el desarrollo de la Segunda Parte: el sentido y el significado de la pieza musical.

Volvamos a leer la caracterización que Adorno hace, dentro de su tipología de la escucha, del oyente *experto*:

El propio *experto*, como primer tipo, habría de definirse sobre la base de una escucha absolutamente adecuada. Sería el oyente plenamente consciente, al que por lo general nada se le escapa y el cual rinde cuentas al mismo tiempo de lo escuchado en cada instante. Quien, por ejemplo, se viese confrontado a una obra disgregada y ajena a los sólidos apoyos arquitectónicos, como el segundo movimiento del *Trío para cuerda* de Webern, y fuese capaz de designar las partes que la conforman, esta persona bastaría para encarnar este primer tipo. A la vez que sigue

espontáneamente el decurso de una música complicada, escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido (Adorno 1968a: 180-181).

Un oyente educado pero no experto necesitaría leer la partitura del *Trío para cuerda* de Webern (1927) para reunir la información que el oyente experto recaba con tan solo escucharlo. Ello nos indica que este último escucha *como si estuviera leyendo la partitura*, por un lado porque “por lo general nada se le escapa”, y por el otro porque “escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera (...) conjunta”, se los representa los unos junto a los otros, talmente como pueden verse sobre la página escrita.

En efecto, el oyente experto, mientras escucha la parte de la pieza que está sonando, considera también las partes que ya han sonado, y las que van a sonar. No es que las escuche *al mismo tiempo*, sino más bien que las pone en relación unas con otras. Esa escucha que pone las partes de la pieza en relación, en una especie de pliegue del tiempo, o de salto reiterado hacia atrás y hacia adelante, se parece al modo de aprehensión de la repetición que he descrito en el caso del juego de las siete diferencias: un modo en el que nos es posible volver una y otra vez a considerar cada ocasión de lo repetido. Dado que este escuchar *saltando en el tiempo* es lo que la lectura de la partitura permite hacer a cualquier oyente instruido musicalmente⁵⁵, es justo afirmar que el oyente experto practica una escucha que tiene algo de lectura, que se acerca a la lectura, y que le permite percibir la repetición en el tiempo *como si fuera* una repetición en el espacio. Esta disposición espacial del tiempo musical, este

55 Cuando decimos que alguien tiene instrucción musical nos referimos generalmente a que sabe tocar un instrumento tradicional y, sobre todo, a que sabe solfeo —sabe *leer* música. Y en ese sentido lo digo aquí, dado que estoy hablando, siguiendo a Adorno, de oyentes capaces de leer una partitura, en el sentido tradicional del término. Pero la noción generalizada de código musical que he propuesto lleva implícita una noción, también generalizada, de la instrucción musical: instruido será quien conozca, quien esté familiarizado con —y no en todos los casos será pertinente hablar de *saber leer*— cierta clase de código, del tipo que sea. Desde luego hace tiempo que deberíamos haber aceptado que hay personas instruidas musicalmente, incluso expertas, que no saben leer notas en un pentagrama.

desplegarse de la pieza ante el oído del experto como si de un paisaje ante su vista se tratara, me induce a calificar la escucha estructural que propone —o acaso debiera decir impone— Adorno de *escucha visual*⁵⁶ —dando a este término, de acuerdo con lo dicho hasta aquí, el sentido de escucha que se parece a una lectura, que tiende a ella.

Pero leer no es sólo recorrer con la vista un código dispuesto ordenadamente en el espacio; leer es, por encima de todo, comprender. La escucha estructural es una escucha que tiende a una lectura no sólo por el modo como las distintas partes de la pieza se hacen presentes conjuntamente en el oído experto, sino además, y principalmente, por el modo como la relación entre ellas adquiere, en ese oído experto, sentido. Adorno no está diciendo en modo alguno que la escucha estructural consista en la visualización (o imaginación) de cada sonido —de cada nota—, ni que el experto pueda tomar al dictado sin el menor error el segundo movimiento del *Trio para cuerda* de Webern (1927) en una sola audición. Aquello que el oyente experto capta a la perfección no es, según dice Adorno, la totalidad de los sonidos de la obra, sino de las “partes que la conforman” (1968a: 181), es decir la totalidad de sus componentes formales⁵⁷. Que ciertos sonidos se erijan en una

56 Ciertamente es que la escucha funcional suele considerarse, por lo que tiene de encerrada en sí, de aislada de cualquier otro estímulo, como una escucha *pura*, lo que parece entrar en contradicción con esta noción de *escucha visual*. Sin embargo, si nos atenemos a los términos en los que la he presentado, queda claro que no se trata de agregar cierta información visual extraña al discurso sonoro, que pudiera enturbiar la pureza de la escucha (como ocurre en el cine o en cualquiera de los formatos artísticos llamados *audiovisuales*), sino de una forma de escuchar ese discurso tan concentrada y lúcida que lleva al oyente a *verlo*, a representárselo de un modo que puede equipararse, por el modo en que todas las partes se hacen presentes, a la representación visual. Con ello el carácter cerrado y puro de la escucha funcional no se pone en cuestión. Nótese que la noción de *escucha visual*, tal como aquí la estoy usando, es opuesta, a este respecto, a la noción de *audiovisión* de Michel Chion, en la que estímulos auditivos y visuales dispares confluyen para crear un *valor añadido* (Chion 1991b).

57 Gabriel Menéndez Torrellas escribe “partes que la conforman” en su traducción, pero el término empleado por Adorno es “*Formteile*”, que también podemos traducir por “componentes formales”:

Wer etwa, zum erstenmal mit einem aufgelösten und handfester

componente formal significa que ocupan cierta posición, y cumplen cierta función, en relación a los demás sonidos, contribuyendo así a la constitución de una unidad, de una *forma*. Por lo tanto, captar, comprender las componentes formales no significa simplemente escuchar con la mayor atención y guardar en la memoria⁵⁸ cada fragmento musical, sino, más concretamente, inferir las relaciones que cada uno de ellos —a todos los niveles jerárquicos, desde los motivos, e incluso ornamentos, hasta las grandes secciones— establece con los otros fragmentos. El oyente experto debe no sólo identificar las componentes formales, sino obrar además su síntesis, su cristalización en “un entramado pleno de sentido” (Adorno 1968a: 181).

En *Le temps de la voix* (1977), Daniel Charles expone con la mayor claridad cómo la escucha *literal*, que concentra la mayor atención en cada sonido sucesivamente, es incompatible, tanto en el lenguaje como en la música, con el establecimiento del sentido:

Si le langage et la musique ont en commun de dépendre de contrastes entre des éléments unitaires de base, ceux-ci pourront être, au moins provisoirement, identifiés: on dira que les phonèmes sont au langage ce que les timbres sont à la musique. Affirmation qu'il faut toutefois immédiatement corriger et amender: ce qui dépasse la reconnaissance d'un simple stimulus, la contextualité des phonèmes, joue un rôle éminent dans l'intelligibilité du langage; cela requiert que l'on ne s'hypnotise pas sur la seule description physique des sons. Les musiciens ont-ils accompli ce saut, des timbres à leur contextes? Il semble

architektonischer Stützen entratenden Stück wie dem zweiten Satz von Weberns Streichtrio konfrontiert, dessen Formteile zu nennen weiß, der würde, fürs erste, diesem Typus genügen (Adorno 1968b: 182).

Para mi cometido es relevante que Adorno esté hablando en este punto en términos de *forma*, por eso prefiero escribir “componentes formales”. También la traducción inglesa de E. B. Ashton se decanta por esta opción:

For a start, if a man has his first encounter with the second movement of Webern's Trio for Strings and can name the formal components of that dissolved, architectonically unsupported piece, such a man would qualify as an expert (Adorno 1968c: 4).

58 Más adelante precisaré, de la mano de Daniel Charles, el papel de la memoria en la escucha funcional.

—à lire, du moins, certaines notices ou explicitations, signées quelquefois de noms prestigieux: ne mentionnons ici que Stockhausen— que l'acoustique tienne souvent lieu, pour le compositeur, de garde-fou exclusif. Or, que la relation du signal acoustique au sens ne soit pas univoque, *one/one*, qu'il puisse exister des tensions et distensions au niveau de la courbe sonore sans que celle-ci congédie l'intelligibilité, ce phénomène, explicité par les linguistes, mérite d'être rappelé au musicien. Non afin que ce dernier modèle sa démarche sur celle de la phonologie, mais pour qu'il soit bien entendu que, de même que la compréhension des sons langagiers réside dans le langage et dépend de l'élucidation de ce dernier, de même le point de vue de l'œuvre sinon faite ou constituée, du moins en voie d'avènement, doit régir toute analyse en paliers des éléments musicaux comme tels. Le Boulez de *Penser la musique aujourd'hui* (1963) comme le Schaeffer du *Traité des objets musicaux* (1966a) ont procédé à l'inverse, extrapolant joyeusement du niveau le plus bas au niveau le plus haut: ils n'ont jamais pu parvenir, du moins dans leur écrits, au musical. La rigueur commande la procédure contraire. Ici comme ailleurs, le danger est l'atomisme, la pulvérisation du musical en données infinitésimales que l'on ne parviendra pas à rassembler le moment venu. A l'opposé de ce que présupposent ces analyses a priori, le musical ne résulte pas de manière accumulative ou additive de la confrontation de micro-données, qu'il suffirait de rassembler pour que l'auditeur passivement les recueille (Charles 1977: 18-19)⁵⁹.

59 “Si el lenguaje y la música tienen en común el hecho de depender de los contrastes entre los elementos unitarios de base, estos podrán ser, siquiera provisionalmente, identificados: se dirá que los fonemas son al lenguaje lo que los timbres a la música. Afirmación que, no obstante, debe ser inmediatamente corregida y enmendada: aquello que sobrepasa el reconocimiento de un simple estímulo, la contextualidad de los fonemas, juega un papel decisivo en la inteligibilidad del lenguaje; ello requiere que no nos dejemos llevar por la mera descripción física de los sonidos. ¿Los músicos han cumplido este salto de los timbres a su contexto? Parece —por lo menos leyendo ciertas reseñas y explicitaciones, a veces firmadas por nombres prestigiosos: mencionemos sólo a Stockhausen— que la acústica sirve a menudo como único punto de apoyo para el músico. Ahora bien, que la relación de la señal acústica al sentido no sea unívoca, *one/one*, que puedan existir tensiones y distensiones al nivel de la curva sonora sin que ello comprometa la inteligibilidad, este fenómeno, explicitado por los lingüistas, merece ser recordado al músico. No para que este adapte su recorrido al de la fonología, sino para que quede bien claro que, así como la comprensión de los

Estas líneas de Daniel Charles, que tendrán implicaciones importantes en cuanto a la relación entre la escucha del material sonoro y la comprensión de su sentido —de ello me ocuparé en la Segunda Parte—, nos dicen algo fundamental acerca del vínculo entre la escucha funcional y la lectura. Ya he indicado, en el capítulo 2, que la escucha funcional equivalía a lectura de la partitura en la medida en que, conforme a este modelo de escucha, ambos procesos están sujetos al mismo grado de imprecisión acústica y de precisión musical. Ahora leemos en esta cita de Daniel Charles que esta relación no es más que la manifestación particular de una relación más general entre la música y el lenguaje. Siendo una y otra tan distintas, comparten un rasgo fundamental: la imposibilidad de atomizarlas. Letra a letra la lengua no tiene el menor sentido; del mismo modo, sonido a sonido la música tampoco lo tiene. Lenguaje y música deben operar en el grado justo de imprecisión sonora y precisión lingüística y musical. Es conforme a esta constatación que puedo completar la descripción de la *escucha que se hace lectura* en el caso específico de la escucha funcional: no se trata solamente de que esta escucha opere de un modo comparable al de la lectura de una partitura (o de un texto cualquiera), sino que, en la medida en que conduce a la comprensión del entramado de relaciones entre las partes de la pieza, podemos decir que la escucha funcional *es*, en todo derecho, una lectura. La naturaleza temporal de los sonidos y la espacial de los signos escritos pasan aquí a un segundo plano; lo fundamental en unos y otros es su dimensión de componentes formales dispuestas coherentemente en un todo con sentido. Ello nos da la

sonidos del lenguaje reside en el lenguaje y depende de la elucidación de este último, del mismo modo el punto de vista de la obra, si no terminada o constituida, por lo menos en vías de llegar a ser, debe regir todo análisis progresivo de los elementos musicales en cuanto tales. Tanto el Boulez de *Pensar la música hoy* (1963) como el Schaeffer del *Tratado de los objetos musicales* (1966a) han procedido a la inversa, extrapolando alegremente desde el nivel más bajo hacia el más alto: nunca han podido alcanzar, por lo menos en sus escritos, lo musical. El rigor exige el procedimiento contrario. En cualquier caso, el peligro es el atomismo, la pulverización de lo musical en datos infinitesimales que, llegado el momento, no se podrán reunir. Al contrario de lo que suponen estos análisis *a priori*, lo musical no resulta de un modo acumulativo o aditivo del cotejo de micro-datos, que bastaría reunir para que el oyente los recoja pasivamente”. Trad del A.).

medida exacta en la que la escucha funcional de una obra musical constituye una lectura de la misma, la medida en que, en este caso, la escucha que se hace lectura colapsa en la identificación entre escucha y lectura, y coincide *literalmente* con el conocimiento del código.

* * *

Más adelante discutiré la cuestión del sentido y, en especial, de la significación musicales con el debido detalle, pero es importante indicar ya de forma clara a qué llamo en este estudio *comprensión* y *sentido* de una pieza musical. En modo alguno discutiré en estas páginas posibles significados, posibles realidades extramusicales a las que una pieza pueda remitir, pueda querer expresar de un modo u otro. No van a interesarme aquí los significados de la música, sino sus modalidades de significación, es decir, cómo distintos modos de organización de los sonidos remiten de manera distinta a un eventual significado, sin preocuparme por cuál pueda ser éste. En otras palabras, aquí solo hablaré de música —aunque tendré que admitir, como veremos, que ello no significa hablar solamente de sonidos. Por *comprender* una pieza musical, por captar su *sentido*, me refiero a un hecho que se da exclusivamente en el proceso de escucha. El sentido de la pieza es el orden conforme al cual los sonidos se organizan en ella, pero entendido como orden *que el oído descubre*. Ese orden puede ser de muchas clases y, según veremos, no tiene por qué ser de naturaleza exclusivamente sonora. Pero lo relevante es que es algo que descubrimos *en los sonidos*, en el modo en que estos se articulan. La comprensión, en tanto que captación de ese sentido, será también algo que se da exclusivamente en el proceso de escucha. Solemos pensar la comprensión como comprensión de *algo*. Y en efecto me refiero aquí a la comprensión de un sentido. Pero en tanto que hecho que se da exclusivamente en la escucha, no pensaré eso que es comprendido —ese objeto de la comprensión al que vengo llamando sentido— como algo que viene consignado en la obra, y a lo que la escucha debe adecuarse —esa es la concepción de Adorno (1968a: 179)—, sino más bien como una suerte de conformidad en

la escucha. Comprender será, en cierto modo, rendirse, decirse a uno mismo, llegado cierto punto en el proceso de escucha de la pieza, “ah, ya veo”, y a partir de ese punto seguir escuchando con la expectativa de que cuanto nos falta por oír va a ser acorde a ese orden que acabamos de descubrir. Si lo que sigue nos sorprende, suspenderemos de nuevo nuestra comprensión —y corregiremos consecuentemente nuestra idea del sentido— hasta que de nuevo lleguemos a una situación de acuerdo con lo escuchado.

En términos del código, el proceso de la comprensión del sentido puede describirse así: comprender, estar en situación de conformidad con la pieza, querrá decir no necesariamente conocer el código de la pieza —en el sentido del código implementado por el músico autor de la pieza— sino postular *un* código de la pieza, que, sea o no *el* del músico, será correcto en la medida en que, en el estado de conformidad del proceso de escucha con la pieza, ofrezca una explicación de la disposición de los sonidos en el tiempo. En la medida en que ese orden provisorio que el oyente ha comprendido se vea alterado unos segundos después, este deberá desplazarse de nuevo en busca de otra situación de acuerdo, es decir, de otro posible código. Existe por lo tanto una correspondencia perfecta entre la comprensión del sentido y la dilucidación de un código; a pesar de lo cual, el sentido y el código no son lo mismo. El sentido se comprende; el código se conoce. Dicho de otro modo, el sentido es algo que la escucha descubre en los sonidos, el código es un orden que se postula como la explicación de esa disposición concreta de los sonidos.

Jean-Jacques Nattiez menciona, en *Music and Discourse*, varios casos de un uso del término *sentido* referido a la música —y de su distinción respecto al término *significado*, pero esto lo veremos más adelante—, por parte de autores franceses, semejante al que propongo aquí. Creo que todos los ejemplos que cita pueden trasladarse satisfactoriamente al castellano (incluyo la traducción en nota al pie):

The distinction in French between sens (sense/meaning) and signification (meaning/what is signified) has sometimes been exploited by writers who then choose to speak of “purely musical sense”: “music is only rarely reduced to the state of conveying a

*meaning (signification); it is sufficient that it has a sense —like the waters of a river, however, not like a syllogism” (Mâche 1969: 287). “When music is at issue, we have avoided the use of the word 'meaning', which is too directly evocative of a code, or the connection between signifier and signified, something purely arbitrary that would refer to a concept. On the other hand, it seems difficult to deny that music has a sense” (Schaeffer 1966b: 377). “One can engender sense with notes, if by sense we understand the expression proper to melody” (Dufrenne 1966: 84-85). I will not enter into a subtle exegesis of this semantic difference, which leads straight to the Tower of Babel once we start bringing in Frege's “Sinn” and “Bedeutung”, not to mention “sense” and “meaning” (in English). In French, the word *sens* seems to connote more a meaning proper to structures, and signification, as opposed to *sens*, the process of referring to lived experience, to something outside the structure itself. This jockeying for position should at least serve to remind us how Hanslickian aesthetics endures, even today: the sense of music resides in form itself (Nattiez 1990: 114)^{60,61}.*

60 “La distinción en francés entre *sens* (sentido/significado) y *signification* (significado/lo que se significa) ha sido aprovechada algunas veces por autores que optan entonces por hablar de “*sentido* puramente musical”: “la música sólo en raras ocasiones se reduce al estado de vehicular un significado (*signification*); basta con que tenga un sentido —como las aguas de un río, sin embargo, no como un silogismo” (Mâche 1989: 287). “Cuando se trata de música, hemos evitado el uso de la palabra 'significado', que evoca demasiado directamente un código, o la conexión entre significante y significado, algo puramente arbitrario que llevaría al sonido a referirse a un concepto. Por otra parte, parece difícil negar que la música tiene un sentido” (Schaeffer 1966b: 377). “Puede generarse sentido mediante notas, si por sentido entendemos la expresión propia de la melodía” (Dufrenne 1967: 84-85). No voy a entrar en una sutil exégesis de esta diferencia semántica, que conduce directamente a la Torre de Babel, una vez que sacamos a colación el “*Sinn*” y el “*Bedeutung*” de Frege, por no mencionar “*sense*” y “*meaning*” (en inglés). En francés, la palabra *sens* parece connotar más bien un significado propio de la estructuras, y *signification*, por oposición a *sens*, el proceso de referirse a la experiencia vivida, a algo exterior a la propia estructura. Esta rivalidad por una posición debería servir por lo menos para recordarnos como la estética Hanslickiana persiste, incluso hoy: el sentido de la música reside en la forma misma” (trad. del A.).

61 Trabajo con la traducción inglesa de esta obra de Nattiez, porque se trata de una versión revisada y actualizada por el autor, y constituye, por lo tanto, no sólo una traducción, sino una nueva edición. He referenciado también el original francés (Nattiez 1987).

Las citas de Françoise-Bernard Mâche, Pierre Schaeffer y Mikel Dufrenne, si bien parten de planteamientos algo distintos al de este estudio, usan el término *sentido* de un modo análogo al que aquí propongo: como un orden específicamente musical, que no requiere de referencias externas a la pieza para establecerse y comprenderse. También las connotaciones que Nattiez atribuye a los dos términos concuerdan en buena medida con el planteamiento de estas páginas: el *sentido* como algo parecido al “significado propio de las estructuras” —aunque no hablaré aquí de *estructuras*, sólo del orden conforme al cual los sonidos se disponen en la pieza—, y el *significado* como algo vinculado al “proceso de referirse a la experiencia vivida, a algo exterior a la propia estructura” —si bien aquí, según veremos, el significado será exterior al sonido, pero no al orden conforme al cual los sonidos se disponen. La definición que propongo del sentido de una pieza musical, y la que propondré de su significado, se apoyan en el mismo planteamiento que Nattiez esboza en este párrafo, pero introducen dos matices relevantes. El primero, que el significado, según veremos, será exterior al sonido, pero en modo alguno exterior al orden de los sonidos en la pieza; el segundo, que ni el sentido ni el significado quedarán definidos como rasgos de la pieza, sino como aspectos que se conforman y se comprenden *en el proceso de escucha* de la pieza.

Debo indicar todavía dos aspectos del sentido de la pieza musical (tal como aquí lo estoy definiendo) que van a ser relevantes en el desarrollo de este estudio —y me apoyaré en la lectura de *A la escucha* de Jean-Luc Nancy (2002) para hacerlo. En primer lugar, el sonido y el sentido no pueden separarse propiamente; quiero decir con ello que, conforme al planteamiento que propongo, el oyente, en su esfuerzo por comprender —o aunque sólo sea por apreciar, por gozar⁶²— la pieza musical, no deja de tener en cuenta —¡de escuchar!— el orden de los sonidos, el juego de su disposición

62 Al cabo de todo el recorrido de este estudio, se habrá dibujado una imagen de la escucha y de la comprensión musical que no presupone unas condiciones particulares de atención, de quietud ni de silencio. Conforme a esa imagen, la interferencia de otras actividades en el proceso de escucha o el carácter distendido que, por la razón que sea, éste pueda tener no conllevan una degradación del mismo. Por ello esta aclaración no sería, en rigor, necesaria, salvo que obviarla en este punto supondría, probablemente, avanzar acontecimientos.

relativa (su sentido, por lo tanto). Es decir que el sonido y el sentido vienen *juntos* en la pieza o, mejor dicho, operan *al mismo nivel*. En palabras de Nancy, “el sentido y el sonido comparten el espacio de una remisión, en el que al mismo tiempo remiten el uno al otro” (2002: 24). El sonido remite al sentido y el sentido al sonido: operan enlazados; no ocurre, por lo tanto, que el sonido establezca su orden, estrictamente sonoro, y a continuación, o a otro nivel, ello dé lugar a un sentido.

En segundo lugar, que sonido y sentido operen al mismo nivel quiere decir que se sitúan el uno en las lindes del otro. El sonido se sitúa en las lindes del sentido, en el límite entre el sentido y el sinsentido (musical); y el sentido se sitúa en las lindes del sonido, estableciendo el vínculo entre lo sonoro y lo no sonoro. Escribe Nancy:

Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido o en un sentido de borde o extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen: al menos el sonido escuchado de manera musical, es decir, recogido y escrutado por sí mismo, no, empero, como fenómeno acústico (o no sólo como fenómeno acústico), sino como sentido resonante, sentido en que se presume que lo *sensato* se encuentra en la resonancia y nada más que en ella (Nancy 2002: 20)⁶³.

Debido, precisamente, a que el sonido y el sentido operan al mismo nivel, el vínculo entre lo sonoro y lo no sonoro no supone una referencia de la pieza a algo externo a ella —puesto que el sentido, lo que une lo sonoro a lo no sonoro, es también un aspecto de la pieza. Ese vínculo supone, por el contrario, la incorporación de lo no sonoro en el seno de la pieza. Ello significa que no sólo los propios sonidos, sino también lo no sonoro (en virtud de su participación en el sentido), determina la articulación musical, es decir, la disposición de los sonidos conforme a cierto sentido (musical). Y por lo no sonoro no debemos entender el negativo abstracto del sonido, sino concretamente todo aquello que, en el contexto en el que se da el proceso de escucha de la pieza musical, puede condicionarla. Así describe Nancy la pluralidad potencial del sentido, en el espacio que sonido y sentido comparten —ese

63 A este respecto véase también Rosen 1994.

contexto en el que operan al mismo nivel:

Pero, ¿cuál puede ser el espacio común al sentido y el sonido? El sentido consiste en una remisión. Está constituido incluso por una totalidad de remisiones: de un signo a alguna cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea. El sonido no está menos constituido por remisiones: se propaga en el espacio donde resuena, a la vez que resuena “en mí”, como suele decirse (ya volveremos a ese “adentro” del sujeto: no volveremos sino a eso) (Nancy 2002: 20-21).

(La advertencia entre paréntesis nos interpela también aquí: reencontraremos en breve a Nancy al preguntarnos por el sujeto de la escucha.)

Es importante remarcar que, si bien me aparto de la idea de adecuación que tan importante se demuestra para Adorno, la concepción de la comprensión y del sentido que propongo no invalida la lectura que hemos hecho de su *Introducción a la sociología de la música*. Dejar en suspenso su idea de la adecuación a lo cifrado en la obra no significa en modo alguno reclamar la negación de dicha idea. Cuando Adorno describe el modo en que el oyente experto *comprende* el segundo movimiento del *Trio para cuerda* de Webern, se refiere por encima de todo a que aprecia, se hace cargo, de la lógica musical conforme a la cual cada componente formal de esta pieza ocupa el lugar que ocupa, y establece ciertas relaciones precisas con las demás componentes formales⁶⁴. Ello no entra en contradicción con el modo de concebir la comprensión y el sentido que propongo. Adorno pide que la comprensión del sentido de la pieza sea la captación de algo que está objetivamente cifrado en ella. Aquí no estoy pidiendo eso, sino

64 En efecto, Adorno habla de entender la pieza y de su sentido en estos términos:

Su horizonte [el de la escucha estructural] es la lógica musical concreta: uno entiende lo que percibe en su necesidad, por lo demás nunca literal-causal. El lugar de esta lógica es la técnica; a quien piensa junto con su oído, los elementos aislados de lo escuchado se le hacen casi inmediatamente presentes como elementos técnicos y en categorías técnicas se revela esencialmente el entramado de sentido (Adorno 1968a: 181).

sólo la captación, en el proceso de escucha, de cierto orden en los sonidos, que puede no coincidir con lo objetivamente cifrado en la pieza —puesto que vamos a dudar de que la pieza cifre nada objetivamente y, peor aún, de la propia entidad de la pieza como realidad objetiva, o sea como *objeto* de la escucha. Las condiciones que establezco para que haya comprensión del sentido de la pieza son más laxas, y por lo tanto podemos pensar las nociones de comprensión y de sentido que propongo como una generalización de las propuestas por Adorno. En efecto, en cuanto aceptamos la hipótesis de la realidad objetiva de la obra musical, y de lo que ella *dice*, ambos puntos de vista coinciden.

* * *

Ya he advertido que adoptar la perspectiva de quien está a la escucha no significaba simplemente situarse en el lugar de la tercera persona en la tríada compositor, intérprete, oyente. La noción que he propuesto de la escucha que se hace lectura (y el esquema conceptual en que esta noción opera) me permitirá precisar qué va a significar, en este estudio, ese *estar a la escucha*. Jean-Luc Nancy lo describe admirablemente en *Ascoltando*, texto introductorio a *Escucha. Una historia del oído melómano* de Peter Szendy (2001: 11-16), del que he extraído, recordémoslo, la lectura crítica del diagnóstico de Adorno. Nancy nos cuenta quién es ese sujeto que está a la escucha, cómo se constituye:

Pero ¿cuál es el sujeto que se constituye de este modo en la escucha o como sujeto *ascoltando*? No es el individuo que interpreta la obra, ni quien la ha compuesto o quien la escucha; ni siquiera es la reunión de esas tres personas en una sola, como puede suceder cuando un compositor toca su propia música. El sujeto que se constituye a partir de la resonancia, el sujeto-escucha no es otro, o no es nadie más que la propia música, y más concretamente nada más que la obra musical (Szendy 2001: 13).

En estas páginas me aparto del modo en que Nancy vuelve a situar la *obra* en el centro de la discusión, caracterizando la escucha como

el gesto en que dicha obra se pliega sobre sí misma —resuena. Según he advertido, la noción de obra será problemática en este estudio, porque requiere del entramado de relaciones entre los sonidos para adquirir unidad y sentido, y ese entramado, decía, se nos va a deshacer entre los dedos. Pero sí me atenderé fielmente, sin embargo, a esta noción de la escucha como el sonido plegándose sobre sí mismo. Me bastará con interrumpir la frase de Nancy antes de la aclaración final: “El sujeto que se constituye a partir de la resonancia, el sujeto-escucha no es otro, o no es nadie más que la propia música”, o con sustituir en la continuación de la frase la palabra “obra” por la palabra “pieza”, como vengo haciendo en lo escrito hasta aquí —la *pieza* entendida como la realidad sonora a la que podemos referirnos, que tiene un título, que puede incluso interpretarse en repetidas ocasiones, pero que no requiere ser concebida como una unidad, ni tener por lo tanto el sentido que viene asociado a tal unidad.

Haciendo esta salvedad, las palabras de Nancy nos brindan la imagen perfecta de ese personaje sin cara, de ese sujeto a la escucha, protagonista de la historia que me propongo contar: el que se constituye en el resonar de la propia música, en su volver, en el sonido, sobre sí misma. Cuando, como en la escucha funcional, el proceso de escucha va de la mano del proceso de lectura, la partitura —y la noción de obra que lleva asociada— nos permite apartarnos de la escucha, de la sola escucha como proceso autónomo. Podemos desplegarla sobre la mesa y proceder a su estudio, a su análisis, y lo hacemos con la seguridad de que, en ese caso, la escucha viene fielmente consignada en la escritura, de que nos basta leerla con detenimiento y perspicacia para dilucidar en toda su riqueza la creación musical que tenemos entre manos —entre las manos literalmente. Pero en el caso que aquí nos ocupa, llegado el punto en que la acumulación repetitiva sea excesiva, el proceso de escucha se va a apartar del modo en que la pieza haya sido codificada. En ese momento será imperativo poner atención en la escucha misma, solo ella nos dará una imagen fidedigna de la experiencia musical que me propongo estudiar. Y en la escucha misma, en la figura de ese sujeto a la escucha, vendrá consignada, nos dice Nancy, todo cuanto la pieza *es*, o acaso debiera decir todo cuanto la pieza *hace*; vendrá consignada, en cualquier caso, toda su

compleja realidad musical.

La precaución que he tomado de caracterizar el sentido de la pieza no necesariamente como algo que viene cifrado en la pieza misma, hace que, una vez que sacamos la noción de obra del centro de la discusión, y la sustituimos por la noción mas laxa de pieza, la comprensión de su sentido siga siendo posible. Recordemos, una vez más, el final del párrafo en que Adorno caracteriza al oyente experto:

A la vez que sigue espontáneamente el decurso de una música complicada, escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido (Adorno 1968a: 181).

Queda claro que, para Adorno, la palabra sentido está estrechamente vinculada a la obra musical, no es otra cosa la que toma sentido sino la obra en tanto que unidad plena. Daniel Charles, en cambio, usa la palabra de un modo algo distinto, en el párrafo, también citado anteriormente, en el que argumentaba la ininteligibilidad de los estímulos sonoros por separado:

Que la relation du signal acoustique au sens ne soit pas univoque, one/one, qu'il puisse exister des tensions et distensions au niveau de la courbe sonore sans que celle-ci congédie l'intelligibilité, ce phénomène, explicité par les linguistes, mérite d'être rappelé au musicien. Non afin que ce dernier modèle sa démarche sur celle de la phonologie, mais pour qu'il soit bien entendu que, de même que la compréhension des sons langagiers réside dans le langage et dépend de l'élucidation de ce dernier, de même le point de vue de l'œuvre sinon faite ou constituée, du moins en voie d'avènement, doit régir toute analyse en paliers des éléments musicaux comme tels (Charles 1977: 18-19)⁶⁵.

65 “Que la relación de la señal acústica al sentido no sea unívoca, *one/one*, que puedan existir tensiones y distensiones al nivel de la curva sonora sin que ello comprometa la inteligibilidad, este fenómeno, explicitado por lo lingüistas, merece ser recordado al músico. No para que este adapte su recorrido al de la fonología, sino para que quede bien claro que, así como la comprensión de los sonidos del lenguaje reside en el lenguaje y depende de la elucidación de este último, del mismo modo el punto de vista de la obra, si no terminada o constituida, por lo menos en vías de llegar a ser, debe regir todo análisis progresivo de los elementos musicales en cuanto tales” (trad. del A.).

El análisis de los elementos musicales debe hacerse, nos dice Charles, conforme a un sentido que se establece, si no a partir de la obra hecha, constituida, sí por lo menos de la obra *en proceso de llegar a ser*. Esta idea de la obra en proceso nos da una caracterización precisa y pertinente de la noción de pieza que he propuesto: la pieza como la obra en proceso de hacerse —proceso que acaso no llegue a cumplirse del todo. Y el sentido, según Charles, se establece ya en el juego de los sonidos a medida que se van ordenando, en virtud de la intuición de la unidad coherente a la que apuntan, pero sin esperar a que esa unidad se haya cerrado. Por eso he caracterizado el sentido como algo que se descubre en el proceso de escucha, y la comprensión como algo que ocurre llegado cierto punto en ese proceso —y que no llega a desprenderse de cierto margen de duda, de cierta provisionalidad. Podrá ocurrir que la pieza musical no se erija nunca del todo en unidad plena, y que sin embargo el oyente comprenda su sentido; un sentido, eso sí, descubierto como proceso —como fórmula, diré en el caso de la repetición.

5. Clausura de la escucha funcional

Pongámonos por unos momentos en la posición del músico. Ello no implica cambiar la perspectiva desde la que está articulado este estudio, puesto que, según he expuesto en el capítulo anterior, el que está a la escucha no es el compositor, ni el intérprete, ni el oyente, sino, en rigor, *cualquiera* de los tres. Hagámoslo para recuperar una impresión que el peso de todo lo argumentado podría hacernos perder de vista: el de la repetición musical es un gesto sencillo. En efecto, cuando *hacemos* música (de la clase que sea, con el instrumento que sea), bien puede parecernos que nada es tan fácil como repetir. Sentarse ante el piano, tocar un motivo cualquiera, el primero que dibujen nuestros dedos, y luego *repetirlo*, una y otra vez, tanto tiempo como queramos. No hace falta más: eso es hacer música de la forma más directa, de la forma más —nos sentimos inclinados a decir— *natural*. Y sin embargo, este estudio se justifica en buena medida por el esfuerzo, la osadía, incluso de la lucha, que ha sido necesaria —y sigue siéndolo aún— para que los músicos puedan echar mano de fórmulas marcadamente repetitivas, y para que los oyentes podamos gozar de su escucha. Al cabo de estas páginas, el lector tendrá la impresión de que han tenido que caer barreras muy altas para que esta modalidad de organización musical haya llegado a desarrollarse.

Y sin embargo, dada la facilidad con que, desde la posición del músico, de la factura de la música, se logra repetir, esas barreras deben de encontrarse del lado de la escucha. Tiene que ser la propia escucha del músico, o el temor de las escuchas de los demás, los que erijan esas barreras. Es por ello que la perspectiva de la escucha es la más pertinente para discutir la repetición musical: de ese lado está el conflicto.

Tal vez el lector objete que son variadas y muy populares las músicas que echan mano de tales fórmulas marcadamente repetitivas: la música electrónica, la música pop (con sus ritmos regulares y su estructura estrófica tan marcada), el llamado

minimalismo repetitivo —difícil no pensar en *Piano Phase* de Steve Reich (1967) cuando hablaba, en el párrafo anterior, de sentarse al piano y repetir un motivo hasta la saciedad; pero, precisamente, ¿nos resultaría tolerable esa pieza sin el *phasing*?— e incluso *grandes* obras del repertorio clásico, como la sección repetitiva del primer movimiento de la Séptima Sinfonía, *Leningrado*, de Shostakovich. Pero en todos esos casos —hablando en términos generales— podemos descubrir, junto a esas fórmulas explícitamente repetitivas, algún otro procedimiento que parece destinado a paliarlas, a compensarlas, a hacerlas más fácilmente *aceptables*: la letra (en la música pop), una estructura formal que orienta la escucha hacia momentos de clímax (en la electrónica), un proceso gradual (en el minimalismo repetitivo o en la sinfonía de Shostakovich). En verdad siguen siendo raros los casos en los que la fórmula repetitiva aparece desnuda, como lo hace, por ejemplo, en *Wunschkonzert*⁶⁶ de Hanne Darboven. Pero en este caso nos hallamos en el terreno de la *música experimental*, o más concretamente de la *música matemática*, como decía la propia Darboven, un subterfugio de contexto que cumple la misma función que los subterfugios formales de los casos anteriores: mitigar el exceso de repetición. O mejor aún, ni siquiera estamos seguros de

66 Expuesta por primera vez en la Documenta 11 (2002), *Wunschkonzert* de Hanne Darboven consta de 1008 hojas de papel, en las que hay escritas a mano una serie de números, acompañados de una representación esquemática de los mismos, dispuestos en cuadrícula. La pieza se divide en cuatro *Opus* (*Opus 17a* y *17b* y *Opus 18a* y *18b*), cada uno de los cuales consta de 36 poemas, de 6 hojas cada uno, más una séptima hoja conteniendo, a modo de título, antiguas postales de felicitación. Las cuadrículas de números y esquemas contenidas en las hojas progresan de un modo sistemático, que resulta de la escritura de fechas, en la notación habitual en seis cifras, y de ciertas operaciones con esas cifras. Se trata de un procedimiento ya empleado por la artista en piezas anteriores. En los años 70 Darboven ideó una forma de traducir tales series numéricas a notación musical. Por ese procedimiento, *Wunschkonzert* se convierte en una pieza musical para contrabajo solo, de aproximadamente 4 horas de duración. Aunque las evoluciones numéricas están sujetas a pequeñas variaciones, estas son difíciles de apreciar en la escucha (más que oírse, se sospechan) con lo que la pieza se presenta al oído como fuertemente repetitiva. *Opus 17a*, la primera de las cuatro partes, fue estrenada en 1996 en el Dia Center for the Arts de Nueva York, en el contexto de una exposición de la artista. Ina Blom describe admirablemente la pieza en una nota publicada en la revista *Frieze* (2007). Véase también Enwezor (2002) y Birkin (2014).

que se trate de una pieza musical. Al final y al cabo, Darboven es más bien una artista plástica, cuyas trabajos se presentan bajo la forma de instalaciones, y *Opus 17a* (la sección inicial de *Wunschkonzert*) fue estrenada en el contexto de una exposición. Tal vez debamos decir que se trata de una pieza de *arte sonoro*.

Todo ello son indicios de los reparos que todavía tenemos ante los procedimientos musicales basados en fórmulas repetitivas. Como decía, han tenido que caer barreras muy altas para que esos procedimientos pudieran desarrollarse plenamente. Y la más alta y resistente de esas barreras es, tal como he argumentado, el funcionalismo musical. Por ello es preciso que lo considere con cierto detalle, más aún cuando la modalidad de repetición que va a interesarme aquí mantendrá cierto grado de dependencia con este. En las páginas anteriores he descrito los rasgos fundamentales de la escucha funcional. Me ocuparé ahora de completar, y de llevar hasta las últimas consecuencias —en relación a la escucha de la repetición— lo allí planteado.

* * *

En el capítulo de *Le temps de la voix* titulado *La musique et l'oublié*, Daniel Charles se refiere el rechazo de Adorno a la creencia de Herbert Eimert en la posibilidad de describir todos los sonidos en base a ciertos parámetros. Adorno alerta del peligro de fetichización, incluso de ontologización de los sonidos que ello implica:

Si vous demander à un son de simplement être —au sens où Cage ne vise qu'à laisser être les sons ce qu'ils sont— vous risquez fort de n' "adorer" en lui que "de la neige fraîchement tombée": au nom du non-agir, vous renoncez à comprendre ce que le son fait (Charles 1977: 256-257)⁶⁷.

67 “Si le pides a un sonido que simplemente sea —en el sentido en el que Cage no aspira sino a *dejar que los sonidos sean lo que son*— te arriesgas a no “adorar” en este más que “la nieve recién caída”: en nombre de la no-acción, renuncias a comprender lo que el sonido *hace*” (trad. del A.).

La escucha desconectada, atomizada, a que la creencia de Eimert da pie supondría, sigue argumentando Adorno, abandonar, “*du coup, la vocation de la “grande” musique occidentale à communiquer*” (Charles 1977: 257)⁶⁸. El posicionamiento de Adorno se basa en su noción del funcionalismo musical, tal como la he descrito en los capítulos anteriores. Pero leamos el modo, particularmente preciso, como la presenta Daniel Charles. Es esta caracterización la que me interesa ahora —más adelante me referiré a la disyuntiva planteada entre Adorno y Eimert:

Le présupposé du diagnostique adornien réside dans une définition spécifique du fonctionnalisme musical. Ce terme ne signifie pas, comme dans les arts plastiques, “le fait qu'un objet soit adapté a un but non esthétique” (Arnheim 1973: 209). Il renvoie plutôt aux “implications qu'un événement musical donné —qu'il s'agisse d'un son, d'un motif, d'une phrase, ou d'une section— comporte à l'égard d'un autre événement musical, soit au même niveau hiérarchique, soit à un autre niveau” (Meyer 1967: 296). Tout événement musical “fonctionnel” est censé contenir le réseau de ses propres relations avec tous les autres événements de la même œuvre; et comme il est besoin d'un auditeur pour élucider et exhiber ce réseau, on définira la perception des relations fonctionnelles comme résultant des inférences que peut se former cet auditeur, relativement aux implications éventuelles dudit réseau (Charles 1977: 257-258)⁶⁹.

Hemos leído en la *Introducción a la sociología de la música* de Adorno una caracterización de la escucha funcional —encarnada en

68 “de golpe, la ambición de la “gran” música occidental de *comunicar*” (trad. del A.).

69 “La presuposición del diagnóstico adorniano reside en una definición específica del funcionalismo musical. Este término no significa, como en las artes plásticas, “el hecho de que un objeto se adapte a un fin no estético” (Arnheim 1973: 209). Remite más bien a las “implicaciones que un evento musical dado —sea un sonido, un motivo, una frase o una sección— conlleva en relación a otro evento musical, ya sea al mismo nivel jerárquico o a otro nivel” (Meyer 1967: 296). Se considera que todo evento musical “funcional” debe *contener* la red de sus propias relaciones con todos los otros eventos de la misma obra; y dado que es necesario un oyente para elucidar y explicitar esa red, se definirá la percepción de las relaciones funcionales como resultante de las inferencias que el oyente puede formarse, en relación a las implicaciones eventuales de dicha red” (trad. del A.).

la figura del experto— como aquella en que las distintas componentes formales de la pieza se hacen presentes *conjuntamente* en la imaginación, formando en ella un entramado pleno de sentido. Y en *Escucha* de Peter Szendy hemos leído que se trata, además, de una escucha en la que nada escapa al oyente, de una escucha *sin fisuras*, sin fluctuaciones de la atención, y que, pese a su dimensión analítica, tiende por encima de todo a establecer una *síntesis* de lo escuchado. Las líneas que ahora leemos de Daniel Charles nos dan una imagen más precisa de ese entramado pleno de sentido al que se refería Adorno. La escucha funcional consiste, nos dice Charles, en el establecimiento de una red de relaciones entre los eventos musicales de la obra, red que debe ser jerárquica (los eventos se sitúan en distintos niveles, según su relevancia) y exhaustiva (cada evento musical debe guardar una u otra relación con todos los demás eventos musicales de la obra). Red (“*réseau*”) es el término utilizado por Charles, pero debe tenerse en cuenta que se trata de una red con hebras de distintos grosores, y con nodos principales y otros secundarios: no una red plana e indiferenciada, sino dotada de cierto espesor, estructurada mediante relaciones no solo horizontales, sino también en profundidad.

Otro aspecto relevante es el que Charles menciona al final de las líneas citadas: esa red jerarquizada y exhaustiva de relaciones entre los eventos sonoros debe ser elucidada, explicitada, por el oyente. Ello no quiere decir que no sea inherente a la pieza —recordemos que Adorno describe la escucha estructural, la realización perfecta de la escucha funcional, en términos de adecuación de la escucha a las propiedades objetivas de la obra— sino que la dilucidación de esa red de relaciones no consiste solamente en la clara comprensión de lo que va sonando, ni siquiera en un ponerlo en relación con lo que ya ha sonado —en escuchar las partes *conjuntamente*—, sino que consiste, además, en un juego de satisfacción y frustración de las expectativas que el oyente se va creando en relación a lo que va a sonar. Nótese que Charles habla no sólo de relaciones entre los sonidos, sino también de implicaciones de cada uno de ellos con respecto a todos los demás. Hay algo de consecuencia lógica —de relación, por lo tanto, de sentido— en esa red de relaciones funcionales. En las líneas que siguen a la cita anterior, Charles habla incluso de la necesidad de una elección consciente por parte de

quien escucha:

Or, de telles inférences dépendent elles-mêmes de l'acculturation de l'auditeur à l'endroit du "style" auquel se rattache l'événement considéré, des caractères formels ou syntactiques de l'événement, et de la nature des processus mentaux ainsi sollicités. Ce dernier trait renvoie à son tour à l'inéluctabilité du choix. Indéclinable en effet est la dépendance d'un choix intelligent à l'égard de la prévision des résultats de choix —comme si l'interprétation "prédictive" ou "prédicative" des événements, "selon l'antécédent et le conséquent, la cause et l'effet, les moyens et les fins" (Meyer 1967: 299), devait de toute nécessité signifier une question (biologique) de survie (Charles 1977: 258)⁷⁰.

Ello nos habla de un aspecto clave de la escucha funcional, y que no he explicitado en lo escrito hasta aquí: quien escucha está optando, está deliberando e infiriendo. Por la forma en que me he referido a la imaginación como capacidad de contracción, de hacer presente lo ya escuchado mientras se sigue escuchando, podría parecer que el proceso de escucha era puramente pasivo, dependiente, en todo caso, del adiestramiento previo, y de la atención prestada, pero nada más. Charles nos advierte ahora de que el oyente que comprende una pieza musical funcional no sólo está familiarizado con el "estilo" de la pieza, y no sólo se mantiene atento a los sonidos que van llegando a su oído, sino que, por encima de todo, lleva a cabo una labor activa de dilucidación. En resumidas cuentas, está pensando lo que escucha —atención, no pensando *en* lo que escucha.

Esta dilucidación de los sonidos, este rumiar lo que se escucha a medida que se escucha, no sólo se da como anticipación de lo que va a sonar, sino como cuidadoso sopesamiento de lo que ya ha

70 "Ahora bien, esas inferencias dependen de la aculturación del oyente en relación al "estilo" al cual se vincula el evento considerado, al carácter formal o sintáctico del evento y a la naturaleza de los procesos mentales así solicitados. Este último rasgo remite a su vez a la ineluctabilidad de una *elección*. Indeclinable en efecto es la dependencia de una elección inteligente respecto a la previsión de los resultados de la elección —como si la interpretación "predictiva" o "predicativa" de los eventos, "según el antecedente y el consecuente, la causa y el efecto, los medios y los fines" (Meyer 1967: 299), debiera necesariamente significar una cuestión (biológica) de supervivencia" (trad. del A.).

sonado. El oyente que ejerce la escucha funcional no sólo procura dilucidar, ver claro, el futuro de la pieza, sino también su pasado, puesto que su principal cometido es oír —o acaso debiera decir *ver*, recuérdese la discusión sobre la naturaleza visual de la escucha funcional— la pieza entera. La dilucidación de lo que va a sonar se da, nos dice Charles, bajo la forma de la apuesta, de la expectativa; la de lo que ya ha sonado se da como proceso activo de rememoración, o sea de selección —de *comprensión*— de lo recordado.

Consideremos el papel de la memoria en la escucha funcional —y con ello habré completado la descripción de este singular proceso de escucha. El hecho de que la red de relaciones funcionales deba ser exhaustiva (deba cubrir la totalidad de los eventos sonoros de la pieza) podría hacernos creer que el oyente debe guardar un recuerdo literal (un recuerdo *sonido a sonido*) de cuanto ha escuchado hasta el momento presente. Sin embargo, el hecho de que esa red esté jerarquizada hace que su adecuado establecimiento dependa de un delicado equilibrio entre la memoria y el olvido, de una discriminación precisa de lo relevante y lo superfluo. Funes el memorioso⁷¹, cuya memoria conserva intactos absolutamente todos

71 En el cuento titulado *Funes el memorioso*, Borges describe a su héroe en estos términos:

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”. Y también: “Mis sueños son como la vigilia de ustedes”. Y también, hacia el alba: “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”. Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto

los estímulos recibidos, sin criterio alguno que los distribuya, los subraye o los descarte según su relevancia, sería incapaz de *comprender* la música funcional: los sonidos se fijarían en su conciencia con absoluta fidelidad, pero, precisamente por ello, formarían una masa indiferenciada, en la que cada evento musical, no importa cuantas veces se repitiera o apareciera junto a otro evento, sería absolutamente singular, independiente de todos los demás. Lo mismo que a Funes le ocurriría a alguien con una memoria tan pobre que no pudiera darse cuenta de que lo que oye ahora lo ha oído también hace unos segundos. La comprensión — aunque acaso no el goce— de toda pieza musical funcional estaría vedada a uno y otro: ese es un juego que requiere un equilibrio preciso, un funcionamiento *correcto*, de nuestras capacidades de recordar y de olvidar.

* * *

Esto completa la caracterización de la escucha funcional. Era necesario llevarla a cabo porque, como veremos en la Segunda Parte, la modalidad de repetición que va a interesarnos en este estudio guardará cierto grado de dependencia con ella. El punto crítico, el punto de colapso de la escucha en el que va a desplegarse una disyuntiva —recordar u olvidar, repetir o cambiar— por la que vamos a apartarnos —pero nunca del todo— de la escucha funcional, vendrá determinado por lo cerrado de esta escucha, será el vértice exacto de su clausura. Según hemos visto, la escucha funcional se da bajo el signo de la adecuación a la obra escuchada; es un proceso activo de rememoración e inferencia, pero de rememoración e inferencia *de aquello que viene cifrado en la obra*

en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo (Borges 1944: 488).

Y en la parte final del cuento apunta:

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos (Borges 1944: 490).

—como apuntaba Charles, cada sonido debe contener en sí la red de todas sus implicaciones para con los demás sonidos—; y ese proceso de comprensión se da, desde luego, conforme a cierto criterio, que se adquiere por adiestramiento —las inferencias dependen del grado de familiaridad del oyente con el *estilo* de la pieza que está escuchando. Todo ello nos da una imagen de la escucha funcional como un proceso en el que uno está inmerso, absorbo plenamente en la rememoración y la inferencia de lo que está escuchando; un proceso en que el oyente piensa lo que escucha —pero no *en* lo que escucha— con plena concentración. No hay en su mente lugar para otra cosa; no hay margen alguno, advierte Peter Szendy, para las fluctuaciones de la atención.

De ahí el aspecto cerrado de la escucha funcional: no sólo no hay margen para la distracción, sino que no hay margen *para nada más*. Se piensa lo que se escucha, y ni tan sólo cabe la posibilidad de levantar la cabeza unos instantes para pensar *en* lo que se escucha, es decir, para pensar lo que se escucha de un modo que tome en consideración —y tal vez cuestione— el propio proceso de escucha: también eso sería distraerse. Unos momentos de reflexión, de duda, y dos compases nos han pasado inadvertidos. Ya es tarde entonces; ya no es posible la plena comprensión de la pieza, no podremos *verla entera*⁷².

72 A este respecto es bien certera la noción de *escucha culpable* que propone Daniel Charles:

Les musiques systématiques n'étaient agencées que pour se prêter à la seule écoute de l'instant présent, unique, en principe situable-et-datable, et par-là facteur de linéarisation et d'homogénéisation. Leur fonctionnalité, elles la tenaient de la fonction même de cet instant-ci, d'être présent, comme un carrefour de relations, ou comme un nœud ferroviaire ou autoroutier. Mais déjà la présence se dérobaît: on ne stationne pas aux carrefours, on ne s'ancre pas dans l'instant. D'où la nécessaire culpabilisation de l'écoute, évidente par exemple dans l'audition d'une polyphonie: à moins de rejouer quatre fois la même pièce à quatre voix en accentuant à chaque fois une voix différente, comme le recommandait Poulenc pour un des morceaux de sa Suite française, on ne "boucle" jamais l'audition. Synonyme de "profondeur" le caractère inépuisable de l'audition met en demeure le public d'ajuster perpétuellement sa perception à la richesse de ce qui passe: c'est-à-dire de se sentir toujours en retard. L'œuvre, si elle est effectivement destinée à être consommée sur-le-champ, demande trop, sur l'instant. La

Pero examinemos con más cuidado este punto de clausura, el punto exacto en el que el oyente queda del todo absorto en la escucha, sin margen para otra cosa. ¿Es realmente un punto de clausura? ¿O es más bien un punto de fuga, de salida a otro espacio, al que sólo puede accederse por ese punto ínfimo, por el estrechamiento brutal de la concentración absoluta? Eso parece decirnos Borges cuando habla del *sueño lúcido* de los lectores en la biblioteca⁷³. El lector está soñando, es decir está ausente, cerrado a su entorno inmediato, y sin embargo es lúcido, ve con especial claridad ese otro lugar al que le lleva su estar absorto en la lectura. ¿Pero escuchar es lo mismo que leer? El sueño lúcido del lector es un sueño de *lo que el texto dice*. ¿El oyente tiene un sueño semejante, un desplazamiento semejante a *lo que la música dice*?

fonctionnalité des relations entre les sons excède par hypothèse le présent; jamais intégralement préhensible, elle est en perpétuel débordement vers passé et avenir. Du coup, elle est perpétuellement vouée à l'oubli —mais à un oubli négatif, culpabilisant. L'auditeur est toujours trop léger...
(Charles 1977: 264-265).

(“Las músicas sistemáticas no estaban dispuestas sino para prestarse a la escucha exclusiva del instante presente, único, situable y datable en principio, y por ello factor de linealización y de homogeneización. Su funcionalidad procedía de la función misma de este instante, del estar presente, como una encrucijada de relaciones, o como un nudo ferroviario o de carreteras. Pero el presente ya se hurtaba: no nos detenemos en las encrucijadas, no nos anclamos al instante. De donde la necesaria culpabilización de la escucha, evidente por ejemplo en la audición de una polifonía: a menos que toquemos cuatro veces la misma pieza a cuatro voces, acentuando cada vez una voz distinta, como recomendaba Poulenc para uno de los movimientos de su *Suite française*, nunca “completamos” la audición. Sinónimo de “profundidad”, el carácter inabarcable de la audición obliga al público a ajustar continuamente su percepción a la riqueza de lo que acontece: es decir a tener la impresión de estar retrasado en todo momento. La obra, si efectivamente está destinada a ser consumada en el acto, exige demasiado del instante. La funcionalidad de las relaciones entre los sonidos excede por hipótesis el presente; nunca aprehensible del todo, se desborda continuamente hacia el pasado y el porvenir. De pronto, queda perpétuamente consagrada al olvido —pero es un olvido negativo, culpabilizante. El oyente es siempre demasiado *ligero*...” Trad. del A.).

73 En la dedicatoria a Leopoldo Lugones que abre *El hacedor*, Borges describe la biblioteca: “A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores” (Borges 1960: 157).

En el capítulo anterior creo haber argumentado suficientemente que la escucha funcional no sólo opera de un modo semejante al de la lectura, sino que, en la medida en que aspira a la *comprensión* de la pieza escuchada, podemos afirmar que *es* una lectura de la misma. Puse buen cuidado, sin embargo, en no llevar demasiado lejos el sentido del verbo comprender referido a la música. Parece claro que comprender un texto es captar el sentido de lo que este dice, captar pues su *significado*. Pero en el caso de la música debemos tener mucho cuidado con dar ese salto de los sonidos a su posible significado. Por lo pronto, sólo podemos hablar de comprender, cuando nos referimos a la escucha funcional, como un hacerse cargo de la lógica, estrictamente musical, conforme a la cual cada componente formal de la pieza establece ciertas relaciones con todas las demás. Se trata de la lógica por la cual un músico puede pensar “este sonido no tiene *sentido* en este punto, este otro, en cambio, sí lo tiene” —y en ese juicio la palabra *sentido*, a diferencia de la palabra *significado*, no tiene por qué remitir a nada distinto de la propia música⁷⁴.

Pero si la comprensión que nos procura la escucha funcional es tan sólo una comprensión de la organización de los sonidos, ¿no tendremos que concluir que ésta es, en verdad, una escucha cerrada? Sólo en la medida en que comprender la música sea comprender, por medio de la música, *otra cosa*, algo distinto de los sonidos que llegan a nuestros oídos y de la lógica de su organización, podremos decir que el punto de clausura de la escucha funcional, aquél en el que el oyente queda absorto en la escucha, es en verdad un punto de apertura —de apertura a esa *otra cosa*.

Dedico las siguientes páginas a examinar los posibles modos de significación de la música funcional. Recuérdense que voy a definir la modalidad de repetición que nos incumbe en este estudio como aquella que, por su grado excesivo de reiteración, enturbia las relaciones funcionales, las bloquea. Puesto que la *comprensión* del *sentido* de la pieza consiste en captar el juego de tales relaciones, bajo esa modalidad de repetición la comprensión será problemática, y el sentido difícil de establecer. Discutir si esa comprensión no lo

74 Recuérdense las palabras de Nattiez a este respecto, citadas en el capítulo anterior (1990: 114).

es sólo de un sentido, sino también de un significado —si lleva al oyente a captar algo distinto de los propios sonidos y su orden— nos permitirá apreciar mejor las consecuencias de ese bloqueo de las relaciones funcionales en la repetición. En la medida en que la escucha funcional no sea más que la comprensión del orden formal de los propios sonidos, el bloqueo de las relaciones funcionales podrá erigirse en apertura a alguna suerte de significado; en la medida en que la escucha funcional sea la comprensión de un significado, ese bloqueo de las relaciones funcionales se revelará, por el contrario, como un modo de hacer complejo y problemático ese significado; un modo de emborronarlo, o de enriquecerlo tal vez.

* * *

En este punto debo retomar el hilo de las consideraciones de Daniel Charles sobre la relación entre la música y el lenguaje que he citado en el capítulo anterior. Suele decirse que *la música es un lenguaje*. Es una afirmación que hemos oído muchas veces. También hemos oído hablar de una *frase musical*, o afirmar que cierta pieza musical es *narrativa*. En *Le temps de la voix*, la obra de Daniel Charles que vengo siguiendo en buena parte de lo escrito hasta aquí, la idea de la música como lenguaje está muy presente. Se comprende, puesto que se trata de un libro sobre la voz. Pero no es solamente un libro sobre la voz, sino más bien un libro sobre la música elaborado desde la perspectiva de la voz; por ello, cuando trata de la relación de la música con el lenguaje *en la voz*, nos informa también sobre cómo es esa relación en términos generales. En el capítulo titulado “*La musique et l’écriture*”, escribe: “*La musique traditionnelle de l’Occident se veut, rigoureusement et ponctuellement, calquée sur le langage, et plus précisément encore solidaire de la conception aristotélicienne du langage*” (Charles 1977: 204)⁷⁵. Y un poco más adelante: “*La musique serait donc bien un langage —au moins dans l’acception saussurienne d’un primat de l’âme —la phonè—*

⁷⁵ “La música tradicional de Occidente aspira a estar calcada, rigurosa y puntualmente, del lenguaje, y más concretamente a ser solidaria de la concepción aristotélica del lenguaje” (trad. del A.).

sur le corps —la lettre ou le gramme” (Charles 1977: 206)⁷⁶. Por concepción aristotélica del lenguaje —y saussuriana, Charles habla de “*ce qui se dit d'aristotélicien chez un Saussure*” (Charles 1977: 204)⁷⁷— se refiere a aquella en la que “*les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix*” (Charles 1977: 203-204)⁷⁸. Eero Tarasti es aún más aseverativo a este respecto. En *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, afirma: “*Music is not just one sign among other signs —it is even a logical consequence of signs, that is to say, a narrative*” (Tarasti 2002: 9)⁷⁹.

Se trata sin duda de una cuestión compleja y amplísima, que sobrepasa el alcance de este estudio⁸⁰. A continuación me limito a presentar, a partir de las consideraciones de Charles y de Tarasti, el aspecto concreto del vínculo entre la música y el lenguaje que es relevante para el cometido de este estudio. La citas de estos dos autores que acabo de reproducir, si bien concluyen lo mismo, la equiparación de la música con el lenguaje y la narración, lo hacen desde dos aproximaciones opuestas. Charles dice que la música es un lenguaje en el sentido aristotélico/saussuriano, es decir en la medida en que los sonidos transmiten algo procedente del *alma*, remitiendo a la interioridad del sujeto. Tarasti en cambio afirma que la música es una narración porque los sonidos se organizan en ella *con consecuencia lógica*, o sea con cierta relación entre ellos, relación que puede comprenderse y explicarse sin referirnos a nada externo a los propios sonidos. En el primer caso, se dice que la música es un lenguaje porque establece relaciones en profundidad —de los sonidos con una interioridad—; en el segundo, porque

76 “La música sería entonces un lenguaje —por lo menos en la acepción saussuriana de la primacía del alma —la *phonè*— sobre el cuerpo —la letra o la *gramme*” (trad. del A.).

77 “Lo que se dice de aristotélico en un Saussure” (trad. del A.).

78 “Los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma, y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz” (trad. del A.).

79 “La música no es sólo un signo entre otros signos —es incluso una ordenación con consecuencia lógica de los sonidos, es decir, una narración” (trad. del A.).

80 Remito al lector a *Signs of Music* (Tarasti 2002), obra en la que Tarasti hace el esfuerzo de compendiar el amplio abanico de posturas que ha habido sobre esta cuestión.

establece relaciones en superficie —de los sonidos con ellos mismos. Parece entonces que, cuando lo que nos interesa es la detección del posible significado de la música, la equiparación de la música con el lenguaje nos conduce a una disyuntiva irreconciliable: o bien decimos que la música remite a alguna suerte de interioridad, con lo cual el significado se pierde en la oscuridad de lo inefable, o bien decimos que la música se construye conforme a un orden sintáctico —la consecuencia lógica de Tarasti—, lo cual elude hábilmente el problema de si esa sintaxis es o no vehículo de alguna significación, si se refiere de alguna forma *al mundo*. Tanto por un camino como por el otro, el posible significado de la música se nos escapa de las manos, se constituye en algo en lo que podemos creer, pero en modo alguno discutir⁸¹. Como ocurre a menudo con los problemas filosóficos que un análisis atento ha dividido en dos alternativas, la disyuntiva es sólo aparente: los dos caminos son caminos sin salida, ambos se estrellan contra el mismo muro.

81 No solo la primera de las dos alternativas —la que vincula los sonidos a la interioridad— supone una relación dogmático-supersticiosa con el significado de la música. También la segunda, en su nítida separación entre los sonidos y su posible (pero acaso inexistente) significado, expulsa este a un lugar inaccesible a la discusión. Claude Lévi-Strauss, que concebía la música como significante sin significado —quedando alineado, por lo tanto, en la segunda de las alternativas—, afirmaba que son los oyentes quienes confieren significado a esa serie de sonidos lógicamente ordenados (Tarasti 2002: 5). De modo que también aquí el significado (o su falta) es expulsado al espacio oscuro de la interioridad subjetiva.

6. Sentido y significado

Recurriré a la lectura de Seth Kim-Cohen para buscar una vía de escapada del callejón sin salida en el que ha terminado el capítulo anterior. Se tratará simplemente de deshacer (de desandar) la disyuntiva que nos ha conducido hasta él. Kim-Cohen abre su libro *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, con la siguiente escena:

“Excuse me, do you say in English, ‘I look at the window’, or do you say in English, ‘I look out the window?’” In Jim Jarmusch’s film Down By Law, the Italian drifter, Bob (played by Roberto Benigni), draws a window on the wall of his windowless jail cell. Bob, who speaks little English, asks his cellmate, Jack (played, incidentally, by the musician John Lurie), which preposition to use when speaking of his window. Jack replies, “In this case, Bob, I’m afraid you’ve got to say, ‘I look at the window’”.

One would be hard-pressed to find a better dramatization of the critical conflict of art history in the 1960s. On the one hand, the question asked by Bob poses the essential Greenbergian problem. It was the illusion of looking out the window —when looking, in fact, at a painting— to which Clement Greenberg, the preeminent postwar art critic, so vehemently objected. Instead, he suggested, we should be looking at the window. But there is another way to parse this problem. The post-Greenbergian art of the sixties — Minimalism, Conceptualism, performance, and so on— might accept that the illusion of the window on the jail cell wall is a problem, but its solution is entirely different from Greenberg’s. Rather than retreating into the sanctity of the window’s depictive flatness, sixties art ignores the prepositional problem of looking at or out the window and focuses instead on what a window is, the light it permits, its conduction of inside to outside and vice versa. It was Michael Fried, Greenberg’s disciple, who in 1967 would so accurately diagnose Minimalism as a case of what he called “literalism”: an encounter not with the window-as-illusion but with the window-as-window, with all that a literal window implies

and allows (Kim-Cohen 2009: xv)⁸².

Y unos párrafos más abajo, Kim-Cohen formula su propuesta:

The transition from Greenbergian modernism to what came next did not happen in painting alone nor, for that matter, in the visual arts alone. This transition can be seen as a symptom of a deeper epistemological and ontological shift from an Enlightenment worldview predicated on singular, essential values, to one predicated on plurality and contextuality. It should come as no surprise, then, to find the sonic arts dealing with the question of looking—or listening— at or out the window. What I want to suggest here is a sonic parallel to the solution suggested by the gallery art of the sixties, one that ignores the prepositional question, which is at its core a perceptual question—what to look at, or listen to— and focuses instead on the textual and inter-textual nature of sound. I suppose that, if we are fixated on prepositions, we could call it looking about the window, in both

82 “Disculpa, ¿en inglés se dice 'Yo miro *a* la ventana' o 'Yo miro *por* la ventana'?”. En la película de Jim Jarmush *Dawn by Law*, el vagabundo italiano, Bob (interpretado por Roberto Benigni), dibuja una ventana en la pared de su celda sin ventanas. Bob, que prácticamente no habla inglés, pregunta a su compañero de celda, Jack (interpretado, por cierto, por el músico John Lurie), qué preposición debe usar para referirse a su ventana. A lo que Jack responde 'En este caso, Bob, me temo que tienes que decir 'Miro *a* la ventana'. Sería difícil encontrar una dramatización mejor para referirnos al conflicto crítico de la historia del arte en los años sesenta del siglo XX. Por un lado la pregunta de Bob plantea el problema Greenbergeriano por antonomasia. Era a la ilusión de estar mirando *por* la ventana—cuando se estaba, en realidad, mirando una pintura— a la que Clement Greenberg, el principal crítico de arte de la postguerra, se oponía de forma vehemente. En vez de eso, sugirió, deberíamos estar mirando *a* la ventana. Pero hay otro modo de analizar este problema. El arte post-Greenbergeriano de los sesenta—minimalismo, conceptual, performance, etc— aceptaría que esta ilusión de la ventana en la pared de la celda es problemática, pero su solución sería completamente distinta de la de Greenberg. En vez de retirarse a la santidad del plano representacional de la ventana, el arte de los sesenta ignoró la cuestión proposicional del mirar *a* o *por* la ventana y se centró en cambio en lo que la ventana es, la luz que permite, el cómo conduce de dentro a fuera y viceversa. Fue Michael Fried, discípulo de Greenberg, quien en 1967 diagnosticaría de forma tan acertada el Minimalismo como un caso de lo que él mismo llamó "literalismo": un encuentro no con la ventana-como-ilusión sino con la ventana-como-ventana, con todo lo que una ventana en sentido literal implica y posibilita”. (Trad. del A.).

senses of about —around and pertaining to. This third way allows for sound's interactions with linguistic, ontological, epistemological, social, and political signification (Kim-Cohen 2009: xvii)⁸³.

Formulada en los términos que aquí hemos planteado, la propuesta de Kim-Cohen podría sintetizarse como sigue: en lugar de escuchar *a través de* los sonidos la interioridad del alma (*look out the window*), o de escuchar *los sonidos mismos* para apreciar su consecuencia lógica (*look at the window*), podemos escuchar *alrededor de*, o *acerca de*⁸⁴, los sonidos (*look about the window*), fijándonos en cómo se insertan y cómo funcionan en el contexto en el que se difunden.

El interés que tiene para nosotros en este punto la propuesta de Kim-Cohen es que elimina la división entre los sonidos y su posible significado o, más concretamente, deja de situarlos a niveles distintos. Cuando los sonidos de una pieza musical cifran un significado que procede de la interioridad del sujeto (del compositor), qué duda cabe de que la pieza opera en dos niveles distintos: el mundo *exterior* de los sonidos y el mundo *interior* de su significado. Y cuando una pieza no es más que el conjunto de relaciones, lógicamente consecuentes, entre sus sonidos, esa separación en dos niveles es aún más pronunciada, puesto que el

83 “La transición del modernismo Greenbergeriano a lo que vino después no ocurrió solamente en la pintura ni, por lo que aquí respecta, sólo en las artes visuales. Esta transición puede verse como síntoma de un cambio epistemológico y ontológico más profundo, de una visión del mundo procedente de la Ilustración y afirmada en valores singulares y esenciales, a otra que se fundamenta en la pluralidad y la contextualidad. No parece sorprendente, pues, encontrar a las artes del sonido ocupándose de la cuestión de mirar —o escuchar— *a o por* la ventana. Lo que quiero sugerir aquí es un paralelo sonoro a la solución propuesta por el arte de galería de los sesenta, una que ignore la cuestión proposicional, que es, en esencia, una cuestión perceptiva —a qué mirar o escuchar— y se centre en cambio en la naturaleza textual e inter-textual del sonido. Supongo que, si seguimos con esta fijación por las preposiciones, bien podríamos decir mirar *acerca de* la ventana, en los dos sentidos posibles de *acerca de* —alrededor y en relación a. Esta tercera vía es la que permite la interacción del sonido con la significación lingüística, ontológica, epistemológica, social y política”. (Trad. del A.).

84 Por “escuchar *acerca de* los sonidos”, traducción algo bárbara, me refiero a “escuchar *pensando acerca de* los sonidos”.

significado es algo que el oyente atribuye a la pieza *por iniciativa propia* o, todavía peor, algo que no existe en absoluto. La propuesta del *arte sonoro no coclear*, en cambio, nos invita, si no a decir que los sonidos y su significado son de la misma naturaleza —eso sería ir demasiado lejos—, sí por lo menos a afirmar que operan al mismo nivel, que se mezclan y se interpelan en un mismo campo de acción. Para precisar esta idea necesito recuperar la definición que he propuesto de comprensión y de sentido de una pieza musical.

Comprender el sentido de una pieza musical es, según he dicho, hacerse cargo, captar la lógica (estrictamente musical) conforme a la cual se ordenan sus sonidos. El hecho de comprenderla, precisaba, no implica en modo alguno haber captado el significado de la pieza (si es que lo tiene), puesto que el significado es, en todo caso, algo distinto de los sonidos y sus relaciones. He definido la comprensión y el sentido de este modo imbuido de la importancia que la escucha funcional confiere a las relaciones entre los sonidos. Pero el funcionalismo musical no es, a este respecto, más que un caso particular: cualquier sistema de signos pone el mismo énfasis en las relaciones entre dichos signos. Tal como afirma Eero Tarasti: “*The general accepted truism, that a sign can only function and be understood against the background of a continuum or “semiosphere” of signs, holds for music as well*” (2002: 5-6)⁸⁵.

La propuesta de Kim-Cohen me permite ahora ampliar —a la vez que precisar— la noción de comprensión. En el caso de la escucha funcional, el sentido de la pieza se establece exclusivamente en base a las relaciones de los sonidos entre sí. Pero los sonidos, además de las relaciones funcionales, pueden establecer otros tipos de relaciones, y estas pueden vincularlos a otras clases de signos. El contexto sígnico de los sonidos, la *semiosfera* de la que habla Tarasti, no tiene por qué restringirse a un contexto de sonidos. Tarasti lo especifica: “*Sometimes the semiosphere is a social context. In music, for example, national anthems constitute signs of a larger, social continuum*” (Tarasti 2002: 6)⁸⁶. Sin duda se puede

85 “La obviedad generalmente aceptada de que un signo sólo puede funcionar y ser comprendido sobre el fondo de un continuo o “semiosfera” de signos vale para la música también” (trad del A.).

86 “A veces la semiosfera es un contexto social. En música, por ejemplo, los

seguir hablando de comprensión cuando las relaciones de los sonidos no quedan restringidas a los sonidos mismos. La definición se mantiene en lo esencial: comprender el sentido de la pieza seguirá siendo hacerse cargo de las relaciones que establecen los sonidos, ahora ya no sólo entre sí, sino también, posiblemente, con otras clases de signos. Y tal ampliación del fondo continuo de signos (semiosfera), del contexto en el que los sonidos se erigen ellos mismos en signos, me permite establecer con precisión la extensión del *sentido* hacia el *significado*.

* * *

En base a todo lo planteado, propongo la siguiente noción del significado de una pieza musical: llamaré significado de una pieza musical a aquella parte de su contexto signico, o sea del conjunto de relaciones entre signos que confiere sentido a sus sonidos, que no está formada por sonidos —si es que esa parte existe. Es interesante apuntar que, de acuerdo con esta definición, aquellas piezas que esperan del oyente una escucha funcional estricta tendrán sentido pero no tendrán significado —puesto que dicha escucha atenderá exclusivamente a las relaciones de los sonidos entre sí—, por lo menos en los casos en que el oyente sepa, o quiera, escuchar la pieza de forma *adecuada* —pero esta es una cuestión que discutiré más avanzado este capítulo.

Esta definición es acorde a lo que he planteado en el capítulo anterior. He hablado allí de la clausura de la escucha funcional, del punto de clausura como aquel en el que el oyente queda absorto en el juego de rememoración e inferencia de las relaciones funcionales entre los sonidos. Me preguntaba entonces si cabía la posibilidad de que ese punto de clausura fuera más bien un punto de apertura a algún significado, de que, en la medida en que el oyente quedara absorto en la escucha funcional, se viera desplazado a otro lugar — y comparaba ese desplazamiento con el *sueño lúcido* de Borges. Y ese significado, acotaba, tenía que ser algo distinto de los propios

himnos nacionales constituyen signos de un continuo social más amplio”
(trad. del A.).

sonidos y sus relaciones. Luego hemos leído en textos de Daniel Charles y Eero Tarasti dos posibles equiparaciones de la música con el lenguaje, planteadas desde dos enfoques distintos. Tanto el uno como el otro, sin embargo, adolecían del mismo defecto: el significado, aquello a lo que esperábamos que la música funcional pudiera abrirse, quedaba fuera del alcance de la discusión. Finalmente, de la mano de Seth Kim-Cohem, en base a su propuesta de un arte sonoro no coclear, establezco una noción del significado musical que no lo aparta del campo de discusión, sino que lo deja exactamente en el mismo ámbito de acción en el que se da la articulación de los sonidos. En efecto, el significado de una pieza musical está constituido, según estoy proponiendo, por el conjunto de todos aquellos signos que forman parte del contexto en el que los sonidos de la pieza toman sentido, pero que no son sonidos. De esta forma, podemos discutirlo con la misma claridad con que podemos discutir las relaciones (funcionales o de otra clase) entre los sonidos, porque no nos estamos apartando del juego de esas mismas relaciones, sino que solamente estamos considerando, dentro de ese juego, signos de distinta naturaleza —sonidos, pero también palabras e imágenes, tal vez sujetas a la especificidad de cierto contexto geográfico, histórico, intelectual o cultural. Por último, esta clase de significado puede calificarse de *apertura* de la escucha, dado que se fundamenta en la sospecha de que la escucha no está nunca del todo cerrada en lo sonoro, sino que fácilmente da cabida a otros estímulos y pensamientos, distintos de los sonidos pero tan estrechamente enlazados con ellos (formando parte de la misma clase de relaciones que da sentido a su articulación en el tiempo) que se hace difícil que el oído logre obviarlos —ello requiere, en todo caso, un adiestramiento concienzudo. La noción de significado que propongo viene a sugerirnos: puesto que *eso otro* vinculado al sonido se nos hace una y otra vez presente en la escucha, ¿no será mejor rendirnos a la evidencia y prestarle atención, dándole carta de naturaleza como parte integrante de la propia pieza musical⁸⁷?

87 Esta idea tiene concomitancias con la de la percepción de un *mundo intersensorial*, llevada a cabo *con el cuerpo entero*, que propone la fenomenología. No sé si puede afirmarse que, en lo musical, mi planteamiento esté en sintonía con el pensamiento de Merleau-Ponty; en efecto, en su *Fenomenología de la percepción* habla de la escucha musical como un

La propuesta de este modo particular de comprender el significado musical no tiene otra razón de ser que la de servir de herramienta para el estudio de la repetición musical —y en efecto va a tener un papel relevante en las conclusiones a las que este estudio conduce. Si bien se apoya en la convicción personal de que tiene sentido para pensar no sólo la repetición musical, sino la música en términos generales, justificar esta convicción sobrepasa el cometido y las posibilidades de este estudio. En estas páginas bastará con

desplazamiento a otro lugar, bien parecido al que aquí he descartado en aras de una idea del significado musical que pudiera discutirse:

En la sala de conciertos, cuando vuelvo a abrir los ojos, el espacio visible me parece estrecho respecto de este otro espacio en el que hace un instante se desplegaba la música, y aun cuando mantenga los ojos abiertos mientras se interpreta el fragmento, me parece que la música no está verdaderamente contenida en este espacio preciso y mezquino. La música insinúa, a través del espacio visible, una nueva dimensión en la que ella hace irrupción, tal como, en los alucinados, el espacio claro de las cosas percibidas se redobla misteriosamente de un «espacio negro» en el que son posibles otras presencias (Merleau-Ponty 1945: 237).

Sin embargo, hay una imagen, unas páginas más allá, que sí concuerda, e incluso arroja luz, sobre la concepción que propongo del significado musical:

La música no está en el espacio visible, pero lo mina, lo inviste, lo desplaza, y bien pronto esos oyentes demasiado bien ataviados, que toman el aire de jueces e intercambian algunas palabras o sonrisas, sin percatarse de que el suelo se agita debajo de ellos, son como un equipaje zarandeado sobre la superficie de una tempestad. Los dos espacios solamente se distinguen sobre el trasfondo de un mundo común y solamente pueden entrar en rivalidad porque ambos tienen la misma pretensión al ser total. Se unen en el mismo instante en que se oponen. Si quiero encerrarme en uno de mis sentidos y, por ejemplo, me proyecto enteramente en mis ojos y me abandono al azul del cielo, pronto dejo de tener consciencia de mirar y, en el momento en que quería hacerme enteramente visión, el cielo deja de ser una “percepción visual” para convertirse en mi mundo del momento (Merleau-Ponty 1945: 240-241).

Substituyendo ese proyectarse enteramente en la mirada por un proyectarse enteramente en la escucha, estas líneas nos dicen algo relevante; porque en efecto, por *eso otro* que viene entremezclado en la escucha no me referiero solamente a lo que vemos, tocamos, sabemos y pensamos *mientras* estamos escuchando, sino también, y especialmente, al ver, tocar, saber y pensar que se da *en* la propia escucha.

Más directa es, por otra parte, la relación con el pensamiento de John Cage, quien afirma, en relación a sus *Variations*: “*They are occasions for*

demostrar que esta definición del significado tiene sentido y es efectiva a la hora de comprender mejor la repetición musical — quedará justificada, por lo tanto, en la medida en que este estudio, en su conjunto, logre su cometido. Sin embargo, aunque sólo sea por su apariencia un tanto peregrina, merece la pena dedicar algo de atención, si no a justificarla plenamente *por sí misma*, sí por lo menos a ponerla en contexto.

La idea de esta noción del significado musical encuentra su apoyo en la siguiente definición general, propuesto por Jean-Jacques Nattiez:

The following general definition of meaning —a relatively simple one— might be proposed: An object of any kind takes on meaning for an individual apprehending that object, as soon as that individual places the object in relation to areas of his lived experience —that is, in relation to a collection of other objects that belong to his or her experience of the world.

A few refinements to the terms used in this definition should be made: “Object” refers to words (that is the “props” of meaning) as well as to concepts per se, concrete or abstract things, individual behaviors, and social facts. I speak of an “individual” because precise understanding of what goes into the functioning of symbolic objects must be predicated upon the study of that functioning as it exist in the individual, prior to any analysis of the phenomenon's manifestations in an interpersonal transaction or at the level of a collectivity. I write of “apprehending” rather than either “producing” or “perceiving”, so that it will be clear that the meaning of an object exist not only for the person who receives it, but also for its producer.

“Meaning” in this sense is allowed by any number of philosophers. “Meaning” may be defined by a formula more lapidary still; meaning exists when an object is situated in relation to a horizon (Nattiez 1990: 9)⁸⁸.

experience, and this experience is not only received by the ears but by the eyes too. An ear alone is not a being” (Cage 1958: 31). (“Son ocasiones para la experiencia, y esta experiencia no es recibida solamente por las orejas, sino por lo ojos también. Una oreja sola no es un ser”. Trad. del A.).

88 “La siguiente definición *general* de significado —una relativamente simple— puede proponerse: *Un objeto de cualquier clase adquiere significado para un*

Tal definición general se ajusta bien a la situación del individuo prestando oído a una pieza musical, situación que, dado el planteamiento de este estudio, representa algo así como la condición de posibilidad, el punto de inicio, de todos sus argumentos: un individuo —y en la Segunda Parte veremos la importancia de que Nattiez hable aquí de un individuo, y no de un sujeto— aprehende un objeto —una pieza musical en este caso— en relación a áreas de su experiencia vital. Y es en virtud de la relación de la pieza con esas áreas de su experiencia que esta (el objeto del que habla Nattiez) adquiere significado.

Sin embargo, la traducción de la definición general de Nattiez en la específica que aquí propongo requiere, por lo menos, dos precisiones importantes. La primera, justificar la pertinencia de considerar la pieza musical como un objeto. La caracterización que he propuesto aquí de la pieza musical (como organización sonora que sólo adquiere entidad y es aprehendida *en proceso*) hace difícil concebirla como un objeto de contornos bien definidos. Pero ocurre que, cuando Nattiez precisa los términos de la definición en los comentarios subsiguientes, su caracterización del objeto resulta ser francamente laxa: puede tratarse de palabras, conceptos, cosas concretas o abstractas, comportamientos individuales o hechos sociales. En primera instancia, no parece problemático considerar la pieza musical como una cosa abstracta.

*individuo que lo aprehende tan pronto como ese individuo sitúa el objeto en relación a una colección de otros objetos que pertenecen a su experiencia del mundo. Deben hacerse algunos ajustes en los términos de esta definición: “objeto” se refiere a palabras (es decir, el “sustento” del significado) pero también a conceptos en sí mismos, a cosas concretas o abstractas, comportamientos individuales y hechos sociales. Me refiero a un “individuo” porque una comprensión precisa del funcionamiento de un objeto simbólico debe apoyarse en el estudio de dicho funcionamiento tal como se da en el individuo, previo a cualquier análisis de la manifestación del fenómeno en una transacción personal o a nivel de una colectividad. Y escribo “aprehender” en lugar de “producir” o “percibir” para que quede claro que el significado de un objeto existe no sólo para la persona que lo recibe, sino también para su productor. Esta noción de “significado” es aceptada por buen número de filósofos. El “significado” puede definirse con un fórmula todavía más lapidaria; *el significado existe cuando un objeto es situado en relación a un horizonte*”. Trad. del A.).*

Si la solución de considerar la pieza una cosa abstracta no parece del todo satisfactoria, puede hallarse una solución más afinada, atendiendo al que, como he dicho, es el escenario de todas las discusiones que vengo proponiendo: el proceso de escucha. Tal como he caracterizado la comprensión del sentido de una pieza musical —como un proceso en el que, cuando se ha descubierto un orden en la disposición de los sonidos y llegado así a una situación de acuerdo con la pieza, se espera que ésta siga su curso conforme a ese orden hasta el final, pero que si ello no ocurre, y la pieza presenta algún desarrollo inesperado, será necesario descartar el orden postulado y reconsiderar qué puede sacarse en claro de la disposición relativa de los sonidos— parece que el sentido que el oyente halla en la pieza es, a lo largo de todo el proceso de escucha, provisorio, siempre sujeto a la eventualidad de tenerse que descartar o, por lo menos, corregir. Ello quiere decir que tal vez no debemos pensar aquí en el sentido —uno— de la pieza musical —entera—, sino más bien en que la pieza va a ir adquiriendo, a lo largo del proceso de escucha, una serie de destellos —o de tramos en el mejor de los casos— de sentido. Y no olvidemos que el significado es, conforme a la definición que propongo, una parte (la no sonora) del sentido.

Atendiendo a estas consideraciones, puedo introducir la precisión de atribuir el significado no tanto a la pieza como una entidad bien definida —como una cosa abstracta, decía—, sino más bien a sus sonidos —disposición progresiva de cosas concretas— a medida que éstos se van sucediendo. Y a esos sonidos que se van sucediendo, el individuo oyente les atribuye, según su relación de éstos con áreas de su experiencia del mundo, un significado provisorio.

La segunda precisión necesaria para traducir la definición general de Nattiez en la específica de este estudio es justificar la caracterización del significado de la pieza *exclusivamente* como la parte no sonora de su sentido. “Áreas de la experiencia vital” es una expresión francamente vaga, destinada a comprender, todo parece indicarlo, cualquier factor que pueda intervenir, de una forma u otra, en la vida de una persona. ¿Qué duda cabe de que los sonidos son uno de esos factores? Nattiez precisa esta expresión afirmando que

se refiere a “otros objetos”, es decir, a objetos como aquel al que se está atribuyendo significado. Ello quiere decir que esos otros objetos en relación a los cuales el primero adquiere significado se mueven en el mismo abanico de posibilidades que éste, de modo que, si éste es, en nuestro caso, un sonido, desde luego esos otros también podrían serlo. Resulta un poco forzada, por lo tanto, la exigencia de descartar los sonidos como posible parte integrante del significado de una pieza musical.

Pero es que no se trata propiamente de excluir cualquier sonido del significado de la pieza. La definición del significado como la parte no sonora del sentido responde a la voluntad de distinguir, dentro del juego de relaciones en que consiste la disposición relativa de los sonidos, aquellas que son estrictamente *entre los sonidos de la pieza* —aquellas que, como las funcionales, vinculan exclusivamente los sonidos de la pieza entre sí, en tanto que componentes formales— de aquellas en las que interviene algo externo a *esos* sonidos. Pero no es cierto que lo externo a los sonidos de la pieza no puedan ser también, en algunos casos, sonidos, y en tales casos esos otros sonidos sí formarían parte, conforme a la definición aquí propuesta, del significado de la pieza (y no sólo de su sentido).

Un ejemplo sencillo de esta situación es la imitación, mediante sonidos musicales, de sonidos extramusicales⁸⁹. Consideremos, por ejemplo, *Petites esquisses d'oiseaux* de Olivier Messiaen (1985)⁹⁰. La disposición de los sonidos en esta pieza (su sentido) está determinada en parte por los sonidos de los cantos del petirrojo, el mirlo, el zorzal y la alondra. De modo que el individuo que presta oído a la pieza probablemente se diga, en algún punto del proceso de escucha, “este pasaje me recuerda el canto del mirlo” —o por lo menos “este pasaje me recuerda el canto de un pájaro”,

89 Desde luego no presupongo ninguna división categórica entre sonidos musicales y extramusicales, me refiero simplemente a sonidos *de la pieza* que imitan a sonidos *externos a ella*.

90 *Petites esquisses d'oiseaux* (1985) es un pieza para piano de Olivier Messiaen, escrita en 1985 y estrenada en 1987 por la mujer del compositor, Yvonne Loriod. Consta de seis partes breves, tres de ellas basadas en el canto del petirrojo, y las otras tres, que se intercalan a las anteriores, basadas en los cantos del mirlo, el zorzal y la alondra.

dependiendo de lo familiarizado que esté cada oyente con el canto de esos pájaros en concreto, y de lo fino que tenga el oído. En tal caso, el canto del mirlo que el oyente recuerda mientras escucha un pasaje de *Petites esquisses d'oiseaux* forma parte, sin duda, del significado de ese pasaje. Así que no se trata de erradicar lo sonoro del significado de la pieza, sino de discriminar, de entre las relaciones entre los sonidos de la pieza que determinan su sentido, aquellas en las que interviene algún factor externo a esos sonidos, entre los cuales puede haber, desde luego, otros sonidos.

Queda claro entonces que, en la traducción de la definición general de Nattiez a la específica que aquí propongo, indicar que el significado es la parte *no sonora* del sentido no supone una restricción adicional, sino una adaptación al contexto en el que esta definición específica debe ser operativa.

En su comentario de la definición, Nattiez subraya dos aspectos de la misma que adquieren especial relevancia en el contexto de este estudio. Advierte, en primer lugar, que la definición se restringe al caso de un individuo, porque el funcionamiento del proceso de significación debe entenderse a nivel individual, antes de poder extenderse a las transacciones interpersonales o a los colectivos. Esta precaución coincide plenamente con la que deberé tomar en la Segunda Parte de este estudio, cuando discuta el proceso de escucha de la repetición musical. Deberé describir en primer lugar cómo se desarrolla ese proceso en el caso de un individuo —no un sujeto— oyente, y a continuación cómo este proceso se prolonga —*se continúa*, diré— en la escucha de otros individuos. A este respecto, entonces, el proceso de significación tal como lo caracteriza Nattiez va a concordar con el proceso de escucha de la repetición musical.

Por otra parte, también es particularmente relevante, conforme al planteamiento de estas páginas, que Nattiez advierta que está hablando de “aprehender”, y no de “producir” y “percibir” significado, para que quede claro que el significado del objeto (de la pieza en este caso) existe no sólo para su destinatario (el oyente), sino también para su productor (el músico). Esto coincide con la perspectiva propuesta en este estudio, en el que, como he indicado en el capítulo 4, tanto el músico como el oyente son considerados,

en primer lugar, en tanto que individuos que escuchan.

* * *

Para completar la descripción de esta noción del significado musical —y a la vez para ponerla a prueba—, consideremos un ejemplo. Escuchemos *This Is The End, Beautiful Friend*, de File Under Toner, uno de los nombres bajo los que trabaja el músico Anki Toner (2008). El álbum consta de 36 piezas breves, cada una de ellas realizada a partir de los sonidos del surco final⁹¹ de un disco de vinilo célebre, o de uno que Anki Toner ha considerado por alguna razón (tal vez personal) relevante, oportuno o significativo —esos 36 álbums comprenden desde *Thriller* hasta una grabación de la sardana *El saltiró de la sardina* sobre un disco de cartón. El ruido de superficie en ese último surco (pops, clics y *hiss* básicamente) es modificado con filtros, *delays* y *reverb*, pero sutilmente, sin someterlo a fuertes transformaciones —como dice Anki Toner en las notas que acompañan el álbum, “*It’s all in the records if you know where to listen*” (Toner 2008)⁹².

Tomemos por ejemplo *Let me die in your footsteps*, hecha a partir del surco final de un ejemplar de *Footsteps*⁹³ de Christian Marclay, la pieza más sobria del álbum: sin cambios en la velocidad, ni ecos, ni filtros fácilmente apreciables, lo que *se oye* en ella es el giro regular y pausado del disco durante un minuto escaso. Comencemos

91 Los platos de tocadiscos de mayor calidad no suelen tener el sistema de retorno automático del brazo cuando termina la cara del disco. En tales casos este sigue girando, mientras la aguja recorre un surco cerrado en el que, en principio, no hay *nada* grabado.

92 “Está todo en los discos, si sabes dónde escuchar” (trad. del A.).

93 *Footsteps* de Christian Marclay es un LP de una sola cara, con grabaciones de pasos y de un bailarín de claqué. Las mil copias que se realizaron del álbum fueron dispuestas en el suelo de la galería Shedhalle de Zurich durante los meses de junio y julio de ese año, cubriéndolo de tal modo que los visitantes no podían evitar pisarlos. Terminada la exposición, todos los ejemplares fueron empaquetados y vendidos. La pieza está dedicada a Fred Astaire (Marclay 1989).

por ensayar la escucha funcional de esta pieza⁹⁴. El oído busca adónde conducen los sonidos (a qué otros sonidos) —la inferencia—, y cómo vuelven sobre sí mismos —la rememoración. Seguimos pues los *loops*, contándolos —tal vez no numerándolos, uno, dos, tres, pero en todo caso sopesando su acumulación gradual—, y su repetición nos induce a esperar que algo ocurra: una voz por encima de ese compás regular (una presencia melódica del tipo que sea, tal vez no una voz propiamente) o una interrupción del ritmo que vuelva el cómputo a cero —¿al cabo de 8 repeticiones? ¿por qué no? Pero pasan las repeticiones y *nada* ocurre, es decir, nada cambia, salvo el propio transcurrir del tiempo, el propio prolongarse impasible de la repetición.

El hecho de que no ocurra nada más que la propia repetición lleva a la escucha funcional a buscar simetrías en su cómputo numérico (intuitivo o explícito): contar hasta cuatro, o hasta ocho —¡maldito aeróbic!—, y volver a empezar. Pero el oído no aprecia ninguna simetría, ningún agruparse de los fragmentos en secciones, ninguna cesura que indique tales grupos. Si el oyente se toma el trabajo de contar, ve que la pieza comprende 32 repeticiones (la última no audible del todo, perdida en un *fade out*). Curioso número, *significativo*. ¿Estamos oyendo 8 grupos de 4 repeticiones? ¿o 4 grupos de 8 repeticiones? Qué más da, lo cierto es que el oído no aprecia esa simetría, ese orden numérico —el mío por lo menos. Pero tampoco un oyente que tuviera tal capacidad de cómputo intuitivo sacaría de ello conclusión alguna en términos de la escucha funcional. La única impresión de conjunto que llegamos a tener es la del mero acercarse y alejarse de unos sonidos en movimiento constante, impresión producida por el *fade out* con que termina la pieza —no comienza con un *fade in*, pero la escucha funcional

94 Si bien asociamos generalmente la escucha funcional con la *gran* tradición musical occidental (con lo que habitualmente se llama *música clásica*), no hay motivo alguno para restringir la práctica de esa escucha a la música que se basa en la afinación temperada y se produce con instrumentos tradicionales. Es cierto que la escucha funcional tiende a conferir un carácter abstracto —sónico— a los sonidos, y que la *nota musical* es el caso paradigmático de tal abstracción del sonido, pero si se leen con atención las caracterizaciones de la escucha funcional que he tomado como referencia (en los textos de Adorno, de Peter Szendy y de Daniel Charles) se verá que en ningún caso se ha necesitado, para describirla con precisión, restringirla a una *escucha de notas*.

infiere ese *fade in*, que ya no recuerda, al oír el *fade out*: el efecto funcional de acercarse y alejarse se produce de todos modos.

Ese movimiento, el acercarse y alejarse, es apreciable porque la pieza es breve (dura un minuto escaso). Si fuera sensiblemente más larga incluso ese mínimo gesto funcional desaparecería, y la pieza produciría la impresión de ser completamente estática⁹⁵. Más adelante discutiré esta cuestión en detalle, pero puedo avanzar que ello es así porque la fórmula que se repite equivale, en términos funcionales, a un *groove* en segundo plano, es decir, a un acompañamiento⁹⁶. De ahí la expectativa de que ocurra algo en primer plano, de que llegado un punto entre una voz (o algo semejante) sonando *por encima* de la fórmula repetida. Pero la pieza llega a su fin y esa expectativa queda frustrada. Al cabo, un diagnóstico basado en la escucha funcional no dejará mucho margen de duda: esta pieza es muy pobre, dirá, en ella no ocurre (en términos funcionales) prácticamente nada.

95 En el capítulo 3 he apuntado lo problemático de afirmar que la música repetitiva sea estática —y decía que ello sólo puede hacerse en un uso del lenguaje más distendido que el que requiere este estudio. En este punto, sin embargo, me refiero a una situación particular, en la que la escucha funcional sí comprende la reiteración musical como una organización sonora completamente estática. Se trata de la situación en que dicha escucha entiende la reiteración como una fórmula de acompañamiento, debido a lo cual se mantiene a la espera de que entre una voz, una melodía, algún sonido que dé la impresión de situarse *en primer plano*. Mientras eso no ocurre (o en el caso de que no llegue a ocurrir) la escucha funcional se mantiene a la espera, detenida, y comprendiendo, por lo tanto, esa fórmula reiterada como completamente estática —no sujeta a desarrollo alguno.

96 No está de más apuntar aquí que no todas las fórmulas repetitivas se asimilan, en términos funcionales, a una figura rítmica de acompañamiento. En los casos en los que dicha fórmula tenga un mayor grado de articulación funcional (produzca en la escucha una expectativa más rica que la del mero acompañamiento), el prolongarse de la repetición no conducirá necesariamente al abandono de la actividad de rememoración e inferencia propia de la escucha funcional (y a la correspondiente impresión de que la música es estática), sino más bien a cierta desorientación de tal actividad, con lo que la música, en lugar de tornarse estática, seguirá avanzando, aunque no quede muy claro hacia dónde —en tales casos el veredicto de la escucha funcional no será el de una pieza pobre, sino problemática. Buenos ejemplos de ello son el ya citado *Wunschkonzert* de Hanne Darboven ([referencia]) o *Piano and String Quartet* de Morton Feldman (Feldman 1985; Sani 2002).

Esta primera tentativa de escucha nos dice que *Let me die in your footsteps* no tiene significado —conforme a la definición aquí propuesta. No lo tiene porque el entramado de relaciones sígnicas del que depende el sentido de la pieza —la lógica conforme a la cual los sonidos se distribuyen de cierto modo y no de otro— queda restringido, en la escucha funcional, a las relaciones entre los sonidos —relaciones que son simples en este caso, y determinan por lo tanto un sentido pobre. Como ese entramado sígnico no comprende nada distinto de los sonidos —como nuestro oído no ha prestado atención a nada más— no hay significado alguno. Recuérdense que ello es así porque he determinado —esa es en verdad la razón de ser de la definición propuesta— que el significado se da al mismo nivel, en el mismo campo de acción —y conforme a los mismos mecanismos de comprensión— que el sentido. He pedido poderlo comprender como comprendemos (o dejamos de comprender) la articulación de los sonidos. Pero en este caso la articulación de los sonidos no dice nada interesante, al nivel de esa articulación no se ofrece nada a nuestra inteligencia que no sea una banalidad. De esa banalidad puede nacer, en todo caso, la sospecha de que nos están tomando el pelo —o si se prefiere de que la propia banalidad es la razón de ser de la pieza, su cometido. Pero esa sospecha no está hecha de sonidos, y por lo tanto la escucha funcional no la tomará en consideración —si bien constituiría, por el hecho, precisamente, de no ser de naturaleza sonora, un posible significado de la pieza.

La comprensión de *Let me die in your footsteps* que nos procura la escucha funcional se resume entonces como sigue: esta pieza tiene un sentido pobre y no tiene significado alguno. Recordemos — como último apunte antes de ensayar la siguiente modalidad de escucha— el estrecho vínculo que existe entre el sentido de una pieza musical y su código —ambos conceptos se refieren al orden conforme al cual los sonidos han sido organizados. La comprensión de un sentido simple lleva asociada, en este caso, la dilucidación de un código simple⁹⁷. En efecto, la escucha funcional descubre en *Let*

97 Esto no siempre será así. Veremos más adelante que, en casos en los que la fórmula repetitiva no puede asimilarse, en términos de la escucha funcional, a una figura rítmica de acompañamiento, un código simple puede dar pie a un sentido complejo, incluso rayando en lo incomprensible —tensando al límite

me die in your footsteps un código —un procedimiento de organización de los sonidos— clamorosamente simple: el músico ha tomado esos pocos sonidos —no importa de dónde, simplemente los ha elegido como material para su pieza— y los ha repetido, una y otra vez, durante apenas un minuto. No hay más. Podríamos incluso notar de algún modo este código, anotando su ritmo de forma aproximada y atribuyendo alguna clase de símbolos a los pocos timbres de que consta el material sonoro (o utilizando, por ejemplo, el procedimiento por el que se notan sobre pentagrama las piezas para instrumentos de percusión). Pero ello no aportaría nada. Este código (tal como la escucha funcional lo descubre) es tan pobre que queda perfectamente explicitado en su mera descripción verbal.

Pero la pobreza del sentido (y del código) y la falta de significado de *Let me die in your footsteps* podrían deberse a que estamos centrando la atención en los aspectos menos relevantes de la pieza. Tal vez el interés de esta música esté en otra parte. Parece evidente que hay en ella un amor por lo que podríamos llamar el sonido del disco en sí, el sonido idiosincrático del disco analógico (de vinilo o de otros materiales), que subyace tras la música inscrita en sus surcos. En tal caso no podemos dejar de prestar oído a *ese sonido*, concediéndole mayor importancia que a su evolución en el tiempo —su articulación funcional. Bien podría ser que la fórmula repetitiva de la pieza no se justificara por sí misma, sino como un modo de dar a escuchar con la debida atención el ruido de superficie del disco *Footsteps* —de ese disco en concreto, aquel de entre los mil ejemplares que llegó a manos de Anki Toner. Ensayemos entonces la escucha de los sonidos de la pieza en sí, practicando, al modo de Pierre Schaeffer, la *escucha reducida* de los *objetos sonoros* (Schaeffer 1966a: 159-166; Chion 1983: 33-35) que comprende la pieza⁹⁸.

la noción misma de sentido.

98 Es difícil pasar por alto que el surco cerrado y la fórmula repetitiva a la que da pie —no concebida en este caso como articulación en el tiempo, sino, bien al contrario, como un modo de alcanzar la escucha del sonido en sí, con independencia de su ocurrencia en el tiempo— tuvieron un papel relevante en las experiencias de escucha que llevaron a Pierre Schaeffer y sus colaboradores a acuñar los términos de objeto sonoro y escucha reducida. Así lo cuenta Michel Chion:

En esta segunda tentativa de escucha vamos a encontrarnos ante una disyuntiva, dependiendo de lo buenos seguidores de Pierre Schaeffer que nos propongamos ser. Si ensayamos el puro goce estético de cada sonido por sí mismo, haciendo caso omiso de su repetición —considerándola simplemente como ocasiones reiteradas para ir apreciándolo cada vez mejor⁹⁹— y de su relación con los demás sonidos, la pieza se torna algo completamente desprovisto de articulación temporal, por más que dure un lapso de tiempo. En este caso el sentido de la pieza es claro, y lo

L'expérience du sillon fermé consistait, en un temps où cette musique se faisait sur disque souple, à refermer un fragment enregistré sur lui-même (comme peut le faire, par accident, une rayure), créant ainsi un phénomène périodique prélevé, au hasard ou de façon préméditée, dans la continuité d'un événement sonore quelconque et pouvant le répéter indéfiniment. Avec l'arrivée du magnétophone, c'est la boucle de bande magnétique qui a remplacé le sillon fermé, en créant un effet parfaitement similaire. Largement utilisé dans la musique concrète de cette époque, le sillon fermé menait à la prise de conscience de l'objet sonore et de l'écoute réduite: comment, en effet, décrire pour lui-même ce fragment sonore dont on avait vite fait d'épuiser la perception "causale" et anecdotique, et qui se présentait à l'auditeur comme un "objet", à la fois toujours le même et toujours susceptible de révéler de nouveaux traits à une observation indéfiniment répétée? (Chion 1983: 20).

(“La experiencia del surco cerrado consistía, en un tiempo en que esta música se hacía sobre disco flexible, en cerrar un fragmento grabado sobre sí mismo (como puede hacerlo, por accidente, una raya en el disco), creando así un fenómeno periódico retenido, al azar o de forma premeditada, de la continuidad de un acontecimiento sonoro cualquiera y pudiéndose repetir indefinidamente. Con la llegada del magnetófono, el bucle de cinta magnética reemplazó el surco cerrado, produciendo un efecto completamente similar. Muy utilizado en la música concreta de la época, el surco cerrado llevaba a la toma de conciencia del objeto sonoro y de la escucha reducida: en efecto, ¿cómo describir por *sí mismo* ese fragmento sonoro del que rápidamente se había agotado la percepción “causal” y anecdótica, y que se presentaba al oyente como un “objeto”, siempre el mismo y a la vez siempre susceptible de revelar nuevos rasgos ante una observación indefinidamente repetida?” (trad del A.).

99 Schaeffer habla de “la decisión de escuchar un objeto sonoro, sin otro propósito que el de oírlo mejor y mejorar con cada escucha” (1966a: 164).

comprendemos de inmediato: cada sonido está presente por sí mismo, las relaciones entre ellos son meramente contingentes —no debemos prestarles atención—, y lo que tiene relevancia en cada sonido, lo que justifica su presencia y lo hace regresar una y otra vez, es su inenarrable singularidad, la infinita riqueza de detalles de su articulación y coloración.

El código que esta escucha *contemplativa* nos permite deducir es también sencillo, aunque más difícil de explicitar como tal: cada sonido ha sido dispuesto por sí solo, sin otro propósito que el de su percepción clara y distinta, y sin otorgarle otra relación con los demás sonidos, ni con su propio retorno en bucle, que la de contribuir, en todo caso, a esa clara percepción. Aunque sospechemos que la pieza consiste en un *loop* perfecto, dado que no estamos prestando atención alguna a la articulación temporal de los sonidos, no pensaremos que el código ha dictado la implementación de ese *loop*; ello supondría haber desatendido la disposición de cada sonido por sí mismo, lo que en modo alguno es acorde a la voluntad de presentarlos en su plena singularidad. Si lo que resulta al cabo es, o parece ser, un *loop*, este será el resultado de la implementación, una a una, de las sucesivas repeticiones —de un “escuchémoslo una vez más” dictado por la voluntad de oír claramente—, nunca de un procedimiento sistemático.

No cabe duda de que, bajo esta escucha, el contexto que confiere sentido a los sonidos —que nos permite comprender la lógica musical¹⁰⁰ conforme a la cual se disponen— consta exclusivamente

100 Puede parecer forzado llamar *lógica musical* a la voluntad de apreciación estética de cada sonido por sí mismo, y de hecho, por más que esta escucha desconectada se apoye en las nociones de objeto sonoro y de escucha reducida, no se ajusta, según indicaré a continuación, a la idea de la organización musical tal como la entendía Pierre Schaeffer (1966a: 243-257). Téngase en cuenta, sin embargo, que lo que estoy haciendo es ensayar distintas modalidades posibles del establecimiento del sentido y el significado de una pieza musical, y que para ello es interesante intentar ir a los extremos. Nada más lejos del cometido de este estudio, sin embargo, que entablar la discusión sobre los límites de la música. Esta sólo entrará en escena cuando, en la Segunda Parte, me refiera a la posibilidad de que la escucha funcional rechace escuchar ciertas organizaciones repetitivas en tanto que música. Más allá de esta situación concreta (que además tiene aquí una importancia relativa) la discusión sobre los límites de la música no nos

de relaciones entre los propios sonidos. O de la falta de relación entre ellos, tal vez debiera decir, pero, si nos atenemos al modo como he caracterizado el sentido, esa falta de relaciones —esa voluntad de desconexión, de subrayar cada presencia singular en el transcurso del tiempo— no deja de ser un criterio para la organización del material sonoro; no deja de ser, por lo tanto, una modalidad de sentido. Y si el contexto de que depende el sentido no comprende más que relaciones (o su falta) entre los propios sonidos, debo concluir una vez más que, también bajo esta escucha contemplativa, *Let me die in your footsteps* carece de significado.

Pero procediendo de este modo nos apartamos del camino propuesto por Pierre Schaeffer, por más que la escucha que practicamos coincida plenamente con su concepto de la escucha reducida. Insisto en considerar como musicales las experiencias de escucha que venimos ensayando —en ningún momento he contemplado la posibilidad de que *Let me die in your footsteps* no sea una pieza musical—, pero, conforme al pensamiento de Schaeffer, la escucha, tan atenta como se quiera, de objetos sonoros desconectados está lejos de constituir por sí sola una experiencia musical (Schaeffer 1966a: 243). Ya he apuntado, al describir la noción de sentido que propongo, que también la música concreta (no solo la música instrumental tradicional) se articula en base a las relaciones entre los sonidos. En efecto, la creación musical consiste para Schaeffer en seleccionar objetos sonoros *adecuados*, y recontextualizarlos como “elementos inteligibles de un nuevo sistema por descifrar” (Schaeffer 1966a: 194)¹⁰¹. No basta por lo

interpela en este estudio.

101 Merece la pena reproducir el pasaje completo:

Podríamos decir, y sería algo más que un juego de palabras, que la escucha musical tradicional era la escucha de lo sonoro de los objetos musicales estereotipados, mientras que la escucha música (del músico) sería la escucha musical de nuevos objetos sonoros propuestos para el empleo musical. Es un nuevo objeto de actividad, no ya una intención, sino una invención con el sesgo de la escucha reducida, aplicada al objeto sonoro. Lo único que el homo faber puede hacer por nosotros es ofrecernos objetos no demasiado exorbitantes que se presten a ese difícil ejercicio y que sean a la vez lo suficientemente chocantes y limpios como para despertar este nuevo oído. Estos objetos convenientes representarán una actividad doblemente creadora. Con la invención

tanto con la escucha descontextualizada (reducida) de los sonidos, sino que es preciso articular esos sonidos descontextualizados (esos objetos sonoros), mediante un sesgo en la escucha reducida, conforme a un nuevo sentido musical —nuevo, desde luego, en los tiempos en que Schaeffer redactaba su *Tratado*.

* * *

Si nos proponemos ser schaefferianos por unos minutos, deberemos volver a ensayar la escucha reducida de *Let me die in your footsteps*, pero esta vez reducida y con ese sesgo musical. En este caso toparemos con dos dificultades. La primera ya ha aparecido en la tentativa de escucha anterior, pero sólo ahora se hace realmente problemática: los objetos sonoros no están suficientemente descontextualizados en esta pieza. Su articulación en el tiempo (la cadencia con que se repiten) y su morfología —para usar la terminología de Schaeffer— permiten al oyente identificarlos de inmediato como el ruido de superficie de un disco de vinilo —por lo menos al oyente mínimamente familiarizado con esta tecnología. Ello dificulta la descontextualización que requiere la escucha de los sonidos como objetos sonoros, paso previo para su posible recontextualización en una articulación musical.

La segunda dificultad con que topamos al ensayar una escucha reducida y musical de *Let me die in your footsteps* es que la articulación de los sonidos es demasiado pobre como recontextualización musical. Escuchar esos sonidos como objetos sonoros, como venimos haciendo desde la tentativa anterior, ya es algo forzado (porque fácilmente *imaginamos* el disco de vinilo), pero puede lograrse con el debido entrenamiento¹⁰², pero concebir el

música heredada de las formas de hacer ancestrales nos las ingeniaremos para crear objetos sonoros que se presten a una renovación musical. Y una vez obtenidos, nos los arreglaremos también con una escucha musical *descontextualizada* para escucharlos como portadores de elementos inteligibles en nuevos sistemas por descifrar (Schaeffer 1966a: 194).

102 “Se trata, pues, de una actividad original cuyas estructuras de percepción se

loop de esos sonidos, que tan directamente se asocia con el giro del disco, como una nueva articulación musical impuesta a unos objetos sonoros supuestamente descontextualizados es pedirle demasiado al oído. El sentido y el código que descubrimos en esta pieza mediante este modo de escucha son los mismos que en la tentativa anterior, pero ahora, por causa de nuestro esfuerzo por escuchar *musicalmente* —en el sentido de Schaeffer—, lo que tenían de simple y de forzado comienza a rayar en lo insostenible. Si esta organización sonora tiene por finalidad el goce estético de los sonidos en sí mismos, como paso previo para su articulación musical, comenzamos a dudar de que vaya a cumplir su cometido.

Si bajo la escucha funcional la fórmula repetitiva de *Let me die in your footsteeps* resultaba pobre porque quedaba identificada con una figura rítmica de acompañamiento, y bajo la escucha reducida quedaba desactivada porque no le prestábamos atención en sí misma, sino como una serie de ocasiones renovadas para apreciar mejor los sonidos, ahora, bajo la escucha reducida musical, resulta de nuevo pobre por su escasa capacidad de recontextualización. Oímos la repetición no como un artificio musical, sino como una propiedad del disco que esta pieza fácilmente nos lleva a imaginar. Y esto la *desactiva* como fórmula musical, como procedimiento compositivo. Estas consideraciones apuntan a un aspecto relevante de la repetición musical, que en la Segunda Parte podremos apreciar con mayor claridad: que no se deja asociar fácilmente con ningún movimiento cíclico, es decir, que tiene más de ficticio que de descriptivo, más de artificioso que de literal.

El sesgo musical añadido ahora a la escucha reducida de esta pieza no altera en nada lo referente a su significado. Por más que la descontextualización de los sonidos y su articulación conforme a un nuevo criterio (musical) se muestre, en esta escucha, pobre y forzada, no deja de ser cierto que, si insistimos en concebirla como tal articulación, esta se da exclusivamente como relación entre los propios sonidos, sin vincularlos con nada distinto de ellos¹⁰³. Así

elaboran poco a poco a medida de las circunstancias y el entrenamiento” (Schaeffer 1966a: 194).

103 El hecho de que se trate de una articulación musical *de objetos sonoros* obliga a que así sea. El objeto sonoro es el sonido considerado en sí mismo,

que también en este caso la pieza carece de significado.

La afirmación *la pieza carece de significado* puede tomar fácilmente un cariz peyorativo. Téngase en cuenta, sin embargo, que estoy dando a la palabra significado en uso especial, bien delimitado. Comprendiéndola de un modo más vago y general probablemente todas las escuchas que hemos ensayado serán vehículo de una pluralidad de significados. Pero tal como aquí lo he definido, no quiere ser un medida del valor de una pieza o de una escucha, sino una herramienta para discriminar las escuchas, observando que algunas atienden a las relaciones de los sonidos con signos de otra naturaleza y otras no. Ello determina que oigamos y comprendamos cosas distintas en las piezas que llegan a nuestros oídos. Pero es importante tener presente que ninguna escucha es completa, ni mucho menos ecuaníme. Escribe Schaeffer: “cuanto mejor comprendo un lenguaje, más me cuesta *oírlo*” (1966a: 164). Y afirma tal cosa situando la comprensión y la audición en dos planos distintos, el intelectual y el perceptivo; pero como aquí he dado un sentido estrictamente auditivo al verbo comprender — comprender como hacerse cargo de las relaciones entre los sonidos, aprehender su articulación musical— descubrimos en esta sentencia un sentido más interesante: viene a decir que cualquier concentración de la atención —¡y también cualquiera de sus distracciones!— determina una escucha sesgada, parcial, en la que estamos renunciando a la aprehensión de otros aspectos de la organización sonora a la que nos hallamos expuestos. Ello quiere decir que toda forma de escucha contiene cierto grado de ofuscación, y que elevarla al estatus de escucha *mejor* —o *adecuada*, como hace Adorno— implica enrocarnos en esa ofuscación, renunciar de antemano a una posible salida.

He dicho que conforme a ninguna de las tres escuchas de *Let me die in your footsteps* que hemos ensayado hasta ahora (la escucha funcional, la reducida y la reducida con intención musical)

con independencia de su dimensión de indicio o de signo. Por ello cualquier relación que entable sólo puede vincularlo a otros objetos sonoros. De lo contrario estaría entrando en el juego de las relaciones indiciarias o sígnicas —las únicas posibles entre un sonido y una realidad extrasonora—, con lo que perdería lo que lo define como tal. Y la articulación sería, en ese caso, una desintegración.

descubrimos en ella un significado. Esto se debe a que las tres centran la atención exclusivamente en las relaciones (o su falta) entre los propios sonidos. Veamos qué ocurre si no hacemos ese esfuerzo de reducción a lo sonoro.

* * *

Vamos a permitirnos ahora cierta deriva de la atención —y recordemos una vez más que ello va a suponer dejar de oír otras cosas, que no podemos pensarlo sin más como el acceso a una mayor lucidez. Comenzamos a escuchar la pieza y, como ya ocurría en las tentativas anteriores, fácilmente identificamos los sonidos con el ruido de superficie de un vinilo. No podemos tener la certeza de que en efecto procedan de un disco analógico, pero en todo caso nos recuerdan la crepitación, el roce, el zumbido eléctrico y la cadencia de giro propia de ese medio. A diferencia de las tentativas anteriores, esta vez no hacemos el esfuerzo de pasar por alto esa asociación.

Entonces el disco *imaginado* en la escucha puede tomar un papel en el código que nuestro oído sospecha, puede ayudarnos a comprender cómo se han dispuesto los sonidos en el tiempo, conforme a qué criterio encuentra cada uno su lugar —lo que vengo llamando el sentido de la pieza. Que el disco intervenga en el código de la pieza no quiere decir que sepamos que se ha usado un disco en su proceso de realización —desde luego no *sabemos* nada, nos limitamos a escuchar—, pero de nuevo esa incertidumbre es irrelevante. Que el disco tenga un papel en el código de la pieza no quiere decir que su realización haya requerido un disco, sino que en ella los sonidos se organizan *como en un disco*. Y de eso estamos seguros: lo oímos claramente. Este es el punto en el que la noción de significado que he propuesto va a demostrarse operativa. Si estuviera diciendo que sabemos que se ha empleado un disco (el cuerpo físico de un disco) en la realización de la pieza, qué duda cabe que me estaría refiriendo a algo de naturaleza completamente distinta de los sonidos y las relaciones entre ellos, a algo que opera a un nivel distinto de aquel en el que los sonidos se articulan. Pero

lo que afirmo —lo que nuestro oído puede descubrir— es que en esta pieza los sonidos se disponen *como en un disco*, es decir que apelo a la *noción de disco*, a lo que sabemos acerca de él —en particular a la cadencia repetitiva y los timbres idiosincráticos de los sonidos en su surco final—, y esa noción tiene un papel relevante en la articulación de los sonidos, opera a su mismo nivel. Si escuchando la pieza nos preguntamos a qué responde esta organización de los sonidos, *qué sentido tiene*, la respuesta nos la da la noción de disco: estos sonidos están dispuestos como si procedieran de un disco; e inversamente, si pensamos en la noción de disco, en sus propiedades en relación con el sonido, podremos esperar, y por lo tanto comprender, una articulación sonora como la que oímos en esta pieza. Por fin, dado que la noción de disco toma parte de forma relevante en la articulación de los sonidos —es parte integrante del sentido de la pieza— pero no es en modo alguno un sonido, puedo concluir que constituye el significado de *Let me die in your footsteps*, o por lo menos una parte de él —bajo esta modalidad de escucha.

¿Estoy diciendo que la pieza significa *disco*? ¿No es esta una proposición absurda? Lo que estoy diciendo es que el significado de la pieza, eso no sonoro pero íntimamente ligado al sentido de sus sonidos —a su lógica musical—, comprende nuestra noción de disco. ¿Pero a qué me refiero exactamente con *noción de disco*? Me refiero a cuantas asociaciones despierte ese disco imaginado en la mente del oyente. Esta caracterización puede parecer sospechosamente vaga, pero recuérdese que mi cometido no era delimitar el significado musical, sino trasladarlo al campo en el que pudiera discutirse como podemos discutir la organización de los sonidos —desplazarlo del estatus de misterio al de problema. Recuérdense también las palabras de Seth Kim-Cohen que he citado como motivación de la modalidad de significación musical que estoy proponiendo. Frente a la disyuntiva de mirar *out the window* (escuchar *a través de* los sonidos) o mirar *at the window* (escuchar *los sonidos mismos*), proponía mirar *about the window* (escuchar *pensando acerca de* los sonidos), y concluía: “*This third way allows for sound’s interactions with linguistic, ontological, epistemological, social, and political signification*” (Kim-Cohen

2009: xvii)¹⁰⁴. Apuntaba por lo tanto a una imbricación del sonido —es clave aquí la palabra “*interactions*”, interacciones, acciones recíprocas— con un campo de significación abierto a numerosas vías de problematización y discusión.

Campo de significación es la expresión adecuada, un campo surcado por líneas de discusión. El campo es abierto, pero las líneas que lo cruzan están bien definidas, no en el sentido de que conduzcan a conclusiones cerradas, sino en el de plantear la significación en términos precisos. Pero además de abierto y cruzado de líneas claras, el campo de significación es complejo, porque las líneas no corren paralelas, ni siquiera en un único plano. Según afirma Kim-Cohen:

Meanings are always the product of the patterns and shadings of the crosshatch. The intertwining tangle of cross talk sends statements hurtling into one another's paths. Where lines intersect, meaning emerges. But even this is a simplification. The game of meaning is not played in two dimensions, but in the layer-upon-layer overlap of semantic fabrics. Lines intersect horizontally, vertically, diagonally, up, down, and across. Individual intersections rub with or against other intersections, creating additional lines of vibration: like colliding ripples in a lake, like pulsing sound waves, moving in and out of phase (Kim-Cohen 2009: xxiii)¹⁰⁵.

En el caso de *Let me die in your footsteps*, hemos descubierto, a partir del momento en que hemos dejado de reducir la escucha a lo sonoro exclusivamente, la noción de disco inmiscuyéndose en el

104 “Esta tercera vía es la que permite la interacción del sonido con la significación lingüística, ontológica, epistemológica, social y política” (trad. del A.).

105 “Los significados son siempre el producto de los patrones y las sombras que se producen en la trama. En el enredo de interferencias cruzadas los enunciados se precipitan sobre el resto de trayectorias. Donde las líneas se cruzan, emerge el sentido. Pero incluso esto es una simplificación. El juego del significado no se da en dos dimensiones, sino en la superposición de capas semánticas. Las líneas se cruzan horizontalmente, verticalmente, en diagonal, arriba, abajo y a lo largo. Las intersecciones individuales friccionan con o contra otras intersecciones, creando otras líneas de vibración: como olas que colisionan en un lago, como ondas de sonido rítmicas, dentro y fuera de tiempo” (trad. del A.).

sentido de la pieza, en el procedimiento que, según sospechamos, ha dispuesto cada sonido en su lugar. De esa noción de disco van a partir una pluralidad de líneas de discusión, que no podré agotar aquí —no podré recorrerlas todas, ni recorrer ninguna de ellas por completo— pero a lo largo de las cuales podrá articularse la labor compartida de dilucidar —parcialmente— lo que la pieza significa.

En esas discusiones ya no voy a perderme, más allá de ejemplificarlas brevemente para completar la descripción de la noción de significación musical que he propuesto. Tal como advertí en el capítulo 4, no es mi intención descubrir lo que la música repetitiva *significa*, sino sus posibles modalidades de significación. En el caso que me ocupa ahora, afirmar que *Let me die in your footsteps* hace pensar en un disco y que ese pensamiento da lugar a una pluralidad de vías de discusión es decir bien poca cosa —es decir algo de sobras conocido. Lo relevante de la noción de significado que propongo reside en el modo en que se produce ese *hacer pensar en*. El hecho de concebir el significado como una parte del sentido de la pieza —aquella parte del sentido que no consta de sonidos, recordémoslo— me impide disociarlo de ella. Por lo general, separar una pieza musical de lo que esta nos hace pensar no presenta la menor dificultad —que una canción que nos gusta nos traiga el recuerdo de la circunstancia particular en que solíamos escucharla no quiere decir que exista relación alguna entre la canción y aquellos lugares y personas—, ¿pero podemos separar *Let me die in your footsteps* de la noción de disco que nos trae a la mente?

Que la noción de disco intervenga, tal como he afirmado, al mismo nivel en que los sonidos se articulan me obliga a responder que no. Para exponer esto con mayor claridad, compararé este modo particular de *hacer pensar en* algo con los casos extremos de la imitación musical y el registro sonoro. Cuando escuchamos, por ejemplo, *Petites esquisses d'oiseaux*¹⁰⁶ para piano de Olivier Messiaen —si lo hacemos, se entiende, del modo en que esta pieza pide ser escuchada—, la asombrosa imitación musical que articula el compositor nos lleva a pensar inmediatamente en los pájaros —tal vez no concretamente en el petirrojo, el mirlo, etc., eso

106 Véase la descripción de la pieza en la nota 90.

dependerá de lo familiarizados que estemos con sus cantos. Pero la clara identificación de lo que esta pieza imita no nos impide apreciar la articulación musical de los sonidos del piano. En realidad, esperamos esa articulación, no aceptaríamos —si es que escuchamos la pieza, lo repito, *como es debido*— la ausencia de esa coherencia musical (formal), porque bajo esta modalidad de escucha la imitación fidedigna no es un orden formal suficiente. Ello quiere decir que podemos separar nítidamente la pieza de aquello en que nos hace pensar, y que podemos hacerlo sin necesidad de obviar la imitación: incluso en el caso en que apreciamos lo fidedigno de la imitación del canto del mirlo, lo hacemos distinguiéndola inequívocamente del buen hacer musical (armónico, melódico, tímbrico) de Messiaen. Pero si nos proponemos escuchar del mismo modo *Let me die in your footsteps*, pronto llegamos a la triste constatación que ya hicimos al ensayar la escucha funcional de la pieza: su articulación musical (el juego de las relaciones funcionales entre los sonidos) es demasiado pobre. Y que la articulación musical sea pobre, que parezca no tener entidad por sí misma, hace que dudemos de la pertinencia de separar la pieza de aquello en lo que nos hace pensar, con lo cual la imitación se viene abajo —porque una imitación musical bien hecha requiere, en primer lugar, una música bien hecha. Ciertamente es, en efecto, que resulta forzado escuchar esta pieza como la imitación de los sonidos de un disco, y ello es así porque no hallamos la suficiente articulación musical¹⁰⁷ en los sonidos.

* * *

Visto que la escucha orientada a identificar y apreciar la imitación no permite separar nítidamente los sonidos de *Let me die in your footsteps* de la noción de disco que nos trae a la mente, ensayemos

107 Puesto que toda la discusión sobre *Let me die in your footsteps* se articula como un vaivén entre la escucha funcional y la escucha reducida musical, uso el adjetivo *musical* como lo harían Adorno y Schaeffer. Bien sabe el lector, sin embargo, que este estudio apunta a una concepción menos restringida de lo musical.

el camino opuesto: el del registro sonoro¹⁰⁸. En este caso no hay articulación musical de los sonidos, sino que su organización se pliega completamente al registro de cierta fuente sonora, no aspira a ser otra cosa que ese registro. Como no hay articulación musical, no puede haber imitación de la fuente sonora, sino más bien una suerte de *identificación* con ella. Pero si ensayamos una escucha de *Let me die in your footsteps* que la conciba como mero registro de los sonidos de superficie de un vinilo, pronto volveremos a la situación que ya hemos examinado al llevar a cabo la escucha reducida de la pieza. Ciertamente es que podemos escucharla meramente como indicio del disco —mantengo la terminología de Schaeffer (1966a: 67)—, y no pasar de ahí (no hacer el esfuerzo de llevar a cabo una escucha reducida); y en ese caso la separación entre los sonidos y la noción de disco que estos nos traen a la mente es imposible, puesto que estamos escuchando los sonidos exclusivamente como indicio del disco —estamos practicando una escucha ingenua. Pero si no nos contentamos con esto, y nos empeñamos, como venimos haciendo, en escuchar *Let me die in your footsteps* como una pieza musical —al fin y al cabo, como tal ha llegado a nuestras manos, formando parte de un álbum— caemos en la decepción que ya he descrito al ensayar una escucha reducida y musical de la pieza: la articulación de los sonidos —el proceso de descontextualización e inserción en un nuevo contexto de sentido que reclama Schaeffer para que los objetos sonoros se tornen musicales— es demasiado pobre, y de nuevo, como en la escucha que buscaba la imitación en esta pieza, pero ahora por el camino opuesto, dudamos de concederle autonomía, de apreciarla (musicalmente) por sí misma. La escucha queda en un punto de indecisión: no queremos limitarnos a la escucha de esta pieza como mero indicio de un cuerpo sonoro, el disco, pero tampoco logramos desprendernos completamente de él, si no es ejerciendo una escucha que nos resulta forzada, en la que no dejan de asaltarnos las dudas.

Lo que ocurre al fin es que nuestra escucha se ve empujada a una

108 Para no quedarnos sin una propuesta de escucha que sirva de contrapunto a *Petites esquisses d'oiseaux*, tomemos, por ejemplo, un registro de los sonidos de la lluvia recogido en la plataforma Freesound, que responde a la descripción “*Heavy rain hitting a roof*”. <<http://freesound.org/people/Q.K./sounds/56311>>

posición problemática, ambivalente en cierto grado. Escuchamos *Let me die in your footsteps* —una vez más, y van ya ¿cuántas?, las suficientes probablemente para que el oído se haya ido despojando de inocencia y de reducciones forzadas— y desde luego nos interesamos por sus sonidos, por el juego —¿musical? ¿por qué no? — de sus sonidos, pero al mismo tiempo identificamos inequívocamente de dónde parecen proceder, el disco que dibujan —con independencia de que procedan *realmente* de un disco—, y nos cuesta borrar ese disco de nuestra escucha. No sabemos si dejar de imaginar el disco para poder escuchar claramente, o dejar de escuchar para comprender bien a qué viene ese disco. Al cabo, puede que, fatigados del esfuerzo por escuchar y por comprender *distintamente*, comencemos a mezcla las dos actividades, o mejor a *dejar* que se mezclen. El diagnóstico de Kim-Cohen es claro a este respecto:

The "non" in non-cochlear is not a negation, not an erasure, not, as Derrida puts it, "absence, negativity, non-Being, lack." It is most definitely not silence. The non-cochlear and the cochlear "pass into one another indefinitely". In what follows there is no suggestion of an eradication of phenomena. Just as with the conceptual turn in the gallery arts, a non-cochlear sonic art would not —indeed could not— turn a deaf ear to the world (Kim-Cohen 2009: xxii)^{109,110}.

La razón de ser de la noción de significado musical que aquí propongo es la de servir de herramienta para pensar esta escucha problemática. Ya apuntaba en esa dirección la concepción del sentido como un orden estrictamente *de los sonidos*, y la consiguiente concepción de la comprensión como comprensión de ese orden de los sonidos. Ello parecía ir orientado a alguna suerte de formalismo renovado —¡o viejo!—, pero el hecho de concebir el

109 “El "no" de no coclear no es una negación, no es una eliminación, ni, tal como dice Derrida, "ausencia, negatividad, no-Ser, falta". Ni es en modo alguno silencio. Lo no coclear y lo coclear "pasan del uno al otro indefinidamente". En lo que sigue no hay sugerencia alguna de una erradicación del fenómeno. Como sucede en el caso del giro conceptual del arte de galería, un arte sonoro no coclear no presta —de hecho no podría prestar— un oído sordo al mundo” (trad. del A.).

110 Las citas de Derrida proceden de *Márgenes de la Filosofía* (1972: 212).

significado como parte integrante del sentido da un giro inesperado a los acontecimientos. Se descubre entonces que no se trataba de ensayar una escucha cada vez más concienzuda y experta de la articulación de los sonidos, sino de pensar que no existe la articulación de los sonidos como tal —como articulación de los sonidos *con* los sonidos—, de pensar que en tal articulación se inmiscuyen las complejidades propias de la escucha, no como un enriquecimiento añadido —¡el consabido valor añadido!— sino como fuerza que la altera, que cambia su disposición relativa, causando genuinas formaciones y deformaciones sonoras —sonoras, puesto que pueden *oírse* con claridad.

Pensar que no existe la articulación de los sonidos como tal, he dicho, y hay en ese *pensar*, lo advertí de buen principio, algo de apuesta. No en vano he descrito esta noción de significación musical a la luz de *Let me die in your footsteps*, que se presta muy bien a este juego. Otras piezas, u otras circunstancias de escucha, pedirán otras cosas al oyente. Este estudio se va hilando, en efecto, bajo el signo de la apuesta. Apuesta por una escucha problemática, que no aspira a justificarse por su adecuación a propuestas musicales que sepamos identificar como nuevas, buenas, o en boga simplemente, sino por lo que va a permitirnos descubrir en el darse a escuchar de ciertas fórmulas musicales repetitivas e, indirectamente, en el propio proceso de escucha.

* * *

Cerraré esta Primera Parte con el comentario de un frase ya citada de Kim-Cohen y con un último ejemplo musical. La frase de Kim-Cohen, que a su vez es una cita de Derrida, dice: “*The non-cochlear and the cochlear 'pass into one another indefinitely'*” (Kim-Cohen 2009: xxii)¹¹¹. *Lo no auditivo y lo auditivo pasan lo uno a lo otro...* Conforme a los términos de este estudio, debo decir más bien *lo no sonoro y lo sonoro pasan lo uno a lo otro* —porque el margen de complejidad que estoy introduciendo en la escucha

111 “Lo no coclear y lo coclear 'pasan lo uno a lo otro indefinidamente” (trad. del A.). Ya advertí que la cita procede de Derrida (1972: 212).

implica, en última instancia, aceptar que cualquier actividad (mental o incluso corporal) puede tener que ver con el proceso de escucha, intervenir potencialmente en él de un modo u otro, lo cual, en rigor, me impide referirme al ámbito de lo no auditivo (de lo no vinculado, siquiera potencialmente, a la escucha). En la definición de la significación musical, he insistido en que lo sonoro y lo no sonoro operan al mismo nivel —en la medida exacta en que el sonido y el sentido operan al mismo nivel—, pero esta idea de operar, de trabajar, debe completarse con la noción dinámica de *pasar* lo uno a lo otro. Operan, *funcionan* (dice Nattiez) juntos en el establecimiento —que se lleva a cabo para *cada* individuo, recordémoslo, en *su* proceso de escucha— del sentido (y el significado) de la pieza musical, pero mientras operan están *pasando* lo uno a lo otro indefinidamente. Ello quiere decir que, de hecho, las dimensiones sonora y no sonora de la pieza musical son indisociables, que no están separadas más que por una necesidad analítica: la de, considerándolo bajo esos dos aspectos distintos, comprender mejor el que es un único proceso, el de la comprensión del sentido (y en él del significado) musical.

También Nattiez sostiene, usando una terminología más técnica, que la capacidad de los sonidos musicales para referir un significado presenta dos aspectos complementarios: la referencia intrínseca y la extramusical. Y lo interesante es que coincide en lo artificioso de su separación:

We can, however, affirm (to the extent that practice and theory in western music convince us of the relative autonomy of introversive semiosis in comparison to the extroversive) that one of the semiological peculiarities of music is owed to the existence of two domains, intrinsic and extramusical referring.

This position implies no ontological prejudice on my part, since I do not claim a priori any preexisting connection between the two kinds of referring. Similarly, I would not say that the composer or the listener privileges sometimes one, sometimes the other, since I believe that (on the poietic as much as the esthetic side), the two are inextricably mixed. Only because they are different by nature, and for the sake of analytical clarity, can (must) they be

distinguished from one another (Nattiez 1990: 117-118)¹¹².

Con ello no quiero decir, desde luego, que los sonidos sean lo mismo que cualquier otra realidad. La acústica todavía nos permite distinguir un sonido de lo que no lo es. Y sin embargo, adjetivar el sonido como *sonido musical* quizá no quiera decir otra cosa, en última instancia, que volver esa barrera más difusa.

He insistido en que el sentido musical depende *estrictamente* de la disposición relativa de los sonidos, es decir, de las relaciones de los sonidos entre sí. Pero esa disposición se da conforme a un orden — que el oyente indaga, intuye, sospecha y que, además, es provisorio, lo cual mitiga en gran medida la rigidez de la palabra *orden*— que no tiene por qué comprenderse en términos específicamente sonoros. Es en el establecimiento de ese orden donde lo no sonoro ingresa en el sentido de la pieza. Los sonidos se refieren a los sonidos y, en ese enlazarse entre sí, ensartan —debido a que lo hacen con *cierto* orden— retazos de lo no sonoro. Y eso no sonoro, si bien nunca podría confundirse con los sonidos, opera a su mismo nivel, opera *entre* los sonidos y a medida que estos se disponen en el tiempo. Y ese cruzarse de líneas, líneas entre sonidos, cruzando con líneas entre nociones no sonoras que trazan un orden, las dos dimensiones del sentido, la sonora y la no sonora, *pasan* la una a la otra. En palabras de Kim-Cohen: “*Where lines intersect, meaning emerges*” (2009: xxiii)¹¹³. Al cabo, el resultado de introducir esta noción del sentido (y del significado) musical no es tanto el hacer más compleja la pieza musical como, principalmente, el hacer más complejo el proceso de escucha —ese aspecto específico de la

112 “Podemos sin embargo afirmar (en la medida en la que la práctica y la teoría de la música occidental nos convencen de la relativa autonomía de la semiosis introversiva en comparación con la extroversiva) que una de las particularidades semiológicas de la música se debe a la existencia de dos dominios, la referencia intrínseca y la extramusical. Esta posición no implica un prejuicio ontológico por mi parte, puesto que no afirmo a priori ninguna conexión preexistente entre ambos tipos de referencia. Del mismo modo, no diría que el compositor o el oyente privilegien en ocasiones una, en ocasiones otra, puesto que creo que (tanto en el aspecto poiético como en el estético), ambas se encuentran inextricablemente mezcladas. Solo porque son distintas por naturaleza, y en beneficio de la claridad analítica, podemos (debemos) distinguirlas una de otra” (trad. del A.).

113 “Donde las líneas se cruzan, emerge el sentido” (trad. del A.).

pieza. Entendiendo así el sentido, los sonidos no son más que sonidos, pero se disponen de un modo que los hace inseparables de su contexto, e inducen a una escucha que ya no puede entenderse de otro modo —y ello sin dejar de ser estrictamente *musical*— que como una escucha del mundo.

Se impone ahora prestar oído a alguna pieza musical, no tanto para verificar estas aseveraciones como para ponerlas a prueba. Kim-Cohen dedica la primera parte del Capítulo 7, titulado *Sound-out-of-Itself*, de *In the Blink of an Ear* a la música de Luc Ferrari (y la segunda, por cierto, a la de Bob Dylan):

In 1967 Luc Ferrari placed a pair of microphones on the windowsill of his bedroom on the Dalmatian coast. Every day, for the same three hours in the very early morning, he recorded the first signs of daily life in the tiny fishing village. He then selected certain sounds and sequences and edited them into a twenty-one-minute composition entitled Presque Rien, ou, Le lever du jour au bord de la mer (Kim-Cohen 2009: 177)^{114,115}.

Nueve años antes, Pierre Schaeffer había invitado a Ferrari a incorporarse al Groupe de Recherches Musicales. En aquel contexto:

L'idéologie c'était de ne pas employer des sons en tant qu'instrument, mais en tant que sons sur la bande magnétique, où ils abandonnaient le côté causal: c'était plus une clarinette, c'était plus un ressort, c'était plus un piano. C'était un son qui avait une forme, un développement, une façon de vivre (Ferrari

114 “En 1967 Luc Ferrari colocó un par de micrófonos en el alféizar de la ventana de su dormitorio en la costa dalmata. Todos los días, durante las mismas tres horas, a primera hora de la mañana, grababa los primeros indicios de la vida cotidiana en el pequeño pueblo de pescadores. Seleccionó después algunos sonidos y secuencias y los editó en una composición de veintiún minutos titulada *Presque Rien, ou, Le lever du jour aubord de la mer*” (trad. del A.).

115 Hoy la pieza se conoce como *Presque Rien N° 1* (Ferrari 1970).

1998)^{116,117}.

Ferrari, sin embargo, nunca aceptó el concepto de la escucha reducida como rector de su actividad creativa:

From 1963 on I listened to all the sounds which I had recorded, I found that they were like images. Not only for me who could remember them, but also for innocent listeners. Provide images, I told myself, contradictory images which catapult in the head with even more freedom than if one really saw them. Play with images like one plays with words in poetry (Ferrari 1996: 100)^{118,119}.

Como resultado de este modo de trabajar los sonidos, *Presque Rien, No. 1* “is a portrait, not just of sounds, but also of a community and the repetitive cycles of its daily life” (Kim-Cohen 2009: 178)¹²⁰. Y sin embargo, Ferrari no comete la ingenuidad de concebir su pieza como un representación fidedigna *de la realidad*. Es consciente de que, desde el momento en que ha registrado y, más tarde, organizado los sonidos en la pieza, el sentido que éstos toman —el orden conforme al cual se disponen— es necesariamente artificioso. Ello quiere decir que el hecho de que la disposición de los sonidos esté determinada, en buena medida, por una realidad externa a la pieza (es decir por lo que he llamado lo no sonoro) no rebaja en lo más mínimo la naturaleza musical de dicha disposición. Y a la inversa, tampoco el haber tomado conciencia de la artificiosidad musical de tal organización despoja a los sonidos, a oídos de

116 “La ideología era la de no usar los sonidos en tanto que instrumentos, sino en tanto que sonidos sobre la banda magnética, en la que abandonaban su lado causal: ya no era un clarinete, ya no era un muelle, ya no era un piano. Era un sonido que tenía una forma, un desarrollo, una forma de vivir” (trad. del A.).

117 Reproduzco el texto original de Ferrari, citado por Kim-Cohen (2009: 177).

118 “Desde 1963 en adelante escuché todos los sonidos que había grabado, y me pareció que eran como imágenes. No solamente para mí, que podía recordarlas, sino también para oyentes inocentes. Provee imágenes, me dije a mí mismo, imágenes contradictorias que se catapulten en la cabeza incluso con más libertad que si las estuvieras viendo. Juega con imágenes igual que uno juega con palabras en poesía” (trad. del A.).

119 Citado por Kim-Cohen en 2009: 177-178.

120 “Es un retrato, no sólo de los sonidos, sino también de una comunidad y de los ciclos repetitivos de su vida cotidiana” (trad. del A.).

Ferrari, de su relación con la realidad. Al cabo, el sentido *musical* de la pieza se ha hecho inextricable de su vínculo con lo extramusical:

The social meaning of the sounds play a part in determining their placement and treatment in the composition. To do this, Ferrari must approach his sounds not just as a listener —separated from the sound source by the acousmatic curtain— he must approach sound as a reader: he must understand what these sounds represent, how they relate to one another, how and to whom they communicate (Kim-Cohen 2009: 179)¹²¹.

121 “El significado social de los sonidos juega un rol en la determinación de su posición y tratamiento en la composición. Para ello, Ferrari debe aproximarse a sus sonidos no sólo como oyente —separado por la fuente del sonido por la cortina acusmática—, debe aproximarse al sonido como lector: debe entender lo que esos sonidos representan, cómo se relacionan entre sí, cómo y a quién comunican” (trad. del A.).

SEGUNDA PARTE

Así como, según Goethe, el hombre que actúa no ha de tener conciencia, tampoco ha de tener conocimiento; ha de olvidarlo todo para poder hacer algo; ha de ser injusto con lo que queda atrás y sólo ha de conocer un bien, el bien de lo que ahora está llegando a ser como resultado de su propia acción.

— Nietzsche, *Sobre el uso y el abuso vital de la Historia.*

Como todos los laberintos, la casa era un recorrido hecho a partir de otros muchos recorridos posibles.

— João Fernandes, *El tiempo y las cosas de Hanne Darboven.*

7. Bloqueo del concepto

La repetición es, en sí misma, un proceso paradójico: si lo que se reitera una y otra vez no es *lo mismo*, no tiene sentido hablar de repetición; pero si eso *mismo* que regresa una y otra vez no experimenta, cada vez, algún tipo de cambio, no hay forma de distinguir las reiteraciones entre sí, y de nuevo no tiene sentido hablar de repetición. De modo que *lo repetido* —sin lo cual, por supuesto, no hay repetición— es algo que se mantiene invariado y, al mismo tiempo, se transforma. Esta paradoja se ha puesto de manifiesto en varios momentos de la Primera Parte de este estudio, por ejemplo cuando he advertido de la imposibilidad de detectar la repetición idéntica por medio de la escucha —salvo en el caso límite de la escucha funcional, y aún en ese caso el sentido del adjetivo “idéntica” estaba fuertemente matizado por consideraciones específicamente musicales: la repetición era sólo *idéntica en la escucha*—, cuando me he referido, siguiendo a Adorno en este punto, a la *no identidad de la identidad* del tema musical que es objeto de un desarrollo (Adorno 1948: 55) o cuando, al describir la idea de la repetición musical y de la música repetitiva que se desprende de este estudio, me he visto obligado a optar por una caracterización que evitara, precisamente, la noción de *lo repetido*.

Los distintos modos en los que he intentado lidiar con esta paradoja (o simplemente sortearla) son un buen indicio del modo como esta interviene en el caso específico que aquí me interesa —desde luego, nada más lejos del cometido de este estudio que ensayar una teoría general de la repetición—, el de la repetición en música, y más concretamente aún, el de la escucha de la repetición en música¹.

1 Hago esta precisión porque el lector no tiene por qué guardar en la memoria toda la trama de consideraciones sutiles que entraña el proceso de este estudio. Creo haber argumentado suficientemente, sin embargo, la pertinencia de adoptar, para el estudio de la repetición musical, la perspectiva de quien está a la escucha. Si las argumentaciones presentadas no son erróneas, deberíamos convenir, en base a ellas, que tratar sobre *la escucha de la repetición musical*

Parece que, al escuchar música, la naturaleza paradójica de la repetición se hace particularmente evidente cuando aspiramos a comprender el proceso de todas las repeticiones *en su conjunto*. Pensar toda la serie de repeticiones como una unidad significa ver en ella una serie de reiteraciones de *lo mismo*, situar *lo mismo* en el centro del proceso de la repetición, como espina dorsal que lo sustenta y lo articula. Lo paradójico de la repetición se condensa, en este caso, en ese fragmento musical que concebimos como *lo mismo* (o *lo repetido*): por una parte, ninguna de las reiteraciones que oímos son propiamente ese fragmento —recuérdese que, dado que no podemos apreciar auditivamente la repetición idéntica, sino sólo la semejante, siempre nos quedará la duda de si cada reiteración presenta alguna variación sutil—, mientras que, por otra parte, no podemos pensar la repetición como repetición de *lo mismo* si no aceptamos que cada reiteración lo es exactament de *ese* fragmento, es decir que en cada reiteración *ese* fragmento, *el mismo*, vuelve a sonar. El fragmento repetido constituye por lo tanto una entidad musical ambivalente, una especie de *idea* musical que, por una parte, no hemos oído (porque no es ninguna de las reiteraciones sino la síntesis de todas ellas, de lo contrario la serie no tendría unidad²) y, por otra, hemos oído cada vez (de lo contrario esa música no se presentaría a nuestro oído como repetitiva). Esto no tiene, en realidad, nada de extraordinario —en la música es muy frecuente que un sonido nos haga oír otros sonidos, incluso, conforme a ciertas concepciones, podríamos decir que la música consiste precisamente en eso—, pero cuando lo que estamos considerando es la repetición musical, esa sujeción de cada reiteración a *lo repetido*, a *lo mismo* que le confiere unidad, hace palidecer otro aspecto, muy relevante, de la escucha de la repetición: la posibilidad de renovación constante, el hecho de que cada reiteración constituya, en cierto modo, un volver a comenzar desde cero, un escuchar no sólo en base al recuerdo de las reiteraciones anteriores, sino también a su olvido.

no es en verdad distinto de tratar sobre *la repetición musical*.

- 2 Recuérdese la descripción de Adorno del oyente experto (conforme al modelo de la escucha estructural) como el que escucha “los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido” (Adorno 1968a: 181).

Desde luego el modo como he ido evitando, a lo largo de la primera parte, poner *lo repetido* en el centro de la discusión respondía a la voluntad de escuchar de una forma que no coartara esta posibilidad de renovación —incluso de sorpresa— constante. El modo, por ejemplo, como he preferido hablar de piezas musicales (entendidas como fragmentos, como obras en proceso de hacerse) en lugar de obras musicales ya apuntaba a esta voluntad de escuchar como un ir escuchando, como un recibir las sucesivas reiteraciones tomándolas en consideración, como suele decirse, sobre la marcha, sin aguardar a una síntesis final que tal vez nunca llegue a producirse. Bajo esta modalidad de escucha, la naturaleza paradójica de *lo repetido* parece menos acuciante —se diría que hemos logrado, cuando menos, postergar el problema, dejarlo en suspenso—, pero ello no quiere decir que deje de afectar a la discusión que nos ocupa. Por más que renunciemos al esfuerzo de lograr la síntesis de todas las reiteraciones, y vayamos tomándolas en consideración a medida que llegan a nuestros oídos, a partir del instante en el que sospechamos que lo que oímos se repite estamos remitiendo nuestra escucha a cierta noción, tan difusa como se quiera, de *lo repetido*: en verdad la síntesis ya ha comenzado. Llegado este punto, si la repetición sigue adelante, si logra no caer en la sujeción a la unidad de *lo repetido* y mantener cierto grado de renovación, cierto grado de olvido a cada paso, lo hace, por así decirlo, *pese a su imposibilidad lógica*.

Se impone, por lo tanto, la necesidad de lidiar en términos claros con esta paradoja, y sobre todo de saber qué papel juega en la escucha de la repetición musical. Para ello echaré mano de la teoría de la repetición que Deleuze desarrolla en *Diferencia y repetición* (1968). A partir de esta teoría, y de las nociones de clausura de la escucha funcional y de superación de esa clausura (que he presentado en la Primera Parte), podré describir con mayor claridad cómo interviene, en el caso de la repetición musical, esta tensión entre el empeño de la repetición de seguir adelante y su tendencia, al mismo tiempo, a cerrarse sobre sí misma mediante la síntesis de todas sus reiteraciones.

* * *

En el capítulo introductorio a *Diferencia y repetición*, Deleuze contrapone a la noción de repetición la de generalidad³. El capítulo se abre con estas consideraciones:

La repetición no es la generalidad. La repetición debe distinguirse de la generalidad de varias maneras. Toda fórmula que implique su confusión resulta enojosa: así, cuando decimos que dos cosas se parecen como dos gotas de agua; o cuando damos idéntico sentido a “no hay ciencia más que de lo general” y “no hay ciencia más que de lo que se repite”. Existe una diferencia de naturaleza entre la repetición y la semejanza, una diferencia incluso extrema.

La generalidad presenta dos grandes órdenes: el orden cualitativo de las semejanzas y el orden cuantitativo de las equivalencias. Los ciclos y las igualdades son sus símbolos. Pero, de todos modos, la generalidad expresa un punto de vista según el cual un término puede ser cambiado por otro, puede reemplazar a otro. El intercambio o la sustitución de los particulares define nuestra conducta con respecto a la generalidad. (...) Por el contrario, vemos bien que la repetición no es una conducta necesaria y fundamentada más que con respecto a lo que no puede ser reemplazado. La repetición como conducta y como punto de vista concierne a una singularidad no intercambiable, insustituible. Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la semejanza o de la equivalencia; y así como no hay sustitución posible entre gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma (Deleuze 1968: 21).

En las páginas que siguen, Deleuze se ocupa de precisar la oposición entre la generalidad y la repetición conforme a varios criterios. De esos criterios, el que nos interpela en este punto —más adelante retomaré algún otro— es la oposición entre generalidad y repetición “desde el punto de vista del concepto o la representación”

3 La descripción que ahora comienza de la teoría de la repetición de Deleuze retoma la que hice en el artículo “Un regard deleuzien sur le *Quatuor n° 2* de Morton Feldman” (Nacenta 2012). En aquel texto la destiné exclusivamente al estudio de *String Quartet n° 2* (1983) de Morton Feldman, pero tracé ya algunas consideraciones sobre lo que estas ideas de Deleuze nos dicen, en términos generales, sobre la repetición musical. Ahora puedo retomar y ampliar esas consideraciones.

(Deleuze 1968: 36). Dejando de lado los detalles técnicos⁴, para nuestro cometido bastará con pensar el concepto de una cosa como aquello que permite la comprensión, la rememoración y la conciencia (de sí) de esa cosa —es decir lo que permite pensarla y pensarse—, y la representación como la relación entre el concepto y la cosa: “se llama representación a la relación del concepto con su objeto, bajo el doble aspecto de su efectuación en esta memoria y esta conciencia de sí” (Deleuze 1968: 36).

El modo como el concepto va a servirnos para discriminar la generalidad de la repetición es el siguiente: en la generalidad, el concepto opera en toda su potencia; en la repetición, por el contrario, la potencia del concepto (es decir su capacidad para articular la comprensión, la rememoración y la conciencia) queda limitada: “Hay una gran diferencia entre la generalidad, que designa siempre una potencia lógica del concepto, y la repetición, que testimonia su impotencia o su límite real” (Deleuze 1968: 38). Cuando algo se reitera, se produce lo que Deleuze llama el *bloqueo del concepto*. Según si ese bloqueo se da de un modo que refuerza la potencia lógica del concepto o, por el contrario, de un modo que la limita, la reiteración se decanta del lado de la generalidad o de la repetición. Dedico las páginas que siguen a describir este proceso de bloqueo del concepto, en sus dos modalidades contrapuestas.

Recordemos en primer lugar el modo como la apreciación de las semejanzas ha intervenido, en la Primera Parte de este estudio, en la caracterización de la escucha de la repetición. Conforme a la voluntad que he manifestado de no apartarme de la noción corriente de la repetición musical, la he definido como la apreciación en la escucha de la semejanza entre partes distintas de la pieza. Recordemos también que hablaba tan sólo de semejanza porque he argumentado la imposibilidad de apreciar auditivamente la identidad entre fragmentos musicales distintos. Esa identidad sólo

4 No tiene sentido sobrecargar la exposición con detalles que el lector curioso o versado en filosofía descubrirá por sí mismo en el texto de Deleuze. Es importante, sin embargo, señalar que lo que presento en estas líneas no es un resumen de su teoría de la repetición, ni mucho menos una simplificación, sino más bien una visión parcial. Pero los detalles que omito, si bien harían la discusión que nos ocupa más compleja y más penetrante, no cambiarían su sentido en lo esencial.

podría apreciarse, decía, en el caso límite de una escucha funcional perfecta, sin la menor fisura ni fluctuación de la atención —y se trataba, en todo caso, de una identidad musical, no acústica.

El bloqueo del concepto puede darse, nos dice Deleuze, como una limitación de sus determinaciones. Si el concepto no queda del todo determinado —si su comprensión es limitada o, como dice Deleuze, finita—, se desplaza en la dirección de la generalidad, en el sentido de que puede corresponder a una pluralidad (no determinada) de cosas —se vuelve, por así decirlo, un concepto más general. Conforme al principio de diferencia —según el cual toda determinación es conceptual en última instancia—, la limitación de las determinaciones (y de la comprensión) del concepto pone límite también a la aprehensión de las diferencias. O, lo que es lo mismo, abre un margen para la aprehensión de las semejanzas, y para el establecimiento de clasificaciones:

Ya, desde el punto de vista de las adivinanzas, la pregunta “¿qué diferencia hay?” puede siempre transformarse en “¿qué semejanza hay?”. Pero, por sobre todo, en las clasificaciones, la determinación de las especies implica y supone una evaluación continua de las semejanzas (Deleuze 1968: 37).

Deleuze califica de *artificial* este tipo de bloqueo del concepto (la limitación de sus determinaciones); es un tipo de bloqueo, dice, que “remite a la simple lógica” (Deleuze 1968: 37).

El bloqueo artificial del concepto como limitación (lógica) de sus determinaciones y su comprensión no debe confundirse con la limitación de la potencia (lógica) del concepto. Por el contrario, que el concepto no esté suficientemente determinado, y que corresponda, por ende, a una pluralidad indeterminada de cosas, dicta la sujeción de esta pluralidad de cosas al concepto, estableciendo así su potencia lógica. En virtud de esta potencia lógica del concepto, la pluralidad de cosas sujetas a este guardan entre ellas una relación de semejanza (en el orden cualitativo) o de equivalencia (en el orden cuantitativo), y devienen reemplazables una por otras. Dicho de otro modo, la pluralidad indeterminada de cosas que quedan sujetas al concepto mediante el proceso de su bloqueo artificial (de la limitación de sus determinaciones) caen

bajo el orden de la generalidad.

Recuérdese como, en la Primera Parte de este estudio, he hablado de la capacidad de la escucha de disponer las partes de la pieza en un espacio imaginado (en el que podemos *verlas*, como en las páginas de una partitura en notación tradicional), con el propósito de apreciar mejor las semejanzas entre sus partes. He argumentado además que, en el caso especial de la escucha funcional, puede llegar a establecerse una equivalencia entre el proceso de escucha y el de *visionado* de la pieza. Sólo en este caso límite, decía, es posible apreciar no sólo las semejanza entre las partes de la pieza, sino incluso su identidad (musical, no acústica). Y sobre la base de esta apreciación mejorada de la semejanza o, llegado el caso, de la identidad entre las partes de la pieza, sería posible también, siempre en este caso límite, establecer un criterio inequívoco que permitiera decidir qué música es repetitiva y cuál no lo es, o establecer una gradación clara de cuán repetitiva es una pieza musical dada.

Conforme a la caracterización que hace Deleuze del bloqueo artificial del concepto, este da lugar a una generalidad de cosas vinculadas entre sí por relaciones de semejanza (en el orden cualitativo) y de equivalencia (en el cuantitativo). Y en virtud de estas relaciones de semejanza y de equivalencia, esa generalidad permite establecer una clasificación en la pluralidad de cosas a las que el concepto corresponde. Parece entonces que, cuando escuchamos una pieza musical y detectamos que tiene repeticiones (nos damos cuenta de que existe una relación de semejanza entre algunas de sus partes), si nos atenemos al modelo de la escucha funcional, e intentamos por lo tanto aprehender la red completa de las relaciones entre todas las partes de la pieza, sumiéndolas todas en la unidad que la pieza (o la obra, mejor dicho) constituye, estamos llevando a cabo el bloqueo artificial del concepto de cada uno de esos fragmentos reiterados (aquello que permite pensarlos, recordarlos, tenerlos en la conciencia), lo que los sume en el orden de la generalidad.

* * *

El problema que subyace en todas las páginas de este estudio, el que constituye, en cierto modo, su único asunto —la caracterización de la escucha funcional como límite y la posibilidad de superación de ese límite— se presenta ahora, de la mano de la teoría de la repetición de Deleuze, bajo un nuevo aspecto. Según acabamos de ver, la escucha funcional, cuando se enfrenta a un pieza musical que presenta una serie de reiteraciones, tiende a englobarlas bajo el orden de la generalidad, es decir a concebir cada una de esas reiteraciones como una ocurrencia particular de un fragmento musical que, en su concepto (en la medida en que podemos pensarlo, recordarlo, tenerlo en la conciencia) se mantiene invariado.

Esta vinculación entre la escucha funcional de piezas musicales que contienen fragmentos repetidos y la generalidad parece bastante clara en lo que respecta a la concepción de toda la serie de las reiteraciones como una unidad —que ahora puedo llamar unidad *en el concepto*. Es más problemática, sin embargo, si la consideramos en relación al rasgo que Deleuze destaca como el definitorio de la generalidad: el hecho de que todas las reiteraciones, todas las ocurrencias particulares del concepto, sean reemplazables entre sí. Cuando escuchamos una pieza musical que se repite, ¿podemos aceptar que cada una de las reiteraciones es sustituible por cualquiera de las demás? ¿no tenemos acaso la impresión de que, por más que sean reiteraciones del mismo fragmento musical (el mismo por lo menos en concepto), cada una de ellas se presenta a nuestro oído con cierto grado de irreducible singularidad? ¿No es esa singularidad inenarrable de cada sonido en el espacio y el tiempo un aspecto fundamental del arte musical, que se mantiene *siempre*, en sus más variadas manifestaciones?

Para aclarar esto, debemos retroceder unas páginas en la lectura de *Diferencia y repetición*. He dicho que, para el cometido que aquí nos ocupa, el criterio de distinción entre generalidad y repetición que más nos convenía era el que depende del concepto y la representación. En este punto, sin embargo, nos conviene recurrir momentáneamente a otro de los criterios de oposición entre generalidad y repetición, el que nos brinda el punto de vista que Deleuze llama de la ley:

La generalidad pertenece al orden de las leyes. Pero la ley sólo determina la semejanza de los sujetos sometidos a ella, y su equivalencia con términos que ella designa. Lejos de fundar la repetición, la ley muestra más bien cómo la repetición sería imposible para puros sujetos de la ley —los particulares. Los condena a cambiar. Forma vacía de la diferencia, forma invariable de la variación, la ley exige que sus sujetos no cumplan con ella más que al precio de sus propios cambios. En los términos designados por la ley, existen sin duda tantas constantes como variaciones, y, en la naturaleza, tantas permanencias y perseveraciones como flujos y variaciones. Pero tampoco una perseveración configura una repetición. Las constantes de una ley son, a su vez, las variables de una ley más general, así como las rocas más duras se convierten en materias blandas y fluidas en la escala geológica de un millón de años. Y, en cada nivel, a través de la confrontación con grandes objetos permanentes de la naturaleza, un sujeto de la ley experimenta su propia impotencia para repetir y descubre que esta impotencia ya está comprendida en el objeto, reflejada en el objeto permanente en el que lee su condenación. La ley reúne el fluir de las aguas con la permanencia del río (Deleuze 1968: 22-23).

Vemos entonces que la generalidad no sólo se contrapone a la repetición, en una simetría estable y equilibrada, sino que establece con ella una relación tensa y conflictiva. Los particulares sujetos a la ley quedan vinculados entre ellos mediante relaciones de semejanza y equivalencia tan sólo conforme a los “términos que ella designa”. Pero ningún particular en su existencia efectiva —ningún sonido musical irrumpiendo en el espacio y el tiempo y llegando a nuestros oídos— dejará de desbordar esos términos, que no son más que los términos lógicos conforme a los cuales la ley se articula. En la medida en que los particulares —los sonidos musicales reiterados— persisten en su existencia efectiva, la ley “los condena a cambiar”. Pero el conflicto no termina aquí. En la medida en que nuestro oído se atenga al paradigma de la escucha funcional, volverá a buscar, más allá de esos primeros términos *legales*, ya desbordados, otros principios conforme a los cuales obrar la síntesis significativa de todos los sonidos, es decir, una ley más general bajo la cual los invariantes (las persistencias de la existencia efectiva) de la primera ley devengan nuevas variables.

Esto concuerda con el modo como, según hemos visto, la escucha funcional somete al tema musical que se repite a la ley de la *no identidad de la identidad* (Adorno 1948: 55). Si Adorno está en lo cierto, la escucha funcional impone en los sonidos que se reiteran la misma suerte de *sujeción a lo mismo que a la vez impele al cambio* que la generalidad. Y recordemos cómo la red de las relaciones funcionales entre todos los sonidos de la pieza era una estructura con distintos niveles jerárquicos. También en este aspecto el régimen de la generalidad coincide con el de la escucha funcional: aquellos aspectos del sonido musical que a cierto nivel jerárquico de las relaciones funcionales —conforme a una ley menos general— sean una constancia (una persistencia no conforme a ninguna relación de semejanza o equivalencia a este nivel) serán una modalidad de la variación conforme a un nivel jerárquico superior —conforme a una ley más general.

Y todavía hay una tercera concordancia entre el orden de la escucha funcional y el de la generalidad. En la Primera Parte he descrito lo que he dado en llamar la clausura de la escucha funcional, algo que parece empujar la escucha de la repetición hasta un punto de colapso, en el que se impone una disyuntiva: volver la escucha sobre sí o dejar que se desborde hacia *otras cosas*. Y según terminaré de argumentar en esta Segunda Parte, la repetición tiene un papel fundamental en ese impulsar a la escucha a un desbordamiento, a atravesar la clausura que el orden funcional le impone. Del mismo modo, Deleuze nos dice que el orden de la generalidad, pese a sus ágiles saltos sucesivos, que incluyen cada ley desbordada por la reiteración en una ley más general, no alcanza a contener a la repetición en su seno:

Si la repetición es posible, pertenece más al campo del milagro que al de la ley. Está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si la repetición puede ser hallada, aun en la naturaleza, lo es en nombre de una potencia que se afirma contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, que puede ser superior a ellas. Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la

transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal y general, en favor de una realidad más profunda y más artista (Deleuze 1968: 23).

De modo que la repetición, si “existe”, no se deja contener en el orden de la generalidad —y los sonidos musicales, si verdaderamente se repiten, no se dejan encerrar, como hemos visto, por la clausura de la escucha funcional. Y del mismo modo que la repetición, si persiste en tanto que “potencia que se afirma contra la ley”, si persiste en su “singularidad”, en su “eternidad”, termina desbordando el orden de la generalidad, así la repetición musical, si existe, es decir si efectivamente suena, y en su sonar afirma la singularidad de cada uno de los sonidos reiterados, empuja la escucha a desbordar el orden de la escucha funcional, a atravesar su clausura.

* * *

En este desbordamiento la repetición afirma su potencia por encima de la potencia (lógica) del concepto. Cuando esto ocurre, el concepto experimenta una segunda clase de bloqueo, el que Deleuze llama *bloqueo natural del concepto*:

Quisiéramos marcar la diferencia entre este tipo de bloqueo artificial y un tipo muy diferente, que debe llamarse bloqueo natural del concepto. Uno remite a la simple lógica, pero el otro, a una lógica trascendental o a una dialéctica de la existencia (Deleuze 1968: 37).

Si el bloqueo artificial del concepto ocurría cuando se ponía límite a sus determinaciones, a su comprensión (lo que lo hacía más general), el bloqueo natural del concepto se da cuando se fuerza su existencia efectiva, es decir, cuando se insiere en la realidad, en el espacio y el tiempo —lo que activa esa “dialéctica de la existencia”.

Es cierto que en ambos casos hay una limitación de la comprensión del concepto (de sus determinaciones), que en esto consiste precisamente el bloqueo, pero en uno y otro se alcanza por caminos

opuestos. Si en el bloqueo artificial la limitación de la comprensión era el paso inicial, a consecuencia del cual el concepto pasaba a corresponder a una pluralidad no determinada de cosas —es decir que aumentaba su extensión, y se hacía potencialmente infinita—, en el caso del bloqueo natural el primer paso es forzarlo a una existencia efectiva, situarlo en un punto del espacio y el tiempo, lo que, en principio, debería hacerlo corresponder a una sola cosa —debería dar a su extensión el valor 1:

Supongamos, en efecto, que a un concepto tomado en un momento determinado en que su comprensión es finita se le asigna por la fuerza un lugar en el espacio y el tiempo, es decir, una existencia que corresponde normalmente a la extensión = 1. Se diría entonces que un género, una especie, pasa a la existencia *hic et nunc* sin que aumente su comprensión. Hay un desgarramiento entre esta extensión = 1 impuesta al concepto y la extensión = ∞ exigida, en principio, por su comprensión débil. El resultado será una “extensión discreta”, es decir, un pulular de individuos absolutamente idénticos en cuanto al concepto y que participan de la misma singularidad en la existencia (paradoja de los dobles o de los gemelos). Este fenómeno de extensión discreta implica un bloqueo natural del concepto, que difiere por naturaleza del bloqueo lógico: forma una verdadera repetición en la existencia, en lugar de constituir un orden de semejanza en el pensamiento (Deleuze 1968: 37-38).

Deleuze da a continuación la que, en adelante, podemos asumir como la caracterización precisa de la repetición en términos generales —no sólo de la repetición musical, aunque éste es el único caso que va a ser discutido en estas páginas: “La repetición es el hecho puro de un concepto de comprensión finita, obligado a pasar como tal a la existencia” (Deleuze 1968: 38) —en su formulación menos técnica la definición es como sigue: “se habla de repetición para elementos que son realmente distintos, y que, sin embargo, tienen estrictamente el mismo concepto” (Deleuze 1968: 40). Y acto seguido pone un ejemplo que, si bien no concuerda con el caso de la repetición musical —no concuerda, como veremos luego, por el modo como se establece esa comprensión limitada—, resulta muy esclarecedor: la palabra. ¿No es cierto que la repetición es intrínseca a la palabra, a su funcionamiento? ¿Podríamos llamar

palabra a algo dicho o escrito una sola vez?

La palabra posee una comprensión necesariamente finita, puesto que es, por naturaleza, objeto de una definición solamente nominal. Contamos aquí con una razón por la cual la comprensión del concepto *no puede* ir hasta el infinito: una palabra no se define más que por un número finito de palabras. Sin embargo, el habla y la escritura, de las cuales es inseparable, dan a la palabra una existencia *hic et nunc*; el género pasa pues a la existencia en tanto tal; y también aquí la extensión se recupera en dispersión, en discreción, bajo el signo de una repetición que forma la potencia real del lenguaje en el habla y en la escritura (Deleuze 1968: 38).

Oímos o leemos una palabra y tenemos una comprensión de ella, que sin duda es limitada, pero esto no impide que la palabra funcione, que aparezca, una y otra vez, en contextos distintos. Se produce entonces la “extensión discreta” del concepto, que constituye un caso de bloqueo natural del mismo. Bloqueo natural porque es la existencia efectiva de la palabra —su funcionamiento, su uso, su aparición reiterada— la que se impone a la potencia lógica del concepto, que pediría detenerse —detener el uso de la palabra— y examinar su sentido hasta completar su comprensión. Hay aquí una “dialéctica de la existencia” que se sobrepone a la “simple lógica”.

* * *

Pero la comprensión de los sonidos musicales se da, tal como hemos visto en la Primera Parte, de un modo muy distinto que la de las palabras. Oímos un sonido y no comprendemos gran cosa. Si éste se reitera, la comprensión se irá dando en el proceso de escucha —y en todo caso no como una aclaración progresiva, sino como una serie de tentativas, sustituciones, abandonos y nuevos arranques. Deleuze presenta otro caso de bloqueo natural del concepto que sin duda se ajusta más a esta modalidad de comprensión pobre y *en proceso*. Se trata de una clase de conceptos cuya comprensión no es finita propiamente, sino indefinida:

¿Hay otros bloqueos naturales además del de la extensión discreta o de la comprensión finita? Supongamos un concepto de comprensión indefinida (virtualmente infinita). Por más lejos que se vaya en esta comprensión, se podrá siempre pensar que subsume objetos perfectamente idénticos (Deleuze 1968: 38).

Recuérdese que sólo la comprensión infinita del concepto (su determinación perfecta) reduce a uno su extensión (hace que se refiera a un único objeto). Así lo especifica Deleuze a continuación:

Al contrario de lo que sucede en el infinito actual, en el que el concepto alcanza, por derecho, para distinguir su objeto de *cualquier* otro objeto, nos hallamos ahora frente a un caso en el que el concepto puede proseguir indefinidamente su comprensión, subsumiendo, al mismo tiempo, una pluralidad de objetos, a su vez indefinida. También aquí el concepto es el Mismo — indefinidamente el mismo— para objetos distintos. Debemos entonces reconocer entre estos objetos la existencia de diferencias no conceptuales. Kant fue quien mejor señaló la correlación entre conceptos dotados de una especificación solamente indefinida y determinaciones no conceptuales, puramente espacio-temporales u oposicionales (paradoja de los objetos simétricos). Pero, precisamente, estas determinaciones son tan sólo las figuras de la repetición: el espacio y el tiempo son, ellos mismos, medios repetitivos y la oposición real no es un máximo de diferencia, sino un mínimo de repetición, una repetición reducida a dos, que opera una vuelta y un eco sobre sí misma, una repetición que encontró el medio de *definirse*. La repetición aparece, pues, como la diferencia sin concepto, que se sustrae a la diferencia conceptual indefinidamente continuada. Expresa una potencia propia del existente, un empecinamiento del existente en la intuición, que resiste a toda especificación por el concepto, por más lejos que se la lleve (Deleuze 1968: 38-39).

Lo fundamental de este nuevo caso de bloqueo natural del concepto es que la comprensión de éste no sea finita ni infinita, sino indefinida. En relación a la escucha de la repetición, indefinida querrá decir, como ya he apuntado, que se va dando en el proceso de escucha, que nunca llega a estar completa, pero tampoco en ningún punto puede decirse que esté ya cerrada en su limitación.

Es preciso advertir que, si bien la noción de comprensión del

concepto que maneja Deleuze no coincide plenamente con la de comprensión de una pieza musical que he propuesto en la Primera Parte de este estudio, no hay contradicción entre ellas. No sólo no hay contradicción, sino que en el uso preciso que estoy dando a una y otra en estas páginas, ambas coinciden. Deleuze define la comprensión del concepto como su determinación. La noción que he propuesto de la comprensión de una pieza musical, por el contrario, no depende propiamente del concepto, sino de lo que he llamado el sentido de la pieza. La comprensión musical consiste, he dicho, en un punto de acuerdo de la escucha con la pieza, en la que su sentido —pero recuérdese que el sentido es aquí el orden conforme al cual los sonidos se disponen, orden que no tiene por qué depender exclusivamente de los sonidos— se hace claro. Alcanzada, en un punto del proceso de escucha, la comprensión de la pieza, la escucha quedará en un estado de relativo reposo —que conlleva, en cierta medida, dejar de escuchar—, esperando que el desarrollo de la pieza sea acorde al sentido comprendido, y sólo volverá a agudizar la atención —a volcarla sobre los sonidos, pero también sobre el propio proceso de escucha— si algo en el desarrollo consiguiente violenta el sentido comprendido, y obliga a la escucha a reconsiderarlo bajo una nueva perspectiva. En el caso de la escucha de la repetición, el concepto es algo más concreto que el sentido de la pieza. Entiendo aquí el concepto como el concepto de lo repetido, del fragmento musical que se repite. La comprensión del concepto (en el caso de la escucha de la repetición) parece, por lo tanto, algo más modesto que la comprensión de la pieza musical. Sin embargo, conforme a la idea de comprensión indefinida del concepto que nos brinda Deleuze, podemos darnos cuenta de que la comprensión del fragmento musical que se repite no se dará de entrada —como en el caso de las palabras— ni en ningún punto llegará a ser completa —salvo que se cumpla la síntesis perfecta de todos los sonidos que busca la escucha funcional, pero en ese caso la escucha caería bajo el orden de la generalidad, no de la repetición. La comprensión del fragmento que se repite (de su concepto) se irá dando, según he dicho, en el proceso de escucha, y estará sujeto a la posible cancelación del grado de certeza alcanzado en cada punto de ese proceso. De modo que, si bien no es lo mismo que la comprensión de la pieza musical (que sin duda es una noción más amplia e indefinida) opera de la misma manera. Lo que nos

dice que, en lo que respecta a la comprensión tal como se da en el proceso de escucha de la repetición musical, no existe contradicción entre el modo como ésta se define en relación al concepto (de lo repetido) y al sentido (de la pieza).

Vemos con ello que el segundo caso de bloqueo natural del concepto que describe Deleuze, el correspondiente a los conceptos de comprensión indefinida, se ajusta mejor al caso de la escucha de la repetición musical que el primero, el correspondiente a los conceptos de comprensión finita. Se ajusta mejor porque responde a la misma modalidad de comprensión (ambos quedan sujetos a un modo de comprensión indefinidamente postergada). Sin embargo, Deleuze introduce a continuación un aspecto de esta clase de conceptos (de comprensión indefinida) que de nuevo nos obligará a apartarnos de ellos, y pasar a la descripción de un tercer caso de bloqueo natural del concepto.

Escribe Deleuze: “Los conceptos de comprensión indefinida son los conceptos de la Naturaleza” (1968: 39). Esta consideración nos obliga, como decía, a apartarnos de este caso para la descripción de la escucha de la repetición, no por ninguna consideración sobre si la música es una creación natural o artificial, sino por un problema mucho más concreto. Así caracteriza Deleuze los objetos a los que se refieren los conceptos de la Naturaleza:

A tales conceptos responden objetos que están, ellos mismos, desprovistos de memoria, es decir que no poseen ni recogen en sí sus propios momentos. Nos preguntamos por qué la Naturaleza repite: porque es *partes extra partes, mens momentanea*. La novedad se encuentra entonces del lado del espíritu que se representa: si el espíritu es capaz de formar conceptos en general y de extraer algo nuevo, de sonsacar algo nuevo a la repetición que contempla, ello se debe al hecho de que posee una memoria o adquiere hábitos (1968: 40).

Vemos que la comprensión indefinida de los conceptos de la Naturaleza depende de la separación entre los objetos que responden a tales conceptos, como objetos “desprovistos de memoria”, incapaces de recoger “en sí sus propios momentos”, y el “espíritu capaz de formar conceptos en general”, y por lo tanto de

recordar y de apreciar diferencias y repeticiones. Pero en el caso de la escucha de la repetición musical no podemos aceptar esta separación. Recuérdese que en tal caso el concepto en cuestión es el concepto de *lo repetido*, del fragmento musical que se repite. Entonces separar el concepto de su objeto significa, en este caso, separar ese fragmento musical —ese conjunto organizado de sonidos— del concepto que el espíritu se forma de él. ¿Y por qué no? Una cosa son los sonidos y otra muy distinta su concepción en el proceso de escucha, ¿no es cierto?

Qué duda cabe de que responder a esta pregunta requiere discutir un problema fundamental de la filosofía de la música: ¿la música consiste en *los sonidos en sí* o en *los sonidos tal como se dan a escuchar*? Conforme al planteamiento de este estudio, sin embargo, el problema queda obviado por razones metodológicas. Digo obviado porque no he planteado y resuelto el problema, sino que de buen principio le he dado una respuesta —tan provisoria como se quiera— sin haberlo discutido⁵. Recuérdese como en las primeras páginas de este estudio hablaba de la pieza musical como algo que comprende el proceso de escucha como uno de sus aspectos. Ya había allí una respuesta a este problema, por más que tomara la precaución de hablar de piezas musicales —por oposición a las obras—, en lugar de referirme categóricamente a la música en

5 Puede parecer irresponsable obviar tan alegremente el que presento como un problema fundamental. Lo sería si este estudio estuviera organizado de un modo lógico-deductivo, en cuyo caso la validez de todo el estudio reposaría necesariamente en la validez de sus hipótesis —y serviría a su vez como validación de las mismas. Tal como he indicado en la introducción, sin embargo, este estudio se atiene a lo que Foucault llama *conceptualización progresiva*, de acuerdo con la cual la validez del mismo no queda sujeta a la de un conjunto fijado de hipótesis, sino al hecho de que la revisión crítica de su propio marco conceptual, a medida que el estudio se desarrolla, opere o no, en última instancia, no la resolución del problema fundamental de base —que no se pretende aquí— sino más bien la modificación de sus términos —es decir su replanteamiento. Recordemos las palabras de Foucault a este respecto:

Dado que una teoría supone una objetivación previa, no se puede recurrir a ella como base para el trabajo analítico. Sin embargo, no es posible llevar este trabajo analítico a buen puerto sin una conceptualización progresiva. Y esa conceptualización requiere un pensamiento crítico —un constante escrutinio (Foucault 1982: 422).

cuanto tal. La razón metodológica de esta toma de partido —de esta apuesta, decía en aquellas páginas— se desprende del asunto mismo de este estudio. Todo esto ha sido discutido ya, pero, dada la relevancia del problema, merece la pena volver a considerarlo, bajo una nueva perspectiva esta vez.

No cabe duda, a estas alturas de este estudio, de que no se trata aquí de la repetición musical, por así decirlo, *por sí misma*, sino como un modo de superación de la escucha funcional. La repetición no es, sin embargo, la única vía por la que lograr esa superación, sino que constituye más bien una vía alternativa a la que parece la obvia y directa: la de la discontinuidad y la fragmentación. Así lo expone Daniel Charles:

Il faut et il suffit, pour que se défonctionnalise une musique, qu'elle use de sons que tout distend —temps, hauteur, timbre, dynamique...— de façon que des disjonctions puissent être conclues à partir de discontinuités, d'asymétries et de fragmentations. Mais la musique peut également échapper à la fonction en se vouant à la répétition: chez La Monte Young, dans les partitions répétitives ou “planantes”, dans le “rock allemand” ou dans la folk, nul événement ne “s'implique” lui-même, et la relation entre une note ou un motif et sa répétition ne saurait s'interpréter fonctionnellement au niveau hiérarchique qui est celui de la répétition elle-même (Charles 1977: 258)⁶.

De un modo un tanto esquemático, puede decirse que la escucha funcional presupone una concepción de la música que concede mayor importancia a los vínculos entre los sonidos que a los sonidos mismos. La superación de la escucha funcional puede entenderse, en consecuencia, como la distensión, y en última instancia la supresión, de esos vínculos entre los sonidos. De las dos

6 “Para que se desfuncionalice una música, hace falta y es suficiente que use sonidos que lo distiendan todo —tiempo, altura, timbre, dinámica...— de manera que se puedan inferir disyunciones a partir de las discontinuidades, asimetrías y fragmentaciones. Pero la música también puede escapar a la función consagrándose a la repetición: en La Monte Young, en las partituras repetitivas o “flipantes”, en el “rock alemán” o en el folk, ningún evento no se “se implica” a sí mismo, y la relación entre una nota o un motivo y su repetición no sabrían interpretarse funcionalmente al nivel jerárquico que es el de la repetición misma” (trad. del A.).

vías alternativas de superación del funcionalismo que Charles presenta, la de la discontinuidad y la fragmentación procede, claro está, por la vía de dificultar, mediante la supresión de cualquier simetría audible, el establecimiento de tales vínculos. La vía de la repetición, por el contrario, aspira a distenderlos por saturación, llevándolos a un grado de redundancia que los desactive. La primera vía opera, por lo tanto, mediante la interrupción de los vínculos entre los sonidos; la segunda mediante su refuerzo.

Ahora bien ¿en qué consisten esos vínculos entre los sonidos? ¿cómo se establecen? Dado que la música se desarrolla en el tiempo, esos vínculos no pueden establecerse más que en la memoria (y en la imaginación, según he argumentado en la Primera Parte de este estudio) del oyente. De modo que una concepción de la música en la que los sonidos son, por encima de todo, sonidos vinculados entre sí —y que tiene en su centro gravitatorio el concepto de la obra musical como aquello que se constituye, precisamente, mediante la síntesis de las relaciones entre todos los sonidos de que consta—, requiere incluir la conceptualización de los sonidos en la escucha (la aprehensión de sus vínculos) como parte integrante de la propia música —los sonidos desconectados no son, conforme a la concepción funcional, sonidos *musicales*. Si en este estudio hubiera optado por la primera vía de superación de la escucha funcional, la de la discontinuidad y la fragmentación, la desvinculación entre los sonidos, su escucha aislada, hubiera sido la primera cuestión a tener en cuenta, y ello hubiera impuesto la necesidad de afrontar el problema de si lo que establece los vínculos entre los sonidos (la memoria y la imaginación de quien está a la escucha) es una parte constitutiva del hecho musical. Y por cierto que, en tal caso, este no podría ser un estudio sobre la repetición. Qué duda cabe de que la repetición musical es un asunto que atañe, antes que nada, a los vínculos entre los sonidos —estos son su condición de posibilidad. Por ello era necesario, en estas páginas, optar por la vía opuesta de superación de la escucha funcional, la de la redundancia de los vínculos entre los sonidos, que llega a bloquearlos, a desactivarlos —pero en modo alguno a romperlos— por exceso. Esta vía no sólo parte de la realidad musical de los vínculos entre los sonidos, que son la condición de posibilidad de la discusión planteada, sino que además avanza en la dirección de su

reforzamiento: la argumentación que vengo desarrollando parte de una suerte de redoblamiento de dichos vínculos —no otra cosa es la repetición. Tales vínculos no pueden, por lo tanto, estar en cuestión en estas páginas, lo que obliga a dar por sentado que la conceptualización de los sonidos en la escucha —lo que constituye tales vínculos— es una parte integrante de la propia música. Tal como ocurre bajo el paradigma de la escucha funcional, en este estudio los sonidos musicales son, necesariamente, sonidos vinculados.

* * *

Estas son las razones por las cuales el caso de bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la Naturaleza, por más que su modo de comprensión coincida con el propio del asunto de este estudio, no es de aplicación en el caso de la escucha de la repetición musical. Descartado este segundo caso, leamos la descripción que Deleuze hace del tercero.

Deleuze llama a los conceptos de comprensión finita *nominales* —recuérdese que entre ellos se cuentan las palabras—, y a los de comprensión indefinida conceptos *de la Naturaleza*. Y es en base a este nuevo criterio que define el tercer caso de bloqueo natural del concepto, el que, por fin, va a servirnos para el estudio de la escucha de la repetición musical:

Los conceptos de comprensión finita son los conceptos nominales; los conceptos de comprensión indefinida, pero carentes de memoria, son los conceptos de la Naturaleza. Ahora bien, estos dos casos no agotan todavía los ejemplos de bloqueo natural. Sea por ejemplo una noción individual o una representación particular de comprensión infinita, dotada de memoria, pero sin conciencia de sí. La representación comprensiva está bien en sí, el recuerdo está allí, abarcando toda la particularidad de un acto, de una escena, de un acontecimiento, de un ser; pero lo que falta, por una razón natural determinada, es el para-sí de la conciencia, es el reconocimiento. Lo que le falta a la memoria es la rememoración o, mejor dicho, la elaboración (Deleuze 1968: 40).

En este tercer caso de bloqueo natural del concepto, la comprensión se da, como en el segundo caso (el correspondiente a los conceptos de la Naturaleza), como proceso. En el caso anterior la comprensión no se completaba sino al cabo de un proceso indefinidamente prolongado. No podíamos decir que la comprensión del concepto fuera limitada, porque en ningún punto del proceso podía darse por terminado (a cada paso la comprensión era finita, pero seguía completándose aún), pero tampoco que en ningún punto fuera infinita: no se hacía infinita (la comprensión del concepto no era completa) más que potencialmente. En este tercer caso, la comprensión se da en proceso también —se sigue correspondiendo, por lo tanto, con el modo de comprensión que he descrito en el caso de la escucha de la repetición musical—, pero se trata de un proceso, por así decirlo, inverso: la comprensión del concepto es infinita de buen principio (la determinación del concepto es completa), pero falta su reconocimiento. Si en el caso anterior el proceso de comprensión consistía en la determinación progresiva del concepto, en este caso el concepto está perfectamente determinado, y el proceso de comprensión consiste en su reconocimiento progresivo —y conflictivo, y sometido a vaivenes, como veremos. Si en el caso anterior el proceso de comprensión se articulaba en la relación entre el concepto y su objeto (desprovisto de memoria, de capacidad de recoger en sí sus momentos), en este caso se articula en la relación entre el concepto (ya perfectamente determinado) y su reconocimiento, su elaboración consciente.

El hecho de que la comprensión del concepto se articule en la relación entre éste y su objeto (como en los conceptos de comprensión indefinida o de la Naturaleza) o entre éste y su rememoración y reconocimiento (como en los conceptos de comprensión infinita pero faltos de elaboración consciente) se corresponde, en el caso de la escucha de la repetición musical, con el hecho de que los vínculos entre los sonidos sean algo distinto de la propia música (y la comprensión de *lo repetido* se articule entonces en la relación entre el fragmento musical y el proceso de su conceptualización) o formen parte integrante de ella (y la comprensión de *lo repetido* se articule en la relación entre el fragmento musical, ya bien determinado como concepto, y su rememoración y elaboración en el proceso de escucha). Según he

argumentado anteriormente, el planteamiento inicial de este estudio presupone que los vínculos entre los sonidos son un aspecto de la propia pieza musical (puesto que esta incluye, como uno de sus aspectos, el proceso de escucha). Ello nos da una razón más por la cual desplazarnos, para el estudio de la escucha de la repetición musical, al tercer caso de bloqueo natural del concepto. Nos permite constatar, además, que el marco conceptual trazado en estas páginas excluye cualquier clase de naturalismo musical⁷.

Por el hecho de que el proceso conflictivo de comprensión del concepto se lleve a cabo en la conciencia (en el proceso de rememoración y elaboración del concepto), Deleuze asocia este tercer caso de bloqueo natural del concepto con los conceptos *de la libertad*:

Quando falta la conciencia del saber o la elaboración del recuerdo, el saber, tal como es en sí, no es más que la repetición de su objeto: es *jugado*, es decir, repetido, puesto en acto, en lugar de ser conocido. La repetición aparece aquí como el inconsciente del libre concepto, del saber o del recuerdo, el inconsciente de la representación. Fue Freud quien señaló la razón natural de semejante bloqueo: la represión, la resistencia, que hace de la repetición misma una verdadera “imposición”, una “compulsión”. He aquí, pues, un tercer caso de bloqueo, concerniente, esta vez, a los conceptos de la libertad (Deleuze 1968: 40).

7 Si la noción de *código* propuesta en este estudio descartaba cualquier naturalismo de raíz acústico-matemática, el marco conceptual que tomo ahora de Deleuze me impele a descartar, además, el naturalismo de tipo ecológico o bucólico, del que R. Murray Schafer es un representante conspicuo: “*Let nature speak for itself. Water, wind, birds, wood and stone, these are the natural materials which like the trees and shrubs must be organically molded and shaped to bring forth their most characteristic harmonies*” (Schafer 1977: 247). (“Dejemos que la naturaleza hable por sí misma. El agua, el viento, los pájaros, la madera y la piedra, estos son los materiales que, como los árboles y los matorrales, deben ser moldeados y modelados para potenciar sus armonías más características”. Trad. del A.). No hace falta, para apartarse de esta posición, una discusión detallada de qué sea lo natural en música. Basta con constatar que, conforme al planteamiento al que aquí me atengo, el sonido natural se corresponde necesariamente con lo “alienado” (Deleuze 1968: 42), con lo incapaz de recoger “en sí sus propios momentos” (Deleuze 1968: 40).

Con esto quedan descritos los tres casos de bloqueo natural del concepto que propone Deleuze, correspondientes a los conceptos nominales (de comprensión finita), los de la Naturaleza (de comprensión indefinida) y los de la libertad (de comprensión infinita pero reprimida). Según he argumentado, es el tercero de ellos el que nos interpela en el estudio de la escucha de la repetición musical. Dedico el siguiente capítulo a discutir específicamente este tercer caso, respecto al cual es preciso aclarar en qué sentido habla Deleuze de libertad, y qué papel juega esta noción de la libertad en la escucha de una fórmula musical que se repite.

8. “Repito porque olvido”

De los tres casos de bloqueo natural del concepto descritos por Deleuze (presentados detalladamente en el apartado anterior), voy a centrar ahora la discusión en el tercero, el correspondiente a los conceptos de la libertad. En este caso la determinación del concepto es completa —su comprensión es infinita—, y éste está presente en la memoria, pero falta su elaboración, su rememoración consciente. Quien conoce el concepto, en este caso, “no sabe que sabe” (Deleuze 1968: 41). El bloqueo del concepto y el proceso de comprensión se dan entonces en el fino margen que separa la memoria de la rememoración. ¿Cuál es ese margen? ¿Qué sentido tiene esta distinción? De entrada Deleuze la describe, según hemos visto, en términos de conciencia: la rememoración sería la elaboración consciente de la memoria. Tal distinción reposa en la idea de la memoria como condición de posibilidad de la actividad de la rememoración, pero también del estado latente de los recuerdos, e incluso de su olvido. Douglas Crimp cita esta deliciosa definición infantil de la memoria: “la cosa con la que olvido” (Crimp 1979: 179). En el marco de esta discusión resulta particularmente atinada.

Desde luego es preciso describir este último caso de bloqueo natural del concepto con mayor detalle, y particularmente la diferencia entre la memoria y la rememoración. A ello dedico las siguientes páginas. Lo haré, sin embargo, no ateniéndome del todo a la exposición de Deleuze, sino cruzando su exposición con el planteamiento propuesto en la Primera Parte de este estudio. De este modo, la teoría de Deleuze brinda un marco conceptual particularmente sólido para la discusión que aquí nos ocupa, a la vez que esta discusión sirve de campo de pruebas para dicha teoría (dado que Deleuze no la orienta particularmente a la música).

El tercer caso de bloqueo natural del concepto descrito por Deleuze, el correspondiente a los conceptos de la libertad, no sólo se ajusta, como he argumentado en el capítulo anterior, a la modalidad de

comprensión que he descrito en el caso de la escucha de la repetición musical, sino que, lo que es más importante, da un marco conceptual sólido para discutir, en el caso específico de la repetición, lo que en la primera parte he descrito como clausura de la escucha funcional, y como superación de esa clausura.

La noción de la clausura de la escucha funcional concuerda con la del bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad en que ambas confieren a la repetición un papel negativo. Recuérdese como, en el Primera Parte de este estudio, he llamado clausura al modo como, bajo el paradigma de la escucha funcional, el oyente queda absorto en la escucha, atendiendo a las relaciones funcionales entre las componentes formales de la pieza (a todos los niveles jerárquicos) con la mayor atención, lo que le permite pensar lo que escucha con la mayor lucidez, pero, al mismo tiempo, le impide absolutamente pensar *en* lo que escucha, es decir, levantar la cabeza —lo que inflige ya una fisura en la atención— para considerar lo que está escuchando *en contexto* —considerar los sonidos en relación a cosas distintas de los sonidos—, lo que le llevaría a considerar también el proceso de la propia escucha, es decir, a preguntarse *qué* debe escuchar y *cómo* debe escucharlo. Recuérdese también que el número de reiteraciones de un fragmento musical debe, a criterio de quien ejerce la escucha funcional, estar sujeto a un límite —cuya posición es difícil de fijar, es cierto, pero que no por ello deja de imponerse como horizonte necesario de la escucha. Ello es así porque la atención sin fisuras a la red completa de las relaciones entre los sonidos aspira a obrar la síntesis de lo escuchado, una síntesis *plena de sentido* (Adorno 1968a: 181), y en esa síntesis las reiteraciones sucesivas deben, llegado un punto, cerrarse sobre sí mismas, es decir, dejar de producirse o, de lo contrario, dejar de tener sentido. La repetición queda entonces definida, bajo este modo de escucha, como fuerza disgregadora (de la unidad de lo escuchado y de su sentido) a la que debe ponerse coto. Y la clausura de la escucha funcional puede concebirse entonces como aquello que, en su voluntad de cerrarse sobre sí, contiene a la repetición, evita que se desborde.

En lo que respecta al bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad, hemos leído en el párrafo citado al

final del capítulo anterior la descripción que Deleuze hace, en este caso, de la repetición como una “imposición” o “compulsión” (Deleuze 1968: 40). En las líneas que siguen abunda en esta idea, y habla de la necesidad de recordar *para no repetir*:

Desde el punto de vista de un cierto freudismo, es posible desentrañar el principio de la relación inversa entre repetición y conciencia, repetición y rememoración, repetición y reconocimiento (paradoja de las “sepulturas” o de los objetos enterrados): el pasado se repite tanto más cuanto menos se lo recuerda, cuanto menos conciencia se tiene de recordarlo — recordad, elaborad el recuerdo para no repetir—. La conciencia de sí en el reconocimiento aparece como la facultad del porvenir o la función del futuro, la función de lo nuevo. ¿No es acaso cierto que los únicos muertos que vuelven son los que han sido enterrados con demasiada prisa y a excesiva profundidad, sin haberseles tributado los deberes necesarios? ¿Y no es también cierto que el remordimiento da pruebas, no tanto de un exceso de memoria, como de una impotencia o de un fracaso en la elaboración de un recuerdo? (Deleuze 1968: 40-41).

También aquí la repetición queda caracterizada como fuerza negativa, a cuyo poder podemos sustraernos mediante la elaboración consciente del recuerdo. Debemos elaborar el recuerdo para liberarnos del regreso pernicioso de la repetición y tener por fin acceso al “futuro”, a “lo nuevo”. Si en el caso anterior, desde la perspectiva de la clausura de la escucha funcional, lo que nos condenaba a la repetición (musical) era la desatención, en este caso, conforme a lo que Deleuze califica de “cierto freudismo”, lo que nos condena a la repetición (vital) es la inconsciencia.

En uno y otro caso, tanto si escuchamos una pieza musical y pensamos en la necesidad de atender con la máxima concentración a todas las relaciones entre los sonidos, para que nada escape a la síntesis de ese todo con sentido, de esa *obra* que, estamos convencidos, se oculta tras la pieza que venimos escuchando⁸, como si consideramos un episodio de nuestra vida y pensamos en la necesidad de elaborar cuidadosamente el recuerdo, de

8 Téngase presente la diferencia que establezco en estas páginas entre la obra y la pieza musical: la obra como lo que sólo puede escucharse entero, como una unidad; la pieza como lo que *se va escuchando*.

reconsiderarlo con la mayor lucidez para desentrañar su sentido y, al fin, *librarnos* de él, la repetición se nos presenta como una constrictión, como un cerco (un círculo vicioso) del que debemos escapar para alcanzar lo nuevo (en la música⁹ como en la vida).

Se trata de dos manifestaciones distintas de la paradoja inherente a la repetición que he descrito al comienzo de la Segunda Parte. La imposibilidad lógica de la repetición (en términos generales) se traduce aquí en su carácter musicalmente empobrecedor (porque violenta la concentración) y psicológicamente pernicioso (porque impide la lúcida rememoración del pasado). No se trata, sin embargo, de dos casos desvinculados entre sí, de dos manifestaciones del mismo problema en contextos independientes. Bien al contrario, las consideraciones de tipo psicológico que hace Deleuze, su apelación a “cierto freudismo”, permiten comprender mejor, a la luz del bloqueo natural del concepto, la noción de clausura de la escucha funcional que he propuesto. En particular permiten precisar qué relación existe entre dicha clausura y la noción de libertad que Deleuze propone en su discusión del bloqueo natural del concepto.

Toda clausura define un interior. Recuérdense que la clausura de la escucha funcional depende de la atención *exclusiva* a las relaciones entre (todos) los sonidos. Tal como he indicado al caracterizar el concepto de significado musical que propongo en este estudio, ello no quiere decir que el oyente ignore todo significado, ni mucho menos que la obra musical carezca necesariamente de significado, sino que ese posible significado se articula, en todo caso, a un nivel distinto que el de los sonidos. Cuando, en el proceso de escucha, se cumple su clausura funcional —cuando el oyente queda absorto en la escucha, considerando con la mayor lucidez las relaciones entre todos los sonidos— el sentido de la obra musical —tal como lo he definido en la primera parte— se torna exclusivamente sonoro. En ello consiste propiamente la clausura de la escucha funcional: en la clausura de los sonidos sobre los sonidos.

Que el sentido de la pieza —el orden según el cual cada sonido

9 Recordemos las palabras de Anton Webern: “¡No queremos repetir, siempre tiene que surgir algo nuevo!” (1960: 112).

ocupa el lugar que ocupa en relación a los demás sonidos—dependa exclusivamente de relaciones sonoras implica, conforme al marco conceptual que propongo en estas páginas, que la obra musical carezca de significado —recuérdese que he definido el significado de una pieza como la parte de su sentido distinta de los sonidos. Ello es así porque dicho marco conceptual está pensado para la discusión del proceso de comprensión musical tal como ocurre bajo una escucha intermitente, fluctuante, el modo de escucha —descrito por Peter Szendy (2001: 130-131)— al que, según he argumentado, nos impele la repetición musical. El lector tiene claro a estas alturas, sin embargo, que no presento aquí un marco conceptual *por sí mismo* —porque no tiene interés *por sí mismo*—, sino que lo voy perfilando por contraste con otro marco conceptual preexistente, que pongo una y otra vez en tensión, que fuerzo algo más allá de su propio límite. Vengo hablando en cada capítulo de la distensión de la escucha funcional en una escucha fluctuante, de atravesar la clausura de la escucha funcional o, en el punto en el que nos hallamos ahora, de la transfiguración del sentido negativo de la repetición en un sentido positivo —y la consiguiente inversión de lo que entendemos por libertad en la escucha. Cada término del marco conceptual en construcción toma sentido, por lo tanto, por transfiguración de su sentido viejo, y no se sustenta, de hecho, sino por contraste con él. En efecto he definido el significado de una pieza musical como aquella parte de su sentido que no consta de sonidos, pero esta definición sólo tiene sentido como superación, como transfiguración tensa, de la posición según la cual el significado de una pieza musical es algo completamente separado de la realidad perceptiva de los sonidos, algo que se articula a otro nivel, casi en otro mundo.

En el intento de revertir la caracterización negativa de la repetición, que se corresponde, en este punto, con la voluntad de atravesar la clausura de la escucha funcional, el significado de la pieza musical tendrá, desde luego, el sentido que he propuesto en la Primera Parte de este estudio, pero no llegará a tomarlo más que por contraste con su sentido habitual. Es por ello que, mientras persista la clausura de la escucha funcional, el significado musical seguirá siendo algo que ocurre a un nivel distinto —en un fondo recóndito o en una altura sublime, qué más da— de aquel en el que los sonidos se articulan

conforme a cierto sentido musical. El oyente queda absorto en la apreciación sutil de las relaciones entre todos los sonidos de la pieza, y en su concentración tensa, sin fisuras, no queda margen para nada más: la clausura de la escucha funcional es, decía, una clausura de los sonidos sobre los sonidos.

Esto nos permite descubrir que el límite que la clausura de la escucha funcional impone a la repetición y la caracterización negativa de la repetición que resulta del bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad no constituyen simplemente dos manifestaciones, en dos contextos distintos, de la paradoja inherente al hecho mismo de la repetición, sino que existe entre ellas un vínculo específico. El vínculo es que, en ambos casos, el límite que se impone a la repetición depende de su referencia, de su sujeción, a un espacio interior. Cuando se cumple la clausura de la escucha funcional, cuando el oyente queda absorto en la apreciación de las relaciones entre todos los componentes formales de la obra y, en virtud de su atención sin fisuras, los sonidos se cierran sobre los sonidos, se establece un sentido que es exclusivamente sonoro, que expulsa fuera de sí cualquier sistema de relaciones que involucre algo distinto de los sonidos. Este sentido, en tanto que sentido estrictamente sonoro, puede ser trabajado, modificado, discutido: se trata de un orden concreto y tangible —tangible en el sentido de susceptible de ser alterado. Lo que no podrá ser discutido ni alterado será en todo caso lo que haya sido expulsado de este nivel, digamos, operativo en el que los sonidos se disponen.

Cuando los sonidos se ordenan conforme a relaciones no exclusivamente sonoras, y cada uno se dispone de cierto modo no sólo en relación a los demás sonidos, sino en relación a otros estímulos —palabras, imágenes, cálculos, cuanto configure el contexto del material sonoro—, esos otros estímulos —lo que vengo llamando el significado de la pieza musical— pueden ser discutidos y alterados del mismo modo que los sonidos, conjuntamente con ellos. Así, tanto los sonidos como su contexto (al que se hacen, en este caso, permeables) entran en el juego del establecimiento del orden concreto de los sonidos en el tiempo. Pero cuando se cumple la clausura de la escucha funcional y los sonidos se cierran sobre sí

mismos, entonces las palabras, imágenes o cálculos (el contexto no sonoro de los sonidos) son expulsados del nivel del sentido (del nivel en el que los sonidos se ordenan) y la relación de los sonidos con ellos se torna misteriosa. Aquello no sonoro no interviene de forma explícita —de un modo susceptible de ser discutido y alterado— en la disposición *con sentido* de los sonidos, pero estos siguen ordenándose, en cierto modo, en relación a aquello no sonoro (a un significado), que ahora ha sido excluido del plano operativo, cohartado a la discusión. Y precisamente en la medida en que lo no sonoro es excluido del nivel en el que los sonidos se ordenan, y en el que es posible articular una discusión sobre ese orden (y alterarlo), eso no sonoro se torna no solo misterioso, sino además necesario. ¿Qué es lo necesario sino lo no sujeto a discusión? De este modo, el orden de los sonidos que se cierran sobre sí mismos, y con ello ponen coto a la repetición —los sonidos no podrán reiterarse más allá de cierto límite precisamente porque *deben* cerrarse sobre sí—, halla su necesidad en ese significado misterioso, imposible de describir en términos claros (porque se sitúa en un nivel distinto de aquél en el que las relaciones son explícitas, discutibles y alterables). La misma clausura que pone límite a la repetición crea un espacio interior, inaccesible —inaccesible por lo menos en términos conceptualmente claros—, cuyo carácter necesario —incuestionable por lo menos— es la fuerza que mantiene sujeta a la repetición, que evita que ésta se desencadene.

Ese significado misterioso, oculto, se corresponde, en el caso del bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad, con lo que Deleuze llama lo reprimido. En este caso el recuerdo debe ser cuidadosamente rememorado para tener acceso a su significado profundo, que también aquí se erige en la única fuerza capaz de poner fin a la repetición (compulsiva) y darnos acceso a lo nuevo, a lo diferente. Se trata claramente de la misma estructura conceptual: la atención y la memoria volviendo sobre sí, y delimitando con ello un recinto interior (misterioso, oculto, profundo) cuya fuerza gravitatoria mantiene sujeta a la repetición.

Y en ambos casos la repetición queda caracterizada, según he dicho, como algo negativo, negativo en el sentido de que restringe la

libertad. La libertad se alcanza mediante la escucha atenta, sin fisuras, del orden de los sonidos, gracias a la cual el oyente puede comprender, si no necesariamente el significado que se oculta tras ellos —no es necesario para mi cometido aventurar esa afirmación—, sí por lo menos la *necesidad* de ese orden sonoro (necesidad no fácilmente explicitable ni cuestionable); o se alcanza, en el otro caso, mediante la rememoración cuidadosa del recuerdo, su elaboración consciente, gracias a la cual quien lo guarda en la memoria podrá, si no comprenderlo en su verdad —tampoco aquí es necesario ir tan lejos—, sí por lo menos verse liberado de su hechizo. Se trata, al fin y al cabo, de una noción bastante corriente de la libertad: el acceso a lo diferente, a lo nuevo. Esta noción corriente de la libertad viene expresada, en el caso de la clausura de la escucha funcional, por la sentencia de Anton Webern “¡No queremos repetir, siempre tiene que surgir algo nuevo!” (1960: 112); en el caso del bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad, viene expresada por la sensata advertencia que Deleuze reproduce: “recordad, elaborad el recuerdo para no repetir” (1968: 41).

Con ello queda claramente dibujado el esquema conceptual que resulta de la confluencia de la argumentación de Deleuze acerca del bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad y la argumentación que he desarrollado en la primera parte de este estudio acerca de la clausura de la escucha funcional. Lo resumo: la voluntad de rememoración atenta, de elaboración lúcida del recuerdo, que se da como un encaramarse a un espacio interior (en el que se oculta el significado de un obra musical o el verdadero sentido de un episodio de nuestra vida) es la fuerza que contiene a la repetición (esa compulsión negativa), que impide que ésta se desborde y que, en consecuencia, nos empuja (empuja a la música y a nuestra vida) hacia lo nuevo. Y en esa voluntad de acceder a lo nuevo consiste precisamente la libertad.

Una vez que he dibujado el esquema con claridad estoy en disposición de violentarlo —de invertirlo, en este caso. Su inversión consistirá en abandonar el espacio interior, atravesando la clausura de la escucha funcional, dejando que se cumpla el bloqueo natural del concepto —que perderá así su fuerza de contener la repetición—

y en transfigurar la voluntad de elaboración lúcida del recuerdo en la voluntad de revivirlo. Así, la repetición dejará de ser una fuerza negativa para tornarse positiva, aquella fuerza que nos concede, precisamente, la libertad, comprendida ahora no como libertad de dilucidar —de ir dejando atrás— sino de repetir —de tener *todavía* por delante¹⁰.

* * *

Avanzando algo más en la lectura de Deleuze, vemos que la caracterización negativa de la repetición se desprende de su definición como diferencia sin concepto, es decir, como atribución del mismo concepto a cosas *realmente* distintas:

10 Probablemente debamos a Kierkegaard la descripción más elocuente de la voluntad de repetir como voluntad (emancipadora, libertadora) de volver a vivir:

La tarde siguiente volví al Königstädter. Lo único que se repitió fue la imposibilidad de la repetición. En la avenida Unter den Linden el polvo era insoportable. Cualquier intento que hacía por mezclarme entre la multitud y así tomarme un baño humano me resultaba desagradable y descorazonador en grado sumo. Por todas las partes encontraba desilusión y vaciedad, y todos mis giros e idas y venidas eran baldíos. La pequeña bailarina, que la vez anterior me había encantado con aquel garbo suyo y recién estrenado, estaba lo que se dice pasada de moda. Mi viejo arpista ciego de la Puerta de Brandemburgo —digo “mío” porque yo era el único que se preocupaba de él y de su música— vestía ahora un gabán grisoscuro en lugar del verdeclaro de la primera vez, aquel color que me hacía soñar y era como el eco de la nostalgia de mi melancolía. Ahora, en cambio, me parecía en su gabán triste como un sauce llorón, y lo que había perdido a mis ojos, lo había ganado sin duda a los ojos de la compasiva multitud. La admirable nariz roja del conserje había palidecido tanto que daba pena verla. Y el profesor X. X. había heredado un par de calzones que le daban un cierto aire militar..

Cuando todas estas cosas desagradables se repitieron unos días más, me sentí tan amargado y aburrido de la repetición que decidí volverme cuanto antes a casa. Mi descubrimiento no había sido ciertamente sensacional, pero no por eso su importancia y significación eran menores. Al fin y al cabo había descubierto que no era posible en absoluto la repetición, y me había convencido de ello abandonándome justamente a toda clase de repeticiones posibles (Kierkegaard 1843: 110-111).

Lo discreto, lo alienado, lo reprimido, son los tres casos de bloqueo natural correspondientes a los conceptos nominales, a los conceptos de la naturaleza y a los conceptos de la libertad. Pero en todos estos casos se invoca la forma de lo idéntico en el concepto, la forma de lo Mismo en la representación, para dar cuenta de la repetición: se habla de repetición para elementos que son realmente distintos, y que, sin embargo, tienen estrictamente el mismo concepto. La repetición aparece pues como una diferencia, pero una diferencia absolutamente sin concepto, en este sentido, diferencia indiferente. Se supone que las palabras “realmente”, “estrictamente”, “absolutamente” remiten al fenómeno del bloqueo natural, por oposición al bloqueo lógico, que no determina más que una generalidad. Pero un grave inconveniente compromete toda esta tentativa. En tanto invocamos la identidad absoluta del concepto para objetos distintos, sugerimos sólo una explicación negativa y por defecto. El hecho de que este defecto esté fundado en la naturaleza del concepto o de la representación como tales, no produce modificación alguna. En el primer caso hay repetición porque el concepto nominal tiene naturalmente una comprensión finita. En el segundo caso hay repetición porque el concepto de la naturaleza carece, naturalmente, de memoria, está alienado, fuera de sí. En el tercero, porque el concepto de la libertad permanece inconsciente; el recuerdo y la representación permanecen reprimidos. En todos los casos, *lo que* repite sólo lo hace a fuerza de no “comprender”, de no recordar, de no saber o de no tener conciencia. En todos los casos, lo que se supone da cuenta de la repetición es la insuficiencia de concepto y de sus concomitantes representativos (memoria y conciencia de sí, rememoración y reconocimiento). Tal es, pues, el defecto de todo argumento fundado en la forma de la identidad en el concepto: estos argumentos no nos dan más que una definición nominal y una explicación negativa de la repetición (Deleuze 1968: 42).

Deleuze se apoya en Freud para exponer el tercer caso de bloqueo natural del concepto, el correspondiente a los conceptos de la libertad; y se refiere, en este caso, a lo repetido como lo reprimido (como lo no elaborado conscientemente). Y es el mismo Freud quien le brinda el punto de apoyo para superar la explicación negativa de la repetición:

Volvamos al ejemplo del psicoanálisis: se repite porque se reprime... Freud jamás quedó satisfecho con semejante esquema

negativo que explica la repetición por medio de la amnesia. Es cierto que, desde el principio, la represión designa una potencia positiva. Pero toma esta positividad del principio de placer o del principio de realidad: positividad solamente derivada y de oposición. El momento crucial del freudismo aparece en *Más allá del principio de placer*: el instinto de muerte no aparece vinculado con las tendencias destructivas ni con la agresividad, sino en función de un examen directo de los fenómenos de repetición. Curiosamente, el instinto de muerte vale como principio positivo originario para la repetición: allí está su dominio y su sentido (Deleuze 1968: 43).

Queda lejos del cometido de este estudio discutir la noción del instinto de muerte de Freud; de hecho, tampoco Deleuze la discute en detalle¹¹. Para el cometido que aquí nos ocupa basta comprender qué sentido toma esta noción en relación a la repetición. Así lo expone Deleuze:

Basta comprender (...) el instinto de muerte en su relación espiritual con las máscaras y los travestimientos. La repetición es, en verdad, lo que se disfraza a medida que se constituye, lo que no se constituye más que disfrazándose. No se halla debajo de las máscaras, pero se forma de una máscara a la otra, como de un punto notable a otro, de un instante privilegiado a otro, con y dentro de las variantes. Las máscaras no recubren más que otras máscaras. No hay primer término que se repita; y aun nuestro amor de niño por la madre repite otros amores de adultos con respecto a otras mujeres, un poco como el héroe de *A la búsqueda del tiempo perdido* vuelve a interpretar con su madre la pasión de Swann por Odette. Por consiguiente, no hay nada repetido que pueda ser aislado o abstraído de la repetición en la cual se forma, y también se oculta. No hay repetición pura que pueda ser abstraída o inferida del disfraz en sí. La misma cosa es disfrazante y disfrazada. Un momento decisivo del psicoanálisis fue aquel en que Freud renunció en ciertos puntos a las hipótesis sobre los

11 Es bien conocida la relación intensa y conflictiva que Deleuze mantiene con la obra de Freud, que se manifiesta plenamente, poco después de la publicación de *Diferencia y repetición*, en la redacción, junto a Félix Guattari, de *El Anti Edipo* (1972). Pero, insisto, queda lejos del cometido de este estudio considerar esta cuestión. En estas páginas el instinto de muerte no tomará otro sentido que el que atañe estrictamente a la repetición; lo detallo en las líneas que siguen.

acontecimientos reales de la infancia, que serían como términos últimos disfrazados, para sustituirlos por la potencia del fantasma sumido en el instante de muerte, donde todo ya es máscara y todavía es disfraz (Deleuze 1968: 44).

Estoy retomando aquí una idea de Deleuze que ya presenté, de forma parcial, en las páginas iniciales de este estudio, cuando argumentaba que, en música, no existe propiamente la repetición *idéntica*. Ahora que la parte más relevante del esquema conceptual que voy desplegando está ya sobre la mesa, puedo recuperarla y describirla en todo su alcance. La noción del instinto de muerte de Freud cumple aquí, decía, un papel provisional, y que puede traducirse en estos términos: no debemos concebir la repetición como la ocurrencia reiterada de una *primera vez*, que se constituye así en *lo repetido*, sino como el proceso en el que lo repetido se va, al mismo tiempo, constituyendo y alterando en apariciones sucesivas. “No hay repetición pura que pueda ser abstraída o inferida del disfraz en sí”, es decir, no es posible discernir lo repetido del proceso de su repetición. Ello requeriría discernir lo propio de lo repetido, lo que de veras lo constituye, de la multiplicidad de sus detalles, de aquellos aspectos secundarios susceptibles de ser modificados sin que lo repetido se convirtiera en otra cosa. Cuando argumentaba la imposibilidad de la repetición musical idéntica ya indiqué la dificultad de discriminar esos detalles en la escucha musical, pero ahora estoy en disposición de afirmar que no se trataba de un problema meramente perceptivo, sino de algo consubstancial al proceso mismo de la repetición. Lo repetido no puede concebirse con independencia del proceso de su repetición o, como dice Deleuze, “las máscaras no recubren más que otras máscaras”.

Hablaba en aquellas páginas de la dificultad de discriminar auditivamente lo definitorio del fragmento musical que se repite con respecto a sus detalles secundarios —los que pueden variar sin que lo que se repite deje de ser *lo mismo*. A ese fragmento musical repetido lo estoy llamando ahora, de la mano de Deleuze, concepto. Más concretamente, estoy diciendo que el intento de identificar de forma clara esa entidad musical que se repite puede describirse como el proceso de formarse un concepto de ella. Discriminar lo

fundamental de lo accesorio en el fragmento musical que se repite significará entonces —hablando ahora en términos de concepto— caracterizarlo como lo idéntico en el concepto, a la vez que se descartan las variaciones a las que se ve sometido como diferencias no conceptuales. Lo que parecía una mera dificultad perceptiva —la dificultad de guardar en la memoria, y de representarse en la imaginación, un juego de matices excesivamente complejo y sutil— se revela ahora como un problema insoslayable del proceso de comprensión —de conceptualización— musical. Hablo de problema insoslayable porque la caracterización de la repetición como la identidad en el concepto, y el consiguiente establecimiento de diferencias no conceptuales —de la que se desprende la caracterización negativa de la repetición— es, dice Deleuze, demasiado fácil —demasiado lógica. El proceso de repetición no se despliega así y, sobre todo, aquello que se está repitiendo no se constituye —no lo comprendemos— así.

Deleuze lo establece claramente en las líneas que acabo de citar. La repetición es “lo que se disfraza a medida que se constituye, lo que no se constituye más que disfrazándose”, afirma; y “las máscaras no recubren más que otras máscaras; y “no hay nada repetido que pueda ser aislado o abstraído de la repetición en la cual se forma, y también se oculta”. Al fin, lo repetido es indisociable del proceso de la repetición. Esta afirmación parece una perogrullada —¿qué podría ser *lo repetido* sino *lo que se repite*?—, y sin embargo no lo es. Deleuze nos ha indicado el matiz —no poco relevante— que tal afirmación introduce. Lo repetido no es aquello ya constituido —constituido en la primera ocurrencia, o incluso antes de ella— que luego es sometido al proceso de la repetición, a lo largo del cual se mantiene invariado —idéntico en el concepto, dice Deleuze—, sino que es aquello que se constituye *a medida que se va repitiendo*.

Este matiz se torna particularmente relevante en el caso específico de la repetición musical. Deleuze lo establece pensando en la repetición en términos generales. Más precisamente, lo establece como un rasgo inherente a la repetición, tal como la ha definido, recordémoslo, por oposición a la generalidad. La relevancia que el matiz adquiere en el caso de la repetición musical induce a tomarlo como un ejemplo conspicuo, como un campo de pruebas

privilegiado en el que verificar cuán pertinente es la teoría de la repetición de Deleuze. Eso haré en cierta medida —menos para *verificar* la teoría de Deleuze que para contribuir a comprenderla mejor—, pero la labor que se impone en este punto de mi argumentación no es esa, sino otra más acuciante. Que la constitución de lo repetido no pueda darse más que en el proceso mismo de la repetición —esa precisión fundamental en la teoría de la repetición de Deleuze— constituye el punto crítico en el que dirimir, por fin, dos cuestiones clave de este estudio: ¿es verdaderamente pertinente hablar de repetición musical? Y si lo es, ¿es adecuado hacerlo a partir de la caracterización de la repetición que propone Deleuze? Antes de proseguir con la lectura de Deleuze, y terminar de cumplir la inversión del sentido de la palabra libertad, y la transfiguración en positiva de la caracterización negativa de la repetición, hago un alto en el camino para responder estas dos preguntas.

* * *

Desde luego no se trata de discutir si la noción de *repetición musical* tiene sentido —aunque es cierto que si algo queda claro al cabo de todo lo discutido es la naturaleza profundamente problemática de esta noción—, sino más bien de plantear cuán adecuada resulta para pensar las reiteraciones que la música presenta. La clausura de la escucha funcional conlleva, según hemos visto, una caracterización negativa de la repetición musical —que se corresponde con la caracterización negativa de la repetición en términos generales que conlleva el bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad. Y no sólo la caracteriza negativamente, sino que tiende a ponerle límite. Por el contrario, atravesar la clausura de la escucha funcional implicará, naturalmente, algo así como ir en la dirección de la repetición —no necesariamente aumentar la repetición, sino más bien acercarse a una modalidad de escucha que no requiera ponerle límite. La repetición musical queda entonces en una posición crítica, indica el vértice exacto de una disyuntiva tensa entre dos modalidades de escucha. Responder a la pregunta de si es pertinente pensar las

reiteraciones que la música presenta a partir de la noción de repetición musical significa tomar partido frente a esta disyuntiva. En estas páginas el partido ha sido tomado claramente —esa es la apuesta de la que he hablado en el tramo inicial de este estudio—, pero sigue pendiente la labor (acuciante) de describir, por una parte, qué significa esa toma de partido y, por otra, a qué nuevo territorio se accede avanzando (empujando) en esa dirección.

En este punto va a ser determinante —va a desplegarse con todas las consecuencias— la perspectiva elegida en el planteamiento inicial de este estudio: la perspectiva de quien está a la escucha. Recuérdense que en la Primera Parte he caracterizado la pieza musical —por oposición a la obra musical— como aquella entidad sonora que incluye el proceso de escucha como uno de sus aspectos. Si lo que me pregunto ahora es cómo se constituye —como nos formamos el concepto de— aquello que se repite en una pieza musical, qué duda cabe de que debo responder tomando en consideración el proceso de escucha de la pieza. En verdad he justificado suficientemente, en la Primera Parte de este estudio, que el hecho mismo de identificar una pieza musical como repetitiva, de apreciar la repetición como uno de sus aspectos, no ocurre, en términos generales, en base al conocimiento del código —puesto que entre la dilucidación del código y la comprensión de la pieza puede mediar una gran distancia—, sino en el proceso de escucha, *a lo largo de* ese proceso. Conforme a esto, debo precisar cómo se constituye, en el proceso de escucha de una pieza musical, lo repetido, cómo nos formamos un concepto de ello.

Tal como he argumentado en el capítulo 3, en el proceso de escucha de una pieza musical puede ocurrir que sospechemos que la pieza se está repitiendo sin necesidad de haber identificado una semejanza entre dos fragmentos de la misma, es decir, sin que llegado un punto nos hayamos dicho “esto lo he oído antes”. Puede ocurrir que la pieza, en su transcurso general, nos dé la impresión de que no avanza en una dirección definida, que no acabe de satisfacer nuestra expectativa de un *desarrollo* musical, y en tal caso nuestro oído, sospechando que si la pieza no avanza en una dirección clara bien podría estar volviendo sobre sí, comience a buscar qué es lo que se está repitiendo. Y ahí comienza el proceso de constitución de *lo*

repetido, la formación del concepto de ese fragmento musical que vuelve una y otra vez. De hecho, presento este segundo caso no sólo como una alternativa, sino que afirmo que, incluso en las piezas en las que lo repetido parece presentarse de forma evidente y de inmediato, en cierto modo la identificación de la repetición musical en el proceso de escucha ocurre siempre así.

Lo argumentaré a partir de dos ejemplos distintos. El primero es la pieza *Twin Bleeds* de Mika Vainio (1994)¹². La pieza comienza con la palabra “*continue*” —que en cierto modo, pero esto el oyente lo descubre más tarde, da la idea de que lo que va a sonar va a tener un desarrollo continuo, o tal vez va a ser completamente estático, continuado—, seguida de un pulso a intervalos regulares, acompañado de inmediato por un segundo pulso de una altura muy cercana y, poco después, de un tercer pulso de altura más grave, todos ellos a intervalos regulares. Por el hecho de que coincide con el primer pulso que hemos oído, y también porque estamos habituados a situar un pulso grave al comienzo del compás, el oído identifica inmediatamente el pulso grave como la unidad rítmica de la pieza. Y en cada una de esas unidades rítmicas, oímos los tres sonidos: primero el pulso grave, que coincide con uno de los pulsos agudos, y a continuación el segundo pulso agudo, y de nuevo lo mismo, una y otra vez. Esta pequeña unidad rítmica de tres sonidos se va, parece, *repitiendo*.

En los segundos iniciales de la pieza, sin embargo, todavía no la identificamos claramente como repetitiva, porque el oído tiende a comprender un ritmo regular sonando desnudo como la

12 El problema de la constitución conceptual del fragmento musical que se repite puede tomarse como un eje que oriente la escucha completa de *Metri*, el álbum de Mika Vainio (1994) del que forma parte *Twin Bleeds*. Ya la pieza inicial, *Sisään*, presenta, si el oyente está pensando en estos términos —si está escuchando en estos términos, podríamos decir—, el problema de qué es lo repetido, y lo hace, por cierto, de un modo perfectamente acorde al planteamiento de Adorno: oímos una unidad que se transforma cada vez y que, sin embargo, se nos presenta, a lo largo de toda la pieza, como la misma. La segunda pieza, *Hornitus*, presenta la misma suerte de desarrollo estático de un modo más complejo y más sutil. El caso de *Asuntola* resulta particularmente interesante por su radical nitidez. He elegido *Twin Bleeds* para ejemplificar la discusión que nos ocupa porque, siendo el caso más simple, resulta también el más enigmático.

presentación de una fórmula que pronto va a pasar a un segundo plano, para servir de acompañamiento a sonidos más articulados melódicamente, que ocuparán el primero. Sólo cuando, al cabo de unos segundos más, comenzamos a perder la esperanza de que eso ocurra —cuando se ve frustrada la expectativa de que vaya a haber una voz protagonista— el oído comienza a reconsiderar esa fórmula rítmica, ese pobre material sonoro, como lo único a su disposición, y comienza a fijarse en cómo se desarrolla.

El desarrollo de esa fórmula rítmica consiste en el progresivo desfase de los dos pulsos agudos. El oyente familiarizado con la música de Steve Reich no tardará en pensar que Mika Vainio está aplicando la técnica del *phasing* (Reich 2002: 20-21) a esos dos pulsos agudos. En cualquier caso, será claro para cualquier oído medianamente atento que la relación rítmica entre los dos pulsos agudos se va transformando de forma gradual. Llegado este punto —que no podemos indicar en el código de la pieza ni en la pauta cronométrica de la pista del CD, puesto que se trata de un punto en el proceso de escucha¹³— el oído ya ha constatado tres hechos relevantes: que esos tres pulsos constituyen todo el material sonoro de la pieza, que se ordenan en una fórmula rítmica regular y que esta fórmula regular se transforma gradualmente. Esos son los hechos que el oído constata *por el momento*, puesto que el proceso de escucha está siempre sujeto a la incertidumbre, a la sospecha de que la lógica que el oído viene descubriendo en la disposición de los sonidos podría ser un orden parcial, o incluso completamente erróneo —la sospecha de que el sentido que el oído descubre en los sonidos podría verse violentado en cualquier momento.

El hecho de que el sentido (provisorio) que el oído descubre en la disposición de los sonidos dé lugar a una imagen de la pieza como completamente estática, o como sujeta a un movimiento continuo y gradual —es decir, previsible—, hace que la expectativa de algún cambio, de algún desarrollo interesante —por no previsto conforme

13 Conforme a la concepción de la pieza musical que propongo en este estudio, en la que el proceso de escucha constituye uno de los aspectos de la propia pieza, el hecho de que el punto crítico al que me estoy refiriendo no pueda indicarse en el código ni en ningún punto cronométrico del archivo de audio digital no significa en modo alguno que este no sea un punto *de la pieza*. Lo es precisamente en la medida en que es un punto de su proceso de escucha.

al sentido provisorio al que el oído se atiene— comience a verse frustrada¹⁴. Y, tal como he argumentado en el capítulo 3, la falta de un desarrollo, o por lo menos de un desarrollo en una dirección claramente definida, es el primer indicio que el oído descubre en la música que comúnmente llamamos repetitiva. Pero incluso en el caso de que el oyente no asocie ese aspecto de una pieza con ninguna clase de música que tenga por repetitiva, es muy posible que, en su esfuerzo por encontrar sentido (musical) a lo que está escuchando, se diga “si los sonidos no se desarrollan hacia algo nuevo, bien podrían estar volviendo sobre sí”. Este es el punto del proceso de escucha en el que el oído va a comenzar a buscar semejanzas entre partes distintas de la pieza, con el objetivo de descubrir el fragmento musical que se repite —el punto en que comienza el proceso de formación del concepto de *lo repetido*.

Una vez que se orienta a la identificación del fragmento de la pieza que se repite, el oído puede, por ejemplo, reconsiderar el ritmo regular con que la pieza se ha abierto, y que había descartado inicialmente como meramente introductorio, destinado a pasar pronto a un segundo plano y servir de acompañamiento a otras capas de sonido más variadas, como el único plano sonoro presente en la pieza, y por lo tanto susceptible de presentar una repetición — porque nadie considera que una pieza musical sea repetitiva por tener un acompañamiento repetitivo, lo que se repite debe ser el plano principal de la pieza, si es que ésta se da a escuchar como distribuida en varios planos. En ese caso el oído puede concebir la

14 Puede sorprender la afirmación de que un movimiento continuo y gradual no constituya un desarrollo musical. Esta se basa en la concepción del desarrollo musical no como el mero cambio de los sonidos a lo largo del tiempo, sino como su cambio en relación a las expectativas del oyente. El desarrollo musical consiste, según esta concepción, en el juego de satisfacer y violentar, en la justa medida, las expectativas del oyente en relación a los cambios de los sonidos a lo largo del tiempo. Un cambio continuo y gradual puede identificarse con un movimiento constante a lo largo de una línea recta. Tan pronto como el oído identifica ese movimiento (tan pronto como el oyente imagina esa recta y el desplazamiento a lo largo de ella) no sólo tiene una imagen clara de los cambios que los sonidos han experimentado hasta ese punto, sino que tiene una imagen exactamente igual de clara de los cambios que van a experimentar a continuación (van a seguir progresando por la recta). Es por ello que un cambio continuo y gradual no constituye un desarrollo musical: es plenamente previsible.

unidad rítmica básica de la pieza, la que marca el pulso grave (seguido de los dos agudos), como el fragmento que se repite. Ello no quiere decir que el oído conciba cada una de esas unidades rítmicas como estrictamente aisladas en el proceso de la repetición. Cuando el fragmento que se repite es tan breve, el oído tiende a agruparlo en grupos de cuatro, ocho, dieciséis reiteraciones, ni siquiera llevando la cuenta, simplemente conforme a la inclinación del oído a convergir hacia a clímax, hacia un punto de cambio por lo menos, que nunca llega. Pero ello no quiere decir que esa breve célula reiterada deje de ser, por sí misma, *lo repetido* —desde luego el hecho de que un pieza se repita a una escala determinada no impide que pueda repetirse también a una escala mayor.

En ese caso, el oído deberá presentar cierta resistencia ante la transformación gradual de esa unidad rítmica regular. Cuando le resulte evidente que la relación rítmica entre los dos pulsos agudos se está transformando, tenderá a tomar como referencia el pulso regular grave y, sobre ese punto de apoyo sólido, concebir el desplazamiento relativo gradual del resto de la figura rítmica reiterada como una alteración de detalle —tal que no impide que lo que se repite siga siendo concebido como lo Mismo. También puede ocurrir que, por el contrario, el oído se vea atraído por esa lenta transformación, que la juzgue relevante, y ello le haga abandonar la asunción —que, como todas las tomadas en el proceso de escucha, era provisoria— de que lo repetido era esa breve unidad rítmica. En ese caso comenzará a buscar lo repetido no en la sucesión de las unidades rítmicas, sino a más largo plazo, en el proceso de transformación gradual de esas unidades. El proceso de conceptualización de lo repetido se hará entonces más arduo, porque requerirá considerar (guardar en la memoria y proyectar en la imaginación) fragmentos musicales mucho más largos.

El oyente que no esté familiarizado con la música de Steve Reich, o que simplemente desconozca la técnica del *phasing* (Reich 2002: 20-21), podrá sospechar que el desfase progresivo de los dos pulsos agudos presenta cierta periodicidad. Puede que lo sospeche por una mera deducción lógica —un desplazamiento gradual entre tan pocos elementos reiterados, tarde o temprano tiene que volver al punto de inicio— o que verdaderamente alcance a oír, haciendo un esfuerzo

de lucidez auditiva¹⁵, que el mismo orden rítmico reaparece al cabo de unos minutos. En tal caso el oyente puede llegar a concebir lo repetido como el ciclo completo al cabo del cual el desfase entre los dos pulsos agudos vuelve al punto de inicio, y esa concepción será más o menos clara según el grado de lucidez auditiva —o de inteligencia musical— de cada oyente.

Si el oyente conoce la técnica del *phasing*, la identificará al cabo de pocos segundos de audición. Es interesante subrayar que, en tal caso, lo que el oyente hace es dilucidar el código de la pieza —y apuntaré una vez más que ello no requiere la lectura directa del algoritmo informático escrito por Mika Vainio, solamente percatarse del procedimiento conforme al cual la pieza ha sido creada—, de modo que podría decirse que la concepción que se forma del fragmento musical que se repite no depende sólo de lo que oye, sino también de lo que *sabe* o, mejor dicho, que en el proceso de escucha que ha dado lugar a la concepción de lo repetido no ha intervenido solamente la percepción (pura) de sonidos, sino también ciertos conocimientos previos. Debo subrayar de inmediato, sin embargo, que, conforme al planteamiento propuesto en este estudio, esos conocimientos *que intervienen* en la escucha no son algo distinto de ella, algo que condiciona *desde fuera* el proceso de escucha, sino un aspecto de dicho proceso¹⁶.

Desde luego la que ofrezco es una descripción esquemática y parcial. El proceso de escucha de *Twin Bleeps* estará, para cada oyente y en cada ocasión, sujeto a mil vicisitudes que no puedo prever aquí. Pero en todo caso esta descripción me permite establecer, en términos generales, el siguiente hecho: que conforme a la concepción de la escucha y de la pieza musical que postulo en este estudio, el concepto del fragmento musical que se repite no

15 Evito deliberadamente el término *clariaudiencia*, por las connotaciones morales que tiene (Schafer 1977: 10-11).

16 Recuérdese lo expuesto en el capítulo 2: la noción de escucha que postula este estudio, siguiendo en este punto a Peter Szendy, es aquella que abraza su condición crítica, es decir, la que, en su voluntad de comprender la pieza musical, establece relaciones de los sonidos no sólo con los demás sonidos, sino también con su contexto, con los demás estímulos, palabras, imágenes, datos, cómputos e ideas que el que escucha puede recabar *junto con los sonidos*.

viene dado antes de que comience el proceso de escucha, ni siquiera al principio del mismo, sino que se da a lo largo del proceso de escucha.

* * *

El lector podrá argüir que he elegido deliberadamente una pieza musical en la que, como en todas las que recurren a la técnica del *phasing*, el establecimiento de lo repetido resulta particularmente problemático. Pero consideremos todavía, tal como he anunciado, un segundo ejemplo: la pieza de La Monte Young *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.*, de 1960, conocida también como *X for Henry Flint* (Schwarz 1996: 33; Fink 2005: x; Smith 2004). La partitura consta de unas instrucciones verbales, que indican que el intérprete debe “*repeat a loud, heavy sound every one or two seconds as uniformly and as regularly as possible for a long period of time*” (Smith 2005)¹⁷. No sé si se puede dudar de que se trata de una pieza repetitiva, dado que su código consta principalmente de una sola instrucción: repite. Más aún, el código indica también, con toda claridad, qué es lo repetido en esta pieza: un sonido fuerte y pesado. Y sin embargo, si intentamos establecer el concepto de ese sonido fuerte y pesado en el proceso de escucha, y no sólo en base al conocimiento del código de la pieza, tendremos algunas dificultades.

Para discutir los detalles del proceso de escucha de esta pieza, parto de la grabación de una interpretación al piano que La Monte Young hizo en 1961, que consistió en tocar un *cluster* con los antebrazos 1698 veces¹⁸. Incluso en el caso de que no conozca el código de la

17 “Repetir un sonido fuerte y pesado cada uno o dos segundos, del modo más uniforme y regular posible, durante un largo periodo de tiempo” (trad. del A.).

18 En un correo electrónico dirigido a Dave Smith, Marian Zazeela califica este registro de grabación de archivo: “*La Monte has made an archival recording of the forearm cluster on piano version*” (Smith 2005) (“La Monte ha hecho una grabación de archivo de la versión con cluster de antebrazo al piano”. Trad. del A.). Esta grabación no se distribuye comercialmente, pero puede encontrarse en Internet.

pieza, el oyente sospechará, al cabo de pocos segundos de haber iniciado el proceso de escucha, que ésta consiste en la repetición sistemática —despiadada, uno se siente inclinado a decir— de ese *cluster*. Podemos dar por hecho, por lo tanto, que cualquier oyente medianamente atento estará avisado relativamente pronto del procedimiento que da lugar a la pieza: la repetición de un sonido —de un *cluster* en este caso. Queda claro entonces que el oyente no dudará de que se trata de un pieza repetitiva, ni de qué es lo que se repite. ¿Cómo se da en este caso el proceso de formación del concepto del fragmento musical repetido? Y más importante aún, ¿llega a darse ese proceso? ¿Acaso la cuestión no está resuelta de buen principio?

No lo está “*if one hears what one composes —by that I mean not just paper music*”¹⁹, como decía Morton Feldman (2000: 1). Aquí se trataría más bien de escuchar el fragmento musical el concepto del cual uno se está formando, no lo que está componiendo, pero la distinción es menos relevante de lo que parece²⁰. Naturalmente el concepto que podríamos verbalizar por “el *cluster* que La Monte Young tocó 1698 veces seguidas en 1961”, o “el *cluster* que fue grabado en el archivo de audio que ahora estoy oyendo reproducido por estos altavoces” no coincide del todo con el que el oyente se forma, mientras escucha, de lo que se está repitiendo. Es una parte de éste, o contribuye a éste —porque, como he advertido, lo que uno sabe forma parte de lo que uno escucha—, pero en modo alguno es el mismo concepto. El concepto de lo repetido, si nos atenemos al planteamiento propuesto en este estudio, no puede ser otro que el que el oyente se forma *en el proceso de escucha* —proceso que comprende eso que el oyente sabe, pero también otras cosas.

Debemos atender entonces a lo que ocurre cuando el oyente presta oído a *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.*, en la interpretación al piano que La Monte Young grabó en 1961. Tal como he dicho, al

19 “Si uno escucha lo que compone —me refiero a algo más que música sobre el papel” (trad. del A.).

20 Recuérdese lo dicho en el capítulo 4 respecto a la voluntad de dejar de lado la distinción entre el compositor, el intérprete y el oyente, y de hacer confluir estas tres figuras en la de quien está a la escucha.

cabo de pocos segundos de haber iniciado la escucha se percata de que la pieza consiste en la repetición sistemática de ese *cluster* que viene oyendo. Hecha esta constatación —que desde luego es provisoria, como lo es todo lo que el oído va postulando en su voluntad de comprender el sentido de una pieza musical—, el oyente va a dirigir su atención a ese *cluster* que se repite, se va a fijar en cómo suena y en cómo se repite, es decir, en cómo evoluciona. En este caso ni siquiera hace falta pensar en que tal curiosidad se basa en la constatación previa de que la pieza parecer ser repetitiva: en verdad, hay poco más a lo que prestar atención.

Cornelius Cardew afirma que el interés musical de esta pieza resulta de tres factores:

- (1) *Its duration, and proportional to that:*
- (2) *the variation within the uniform repetition.*
- (3) *the stress imposed on the single performer and through him on the audience...*

These elements occur rather in spite of the instructions, although naturally they are the result of them. What the listener can hear and appreciate are the errors in the interpretation. If the piece were performed by a machine this interest would disappear and with it the composition (Smith 2005)²¹.

Cardew sitúa el interés musical de la pieza en la tensión entre repetición y variación, que deriva de la tensión entre lo que las instrucciones piden y la imposibilidad de llevarlo a cabo sin accidentes. Pero se refiere al interés musical de la pieza en términos generales, y lo que necesito precisar en este punto de mi argumentación es algo más concreto: cómo nos formamos, en el proceso de escucha de esta pieza, el concepto del elemento (musical) que en ella se está repitiendo.

El oído se fija en ese *cluster* que vuelve una y otra vez —y en

21 “(1) Su duración, y proporcionalmente a ella: (2) La variación dentro de la repetición uniforme. (3) La presión impuesta al intérprete y, a través de él, a la audiencia... Estos factores ocurren, en cierto modo, a pesar de las instrucciones, aunque naturalmente son consecuencia de ellas. Lo que el oyente puede oír y apreciar son los errores en la interpretación. Si la pieza fuera ejecutada por una máquina ese interés podría desaparecer, y con él la composición” (trad. del A.).

verdad, decía, en poco más podría fijarse. Y a medida que se suceden las reiteraciones —la grabación a la que me estoy refiriendo dura poco menos de 25 minutos— su apreciación de esa especie de estallido sonoro se va a ir desprendiendo del vínculo que inicialmente tenía con lo que el oyente sabe que es —tanto si conocía el código como si lo ha advertido en el proceso de escucha—, un *cluster* en el teclado de un piano. El oyente *sabe* lo que es un *cluster*, lo cual quiere decir concretamente que *sabe* como suena. Pero a lo largo de las reiteraciones de ese *cluster*, cuando ya no cabe duda de que constituye *lo repetido*, va a dedicarle una atención particular. Y por obra de esa atención lo repetido se irá transformando de *un cluster* al piano en *este cluster* al piano. *Este* que suena ahora, y que, desde luego, no es exactamente el mismo que *este otro* que suena ahora, y que *este otro*... Lo que era *un* sonido —un *cluster*— se irá desplegando como una entidad sonora compleja. El oído *se fija* ahora en que lo que se repite tiene dos momentos decisivos: el ataque tremendo y el momento en el que el sonido se apaga —que corresponden a los momentos en que La Monte Young apoya los antebrazos en el teclado y los vuelve a levantar. Y entre esos dos momentos, el fragor de las cuerdas del piano. Irán pasando los segundos y las reiteraciones del *mismo cluster* y ese fragor aparecerá como dividido, por lo menos, en dos partes: la parte que sigue al ataque, y que se presenta como raramente apagada (como si las cuerdas tardaran unos instantes en recuperarse del impacto y comenzar a sonar), y otra en que el sonido se despliega en una rica mezcla de armónicos, de resonancias y de ruidos (que parecen resultar de la violencia a la que se ve sometida la mecánica del instrumento). De modo que son cuatro las fases relevantes que el oído descubre, por ahora, en el *cluster*: el ataque, el primer sonido, apagado, de las cuerdas, el desplegarse enloquecido de la vibración de las mismas, el apagarse repentino. Pero pronto se descubre que el apagarse tampoco es propiamente un apagarse, porque deja tras de sí como una resonancia, que el oyente no sabe si oye verdaderamente o si la imagina como resultado de la fatiga acumulada que produce al oído un estímulo reiterado y, sin duda, excesivo. ¿El *cluster* se despliega, entonces, en cinco fases relevantes? El oyente ya no está seguro, porque ahora, unos segundos más tarde, las dos partes en que el fragor de las cuerdas del piano parecía dividirse tan claramente

parecen haber dejado de ser audibles: el fragor se presenta al oído, de nuevo, como una masa compacta que se expande, por así decirlo, de una sola vez, en un solo gesto de apertura violenta.

Desde luego describo un proceso de escucha que no es otro que el mío. Los detalles del proceso podrán ser muy distintos para otro oyente en otras circunstancias. Pero no parece aventurado suponer que, en cualquier caso, esos otros procesos de escucha no van a ser menos complejos, que en todos ellos el *cluster* se va a ir revelando como una entidad sonora compleja y sujeta a evoluciones sutiles. Al fin, si pensamos en el modo como el oyente se forma el concepto del fragmento musical que se repite, podemos sacar en claro dos hechos: en primer lugar que, en la medida en que el oyente no escucha sólo lo que sabe, sino que se aventura realmente a escuchar —a poner en juego lo que sabe en virtud de lo que oye—, ese concepto deja de ser el previamente formado —el que puede verbalizarse como “*cluster* tocado al piano con los antebrazos”— para convertirse en algo bastante más difuso, en una imagen sonora los detalles de la cual no estará seguro de poder precisar; y en segundo lugar, que ese concepto de lo repetido, precisamente en la medida en que se desvincula de lo que el oyente sabe previamente acerca de ello, no puede formarse de otro modo que *a lo largo del proceso de escucha*.

Si el proceso de escucha de esta pieza ocurre como lo he descrito —o de formas equiparables a la que he descrito—, podemos llevar un poco más allá —más allá hasta el punto de refutarlas parcialmente— las palabras de Cornelius Cardew (Smith 2005) sobre los factores de los que depende su interés musical. Cardew sitúa el interés de la pieza en su dimensión performativa exclusivamente, en la dificultad de ejecutar adecuadamente las instrucciones. Y concluye que si las instrucciones pudieran cumplirse sin dificultad, como lo haría una máquina, la pieza carecería por completo de interés. La descripción que he ensayado del proceso de escucha no induce a negar el interés de la dimensión performativa de la pieza —porque algunas de las alteraciones y desplazamientos que experimenta el fragmento musical repetido resultan de la dificultad del proceso de ejecución—, pero tampoco a restringir dicho interés a ese aspecto. La emisión de un sonido fuerte y pesado por medios

electrónicos, por ejemplo, no tiene por qué dar pie a un proceso de conceptualización de lo repetido más sencillo que el que he descrito. Si generalizamos el juicio de Cardew diciendo no que el interés musical de la pieza reside en la dificultad que conlleva la ejecución fidedigna de las instrucciones, sino que reside en la complejidad con que el fragmento repetido se constituye y evoluciona a lo largo del proceso de repetición, no podremos negar tan a la ligera el interés musical de una ejecución de *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.* hecha por una máquina. No lo podremos negar porque el proceso de conceptualización de un fragmento musical que se repite, incluso en el caso de que ese fragmento pueda ser conceptualizado inicialmente como “un solo sonido”, nunca deja de ser complejo. Desde luego no es lo mismo la complejidad en el proceso de conceptualización de lo repetido que el interés musical, pero debemos aceptar por lo menos que una ejecución de la pieza hecha por una máquina no concede, en principio, un margen de juego (un margen de vicisitudes y de matices en lo repetido) más limitado que la que pueda llevar a cabo una persona.

Debo hacer una última observación en relación al proceso de escucha de *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.*, que atañe también a sus distintas interpretaciones. He descrito el proceso de conceptualización del fragmento que se repite en esta pieza basándome en la interpretación al piano que La Monte Young hizo en 1961 (Smith 2005). El lector podría argüir que la argumentación que he presentado sólo es válida para esta interpretación en particular, y que en rigor no puede aplicarse a la pieza *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.*, porque otras interpretaciones pueden tener características distintas. Si se repasa detenidamente mi argumento, sin embargo, se comprobará que lo que afirma no depende estrictamente de que el sonido que se repite sea un *cluster* tocado al piano. Cualquier sonido que, como indica la partitura, sea fuerte y pesado presentará cierta complejidad en cuanto a su masa y su factura —en la terminología que Pierre Schaeffer propone en su tipología de los objetos sonoros (Schaeffer 1966a: 227-242; Chion 1983: 122-123), y si, como pide también la partitura, se repite durante un largo periodo de tiempo, el proceso de su conceptualización en tanto que fragmento musical repetido no

dejará de ser complejo.

Puedo afirmar por lo tanto que lo que he concluido en relación a *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.* —que en ella la formación del concepto del fragmento musical que se repite se da *a lo largo del proceso de escucha*— es válido no sólo para la interpretación que he tomado como referencia, sino para la pieza propiamente. Dado que los indicios que nos permiten identificar la pieza como tal son indicios no sonoros (el título, la atribución a La Monte Young, las instrucciones para la interpretación), es imposible discutir el proceso de escucha de *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.* sin referirse a una interpretación particular. Por ello resulta problemático sacar conclusiones sobre esta pieza que tengan que ver con el proceso de escucha —que necesariamente debe incluir la atención a ciertos sonidos. Pero podemos por lo menos concluir que las distintas interpretaciones posibles de la pieza, en la medida en que sigan las instrucciones que la definen como tal, darán lugar a un proceso de escucha en el que, previsiblemente, la formación del concepto del fragmento musical que se repite será del tipo que he descrito. Desde luego esta afirmación tiene un grado de incertidumbre importante, pero no deja de ser el mismo grado de incertidumbre que tiene la noción misma de pieza musical tal como la estoy entendiendo en estas páginas²².

22 Nótese que, en todos los casos, lo que define una pieza musical como tal es un criterio no sonoro: un título y —habitualmente— la atribución a un autor. Por ello las observaciones respecto al proceso de escucha de una pieza —proceso indisoluble a la atención a los sonidos— requieren a menudo la referencia a una interpretación particular. Pero ello no significa que no se pueda afirmar nada en relación al proceso de escucha de una pieza, considerándola en sí, sin identificarla con ninguna de sus interpretaciones. La escucha musical tal como, siguiendo a Peter Szendy, propongo concebirla en este estudio —la escucha musical que incorpora su condición crítica— comprende la atención no sólo a los sonidos, sino también a los aspectos no sonoros de la pieza musical. Es posible, por lo tanto, hacer observaciones sobre el proceso de escucha de una pieza sin referirse a ninguna interpretación particular, siempre que sean observaciones que parten del aspecto no sonoro de la pieza —es algo, por ejemplo, que se hace a menudo en el caso de *4' 33"* de John Cage. Y ello no querrá decir que esas observaciones no se refieran a los sonidos —a la atención del oyente a los sonidos. Se referirán a ellos en la misma medida en que los aspectos no sonoros del proceso de escucha se vinculan con los aspectos sonoros y los condicionan.

Con ello queda suficientemente argumentado que, incluso en un caso como el de *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.*, en el que las instrucciones para la interpretación no piden, en última instancia, otra cosa que *repetir un sonido*, y por lo tanto no cabe duda, ya desde el tramo inicial del proceso de escucha, no sólo de que la pieza es repetitiva, sino de qué es lo que se está repitiendo (ese sonido del que hablan las instrucciones), el proceso de formación del concepto del fragmento musical que se repite ocurre *a lo largo del proceso de escucha*.

* * *

Habiendo discutido detenidamente el proceso de escucha de *Twin Bleeps* de Mika Vainio y *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.* de La Monte Young, la conclusión a la que llegamos es la siguiente: incluso en el caso de que el concepto del fragmento musical que se repite esté claramente establecido antes de iniciar el proceso de escucha de la repetición, o al cabo de poco de haberse iniciado, este se verá fuertemente alterado, hasta el punto de convertirse, en rigor, en otro concepto distinto, a lo largo del proceso de escucha. En el caso de *Twin Bleeps*, el oyente puede fijar como concepto previo de lo repetido o bien la unidad rítmica constituída por el pulso grave seguido de los dos agudos, o bien un ciclo completo en el proceso de desfase rítmico entre los dos pulsos agudos, al cabo del cual vuelven a la relación rítmica inicial; en el caso de *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.*, el concepto previo de lo repetido viene indicado inequívocamente en las instrucciones para la interpretación, dado que éstas no dicen otra cosa que: toma *un sonido fuerte y pesado* y (luego) *repítelo*. Ocurre, sin embargo, que este concepto *previo* de lo repetido, precisamente porque se constituye antes de iniciar el proceso de escucha, o en su tramo inicial, no guarda relación con un aspecto insoslayable de dicho proceso: la atención a los sonidos a medida que se van sucediendo. No estoy diciendo que en ese concepto previo no intervengan los sonidos, pero lo hacen en tanto que sonidos conocidos, recordados o imaginados —así el sonido de un *cluster* al piano tal como el lector puede recordarlo o imaginárselo mientras lee estas palabras. Cuando

se ven confrontados con los sonidos tal como se van sucediendo en el proceso de escucha, esos otros sonidos conocidos, recordados o imaginados van a verse violentados necesariamente, no por contraste con un sonido más efectivo, más directo, más experiencial —ha quedado claramente establecido que en el escuchar efectivo interviene también el conocer, el recordar y el imaginar—, sino sencillamente porque ahora, mientras se escucha, los sonidos van a estar en movimiento, sometidos a una transformación constante a la que el oído, y con él los conceptos que éste se va formando, va a tener que adaptarse paulatinamente, en un esfuerzo siempre provisorio, siempre renovado, por comprender²³. Ello nos dice que el verbo escuchar, si no queremos que pierda buena parte de su rico significado, debe conjugarse en gerundio: escuchar es *estar escuchando* o, mejor aún, *seguir escuchando* todavía...

Esta tensión entre los sonidos que el oyente va escuchando y los que recuerda e imagina se corresponde con la tensión que he llamado, siguiendo a Deleuze, bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad. Recapitulemos que, en este caso, el recuerdo y la conciencia de sí están presentes en el concepto, pero a

23 Nada más lejos del planteamiento de este estudio que cualquier noción de la *autenticidad* de la escucha, apoyada en alguna noción del *sonido en sí* —me aparto, por ejemplo, de las nociones de *escucha reducida* y de *objeto sonoro* postuladas por Pierre Schaeffer (1966a: 159-169; Chion 1983: 33-34). Recuérdese que mi posicionamiento en este estudio en relación al sonido como fenómeno coincide con el adoptado por Seth Kim-Cohen al establecer su noción de *non-cochlear sonic art*:

The “non” in non-cochlear is not a negation, not an erasure, not, as Derrida puts it, “absence, negativity, non-Being, lack”. It is most definitely not silence. The non-cochlear and the cochlear “pass into one another indefinitely”. In what follows there is no suggestion of an eradication of phenomena. (...) A non-cochlear sonic art maintains a healthy skepticism toward the notion of sound-in-itself (Kim-Cohen 2009: xii).

(“El “no” de no coclear no es una negación, ni una eliminación, ni, tal como dice Derrida, “ausencia, negatividad, no-Ser, falta”. Ni es en modo alguno silencio. Lo no coclear y lo coclear “pasan del uno al otro indefinidamente”. En lo que sigue no hay sugerencia alguna de una erradicación del fenómeno. (...) Un arte sonoro no coclear mantiene un sano escepticismo respecto a la noción de *sonido en sí*”. Trad. del A.).

la memoria le falta la rememoración²⁴, la elaboración del recuerdo. En el caso específico de quien está a la escucha de la repetición musical, y que, en el proceso de escucha, procura formarse el concepto del fragmento musical que se repite, ¿en qué consiste exactamente el conflicto entre el sonido que conoce, recuerda e imagina y el que va escuchando? Este oyente se va formando, a lo largo del proceso de escucha, el concepto del fragmento musical que se repite poniendo en relación el concepto tal como lo tiene formado *por ahora* —ya sea el formado antes de iniciar el proceso de escucha o el que ya ha sido alterado por la parte del proceso llevada a cabo hasta aquí— con cada nueva irrupción de lo que parece ser el fragmento musical que se está repitiendo. Se trata, en efecto, de un esfuerzo de elaboración del recuerdo, en el sentido de su actualización permanente, de su puesta en relación con cada nuevo estímulo presente.

Esto nos da una imagen precisa del modo como, en esta situación concreta, la repetición da lugar al bloqueo del concepto. No se trata solamente de que cada nueva irrupción del fragmento que parece estar repitiéndose modifica en cierto grado el concepto, condenándolo a la provisionalidad permanente —porque esta situación terminaría al final de la pieza, momento en que el concepto de lo repetido podría quedar perfectamente constituido—, sino de que cada reactualización del concepto refuta, en cierto grado, las anteriores. Pensemos en el modo como el concepto del fragmento musical que se repite aspira a constituirse en los dos ejemplos que acabo de describir. Lo que ocurre no es que en cada nueva iteración el concepto se vaya definiendo de un modo más claro, de tal modo que al final se pueda guardar un recuerdo de lo repetido como una unidad musical —¿una frase, un tema, un motivo, un sonido?— bien definida —en tal caso el concepto se estaría formando bajo el régimen de la generalidad; sino que, según avanza el proceso de escucha, el oído se tiene que ir desplazando, y decirse a cada tanto “esto es lo que se está repitiendo” para, al cabo

24 Recuérdese la distinción sutil entre la memoria como la condición de posibilidad del recuerdo, pero también del olvido —algo así como el lugar de los recuerdos—, y la rememoración como la actividad que consiste en recorrer la memoria en busca de determinados recuerdos, con la intención de recuperarlos, de considerarlos bajo una nueva luz, de compararlos.

de pocos segundos, tenerse que corregir, diciéndose “no, es más bien esto otro que suena ahora, parece que no lo había oído lo bastante bien”. Y al cabo del proceso de escucha, el concepto de lo repetido no se ha asentado, no se ha cerrado sobre sí, sigue teniendo el mismo —en rigor, exactamente el mismo— grado de indefinición que en cualquier punto del proceso: el concepto del fragmento musical que se repite ha sido bloqueado por el propio proceso de la repetición.

En términos de la clausura de la escucha funcional —que he equiparado, recuérdese, al bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad—, esta indefinición insoslayable del concepto puede entenderse como una fragilidad de la atención, que no logra cerrar las reiteraciones sucesivas sobre sí, en una unidad, y queda abierta —la propia atención como el conjunto de lo escuchado—, presentando fisuras por las que algunos sonidos *se le escapan*, y por las que se cuelan otros estímulos. Desde el punto de vista de la atención, quedará por aclarar si es la desatención lo que deja a la serie de todas las repeticiones sin clausurar, o si es la insistencia impenitente de la repetición lo que sobrepasa la capacidad de la atención de sintetizar lo escuchado en un concepto claramente constituido —me ocuparé de esta cuestión en las páginas que siguen. En todo caso, queda claro que el bloqueo natural del concepto se corresponde también, en el caso de quien está a la escucha de la repetición musical, con cierta apertura de la serie de todas las repeticiones. De este modo, la repetición atraviesa la clausura de la escucha funcional.

9. “Olvido porque repito”

He hecho un largo inciso en la exposición de la teoría de la repetición de Deleuze para considerar detenidamente dos cuestiones que, en este punto de mi argumentación, adquieren la mayor relevancia. La primera: ¿es verdaderamente pertinente hablar de la repetición musical? Y la segunda, vinculada a la anterior: en caso afirmativo ¿es adecuado hacerlo a partir de la caracterización de la repetición que propone Deleuze? Los dos ejemplos discutidos en el capítulo anterior, y las consideraciones a las que han dado pie, me permiten responderlas ahora con cierto fundamento.

El lector bien puede haber dudado, en algún punto de la argumentación que voy desplegando, de la pertinencia de la noción de la repetición musical. En la capítulo 1 me he ocupado de refutar la noción de la música repetitiva; tal vez no de afirmar que no hay música repetitiva, pero he concluido que no es posible, conforme al planteamiento propuesto en este estudio, establecer un criterio inequívoco para decidir qué música es repetitiva y cuál no lo es, o cuán repetitiva es una pieza musical dada. Y eso termina con la música repetitiva como categoría susceptible de ser integrada en una clasificación, lo cual vuelve la noción problemática o, cuando menos, difusa. Más tarde, en el capítulo 7 —y lo había indicado antes también— me he esforzado por desvincular, en la medida de lo posible, la repetición musical de la noción de *lo repetido*, y subrayaba como, a lo largo de la Primera Parte de este estudio, he hecho el esfuerzo por discutir la repetición musical sorteando esa noción de lo repetido. Ahora podemos comprender ese escrúpulo en todo su alcance.

De nuevo no se trata de negar que pueda haber, en una pieza musical, cierto fragmento que constituya *lo repetido*, sino de señalar cuán problemática es la definición de ese fragmento. Siguiendo a Deleuze, he identificado *lo repetido* con el concepto del fragmento musical que se repite. Y el problema —ahora puedo formularlo claramente— es que el concepto de lo repetido se ve bloqueado por

el propio proceso de la repetición musical. Se trata, como ya he indicado en el capítulo 7, de la formulación en el caso específico de la repetición musical —ahora puedo precisar plenamente— de la paradoja inherente al hecho mismo de la repetición.

Esto me permite responder la primera de las dos preguntas planteadas. Pese a lo problemático de la noción de *la música repetitiva* y de la noción de *lo repetido* en una pieza musical, resulta plenamente pertinente hablar de *la repetición musical*. Más aún, es precisamente el grado de indefinición que he indicado en los dos primeros términos de este enunciado lo que justifica la pertinencia del tercero.

Las consideraciones hechas acerca del proceso de escucha de *Twin Bleeps* de Mika Vainio y de *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.* de La Monte Young me han llevado a concluir que cuando el oyente sospecha que la pieza musical que está escuchando podría estar repitiéndose —y ello puede ocurrir porque tiene la impresión de que no avanza en una dirección bien definida o porque antes de comenzar el proceso de escucha, o en su tramo inicial, tiene una indicación inequívoca del concepto previo, desvinculado del proceso de escucha, de lo repetido— comienza a formarse el concepto del fragmento musical que se repite, y esa constitución de un concepto se da, necesariamente, *a lo largo del proceso de escucha*. Ocurre, sin embargo, que el propio proceso de escucha de la repetición, a lo largo del cual el concepto pugna por constituirse, evita que este llegue a formarse de forma clara y satisfactoria. A cada nueva reiteración, los sonidos a los que el oyente atiende no se limitan a contribuir, de un modo acorde, al concepto de lo repetido tal como este se viene formando, sino que lo violentan también en cierta medida. En lugar de limitarse a contribuir a él, parecen querer sustituirlo, es decir, renovarlo a la vez que lo desechan. Así, el concepto del fragmento musical que se repite no llega a constituirse claramente, no sólo porque el proceso de su formación no llegue a culminarse, sino porque resulta conflictivo en cada punto de su desarrollo. En resumen, el proceso de escucha de una pieza ante la que el oyente sospecha que podría tener cierto grado de repetición induce a la formación de un concepto que ese mismo proceso de escucha impide que se constituya claramente.

Partiendo de la caracterización de la repetición que propone Deleuze —y a continuación deberé justificar si esta asunción es pertinente—, lo repetido no puede concebirse de forma aislada del proceso de la repetición, y además es algo que se oculta a medida que se constituye. Leámoslo de nuevo:

No hay nada repetido que pueda ser aislado o abstraído de la repetición en la cual se forma, y también se oculta. No hay repetición pura que pueda ser abstraída o inferida del disfraz en sí. La misma cosa es disfrazante y disfrazada (Deleuze 1968: 44).

La formulación no es exactamente la misma. He hablado en las páginas precedentes del proceso conflictivo de constitución del concepto de lo repetido, pero no de su ocultación o su disfraz. Téngase presente, sin embargo, que me estaba refiriendo específicamente al proceso de escucha de la repetición musical, y en concreto al modo como el oyente *se figura* el fragmento repetido —a como lo recuerda y lo imagina *mientras lo escucha*²⁵. Y la constitución del concepto durante la escucha no consiste en otra cosa que en el aparecer de ese concepto, en su modo de hacerse presente en el oído, proceso que en modo alguno es ajeno a la idea del disfraz y de la ocultación. Si algo ha quedado claro en la discusión del proceso de escucha de las dos piezas musicales consideradas es que la constitución del concepto del fragmento musical que se repite se torna un juego de apariencias.

Al cabo, queda claro que, si nos atenemos a la caracterización que propone Deleuze, la repetición es —por oposición a la generalidad— aquel proceso de reiteración que sólo puede concebirse en tanto que proceso, del cual no puede abstraerse ninguna noción de lo repetido que, a la vez que confiera unidad a dicho proceso, pueda constituirse —pueda ser comprendido— con independencia de éste. Se trata, al fin de cuentas, de un proceso del que no podemos sacar nada en claro (desde luego no un concepto claro) más allá de su propio sucederse, del modo impenitente e incomprensible —

25 Recuérdese como en el capítulo 1 me resistía a hablar de los *rasgos* de la pieza musical, y prefería referirme a sus *aspectos*. La decisión de llamar a la repetición un *aspecto* de la pieza musical respondía a la misma preocupación que me guía en este punto: la de caracterizar la repetición musical como algo que se constituye en el aparecer, en el hacerse presente al oído.

incomprensible en un sentido que ahora queda plenamente precisado, incomprensible, pues, *literalmente*— en que se sigue repitiendo. Y qué duda cabe, tras todas las consideraciones que he ido desgranando, de que tal es el modo en que se da el proceso de escucha de aquellas piezas musicales que no presentan un desarrollo en una dirección definida, o en las que el oyente tiene una noción clara, establecida previamente, del fragmento que se repite. El proceso que he descrito en estos casos se ajusta plenamente a la noción de la repetición tal como la caracteriza Deleuze. De modo que la respuesta a la primera de las dos cuestiones planteadas es decididamente afirmativa: a pesar de que las nociones de *música repetitiva* y de *lo repetido* en una pieza musical sean problemáticas y no puedan definirse con claridad, la noción de *repetición musical* es del todo pertinente, y resulta adecuada para describir el proceso de escucha de piezas tales como *Twin Bleebs* de Mika Vainio y *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.* de La Monte Young.

Haber establecido de forma inequívoca la validez, conforme al planteamiento de este estudio, de la noción de repetición musical abre el camino para completar, como haré en las páginas que siguen, la inversión, en el caso específico de la escucha musical, de la caracterización negativa de la repetición que lleva asociada el bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad y la clausura de la escucha funcional —inversión que se corresponde con la del sentido que esos dos marcos conceptuales confieren a la palabra libertad.

* * *

Tal como he indicado anteriormente, la repetición musical se sitúa en el punto de conflicto entre dos modalidades de escucha contrapuestas. Conforme a la modalidad de la escucha funcional, la noción de la repetición musical apenas tiene sentido, porque en ella el oyente nunca dejará de obrar la síntesis de lo escuchado y, en particular, de formarse un concepto nítido de lo repetido en la pieza musical, lo cual transfigura la repetición en mera generalidad. Por el contrario, conforme a la modalidad de escucha que comprende su

propia condición crítica, la que Peter Szendy llama *escucha plástica* (2001: 169-172), la repetición musical tiene, tal como he argumentado, pleno sentido. Afirmar la validez de la noción de repetición musical supone, por lo tanto, tomar partido, avanzar en la dirección que atraviesa la clausura de la escucha funcional, abriendo en ella fisuras irreparables.

Pero antes de proseguir hacia la inversión del sentido que damos a la palabra libertad referida a la escucha debo responder a la segunda cuestión planteada. Habiendo establecido que la noción de repetición musical es pertinente, ¿es adecuado tratarla conforme al marco conceptual propuesto por Deleuze? Puede parecer que ya he dado respuesta a esta pregunta de forma implícita, puesto que para argumentar la validez de la noción de repetición musical he partido de la caracterización de la repetición que propone Deleuze. Pero lo cierto es podría haber fundado esa argumentación en otras caracterizaciones de la repetición, que hubieran resultado igualmente eficaces, así que sigue pendiente la labor de justificar por qué resulta particularmente adecuada, para discutir la escucha de la repetición musical, la concepción de la repetición establecida por Deleuze.

Las distintas concepciones de la repetición que he tomado en consideración para llevar a cabo este estudio no se contradicen entre sí²⁶; se distinguen por el hecho de que se aproximan al problema desde perspectivas diferentes, según los casos de la repetición que

26 En verdad no tengo noticia de ninguna concepción de la repetición que se contradiga de forma substancial con las que aquí he tenido en cuenta. Tanto aquellas que la caracterizan cual potencia saludable renovadora de lo conocido, como aquellas que la condenan como fuerza paralizadora, indisociable de cierto grado de ofuscación, coinciden al fin en una misma descripción de lo que la repetición es: la aparición, de nuevo, de algo que ya había aparecido anteriormente. Y todas dan cuenta, por lo tanto, de la naturaleza paradójica de la repetición: lo que se repite es viejo, porque ya ha aparecido antes, y a la vez es nuevo, en tanto que vuelve a aparecer ahora —a la vez es lo mismo y es distinto. Tal como apunté en el capítulo 1, no he leído una descripción más sintética y precisa de esta paradoja que la de Kierkegaard: “Lo que se repite, anteriormente ha sido, pues de lo contrario no podría repetirse. Ahora bien, cabalmente el hecho de que lo que se repita sea algo que fue, es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad” (Kierkegaard 1943: 64).

tienden a privilegiar. Todas ellas intervienen en algún punto de este estudio, pero lo que debo justificar es por qué la caracterización de Deleuze es la más adecuada para servir de punto de partida, de referencia a la que regreso una y otra vez.

De las concepciones de la repetición que he tenido en cuenta —a parte de la de Deleuze—, la de Kierkegaard tiene el sentido vital de *reanudar* una experiencia pasada, de volver a vivirla *de nuevo*, entendida en el sentido, con tintes trágicos, de la consecución efectiva de un imposible lógico (Kierkegaard 1843: 63-65; Szendy 2008: 40); la de Nietzsche, bajo la célebre formulación del *eterno retorno*, es cosmológica y, en cierto grado, estadística: si antes del instante presente ha transcurrido una eternidad, todo cuanto puede ocurrir tiene que haber ocurrido ya y, del mismo modo, si a partir del instante presente va a transcurrir una eternidad, todo cuanto puede ocurrir va a volver a ocurrir necesariamente (Nietzsche 1885: 166-167); la de Rosalind Krauss, presentada bajo el concepto de la *retícula*, pone el acento en la prolongación indefinida de una estructura, en virtud de la cual la obra de arte aparece como fragmento (Krauss 1979: 31); la de Peter Szendy, que la establece en el contexto de la canción pop, y que se refiere a la de Kierkegaard y por lo tanto la incorpora en cierta medida, toma el sentido de la repetición del cliché —del tópico intercambiable y en circulación constante—, en la cual puede surgir, paradójicamente, lo singular (Szendy 2008: 33-44); la de Diedrich Diederichsen, específicamente musical y referida particularmente al techno, la describe como el mecanismo que, haciendo la música estática, traslada su movimiento al público (Diederichsen 2005: 111-112); la de DJ Spooky insiste en una idea que apuntan también la de Szendy y la de Diederichsen, la de la repetición como modo de circulación del signo sonoro —recurre a la imagen del *vector*—, como lo radicalmente trasladable y desubicado, e invierte la sentencia de George Santayana “*Those who cannot remember the past are condemned to repeat it*”²⁷ (Santayana 1905: 172) afirmando que hoy son las máquinas las que repiten la historia por nosotros, lo cual nos invita a emanciparnos del pasado (Miller 2004: 5-12).

27 “Aquellos que no pueden recordar el pasado están condenados a repetirlo” (trad. del A.).

Cada una de estas caracterizaciones de la repetición es pertinente conforme al planteamiento de este estudio. Ninguna, sin embargo, pone énfasis, como lo hace la de Deleuze, en lo problemático de la constitución conceptual de *lo repetido*. Este estudio trata sobre la repetición musical, desde la perspectiva de quien está a la escucha y, específicamente, en base al problema de la superación de la clausura de la escucha funcional hacia una escucha plástica. Todo el texto, de la primera página a la última, versa, en última instancia, sobre ese gesto de apertura de la escucha, ese gesto de dispersión, de atención también a lo no sonoro —que se da no *mientras* se escucha, sino *en* la escucha. Sin duda hay otros planteamientos posibles de la misma cuestión (la escucha de la repetición musical), acaso tan o más pertinentes²⁸, pero, conforme al elegido aquí —elección que creo haber justificado suficientemente en la primera parte—, resulta fundamental partir de una caracterización de la repetición que pueda dar cuenta del modo como la escucha busca cerrarse sobre sí y operar la unidad sintética de lo escuchado —que es el único modo de comprender la música atendiendo exclusivamente a lo sonoro. De todas las consideradas, la caracterización de la repetición que propone Deleuze, con su descripción pormenorizada y sutil del problema de la constitución

28 Un planteamiento alternativo que me parece digno de atención es el de llegar a la escucha plástica no desde la escucha funcional, sino desde la escucha de la canción pop —que no es una escucha clausurada, como la funcional, pese a que mantiene cierto sentido de la unidad de lo escuchado. Todo parece indicar que, en ese caso, la letra o, en sentido más amplio, el texto —o sea el aspecto de la escucha que se parece a la lectura, que se acerca a ella— intervendría de forma más explícita y directa en el proceso de distensión de la atención auditiva. En lugar de discutir el superación de la forma musical —que no es otra, en última instancia, que la forma sonata— mediante la transfiguración por exceso de uno de sus procedimientos fundamentales, la repetición, se trataría de la superación de una forma musical basada en la estrofa (la de la canción pop) hacia el procedimiento secuencial propio de la música techno. La argumentación correría paralela a la que estoy desarrollando en estas páginas: el punto de partida sería la propuesta de Peter Szendy en *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox* (2008), no contrapuesta esta vez a la posición (de resistencia) de Adorno, sino, por así decirlo, sosteniéndose por sí misma; y el desarrollo podría verse como una generalización de la contraposición entre el hip-hop y el techno que Diedrich Diederichsen plantea en *Hip-hop y techno: el tiempo en la nueva música pop* (2005: 109-125). Es una vía a explorar en el futuro.

del concepto de lo repetido, y del modo como dicha constitución se ve bloqueada por el propio proceso de la repetición, es la que mejor da cuenta de ese cerrarse sobre sí de la escucha en un punto crítico —el punto de clausura de la escucha funcional—, en el que la tensión se condensa hasta desembocar en una disyuntiva acuciante: o plegarse a la clausura —en tal caso el concepto se constituye plenamente y el oído *comprende* los sonidos reiterados bajo el régimen de la generalidad— o atravesarla —en tal caso el concepto queda bloqueado y el oído, liberado de ese punto de sujeción, merodea desorientado y lleno de curiosidad.

Habiendo dado respuesta a las cuestiones de si es pertinente la noción de la repetición musical y si es adecuado discutirla a partir del marco conceptual propuesto por Deleuze, puedo retomar la lectura de *Diferencia y repetición* y cumplir la inversión de la caracterización negativa de la repetición y del sentido que, en el contexto de la escucha musical, concedemos a la palabra libertad.

* * *

De la lectura de *Diferencia y repetición* y de lo que he argumentado a partir de ella sacamos en claro un hecho fundamental en el desarrollo de este estudio: tiene sentido hablar de *repetición musical* —más que de *música repetitiva* y de *lo repetido* en una pieza musical—, y resulta particularmente adecuado pensar esa *repetición musical* a la luz de la caracterización de la repetición (en términos generales) que propone Deleuze. Sigue pendiente, sin embargo, la tarea de superar la caracterización negativa que, por lo que hemos leído hasta ahora, parece tener la repetición conforme a la caracterización a la que me estoy ateniendo.

Deleuze, según hemos leído, recurre —en una primera instancia— a la noción del *instinto de muerte* de Freud para superar la caracterización negativa de la repetición. Y presenta la caracterización positiva que quiere establecer como sigue:

No repito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito. Reprimo porque, en primer lugar, no puedo vivir algunas

cosas o algunas experiencias más que bajo la forma de la repetición. Estoy determinado a reprimir lo que me impediría vivirlas así, es decir, la representación, que mediatiza lo vivido relacionándolo con la forma de un objeto idéntico o semejante (Deleuze 1968: 45).

La transformación de la caracterización negativa de la repetición en positiva se da, por lo tanto, en virtud de cierta *voluntad de repetir*. Llegado este punto se comprende mejor por qué Deleuze describe este caso del bloqueo natural del concepto como el correspondiente a los conceptos de la libertad: esta afirmación de una voluntad de repetir parece hablarnos de la superación de una barrera, de cierta liberación por lo tanto. Esta barrera nos es conocida. La he descrito como el límite que la elaboración consciente del recuerdo y, en el caso específico de la escucha de la repetición musical, la clausura de la escucha funcional imponen a la repetición. Se elabora cuidadosamente el recuerdo que permanecía reprimido para comprenderlo bien y, así, escapar de una vez por todas del recinto que delimita su retorno pernicioso. Conforme a esta perspectiva (la de la adecuada elaboración del recuerdo) la libertad consiste en emanciparse del ciclo de la repetición. En este punto, sin embargo, Deleuze la define exactamente en el sentido contrario: la libertad consiste en seguir repitiendo, en reprimir el recuerdo, en olvidarlo —en bloquearlo— mediante la repetición impenitente. Tal como he afirmado más arriba, esta inversión de la caracterización negativa de la repetición, y de la idea correspondiente de la libertad, consiste en substituir la voluntad de dilucidar el recuerdo —de ir dejándolo atrás— por la de revivirlo —de tenerlo, todavía, por delante.

La idea de libertad vinculada a la caracterización positiva de la repetición puede comprenderse también como una toma de conciencia. Si se repite porque el recuerdo permanece reprimido —caracterización negativa—, se repite *sin saber que se repite*, es decir, inocentemente. Pero si el recuerdo se reprime, se olvida, porque se repite —caracterización positiva—, el recuerdo está presente en la conciencia, y es el acto (positivo) de la repetición lo que importuna, interrumpe el proceso de su rememoración —lo que bloquea su elaboración como concepto. En este caso el proceso de la repetición no es en modo alguno inocente, y resulta de la decisión

deliberada de anteponer la actualización efectiva del recuerdo a su dilucidación meticulosa.

La caracterización positiva de la repetición resulta perfectamente comprensible desde el punto de vista, digamos, vital, cuando la voluntad de repetir puede entenderse como una voluntad de vivir. Ello tiene que ver, por ejemplo, con el sentimiento de nostalgia que cualquiera puede experimentar con respecto a los momentos del propio pasado que recuerda como felices. Desde esta perspectiva, queda muy claro por qué Deleuze puede hablar de libertad refiriéndose a la posibilidad de repetir²⁹. ¿Pero qué ocurre en el caso de la repetición musical? ¿Qué sentido toma, en este caso, la caracterización positiva de la repetición? ¿Podemos hablar de la libertad de la repetición musical?

De lo discutido hasta aquí se desprende de forma inmediata cierta noción de una libertad de la escucha. He hablado del vértice en que se cumple la clausura de la escucha funcional, el punto en el que la escucha se ensimisma, vuelve sobre sí —los sonidos vuelven sobre los sonidos— delimitando un espacio interior en el que cualquier significado se vuelve inefable y los sonidos quedan resguardados de cualquier relación directa —de cualquier relación *al mismo nivel*— con lo no sonoro. Y he situado la repetición musical exactamente en ese vértice, como la fuerza capaz de atravesar, precisamente por ese punto crítico, la clausura de la escucha funcional. Es en este punto de tensión entre fuerzas —la que contiene contra la que atraviesa— donde podemos descubrir el gesto liberador que puede ocurrir *en* la repetición.

Recuérdese cómo, en ese vértice de la escucha donde la repetición, pese a haberse presentado ya con toda claridad al oído, amenaza con seguir adelante, la exigencia de la escucha funcional de *operar* —de convertir en *obra*³⁰— la síntesis de todo lo escuchado pugna por

29 Ya he indicado que esta idea de la repetición no tiene expresión mejor —hasta donde alcanza mi conocimiento— que la novela de Kierkegaard titulada, precisamente, *La repetición* (1843). Véase la cita en la nota 10 de esta segunda parte.

30 En este estudio el proceso de apertura de la escucha funcional en una escucha plástica corre paralelo a la transfiguración de las obras musicales en piezas —o, mejor dicho, al bloqueo del proceso por el cual las piezas se acaban

contenerla, a la vez restringiendo el retorno de ese fragmento musical a un número de reiteraciones *comprensible* y pidiéndole que cumpla la ley de la *no identidad de la identidad* —que se transforme continuamente para seguir siendo el mismo. Pero si en ese punto crítico la repetición, *incomprensiblemente* —en el sentido preciso que he otorgado a la comprensión de una pieza musical—, sigue adelante, la escucha se hallará ante una disyuntiva inaplazable: o bien rechazar de plano lo que está oyendo, diciéndose “esto no tiene el menor sentido” —o incluso “esto no es música”—, o bien seguir atendiendo a lo que suena, pero a costa de renunciar a la ambición de operar la síntesis de todo lo escuchado, a costa, por lo tanto, de dejarse resquebrajar, de haber sido abierta o, según vengo diciendo, *atravesada*. De modo que, cuando abandonamos la caracterización negativa de la repetición, y no rechazamos los sonidos que llegan a nuestros oídos cuando estos se repiten *excesivamente* —si estamos dispuestos a olvidar para seguir atendiendo a la repetición, en lugar de recordar para apartarnos de ella—, nuestra escucha va a experimentar una apertura, que consiste, según he descrito ya, en abandonar la clausura de la escucha funcional —salir del recinto que delimita la referencia *exclusiva* de los sonidos a sí mismos—, en la intervención de factores distintos de los sonidos, al mismo nivel que éstos, en el establecimiento del sentido la pieza y, por último, en la aparición de la dimensión reflexiva de la escucha, es decir, en que ésta comience a atender a su propio proceso, indagando una y otra vez —en una búsqueda nunca resuelta del todo— el modo adecuado en el que debiera estar prestando atención. Qué duda cabe de que tiene sentido considerar este gesto de apertura de la escucha, este gesto

constituyendo en obras. Y por ello, en este punto, el verbo *operar*, referido al acto que instituye, en la escucha, la obra musical, se sitúa del lado de la escucha funcional. Peter Szendy, sin embargo, lo utiliza en un sentido opuesto. Siguiendo el artículo de Roland Barthes *Musica practica* (1970), se refiere a la escucha que *opera* como a una escucha que, al modo de una lectura crítica, interviene en lo escuchado, alterándolo, atrayéndolo “a una *praxis* desconocida” (Szendy 2001: 162). De este modo, el verbo operar pasa del lado de la escucha plástica. Lo indico porque me parece importante, cuando se propone una transformación conceptual profunda, tener cuidado de no perder demasiadas palabras por el camino —de reducir al mínimo, y si es posible a cero, el número de palabras que en la nueva propuesta conceptual parecen quedar estigmatizadas.

que se ha dado *en* la repetición musical, una liberación, aunque sólo sea en el sentido de haber ganado el margen de ensayar, a lo largo del propio proceso de escucha, y sin que este se vea interrumpido —tal es la naturaleza de la escucha plástica—, distintos modos de prestar atención —e incluso de dejar de prestarla.

Pero qué duda cabe también de que esta primera respuesta —la que puedo dar en este punto, echando mano del utillaje conceptual que he ido desplegando hasta aquí— es insatisfactoria. La pregunta que he planteado se refiere a la libertad de repetir. En el caso del bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad, he podido dar una respuesta clara: la libertad de repetir consiste en la libertad de volver a vivir una experiencia deseada. El sujeto de la repetición coincide con aquel que, repitiendo, ejerce su libertad. En el caso de la escucha de la repetición musical, en cambio, el sujeto que repite parece ser la música —si es que la música puede considerarse como tal— puesto que hablamos del modo como la música *se repite*, mientras que el sujeto que ejerce la libertad parece ser el oyente. Y la que ejerce no es propiamente la libertad de repetir, sino la de olvidar —bloquear el proceso de constitución del concepto del fragmento musical que se repite— para prestar oído *libremente* a la repetición.

Desde luego podría argüirse que el sujeto de la repetición musical, el que repite, es el compositor —o el músico, si nos resistimos a recurrir a categorizaciones obsoletas. Recuérdese, sin embargo, que este estudio está planteado, de buen principio, desde la perspectiva de quien está a la escucha; y recuérdese también que he definido esa figura a la escucha no meramente como la tercera persona de la tríada compositor, intérprete, oyente, sino como una entidad a la vez más general e indefinida, que en cierto modo los comprende a los tres —en la medida en que los tres escuchan—, pero que en realidad es independiente de ellos, que atraviesa el triángulo que dibujan, interrumpiendo y resquebrajando sus correspondencias y sus simetrías —puesto que en modo alguno es necesario recurrir a ese viejo mecanismo (de tres engranajes) de la producción musical para caracterizar la figura de quien está a la escucha.

Dos preguntas confluyen en este punto: ¿quién escucha? y ¿quién

repite? De acuerdo con los términos de la argumentación que vengo desgranando, debo reformularlas así: ¿quién ejerce la libertad de prestar oído a la repetición musical? y ¿quién ejerce la libertad de repetir en el caso de la repetición musical? Y de su confluencia surge una tercera pregunta, la más relevante: ¿esos dos sujetos coinciden?

10. El sujeto de la escucha

Creo haber establecido con suficiente claridad el siguiente hecho: a partir de cierto grado de repetición musical, la escucha que todavía aspiraba a una comprensión funcional se ve impelida o bien a cerrarse del todo (a rechazar lo que oye) o bien, si no quiere renunciar a la música, a transformarse en una escucha plástica. Este diagnóstico reposa sobre la que puede parecer una indeterminación inaceptable: ¿a partir de cuántas reiteraciones podemos afirmar que la repetición ha excedido ese *cierto grado*? No lo sabemos exactamente. Y el hecho es que, lo que es aún más grave, en lugar de intentar precisar, en la medida de lo posible, esa cantidad o ese grado, lo que he afirmado es la dificultad —e incluso, en determinados casos, la imposibilidad— siquiera de contar las reiteraciones de lo repetido, dado que he tenido buen cuidado en degradar la noción de lo repetido, en argumentar que, si bien sería absurdo pretender hablar de la repetición negando esa noción —¿qué es la repetición sino el retorno, una y otra vez, de *algo*?— es necesario, en el caso de la escucha de la repetición musical, dejarla de lado. De modo que la indeterminación no hace más que agravarse: no sólo no podemos precisar el punto a partir del cual la repetición comienza a ser excesiva, sino que ni siquiera podemos confiar en que, en todos los casos en los que detectemos una repetición musical, vayamos a poder contar la reiteraciones del fragmento musical que se repite.

Y sin embargo, una indeterminación efectiva no es en modo alguno una imprecisión conceptual. Conforme a los términos en que este estudio está planteado, el punto a partir del cual la repetición comienza a ser excesiva, por más que no pueda computarse ni situarse en términos generales —es decir en *cualquier* pieza musical repetitiva dada—, está bien definido. La definición, tal como se desprende de lo planteado hasta aquí, es la siguiente: la repetición musical comienza a ser excesiva en el punto en que la capacidad de la escucha de establecer la síntesis funcional de todo lo escuchado comienza a flaquear. Tal como advertí en las páginas iniciales de

este estudio, no me ocupo aquí de la repetición musical como un rasgo de la pieza, sino como un aspecto del proceso de escucha — que podemos considerar como un aspecto de la pieza, recuérdese el matiz que entonces apuntaba, si consideramos la pieza como algo que comprende, como uno de sus aspectos relevantes, su proceso de escucha. De acuerdo con esto, el punto a partir del cual la repetición comienza a ser excesiva queda definido no como un punto de la pieza, sino del proceso de escucha.

La indeterminación sobre la cual reposa el diagnóstico que he establecido —el hecho de que a partir de cierto grado de repetición musical la escucha se ve impelida a cerrarse del todo o a tornarse una escucha plástica— se identifica por lo tanto con la indeterminación propia del proceso de escucha. Por ello la posibilidad de precisar este diagnóstico dependerá de la posibilidad de precisar, conforme al marco conceptual aquí propuesto, la caracterización del proceso de escucha. Veamos si puedo avanzar en esta dirección.

Qué duda cabe de que el proceso de escucha —y el punto de clausura o de exceso que quiero indicar en él— es distinto en cada caso. Podemos pensar que es distinto para cada oyente y para cada pieza o, más aún, para cada ocasión en que un oyente presta oído a una pieza. Podría parecer, por lo tanto, que la variabilidad del proceso de escucha depende de la variabilidad de sus sujetos y de sus objetos: de los oyentes y de las piezas musicales, y de las distintas ocasiones en que unos y otras pueden encontrarse. Creo poder argumentar, sin embargo, que la indeterminación del proceso de escucha no reside en esa necesidad —entre empírica y estadística — de dar cuenta de una pluralidad de sujetos y de objetos.

En lo que respecta a lo que podríamos considerar el objeto de la escucha, la pieza musical, recuérdese como en el capítulo 1 puse en cuestión esta supuesta distancia entre el proceso de escucha y su objeto. La pieza musical, decía en aquellas páginas, comprende el proceso de su escucha como uno de sus aspectos. Ello quiere decir, en particular, que el proceso de constitución de la pieza musical como tal —que es el proceso, nunca cumplido del todo, de comprensión del sentido de la pieza en la escucha— corre paralelo

al proceso de escucha. El proceso de escucha y la pieza se articulan y constituyen a un tiempo; corren la misma suerte, por así decirlo. Por lo tanto no tiene sentido, conforme al planteamiento aquí propuesto, situar el proceso de escucha en un plano más general que la pieza a la que presta atención, como supone afirmar que la descripción del proceso de escucha debe ser tal que dé cuenta de lo que ocurre cuando atiende a una pluralidad de piezas musicales, consideradas como casos particulares distintos de una misma situación general. De modo que puedo afirmar que el proceso de escucha y la pieza musical escuchada están sujetos al mismo grado de indeterminación, pero en ningún caso que la indeterminación del proceso de escucha se debe a la pluralidad de piezas musicales de las que debe dar cuenta.

¿Y cuál es la situación en lo que respecta al sujeto de la escucha? ¿Podemos hablar de los distintos sujetos que prestan oído como de casos particulares dentro del proceso general de la escucha? Lo cierto es que no. También en este caso la constitución del sujeto que escucha corre paralela al proceso que está llevando a cabo: escuchar. En el capítulo 4 he citado unas líneas de Jean-Luc Nancy que lo afirman claramente. Retomo aquí la cita, algo ampliada esta vez, y ahora sí con el propósito de desarrollar plenamente la cuestión. Nancy explica el término *ascoltando*, que acuña como título de su texto, en estos términos:

Ascoltando es la indicación secreta de toda ejecución musical. Designa en la música un elemento que no está ausente, desde luego, en ningún fenómeno de la sensibilidad, y por consiguiente tampoco lo está en ninguna de las otras artes, pero que adquiere todo su relieve en la música; es el elemento de una remisión constitutiva, de una resonancia o de una reverberación, de un retorno hacia sí mismo, únicamente en virtud del cual puede producirse el “sí mismo” en cuestión. Sentir siempre es sentirse sentir, pero el sujeto que “se” siente así no existe o no es “sí mismo” más que en ese sentir, por él e incluso, en verdad, en tanto que él. No hay sujeto que no sea sujeto sintiente. No existe “sentir” —no existe sensación, ni sentimiento, ni sentido en todos los sentidos de la palabra— que no forme en sí mismo el retorno o el bucle en virtud del cual tiene lugar un sujeto. Puesto que “sí mismo” nunca es otra cosa que *a* sí mismo, *en* sí mismo o *por* sí

mismo: no es más que una remisión, una llamada, una postergación, y en el fondo de toda esta reversión, una repetición originaria, generativa, por la cual se produce el *a sí mismo* (Nancy 2000: 11-12).

Nótese que Nancy emplea la expresión “repetición originaria” en el sentido directo de repetición que produce algo, no en el sentido de repetición primera o primigenia. Esta idea va a ser relevante en mi argumentación, la repetición como productora, en este caso, de una apertura y de un significado. Pero no adelantemos acontecimientos. Después de haber caracterizado, en términos generales, el sujeto como sujeto sintiente, Nancy atiende a la especificidad del sonido en relación a esta idea del sentir como una remitir a sí mismo:

La sonoridad forma sin duda algo más que un modelo privilegiado para esta remisión precedida y constituida por todo envío de un sujeto, de un *sintiente* en general. La sonoridad *resuena* esencialmente: es, en sí misma, resonancia. Se podría decir que el eco forma parte del sonido, que pertenece a su inmanencia, mientras que el reflejo no forma parte del mismo modo de la forma y del color visible. El reflejo requiere una superficie reflectora, exterior por fuerza a la cosa visible. La resonancia está en el propio sonido: un sonido es, en sí mismo, su cámara de eco, del mismo modo que es en sí mismo su timbre, sus armónicos y lo que llamamos su color. El griego antiguo *ékhéô*, de donde procede la palabra “eco”, significa tanto “hacer ruido” como “resonar”; significa exactamente “producir un sonido”. Un sonido siempre se “produce”, pero vuelve, se restituye, de sí mismo a sí mismo. Un cuerpo sonoro golpeado *devuelve* el golpe en forma de ese sonido que es la vibración del propio golpe. El sonido es, a la vez, *percutido* (o pulsado, frotado, soplado, etc.), *devuelto* y *oído* en el sentido preciso de *oírse* o de *hacerse oír*, y por esa razón *se escucha a sí mismo* (Nancy 2000: 12-13).

Nancy está hablando de sonido, y lo hace en unos términos que parecen privilegiar la perspectiva de la ciencia acústica. Y sin embargo, lejos de restringirse a considerar el sonido como fenómeno físico-matemático, toma este punto de partida para discutir la cuestión no sólo del sujeto de la escucha, sino, lo que es más complejo, la del sujeto de la escucha musical³¹. Lo indica

31 Uno de los aspectos más interesantes del ensayo *A la escucha* (2002) de

claramente en el párrafo que sigue:

Pero ¿cuál es el sujeto que se constituye de este modo en la escucha o como sujeto *ascoltando*? No es el individuo que interpreta la obra, ni quien la ha compuesto o quien la escucha; ni siquiera es la reunión de esas tres personas en una sola, como puede suceder cuando un compositor toca su propia música. El sujeto que se constituye a partir de la resonancia, el sujeto-escucha no es otro, o no es nadie más que la propia música, y más concretamente nada más que la obra musical (Nancy 2000: 13).

Si antes hemos visto que la constitución del objeto de la escucha musical (la pieza), era un proceso que corría paralelo al proceso de escucha, leemos ahora en Nancy que con el sujeto de la escucha musical ocurre lo mismo. Se refiere en estas líneas a la obra musical, pero si sustituimos la noción de obra por de la pieza³², tal

Nancy (que citaré a continuación y en el que expone más detalladamente las ideas apuntadas en *Ascoltando* (2000)) es que constituye un texto propiamente filosófico, en el sentido no de un texto que se ciñe a los procedimientos de una supuesta disciplina llamada filosofía, sino que lleva a cabo, con la mayor naturalidad, un planteamiento transdisciplinar de la cuestión considerada. Digo *transdisciplinar*, y no *interdisciplinar*, porque Nancy atraviesa, por ejemplo, la física como quien atraviesa un paisaje, sin detenerse en él, y teniendo, por lo tanto, una visión parcial del mismo, pero, como en el caso de los buenos viajeros, particularmente sintética y atinada. El ensayo se abre con la pregunta “¿Es la escucha un asunto del que la filosofía sea capaz?” (Nancy 2002: 11), que a un tiempo indica tanto el planteamiento filosófico del texto como el carácter problemático, sujeto a toda clase de desplazamientos, de tal planteamiento. En efecto, la pregunta sobre la capacidad de escucha de la filosofía se prepara con este escrúpulo:

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 (Nancy 2002: 11).

32 Ya advertí en el capítulo 4 de la discordancia que existe entre el uso que Nancy hace de la palabra obra y el que propongo en estas páginas. En cualquier caso ello no invalida la incorporación de sus palabras a la argumentación que vengo desarrollando. Si, tal como sugiero, sustituimos en las líneas citadas el término *obra* por el de *pieza*, no se altera substancialmente el sentido del párrafo. En el ensayo *A la escucha* (2002) el término *obra* no juega ningún papel relevante. En sus páginas queda claro que

como aquí propongo entenderla, lo que nos dice es que el sujeto de la escucha, que llega a llamar “sujeto-escucha”, se constituye en el proceso de resonancia, es decir en el proceso de volver sobre sí que es inherente, afirma, al sonido musical. Qué duda cabe de que ese proceso de ida y vuelta del sonido, que no toma un sentido meramente físico, sino el de una vuelta sobre sí *para escucharse*, puede equipararse al proceso de escucha de la pieza tal como lo vengo caracterizando en este estudio.

En su ensayo *A la escucha* (2002), Nancy corrobora la idea de que el sujeto de la escucha musical se constituye *en proceso*:

Mientras que el sujeto de la mira ya está siempre dado, postulado en sí en su *punto de vista*, el sujeto de la escucha siempre está aún por venir, espaciado, atravesado y convocado por sí mismo, *sonado* por sí mismo, si puedo permitirme todos los juegos de palabras, aun triviales que sugiere aquí la lengua francesa³³ (Nancy 2002: 46).

Vengo postulando que la escucha musical es un proceso, que escuchar música es, más bien, *estar escuchando música*. No es una afirmación categórica, sino de procedimiento —lo que me interesa es el procedimiento, cierto modo de abordar la repetición musical. Hasta ahora este procedimiento nos ha permitido considerar la comprensión musical como una serie de tentativas sucesivas, de recomienzos provisorios —ahora sí, ahora lo *veo* claro, sigamos escuchando entonces. Nos ha permitido también desmembrar la obra musical en lo que he llamado pieza, la organización sonora que *se está constituyendo* en obra, que está a la espera, que sigue estando a la espera, de la obra musical. De la escucha como proceso, pues, hemos llegado a su objeto, la pieza, como proceso.

la idea a la que Nancy apunta es a cierta autonomía del hecho musical, pero que resulta de una relación de reciprocidad entre el sonar de la música y su escucha —en virtud de la cual es la propia música la que, en primer lugar, *se* escucha—, en ningún caso de su dependencia de la noción de obra tal como la entiende Adorno, como la entidad sonora constituida por una red exhaustiva y jerarquizada de relaciones entre los sonidos, de cuya aprehensión sintética resulta una unidad llena de sentido.

33 Nancy alude a los varios sentidos que, en el original francés, toma el verbo “*sonner*”, y que no pueden trasladarse al verbo castellano “sonar”: “*sonner*” como “emitir un sonido”, “sonar” y “resonar”.

Por último, desde la escucha y su objeto como procesos llegamos ahora, siguiendo a Jean-Luc Nancy, al sujeto como proceso. El que escucha se constituye, también, en el proceso de escucha. Esta afirmación puede entenderse como una perfecta perogrullada — pareciera que estoy diciendo que el que escucha es el que escucha— o como una aseveración un tanto arriesgada: ¿Yo que escucho estoy en proceso de constituirme? ¿Acaso no era yo antes de ponerme a escuchar? Pero es que no se trata del yo, sino de algo más modesto: del *yo que escucha*.

Así precisa Nancy la distinción entre los sujetos previamente dados (sea el que emite sonidos o el que los percibe) y el que viene a ser *en la escucha*:

Estar a la escucha es, por tanto, ingresar a la tensión y el acecho de una relación consigo mismo: *no*, es preciso subrayarlo, una relación “conmigo” (sujeto supuestamente dado), ni tampoco con el “sí mismo” del otro (el hablador, el músico, él también supuestamente dado con su subjetividad), sino la *relación en sí*, para decirlo de alguna manera, según forma un “sí mismo” o un “consigo” en general, y si algo semejante sucede acaso al final de su formación (Nancy 2002: 29-30).

Esta idea de “ingresar a la tensión y el acecho de una relación consigo mismo” va a jugar un papel importante en la argumentación que sigue. Desde luego la propuesta de Nancy de esta especie de sujeto impersonal que es la música escuchándose a sí misma es un tanto peregrina. No es mi cometido justificarla —remito al lector a la lectura de *A la escucha* (Nancy 2002)—, pero sin duda debo precisar el sentido que toma en relación a la escucha de la repetición musical.

* * *

Voy a describir entonces en qué consiste ese *ingresar a la tensión de una relación consigo mismo* en el caso de la escucha de la repetición musical. Lo haré en dos pasos: el primero, acabar de precisar la figura del que escucha; el segundo, más difícil, precisar

la figura del que repite —recuérdese que el cometido que nos ocupa ahora es verificar si estas dos figuras coinciden.

Para comprender mejor la caracterización del sujeto de la escucha que propone Nancy, considerémoslo desde la perspectiva opuesta. Nancy parte de una concepción de la escucha y se desplaza hacia el sujeto oyente; Peter Szendy, en el capítulo introductorio de *Escucha* (2001), parte del oyente —más aún, de sí mismo como oyente— y se desplaza hacia la escucha. De la confluencia de las dos perspectivas inversas podremos obtener una imagen más clara del sujeto de nuestro interés. Escribe Szendy:

En realidad, me gustaría *firmar mi escucha* en cada ocasión. No con la autoridad del crítico musical o del musicólogo que diría: esta versión de esta obra es mejor que esta otra; este pianista ha tocado esta noche la sonata *x* mejor que nunca, respetando su arquitectura, su estructura, sus detalles, su fraseo, etc. No, simplemente me gustaría firmar mi escucha *como oyente*: me gustaría señalar, identificar y compartir determinado acontecimiento sonoro que *nadie más que yo*, de ello estoy seguro, ha oído nunca como yo. Lo afirmo sin dudar ni un momento. Incluso estoy convencido de que la escucha musical no existe más que en virtud de ese deseo y de esa convicción; dicho de otro modo, la escucha —no la audición o la percepción— comienza con ese deseo legítimo de que la firmen y la dirijan. A otras personas (Szendy 2001: 19).

En efecto el punto de partida en estas líneas de Szendy es el interior más recóndito del sujeto oyente, la parte estrictamente singular, íntima incluso, de *cada* escucha musical. Más aún, ese sujeto oyente no se define en términos abstractos, como un sujeto cualquiera: es Peter Szendy³⁴, quien, para subrayar la singularidad de la voz que

34 Desde luego no es Peter Szendy, sino la voz en primera persona que todo texto define como su narrador. Podríamos decir que se trata de Peter Szendy, pero no del individuo Peter Szendy, sino del autor que se indica en la cubierta del libro:

Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, es decir, para llegar a agotarlo por

habla —de *su* voz— dirige todo el ensayo no al plural informe que constituimos los lectores, sino a una segunda persona, *tú*, que en su identidad no desvelada³⁵, en su presencia íntima —sólo tú y yo sabemos quién eres—, adquiere una singularidad más marcada que la que cualquier nombre propio pueda consignar³⁶. Szendy habla de la necesidad de firmar la escucha, a fin de indicarla como propia y singular; pero —y este es el momento decisivo del párrafo— esa firma va destinada también a dirigir la escucha “a otras personas”. La necesidad de firmar la escucha, que podría parecer estrictamente reflexiva, hundida en sí, es en verdad transitiva: quiere indicar la singularidad con el propósito de mostrarla a otros. La escucha musical es tal, dice Szendy, que vincula directamente lo interior con lo exterior, lo más secreto e inexpresable de su experiencia con el deseo de compartirla con otros. Y es importante subrayar que no se trata de compartir la música —todos los trabajadores y clientes de un supermercado comparten el hilo musical del establecimiento, pero no creo que de ello surja necesariamente ningún contacto intersubjetivo entre ellos—, sino *una* escucha de *esa* música específicamente.

Partiendo, tal como he advertido, de la perspectiva opuesta a la de Nancy, partiendo pues del individuo oyente, y aun subrayando lo más singular de su experiencia, Szendy llega, en última instancia, al mismo diagnóstico: la escucha musical es reflexiva exactamente en la misma medida, y en el mismo momento, en que es transitiva. Nancy afirma que el proceso de escucha es tal que supone, de forma inmediata e inevitable, la constitución de un sujeto a la escucha.

completo (Barthes 1984: 68).

Pero no es este el lugar de entablar discusiones literarias. Para el cometido que aquí nos ocupa, tanto el individuo Peter Szendy como el autor Peter Szendy presentan, en tanto que oyentes, el mismo grado de singularidad.

35 Es de suponer que se trata de la Julie L. de la dedicatoria, pero, precisamente, falta el apellido y, además, ¿quién sabe?

36 La presencia de ese *tú* al que el ensayo en su conjunto se dirige no es apreciable en las líneas citadas, pero recorre todo el texto. Mencionado a cada tanto, su papel protagonista se desvela con la mayor claridad en el pasaje del capítulo introductorio en el que Peter Szendy —esa voz singular— le confiesa: “A veces lo logro. A veces, tú me escuchas escuchar. Te oigo mientras me escuchas escuchar. Pero sucede tan raramente” (Szendy 2001: 22).

Szendy afirma que el sujeto a la escucha, en la voluntad de afirmar su singularidad, descubre y pone en funcionamiento lo propio del hecho de escuchar, a saber, el querer darse a escuchar, en su singularidad radical, a los otros. El primero parte de la naturaleza transitiva del sonido, de su capacidad de transmitirse por el espacio, de trasladarse, y descubre, a partir de ella, su naturaleza reflexiva, en virtud de la cual el sonido se vuelve sobre sí *para escucharse*; el segundo parte de la naturaleza reflexiva del acto de escucha, de lo que este desencadena en lo más recóndito del sujeto a la escucha, y descubre, a partir de este recogerse en la escucha, su naturaleza transitiva, la necesidad que despierta de ser compartida³⁷.

Una y otra concepción ponen de manifiesto lo que propongo llamar *recursividad transitiva*³⁸ de la escucha musical. Este concepto responde a la necesidad de subrayar que, según hemos visto, la escucha no es sólo un proceso, sino también una suerte de pasaje, de conducto del interior al exterior, y viceversa. Y a lo largo de este

37 No es superfluo apuntar que, si bien no pone énfasis en ello en su caracterización de la escucha musical, la noción de la individualidad del sujeto a la escucha, de la que parte Szendy, no es ajena al planteamiento de Nancy. En la segunda parte del ensayo *A la escucha* (2002), en una pasaje en que discute la relación —intrínseca, dice Nancy— entre el sonido y el sentido de un texto literario, apunta a la cuestión que discutiré en los párrafos que siguen: ¿quién es el sujeto a la escucha? ¿es el individuo singular que está escuchando? No lo es, dice Nancy, pero tampoco es otro:

La dicción —la dicción y escucha, como aclara Ponge, pues la primera es ya su propia escucha— es el eco del texto en el cual este se hace y se escribe, se abre a su propio sentido, así como a la pluralidad de sentidos posibles. No es o, en todo caso, no es sólo lo que podemos llamar de manera superficial la musicalidad de un texto: en términos más profundos, es la música en él o la archimúsica de la resonancia en que él *se escucha*, al escucharse *se encuentra* y al encontrarse *se aparta* un poco más de sí para resonar más lejos, escuchándose más hondamente de lo que se oye y convirtiéndose así de verdad en su “sujeto”, que, sin ser el sujeto individual que escribe el texto, tampoco es otro (Nancy 2002: 73).

38 Prefiero hablar de *recursividad*, y no, tal como venía haciendo, de *reflexividad*, para apelar a la naturaleza algorítmica, o de procedimiento sistemático si se prefiere, de esta vuelta sobre sí de la escucha. El por qué de este matiz será más claro cuando ponga en relación este aspecto de la escucha con el volver sobre sí de la música en la repetición —que, según hemos visto ya pero indicaré explícitamente en las páginas que siguen, conlleva la misma suerte de movimiento simultáneo hacia dentro y hacia fuera.

pasaje se constituye el sujeto de la escucha y, al mismo tiempo, se establecen los vínculos por los cuales esta escucha puede ser *compartida*.

* * *

Esta noción de la recursividad reflexiva de la escucha musical me ayudará a responder la primera de las dos preguntas que, recordémoslo, nos ocupan en este punto: ¿quién es el sujeto de la escucha? —la segunda es ¿quién es el sujeto de la repetición musical?

Recapitulemos brevemente para comprender bien el sentido que toma esa pregunta en este punto —y la apremiante necesidad de responderla. Ha quedado claramente establecido que tanto el objeto de la escucha musical, la pieza, como su sujeto, ese sujeto *a la escucha*, se constituyen en sendos procesos, que podemos considerar como paralelos al proceso de escucha o, incluso, como dos aspectos del mismo. En base a ello podría afirmar que este estudio trata exclusivamente del proceso de escucha —y que discute la repetición musical estrictamente como un aspecto de ese proceso; y podría deducir de ello que tanto la pieza como el sujeto a la escucha cumplen aquí un papel secundario. Podría afirmarlo y, en rigor, estaría en lo cierto. No olvidemos, sin embargo, que el tercer caso de bloqueo natural del concepto, el que se da bajo el signo de la represión del proceso de rememoración, está vinculado con lo que Deleuze llama los conceptos de la libertad. Si la elección de ese tercer caso del bloqueo natural del concepto para discutir la repetición musical es pertinente, ello querrá decir que existe un vínculo entre la repetición musical y cierta noción de la libertad. Me he ocupado de establecer ese vínculo, indicando que, en virtud de la caracterización negativa de la repetición musical que la clausura de la escucha funcional nos brinda, es preciso, a no ser que prescindamos completamente del funcionalismo musical —cosa que, siendo rara, no es en modo alguno imposible—, superar la barrera que tal clausura supone, y hacerse cargo del grado de olvido que ello va a conllevar, para poder prestar oído a la repetición

musical —para poder hacerlo sin que ésta nos resulte intolerable o, incluso, antimusical. Y he indicado también que ese gesto de superar una barrera en el proceso de escucha puede entenderse justamente como un gesto de liberación de ese proceso.

Esa liberación del proceso de escucha significa bien poca cosa, sin embargo, si no nos ocupamos de precisar quién la ejerce. Quién ejerce la libertad de escuchar la repetición musical. Debemos responder a esta pregunta, para poder enlazar, según he indicado ya, con la segunda pregunta, sin duda la verdaderamente relevante: ¿quién ejerce, en la música, la libertad de repetir?

La concepción de la escucha musical que propone Jean-Luc Nancy, tal como la hemos leído en *Ascoltando* (2000) y en *A la escucha* (2002), si bien es del todo pertinente en relación al planteamiento de este estudio —hemos podido comprobarlo en las páginas anteriores—, no nos permite, en este punto de mi argumentación, responder a la pregunta planteada. Desde luego Nancy define en términos muy claros el sujeto de la escucha musical, y esa debe de ser, por lo tanto, la respuesta que ofrece a la cuestión que nos ocupa: el sujeto de la escucha musical es la propia música que, en el juego de sonar y resonar, vuelve sobre sí *para escucharse*. Pero esto responde verdaderamente a la pregunta ¿quién es el sujeto de la escucha musical? Lo que la propuesta de Nancy nos dice en última instancia podría formularse como sigue: la música presupone un sujeto a la escucha y, al fin, lo constituye por sí misma; o bien: no hay música sin sujeto a la escucha, hasta el punto de que podemos pensar que la propia música *trae consigo* el sujeto a la escucha. Al cabo, lo que Nancy afirma es la necesidad de un sujeto a la escucha, que este sujeto a la escucha es inherente al propio sonar de la música, hasta el punto de que no tiene sentido pensar música y sujeto por separado; y de ahí la propuesta de que *en la propia música* se constituye el sujeto que la escucha.

Pero más allá de afirmar la necesidad de ese sujeto, su carácter inherente al propio sonar de la música, Nancy no lo *identifica*, es decir, no lo sitúa en relación al contexto en el que la música está sonando. Si la pregunta que debemos responder no es solamente quién escucha la música sino, más concretamente, quién ejerce la

libertad de escuchar la música, es preciso que el sujeto se halle en la posición de rechazar, si así lo desea, los sonidos que llegan a sus oídos, de negarse a escucharlos, de lo contrario no tiene sentido hablar de libertad. Y ello quiere decir que el tal sujeto tiene que estar, de un modo u otro, separado de la música, y ubicado, por lo tanto, en el contexto en el que ésta suena.

Por eso he complementado la concepción de Nancy con la de Szendy, que, si bien no la contradice —téngase en cuenta que *Ascoltando* (2000) de Nancy es la introducción a *Escucha* (2001) de Szendy—, parte de una sensibilidad y un planteamiento distintos. Szendy sí responde la pregunta de quién, desde *fuera* de la música, desde su contexto, le presta oído. Ese sujeto, nos dice, es el individuo a la escucha de un pieza por la que siente predilección — es Peter Szendy escuchando *Around the World* de Daft Punk (Szendy 2008: 95), es el autor de estas líneas escuchando *Arabic Numeral (Any Integer) to H. F.* de La Monte Young, eres tú, paciente lector, escuchando una pieza que desconozco. El sujeto de la escucha musical es el individuo oyente, él mismo, pero que, en virtud de lo que he llamado recursividad transitiva de la escucha musical, se halla, en el proceso de escucha, alterado. ¿El sujeto de la escucha es el individuo alterado? ¿En qué sentido? En el sentido concreto de desplazado o, más concretamente, sacado de sí. Pero no sacado de sí hacia fuera simplemente, sino hacia otro oyente con quien, en el mismo momento en que se hunde en lo más singular de su escucha, desea compartir *esa* escucha.

La concepción de Nancy ya nos advertía de que la escucha musical implica cierta alteración del individuo. Si el sujeto de la escucha es la propia música volviendo sobre sí, sin duda el individuo oyente, en la medida en que presta oído a esa música, se ve sacado de sí, desplazado, convertido él mismo, en cierto modo, en música. Pero la concepción de Szendy nos permite describir esa alteración en términos mucho más precisos. El oyente singular no se desplaza hacia un ámbito impersonal —a ese mundo abstracto que llamamos, precisamente, *la música*—, sino que, dado que se desplaza en virtud de un deseo íntimo, lo hace no hacia un ámbito impersonal, sino hacia un tú tan singular como la propia escucha, esa escucha firmada, única, que se quiere compartir. El individuo, en la escucha

musical, se hace nosotros, pero un nosotros entendido como constelación de relaciones entre tú y yo, en la que ese tú y ese yo entran en juego con la más radical de las singularidades.

Al fin, ¿quién es el sujeto de la escucha musical? Es el individuo oyente alterado, en el sentido de desplazado hacia otro individuo oyente. Nótese que esta respuesta no caracteriza un sujeto estable, fijado con independencia del proceso de escucha. Ya he advertido que el sujeto de la escucha musical se constituye en proceso, en un proceso paralelo al de la escucha —o como un aspecto del mismo. Por lo tanto, sólo puede quedar definido, en rigor, como un *momento* del individuo, no como individuo propiamente.

En ese momento, en ese lapso en el que dura la escucha, el individuo *se pone en juego*. Se pone en juego en un triple sentido: el de coordinar su escucha con la de otro individuo —pese al triste ejemplo del solitario en cualquiera de sus variantes, ¿qué es jugar sino acordar con otros una ficción y compartirla?—; el de tomar parte en la música, entrar en su juego, incluso tocarla, en un sentido que el verbo castellano “jugar” no permite, pero que dan a entender perfectamente “*jouer*” en francés y “*play*” en inglés³⁹; y, por último, el de ponerse en riesgo. ¿Riesgo de qué? Riesgo, precisamente, de verse alterado. Ello nos da una primera idea de la libertad que ejerce el sujeto de la escucha musical: la libertad de ponerse en juego, de encaramarse a un proceso de alteración que, desde luego, tiene algo de imprevisible.

En la sección final del ensayo *Escucha* (2001), titulada *Oír escuchar: suma de escucha(s)*, Peter Szendy insiste en los dos aspectos fundamentales de la escucha plástica, los que aquí he llamado su *recursividad* —él la llama *reflexividad*⁴⁰— y su *transitividad*, y, lo que es más importante, indica la dependencia indisoluble entre ellas. Escribe Szendy:

39 “Tocar música” se traduce al francés por “*jouer de la musique*”, y al inglés por “*play music*”.

40 Ya he indicado la razón por la que prefiero llamar recursivo a este aspecto de la escucha musical, en lugar de reflexivo: quiero anteponer lo algorítmico —cuanto tiene que ver con el procedimiento de la pieza musical— a lo acústico —cuanto tiene que ver con la concepción del sonido como fenómeno físico.

Escucharse escuchar (si fuera posible) sería, en efecto, la primera condición requerida para abrir algo parecido a una escucha crítica. Pero escucharse escuchar, replegar la escucha sobre sí misma y sobre uno mismo, ¿acaso no significa también arriesgarse a no oír nada más de lo que se da a oír? ¿no significa *quedarse sordo*? En el espacio de este riesgo te dirijo unas últimas cuestiones, en cuanto a la *responsabilidad de la escucha* y en cuanto a su *plasticidad*.

Escucharse escuchar sería, sin duda, dejar de oír *totalmente*. Pero una escucha inventiva hoy sólo puede inventarse con esta condición (de discretización de la escucha, que presenta lagunas en la misma medida en que se reflexiona sobre la misma, en que ya no es toda oído, toda atención). En cualquier caso, esta improbable reflexividad es la que encarna mi escucha, que la tiende hacia la atención. El oyente que soy no es nada, no existe mientras tú no estés aquí. Aquí o en otra parte, no importa, si mi escucha va dirigida a ti. El oyente que yo soy sólo acude cuando te sigo a ti, te persigo. No escucharía sin ti, sin ese deseo de escucharte escucharme, a falta de poder escucharme escuchar (Szendy 2001: 171).

La recursividad de la escucha plástica implica “dejar de oír totalmente”. Conforme al planteamiento de este estudio, ello quiere decir dejar de obrar la síntesis de las relaciones funcionales entre todos los sonidos de la pieza musical, y prestar atención al hecho de prestar atención a esas relaciones. Tal como decía en el capítulo 5, quiere decir dejar de pensar, con la mayor lucidez, lo que se escucha, para detenerse a pensar —con la mayor lucidez, ¿por qué no?— *en* lo que se escucha.

“Dejar de oír totalmente” no sólo significa dejar de oír bien, con el debido cuidado; significa también dejar de oír totalidades o, más concretamente, dejar de oír lo que se oye como una totalidad. Pensándolo así, “dejar de oír totalmente” significa ganar el espacio para escuchar —en el sentido más amplio de escuchar, el de tomar en consideración, el de atender a— otras cosas. Sólo que esas otras cosas no buscarán ser comprendidas como una totalidad, lo cual quiere decir que en todo momento quedará abierta la posibilidad de descubrir, junto a ellas, alguna cosa más —es decir, que la escucha no será *clausurada*. Veamos a qué campo de acción nos da acceso

esta escucha siempre dispuesta a escuchar otra cosa.

* * *

El gesto recursivo de la escucha plástica, en el que ésta se considera a sí misma, considera el modo como escucha y el modo como podría escuchar, es también, según hemos leído en Nancy, el gesto constitutivo del sujeto de la escucha. En el párrafo que acabo de citar, sin embargo, Szendy nos advierte de la imposibilidad de la constitución plena de ese sujeto —de la imposibilidad de que éste se escuche a sí mismo como totalidad (es por ello que he definido el sujeto de la escucha como el individuo oyente alterado: como una totalidad resquebrajada). “A falta de poder escucharme escuchar”, dice Szendy —es decir, a falta de poder constituirme plenamente como sujeto a la escucha—, no me queda otra opción que “escucharte escucharme”. Actúa aquí con toda su potencia la interdependencia indisociable de la recursividad y la transitividad de la escucha musical. Ante la imposibilidad de constituirse por sí mismo *plenamente* —totalmente— como sujeto a la escucha, el oyente busca constituirse como sujeto *transitivamente*, escuchando como otro oyente —pero otro oyente que debe ser interpelado en segunda persona, que eres tú, con quien establezco una relación singular— le escucha escuchar. Siendo la escucha plástica de tal modo que no logra —o que rechaza— constituir aquello a lo que presta atención en una totalidad (en este caso el oyente como sujeto a la escucha), halla el campo abierto para prestar atención a otra cosa (en este caso a otro oyente).

Pero el campo de acción, después de haber incorporado al *otro* oyente, sigue, naturalmente, abierto. Sigue abierto para que el individuo oyente siga indagando las vicisitudes, las tentativas, las pausas e intensificaciones de la atención propias del proceso recursivo de constitución del sujeto a la escucha que es él mismo —pero él mismo en proceso de alterarse—, y para que el par de individuos que comparten —pero no totalmente, más bien de forma fugaz— la escucha, pasen a compartirla con un tercero. En efecto, la suma de dos oyentes es abierta:

Presta el oído a esta sintaxis que estoy manejando: lo que nos intima a escuchar, lo que nos hace *dos, uno más uno*; lo que hace de nosotros esta suma abierta que somos nosotros, es nuestro deseo de que alguien, siempre uno más, nos oiga oír. Yo quiero que tú me escuches escuchar; y nosotros queremos que él (o ellos) nos escuche(n) a la escucha...

No somos, pues, una comunidad de oyentes a la escucha de un mismo objeto que podría reunirnos, como este pueblo de oídos mudos con el que parecía soñar Wagner. Somos una adición infinita de singularidades, cada una de las cuales quiere hacerse oír oír, por lo cual no hay suma posible. No escuchamos *como un solo cuerpo*: somos dos y (en consecuencia) siempre uno más (Szendy 2001: 172).

Una adición infinita de singularidades... y que además, como he indicado más arriba, está articulada —traza lo que Szendy llama su sintaxis— en una serie de relaciones *entre tú y yo*.

Si he advertido que el proceso de constitución del sujeto de la escucha queda abierto, y en consecuencia el sujeto no llega a escucharse a sí mismo como totalidad, Szendy nos dice ahora que lo mismo ocurre con el objeto: el nosotros articulado —sintáctico— de los oyentes no atiende “con oídos mudos” a “un mismo objeto”. Este es un hecho que conocemos bien, puesto que lo he establecido en las páginas iniciales de este estudio y ha gravitado desde entonces sobre todo lo discutido —por ello vengo hablando preferentemente de piezas musicales, entendidas como obras en proceso (nunca culminado) de llegar a ser. Pero este hecho conocido, la constitución pobre —indeterminada es el término justo— del sujeto y del objeto de la escucha, toma una relevancia especial a la hora de precisar qué suerte de libertad puede ejercer el oyente de una pieza musical.

Para presentar esta noción de la libertad de la escucha, antes debo caracterizar mejor el nosotros que constituyen los oyentes que comparten —que quieren compartir— sus escuchas, y particularmente la entidad desde la que ese nosotros se articula —el individuo por lo tanto— y el ámbito de acción que crea: ese lugar compartido que deberá ser, al fin, ¿la música? Lo haré a partir de la

lectura de *Un mundo común* (2013) de Marina Garcés. En el capítulo titulado *Nosotros, ¿quién?*, Garcés alerta de lo que implica entender el nosotros como sujeto en plural:

Como yo dilatado, como persona amplificada, el nosotros nombra la puesta en plural de la conciencia individual y arrastra consigo todas las aporías de esta operación: solipsismo, comunicación, empatía, acción común... En la escena de la intersubjetividad, el nosotros siempre resulta ser el lugar de una imposibilidad, de una utopía, de un fracaso. ¿Y si esta escena misma, como presupuesto del nosotros, fuera ya la causa de su imposibilidad? ¿Y si *nosotros* no somos unos y otros, puestos frente a frente, sino la dimensión del mundo mismo que compartimos? Así, el nosotros no sería un sujeto en plural, sino el sentido del mundo entendido como las coordenadas de nuestra actividad común, necesariamente compartida (Garcés 2013: 29-30).

Articulado a partir del sujeto (del sujeto bien constituido), articulado pues como sujeto en plural, el nosotros se convierte en la “imposibilidad”, la “utopía”, el “fracaso”. Traduciendo esto al asunto y al lenguaje de este estudio, podría decir: concebida como la síntesis completa de lo escuchado que lleva a cabo el oyente experto, tal como lo caracteriza Adorno —y qué duda cabe de que ese oyente es un sujeto perfectamente constituido—, la obra musical se convierte en una quimera. En contraposición a ese nosotros como sujeto en plural, Garcés habla del nosotros como “la dimensión del mundo mismo que compartimos” y “las coordenadas de nuestra actividad común”.

Si el sujeto y el objeto de la escucha, tal como los vengo describiendo, adolecen de un grado, acaso inaceptable, de indeterminación, lo cierto es que la dimensión o las coordenadas de la escucha compartida son bien precisas. La dimensión recursiva de la escucha, el gesto del oyente que escucha el modo como está escuchando, sopesando la posibilidad de escuchar de otro modo —interrumpiendo y recomenzando, a cada tanto, la escucha— no tiene nada de indeterminado. Es un aspecto de la escucha musical que cualquier melómano medianamente consciente reconoce. Tampoco tiene nada de indeterminado la dimensión transitiva de la escucha, el gesto del oyente de invitar a otro a participar de la propia

escucha, diciéndole “escucha esto”, pero queriendo decir en verdad “escucha lo que yo escucho en esto” o, tal como lo formula Szendy “escúchame escuchar esto”. La complicidad *que no requiere explicaciones* o la barrera infranqueable entre dos escuchas distintas de la misma pieza son también aspectos de la escucha que cualquiera que viva la música con cierta intensidad reconoce sin la menor ambigüedad. El espacio de la escucha compartida es, entonces, claro. Lo indeterminado, lo que queda en una zona de sombra, es el sujeto de la escucha (ese individuo desplazado) y su objeto (la pieza musical).

En el párrafo siguiente al que acabo de citar, Garcés describe este espacio común no dependiente de lo individual:

Este desplazamiento es el que abre la vía a un pensamiento de lo común capaz de sustraerse a las aporías de nuestra herencia individualista. Sobre esta otra vía, el problema del nosotros no se plantea como un problema de la conciencia basado en el drama irresoluble de la intersubjetividad, sino como un problema del cuerpo inscrito en un mundo común. El nosotros, en tanto que horizonte cívico y revolucionario, ha sido entendido en nuestra cultura, de raíz cristiana, como una conciencia colectiva, reconciliada, que puede surgir de la superación de los cuerpos separados. Pero ¿y si los cuerpos no están ni juntos ni separados sino que nos sitúan en otra lógica relacional que no hemos sabido pensar? Más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos *se continúan*. No sólo porque se reproducen, sino porque son finitos. Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo... La finitud como condición no de la separación sino de la continuación es la base para otra concepción del nosotros, basada en la alianza y la solidaridad de los cuerpos singulares, sus lenguajes y sus mentes (Garcés 2013: 30).

A la luz de estas líneas de Marina Garcés, pensemos el espacio de la escucha compartida en base a la finitud del individuo oyente, de lo limitado de sus capacidades y de sus fuerzas. El oyente como cuerpo, propone Garcés, como cuerpo que ocupa una posición determinada, con unos oídos capaces de captar ciertos sonidos, y no otros, y un cerebro que puede pensar ciertas cosas sobre esos sonidos, y no otras. Ese cuerpo oyente se interroga, según la música

llega a sus oídos, sobre lo que oye, y sobre cómo debería apreciarlo, recordarlo, pensarlo. Durante el proceso de escucha, el cuerpo, en tanto que cuerpo oyente, se altera, puesto que ensaya distintos modos de *ponerse a la escucha*, sin que ninguno de ellos se afirme como adecuado; el cuerpo queda como a medio ponerse, en estado de alteración permanente, mientras dura la música o, mejor, mientras dura la escucha. Su constitución como sujeto a la escucha es ciertamente precaria. Pero ello no impide que, en su constante preguntarse cómo escuchar lo que llega a sus oídos, en su ensayo permanente de distintas posiciones de escucha, el cuerpo oyente pueda acercarse a otro cuerpo oyente. Y esos cuerpos alterados, incómodos, “no están ni juntos ni separados”, dice Garcés, sino que “se continúan”. No oyen *lo mismo*, como apuntaba Szendy más arriba, puesto que ninguno de ellos logra constituir plenamente — totalmente— el objeto de su escucha. Ni oyen *del mismo modo*, porque sus posiciones a la escucha son precarias e inestables. Pero tampoco oyen *cosas distintas* ni *de modo distinto*. La igualdad o la diferencia de sus posiciones y sus objetos de escucha podrían saberse si uno y otro lograran constituir totalmente su posición y su objeto de escucha, pero ese no es el caso. Yo, cuerpo oyente, que no estoy seguro de lo que escucho ni de cómo escucho, me doy cuenta de que tú, cuerpo oyente, también escuchas. Y no puedo escuchar lo que tú escuchas, ni escuchar como tú lo escuchas, pero puedo escuchar sabiendo que tú lo haces, pensando en que tú lo haces, de modo que escucho escuchándote, y tu escucha se coordina entonces, no con mi pensamiento, sino directamente con mi escucha. Es así como, tal como dice Szendy, te escucho escuchar. Y en ese gesto de acercamiento, mi escucha no se identifica con la tuya, ni se diferencia de la tuya, sino que *se continúa* con ella. Y aquellos sonidos que han llegado a mis oídos y a los tuyos, y que han desencadenado este proceso de posicionamientos incómodos y coordinados, no son el objeto de tu escucha ni de la mía, sino el lugar (compartido) en el que las dos *se continúan*, y en el que, en el momento menos pensado, podrán continuarse con otras.

* * *

He establecido quién ejerce la libertad de escuchar: el individuo oyente alterado —alterado *en y por* el propio proceso de escucha—, en posición inestable, incómoda. Ahora puedo precisar también en qué consiste propiamente la libertad que está en posición (inestable) de ejercer. Conforme a lo planteado hasta aquí, la libertad del oyente en la escucha consiste en dejar de buscar la música en lo más alto, o en lo más hondo, y descubrirla junto a sí. Por buscar la música en lo más alto me refiero a obligarse al esfuerzo de constituir plenamente, totalmente, la obra musical como objeto (último) de la escucha; por buscar la música en lo más hondo me refiero a obligarse a constituir plenamente el sujeto de la escucha, el modo adecuado de ponerse a la escucha. El sujeto y el objeto de la escucha quedan constituidos, mediante esta obligación, en dos polos opuestos, entorno de los cuales gravita necesariamente y absolutamente la experiencia —que entonces ya no puede ser precaria, ni finita, ni alterada, ni incómoda, sino plena, infinita, centrada y satisfactoria— de la escucha musical. La libertad en la escucha consiste en dejar de obligarse a constituir plenamente esos dos polos de la escucha —un proceso lo problemático, lo forzado incluso del cual he argumentado largamente—, y dejarse escuchar *parcialmente*. De este modo la música deja de ser un horizonte o un fondo recóndito —el lugar de la “imposibilidad”, de la “utopía”, del “fracaso”, si puedo apropiarme de las palabras de Garcés— para convertirse en lo que ocurre alrededor; deja de ser lo que está más allá para convertirse en lo que está aquí y, sobre todo, en lo que continúa estando aquí. Lo propio de la música es, como suele decirse, que no para, que continúa, algo que sólo podemos afirmar y aceptar desde la conciencia clara de lo parcial, de lo finito, dice Garcés, de cada escucha. Pero pensar la música como lo que sigue estando aquí después (y antes) de la propia escucha, literalmente lo que la sobrepasa, no significa concebirla como algo separado, que está más allá de la escucha. Debo precisar bien este punto, porque es de la mayor importancia. Recuérdese como, conforme al planteamiento de este estudio, la pieza musical no es algo que existe con independencia del proceso de escucha, sino que incluye el proceso de escucha como uno de sus aspectos. Del mismo modo, ahora que hablo de música —que ni siquiera me detengo a fragmentar la música en piezas—, no puedo pensarla como algo separado de la escucha, que está más allá de ella. La continuidad de

la música, más allá de la escucha del individuo oyente alterado, no es otra cosa que la continuidad de la suya en otras escuchas. No hay música sin su escucha, nos ha dicho Nancy. Así que la continuidad de la música es en verdad la continuidad de las escuchas parciales. Y esas otras escuchas no son ni iguales ni distintas a la mía, sino que son *como* la mía, se escuchan en la mía y como la mía se escucha en ellas.

La música queda identificada entonces con la adición infinita de la que hablaba Szendy, la adición infinita de escuchas parciales que se *continúan*, y que se articulan sintácticamente —pero atención, no son los sonidos los que se articulan sintácticamente, sino las escuchas parciales. Y ese campo de continuidad de las escuchas — la música, pues— es el campo de acción de la libertad en la escucha, libertad que tiene dos aspectos principales. El primero, la libertad de oír siempre otra cosa, y de oírla de otro modo. He indicado que en la imposibilidad de constituir plenamente el sujeto de la escucha, el individuo oyente queda en una posición permanentemente alterada, incómoda, en la cual ensaya una y otra vez otros modos de escucha. He indicado también, siguiendo a Szendy en este punto, que la imposibilidad de constituir *totalmente* el objeto de la escucha abre la posibilidad de escuchar, en cualquier momento, otra cosa (porque lo escuchado no se cierra sobre sí). Y, todavía otra vía de acceso a lo otro, Szendy nos ha dicho también que la coordinación entre dos escuchas, la escucha recíproca en una relación entre tú y yo, está permanentemente dispuesta a desplazarse hacia una tercera escucha —en virtud del “deseo de que alguien, siempre uno más, nos oiga oír” (Szendy 2001: 172).

Qué mayor libertad *musical* que la de poder alterar en todo momento la escucha, llevándola a otra cosa. Pero esta se ve acentuada por un segundo aspecto de esa misma libertad: la posibilidad de escuchar con claridad. Podría parecer que el desplazamiento constante de la escucha a otras posiciones, a otros puntos de interés e incluso a otras escuchas tiene que conducir a la confusión y al desconcierto. Lo argumentado hasta aquí me permite afirmar, sin embargo, que la indeterminación —la posible confusión por lo tanto— queda consignada a los dos polos dominantes de la escucha musical, su sujeto y su objeto, lo recóndito y lo elevado,

mientras que la articulación de la propia escucha —con toda su inestabilidad, alteración e incomodidad— con otras escuchas, que es lo que configura el campo de acción del individuo oyente —en el que ejerce su libertad de escuchar—, es perfectamente clara. Por perfectamente clara quiero decir perfectamente disponible a ser discutida en términos claros.

Lo elevado y lo recóndito de la música son los lugares de lo inefable y lo misterioso que hay en ella. Pero cuando el individuo oyente piensa la música como lo que ocurre junto a sí, como lo compartido en la articulación de su escucha con la de otros, deja entrar un haz de luz que arrincona aquellas sombras. Su posición de escucha alterada e incómoda, siempre dispuesta a atender a otra cosa y de otro modo, esta escucha siempre abierta a dejarse escuchar por otras y a escuchar otras, configura, sin lugar a duda, un campo de acción complejo, pero los elementos del cual pueden describirse y discutirse en términos claros, precisamente porque el individuo oyente no los sitúa más allá ni más acá de sí, sino junto a sí. Recuérdese como, cuando he propuesto la definición del significado de una pieza musical, en el capítulo 6, insistía en la posibilidad de discusión en términos claros del sentido de la pieza que se ganaba pensando los sonidos *al mismo nivel* que otros estímulos, palabras, imágenes o datos del tipo que fuera. Vuelvo a dar ahora con la misma idea. Cuando el individuo oyente piensa la música como lo que sigue sonando —antes y después de su escucha— a su alrededor, como lo que sigue sonando no en un lugar abstracto, sino en otras escuchas *como la suya*, que se dan junto a la suya, con las que comparte un contexto, puede recurrir a cuanto sabe de la propia escucha, de la experiencia concreta y directa que tiene de ella, y a cuanto sabe del contexto que su escucha comparte que las otras para poner en discusión, en términos claros, esa música que llega a sus oídos.

Al cabo, la libertad que el individuo oyente gana bajo esta concepción de la escucha musical —que no es otra que la concepción de la escucha plástica postulada por Szendy— toma la forma de una emancipación: consiste en una lucidez despiadada, desmitificadora, que hecha abajo las barreras que confinan el sonido musical en el recinto cerrado e inaccesible de lo *inefable*, y lo traen

al contexto de acción de este individuo oyente, mezclándolo con las cosas que lo rodean, como una cosa entre las (otras) cosas al fin de cuentas⁴¹.

Este es uno de los puntos de este estudio en el que la perspectiva elegida para llevarlo a cabo, la de quien está a la escucha, se manifiesta en toda su potencia. Si se estudia la música como el arte de los sonidos, éstos centran la discusión, naturalmente, en tanto que material que define una práctica artística: se investigan sus propiedades y lo que estas permiten hacer, y el oyente no entra en juego, no puede ser caracterizado de otro modo que como aquél que presta atención a los sonidos. Es muy difícil, en tal caso, no caer en un planteamiento en el que los sonidos queden definidos como objeto y el oyente como sujeto. Si, por el contrario, se estudia la música como el arte de la escucha, no se fija la atención en el sujeto a la escucha y en el objeto escuchado sino, en primer lugar, en el acto que los pone en relación: la escucha misma. Y tomando como premisa esa escucha, el sujeto y el objeto que ésta pone en relación pueden verse alterados, pueden verse afectados por amplios márgenes de indeterminación —como ocurre en el presente estudio—, pueden, al fin y al cabo, quedar en segundo plano. Desde luego no pueden obviarse, puesto que al fin de cuentas escuchar es un verbo transitivo. El yo sujeto de la escucha no puede borrarse de la acción de escuchar. Pero considérese esto: si la premisa de un estudio sobre música es *yo escucho*, el primer paso de su andadura probablemente no pueda ser otro que preguntarse *yo escucho ¿qué?*, mientras que si la premisa es *mi escucha* —si substantivamos la acción—, parece que el primer paso de su andadura, el punto de referencia y de contraste inmediato, es preguntarse por *tu escucha*, y en tal caso bien puede ocurrir que mi escucha y la tuya se pongan en relación de un modo que nos deje a mi y a ti fuera de juego. Y no es cierto que en tal caso nos veamos forzados a dejar de referirnos a *la música*, bastará con comenzar a comprenderla no como el museo de los objetos musicales, sino como el espacio compartido que resulta de la adición infinita de nuestras escuchas parciales.

41 Un ejemplo detallado de esta modalidad de comprensión musical en contexto puede leerse en el capítulo 6, en la que he discutido el proceso de escucha de *Let me die in your footsteps* de Anki Toner (2008).

11. Fórmulas repetitivas

La discusión entablada hasta aquí me ha permitido establecer quién ejerce la libertad de la escucha musical, y en qué consiste esa libertad. Pero todo ello no es más que la preparación necesaria para afrontar la cuestión verdaderamente relevante en este estudio, y por cierto más difícil: ¿quién ejerce, en la música, la libertad de repetir? y ¿en qué consiste esa libertad?

Una vez que la repetición musical reingresa en la discusión, va a llevar al límite la disyuntiva entre dos modalidades de escucha contrapuestas, va a empujarla hasta el extremo de la máxima tensión. En las páginas anteriores la disyuntiva entre la escucha funcional y la escucha plástica ha quedado planteada como mera alternativa: el individuo oyente puede optar por ir en busca de su verdadero sujeto a la escucha, y de la correlativa comprensión plena de la obra musical, o bien puede dejarse alterar por el proceso de escucha, ensayando distintos modos de tender el oído, y aceptar que su escucha se vea cruzada por otras (y transite por otras) y la pieza a la que atiende tome un aspecto fragmentario. La disyuntiva está abierta —por más que en estas páginas la apuesta está hecha, como quien dice, desde la primera línea—, y constituye sin lugar a duda un margen de libertad en la escucha —aunque muy distinta de la que me propongo definir como la libertad (en la escucha) de repetir. Tal como ya he argumentado, la repetición musical, en tanto que empuja a la escucha al punto crítico de clausura de la escucha funcional, o de fuga de esa clausura, va a terminar con la neutralidad de esta disyuntiva: obligará al oyente a tomar partido. Y de esa toma de partido dependerá, según veremos, la libertad de repetir o, más exactamente, la libertad de olvidar —y de olvidarse— para que haya repetición musical.

Si la pregunta que me propongo responder es ¿quién ejerce, en música, la libertad de repetir?, parece que la respuesta inmediata, la que dicta la sintaxis, es: la propia música. La música se repite. Pero esta respuesta no significa nada mientras no precise qué entiendo

por *la música* en esta aseveración. Si en las páginas anteriores he propuesto concebir la música —trayendo a este terreno la propuesta de Garcés— como el lugar compartido en el que las escuchas (parciales) se continúan, o directamente como la continuidad de esas escuchas, parece que la primera hipótesis a plantear sea: el que ejerce la repetición en la música, o por lo menos el responsable de que haya repetición en la música, es el individuo oyente alterado que he identificado, precisamente, como quien lleva a cabo esa escucha parcial. Y sin embargo, la primera reacción ante esa hipótesis parece que tiene que ser negarla. El responsable de que haya repetición musical no es quien presta oído a la música, ¿cómo podría serlo?, sino el que ha decidido que esa música sea como es, es decir: el músico⁴². La discusión arranca pues con dos hipótesis contrapuestas. Voy a comenzar postulando la segunda —con la intención, debo advertirlo, de refutarla—, veamos dónde nos lleva.

Partamos entonces de la hipótesis —que parece la más natural, por no decir obvia— de que el responsable de la repetición musical —el que ejerce la libertad de repetir— es el músico. Si es el músico quien *hace* la repetición, quien la decide y la implementa —es decir si concebimos la repetición musical como el resultado directo de la acción de alguien— sólo puede *hacerla* así: tomando un fragmento musical y reiterándolo cierto número de veces. Y el orden de esos dos pasos es inalterable si, como suponemos, la repetición tiene que ser la acción directa del músico. Más aún, el primer paso tiene que haberse cumplido del todo antes de pasar al segundo: el fragmento musical que va a repetirse tiene que estar perfectamente definido —su concepto tiene que estar plenamente constituido— antes de su primera reiteración. Pensemos, por ejemplo, en las posibles variaciones a las que el músico puede someter ese fragmento a lo largo del proceso de la repetición. Esas variaciones en ningún caso afectarán en lo más mínimo al fragmento tomado como primer elemento, que en todas sus reiteraciones seguirá siendo, sin la

42 Es preciso aquí entender la palabra *músico* en el sentido genérico de “el que hace la música” o, en términos más generales aún —tal como argumentaré más adelante—, como “aquel a quien la pieza musical se atribuye”. Ya he advertido que prefiero no referirme a la figura del compositor, que presupone inevitablemente la noción de la obra musical, y restringe severamente, por lo tanto, los términos de la discusión.

menor duda, *el mismo*. Ello es así porque la hipótesis de que partimos es que es el músico quien ha decidido repetir, y quien lo está *haciendo*. De modo que, si a lo largo del proceso introduce variaciones en el fragmento elegido inicialmente, las introducirá creyendo que repite, es decir, sin dejar de concebir ese fragmento — y por lo tanto de escucharlo— como *el mismo*.

Pero según hemos leído en *Diferencia y repetición* (Deleuze 1968), si el concepto de lo que se reitera está bien constituido, la serie de las reiteraciones responde necesariamente al modelo de la generalidad, porque cada reiteración es comprendida como una ocurrencia particular del mismo concepto general, establecido como tal desde la primera reiteración⁴³. O, si se prefiere partir del modelo conceptual de Adorno, el hecho de que el fragmento repetido esté perfectamente constituido desde su primera ocurrencia lo fuerza a reiterarse conforme a la ley de la *no identidad de la identidad*, en virtud de la cual éste debe ser sometido a variaciones para poder seguir siendo el mismo⁴⁴. Tanto si se piensa de un modo como del otro, el hecho es que la serie completa de las reiteraciones debe cerrarse sobre sí (debe remitir a ese concepto bien establecido desde el principio), lo que impone, según he argumentado ya, un límite claro —que no se puede situar en un punto definido de la serie de las reiteraciones, pero que conceptualmente es inequívoco. Dado que en este estudio la repetición musical está definida como el caso opuesto al de la generalidad —recuérdese que Deleuze define, precisamente, la repetición por oposición a la generalidad— o, alternativamente, como el modo de reiteración que no se deja encerrar bajo el modelo de la *no identidad de la identidad*, debemos concluir que lo que el músico que se propone implementar en su pieza la repetición musical implementa efectivamente no es en modo alguno lo que aquí vengo llamando la repetición musical.

De modo que, por una especie de reducción al absurdo⁴⁵, he

43 Véase el capítulo 7.

44 Véase el capítulo 2.

45 De hecho el argumento que he usado es propiamente una demostración por reducción al absurdo, pero en modo alguno es necesario que el lector esté al caso de tales tecnicismo lógicos. Bastará con que examine detenidamente el argumento propuesto.

establecido que el músico no puede ser, si nos atenemos a la caracterización de la repetición musical aquí propuesta, quien ejerce, en música, la libertad de repetir, a no ser que —como en verdad haré un poco más adelante— comprendamos la figura del músico de un modo un poco distinto o, más concretamente, definamos su modo de realizar una pieza musical de un modo un tanto más indirecto. Sin embargo, debo subrayar que las premisas en las que me he apoyado aquí, en relación al modo en que los músicos conciben el material sonoro con el que están elaborando una pieza, tiene poco de forzado o de ilusorio. Son muchos los músicos que conciben cada parte de la pieza que están elaborando como una componente formal de la misma, es decir, como una parte que guarda una relación precisa con todas las demás partes de la pieza, el conjunto de las cuales se erige, por lo tanto, en la unidad que es la obra —ya no sólo la pieza— musical. Y ello quiere decir que el tal fragmento (por ejemplo, el que supuestamente iba a ser repetido) está perfectamente definido —que su concepto está plenamente constituido.

* * *

Habiendo descartado la hipótesis de que quien ejerce, en música, la libertad de repetir sea el músico —entendido como el que *hace* la pieza musical por un procedimiento directo, *sonido a sonido*, por decirlo así—, debo ahora considerar la hipótesis alternativa que he propuesto. ¿Quien ejerce la libertad de la repetición musical es el individuo oyente en su escucha parcial? El propósito de las páginas que siguen es confirmar esta hipótesis. Queda claro, sin embargo, que, con lo que tenemos sobre la mesa en este punto, estoy lejos de poderla afirmar. Para llegar hasta ella desarrollaré algunos detalles sobre los conceptos que ya vengo manejando, e introduciré uno nuevo, tomado de Giorgio Agamben.

Por lo pronto, lo que se desprende del argumento que he presentado para descartar la hipótesis de que el que ejerce la repetición musical pudiera ser el músico es que, tal como he venido advirtiendo en varias de las secciones anteriores, es preciso, conforme al

planteamiento de este estudio, dejar de lado la noción del fragmento musical que se repite, de *lo repetido* a fin de cuentas. Nótese que es exactamente esta noción la que me ha llevado a concluir que no es el músico quien repite —porque el músico comienza, según he dicho, por constituir plenamente el concepto del fragmento musical que va a repetirse, antes de iniciar el proceso de la repetición: lo repetido es un elemento central en su procedimiento creativo.

Dejando de lado, pues, la noción del fragmento musical que se repite, la situación de escucha a partir de la cual seguir indagando quién ejerce la libertad de la repetición musical es la siguiente: el individuo oyente presta oído a una pieza musical que continúa sonando, antes y después —y en los intersticios en que la escucha se detiene, en que deja de escuchar para *escucharse* a sí misma— de su escucha parcial. Y, según he propuesto en las páginas anteriores, la continuidad de esa pieza musical no se da más allá del alcance de su escucha parcial —en la altura utópica de la obra— ni más acá de ella —en el interior recóndito, inefable, del sujeto— sino junto a ella, en el espacio compartido en el que las escuchas (parciales) *se continúan*. En el proceso de escucha de la pieza, en su esfuerzo por comprenderla, el individuo oyente no descubre un desarrollo en una dirección clara; el proceso de escucha, por lo menos, adolece de cierta desorientación —pero, tal como he advertido reiteradamente, ello quiere decir que la pieza musical adolece de cierta desorientación, dado que el proceso de escucha es uno de sus aspectos. En esta situación el individuo oyente tiene la sospecha de que la pieza presenta cierto grado de repetición musical. Entonces comenzará el proceso de constitución del concepto del fragmento musical que se repite, proceso que, según hemos visto en el capítulo 4, no llegará a completarse —conforme a la terminología de Deleuze, se verá bloqueado— en la medida exacta en que la repetición musical se empeñe en seguir adelante. Tal es la situación de escucha que, conforme a todo lo discutido hasta aquí, ha quedado caracterizada propiamente como la repetición musical, como el hecho de que una pieza musical que llega a oídos del individuo oyente presente este aspecto que he llamado la repetición musical. Tal es, por lo tanto, el punto de partida para preguntarnos quién ejerce, en música, la libertad de repetir.

Dejar de lado la noción del fragmento musical que se repite, y tomar como punto de partida, en cambio, la impresión que la pieza produce al oído de no estar desarrollándose en ninguna dirección definida puede parecer renunciar a una escucha, por así decirlo, de detalle, en favor de otra basada en la impresión general, la que se obtiene al cabo de lapsos de tiempo relativamente largos. Esto —de ser así— sería problemático; creo poder afirmar que muchos buenos melómanos⁴⁶ se opondrían a tal *alejamiento*, conscientes como son de que en la apreciación de los detalles se encuentra buena parte del placer —de la verdad incluso, si se me permite hablar en estos términos— de la escucha musical.

Sin embargo, esta impresión de alejamiento es errónea. Dejar en segundo término la noción del fragmento musical que se repite no significa en modo alguno dejar de atender, en el proceso de escucha, a los detalles. Recuérdese que el proceso de constitución del concepto del fragmento musical repetido dependía de la rememoración consciente de cada reiteración de ese fragmento musical, destinada a obrar la síntesis de todas ellas, síntesis que, en su precisión y lucidez, llegaba a poner límite a la repetición, a exigir que esta se cerrara sobre sí misma, concretamente sobre un concepto bien establecido de lo repetido; y recuérdese también que ese proceso de constitución del concepto de lo repetido se veía bloqueado por la propia repetición, en la medida en que ésta no permitía a la escucha detenerse a recordar plena y conscientemente, sino que la impelía a *olvidar para seguir escuchando*⁴⁷. Pero acceder a olvidar no tiene nada que ver con no apreciar los detalles. Tiene que ver, en todo caso, con no recordarlos o, en rigor, con no rememorarlos de forma consciente con el propósito de llegar a

46 No es la primera vez que recorro a la figura del *melómano* en estas páginas. Ello no es raro, dado que este estudio parte de la perspectiva del que está a la escucha, y el melómano no es otro que el escucha y ama lo que escucha (o ama escuchar, si me atengo al planteamiento aquí propuesto). Nótese, sin embargo, que sólo apelo a esta figura a modo de ejemplo y para motivar las argumentaciones que voy desarrollando, y que ésta no toma, en rigor, ningún papel relevante en dichas argumentaciones. Así como la figura del individuo oyente y del sujeto a la escucha han sido claramente definidas, y juegan un papel importante en el hilo argumentativo de este estudio, la del melómano cumple un papel meramente ilustrativo.

47 Véase el capítulo 9.

formarse un concepto claro de tales detalles. La pugna entre la escucha que se detiene a recordar y la que olvida para que la repetición siga su curso no es entre una mayor o menor precisión en la escucha, sino entre la conceptualización, la rememoración consciente de esos detalles, o su apreciación, por así decirlo, fugaz. Pero en ningún caso se puede afirmar que lo no plenamente conceptualizado sea menos detallado que lo bien constituido en concepto.

Y a pesar de todo sigue siendo necesario hallar el modo de poder discutir el proceso de la repetición musical en detalle. Dejar de lado la noción de lo repetido, si bien, como acabo de indicar, no impide escuchar los detalles con tanto cuidado como se quiera, sí es cierto que dificulta dar cuenta de ellos. Por lo que, al poner en segundo plano esta noción, es preciso proponer otra que sirva para discutir los detalles del proceso repetitivo —su evolución *sonido a sonido*, por así decirlo. Esta noción es la de *fórmula repetitiva*, que definiré a partir de un texto de Giorgio Agamben.

* * *

En el tercer capítulo del ensayo *Ninfas* (2007), Agamben presenta al término *Pathosformel* de Aby Warburg:

El concepto de *Pathosformel* aparece por primera vez en el ensayo de 1905 sobre *Dürer e l'antichità italiana* que devuelve el tema iconográfico del grabado de Durero al “lenguaje gestual patético” del arte antiguo, por medio de una *Pathosformel* que está ya documentada en la pintura de un vaso cerámico griego, en un grabado de Mantegna y en las xilografías de un incunable veneciano. Parece oportuno prestar atención al término mismo. Warburg no escribe, como bien podría haber hecho, *Pathosform*, sino *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, subrayando el aspecto estereotipado y repetitivo del tema imaginal con el que el artista se medía en todo momento para dar expresión a la “vida en movimiento” (*bewegtes Leben*) (Agamben 2007: 17-18).

Lo primero que nos interesa aquí del concepto de Warburg es la

substitución que propone del término *forma* por el de *fórmula*. En estas páginas no me he referido a la forma más que de un modo indirecto, cuando he hablado de las componentes formales de una obra musical⁴⁸. En ningún momento me he referido a una *forma repetitiva*. El lector atento ya habrá advertido por qué: conforme al planteamiento de este estudio, la forma repetitiva no tiene sentido —más aún, es un oxímoron. En una forma repetitiva el fragmento repetido debe constituir, necesariamente, una componente formal, es decir, debe guardar una relación funcional precisa —una relación plena de sentido— con la totalidad de las componentes formales de la obra. Ello quiere decir que el fragmento repetido queda sujeto a la suerte de relaciones exhaustivas y jerárquicas entre los sonidos — y exclusivamente entre los sonidos— en que consiste la clausura de la escucha funcional. Según he argumentado, la clausura de la escucha funcional no sólo conlleva una caracterización negativa de la repetición, sino que la obliga a desarrollarse conforme a la ley de la *no identidad de la identidad* y le pone un límite efectivo. Tal como aquí he propuesto entenderla, la repetición musical es precisamente lo que atraviesa la clausura de la escucha funcional, porque conlleva un margen de olvido, de conceptualización incompleta, que no permite que el conjunto de las reiteraciones se cierre sobre sí —no permite que constituya una *forma*. Si nos atenemos, como he propuesto hacer en este estudio, a los términos de Deleuze, una *forma musical repetitiva* constituye un caso de *generalidad*, pero en modo alguno de *repetición*.

Para precisar el sentido del término *fórmula*, Agamben se refiere, a continuación de las líneas que acabo de citar, a ciertos estudios de la obra de Homero que han puesto atención en su *estilo formular*:

Albert Lord y Gregory Nagy han demostrado que las fórmulas [de Homero] no rebosan de material semántico sólo para poder rellenar un segmento métrico, sino que, por el contrario, el metro deriva probablemente de la fórmula transmitida por la tradición. De la misma manera, la composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, entre original y repetición. En palabras de Lord, “el poema no se compone para la ejecución, sino en la ejecución”. Pero esto significa que las fórmulas, exactamente como la *Pathosformel* de Warburg, son

48 Véase el capítulo 4.

híbridos de materia y de forma, de creación y *performance*, de primeridad y repetición (Agamben 2007: 18).

No discutiré aquí la distinción entre materia y forma, que probablemente no aportaría más que confusión —me atenderé pues al sentido que he dado a la palabra forma en los párrafos anteriores, y de materia no voy a hablar—, pero sí voy a fijarme, en cambio, en la contraposición entre “creación y *performance*” y, desde luego, entre “primeridad y repetición”.

Dado que este estudio se plantea desde la perspectiva de quien está a la escucha, la contraposición entre creación y *performance* toma aquí el sentido, más bien, de la contraposición entre la pieza musical, como entidad preexistente, y el proceso de escucha⁴⁹ —si bien me he referido brevemente al proceso de creación de la pieza por parte del músico, y volveré a hacerlo en los párrafos que siguen. He insistido en que la pieza musical no es independiente del proceso de escucha, sino que lo incluye como uno de sus aspectos. Esto nos indica que el término fórmula, tal como Agamben propone entenderlo, resulta del todo pertinente aquí: un término que enlaza el proceso de constitución de la pieza y el de su ejecución-escucha, que los hace indisociables.

Pero, además de ser pertinente, ¿sirve para discutir los detalles del proceso de la repetición? Dicho de otro modo, ¿puede ocupar el lugar del que hemos desplazado a la noción del fragmento musical que se repite? Por lo pronto cumple el requisito de no privilegiar la primera ocurrencia respecto de las sucesivas, la “primeridad” sobre la “repetición”, evitando así la principal dificultad que presenta la noción de lo repetido —que presupone la constitución previa del fragmento que se va a repetir, y remite la serie de todas las reiteraciones a ese concepto. Agamben precisa esta idea en base al ejemplo de la *Pathosformel* Ninfa (Warburg 2000: plancha 46;

49 Recuérdese, sin embargo, que, tal como he indicado en el capítulo 4, tomar la perspectiva de quien está a la escucha no significa tomar el lugar de la tercera persona en la tríada compositor, intérprete, oyente. El desplazamiento desde el planteamiento de Agamben es menor de lo que parece; no supone pasar desde el polo de la creación al de la recepción, puesto que, conforme al planteamiento aquí propuesto, el músico es también —y lo es antes que ninguna otra cosa— el que escucha.

2013: plancha 46):

Tómese la *Pathosformel* Ninfa, a la que está dedicada la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne*. La plancha contiene veintiséis fotografías, desde un relieve longobardo del siglo VII hasta el fresco de Ghirlandaio en Santa Maria Novella (...), desde la portadora de agua de Rafael hasta la campesina toscana fotografiada por Warburg en Settignano. ¿Dónde está la ninfa? ¿En cuáles de sus veintiséis epifanías reside? Se malentiende la lectura del Atlas si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarían. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. En el mismo sentido, la ninfa no es una materia pasional a la que el artista deba conferir nueva forma, ni un molde para ajustar a él los propios materiales emocionales. La ninfa es un indiscernible de originalidad y repetición, de forma y materia (Agamben 2007: 19).

Tal como he advertido, la discusión sobre una “materia pasional” que pueda adoptar o no una “forma” no nos interpela aquí —en nuestra discusión de la repetición musical este problema se traslada al de la capacidad signifiante que, según veremos, atribuiré a la fórmula repetitiva, pero el planteamiento es francamente distinto, la especificidad de lo musical interviene aquí de un modo determinante. Esa “materia pasional” sería lo que se mantendría invariable a lo largo de las diferentes imágenes que Warburg recopila, es decir, a lo largo de su repetición. Juega por lo tanto un papel equivalente al del concepto del fragmento musical repetido en el caso de la repetición musical —en efecto, el concepto del fragmento musical que se repite es lo constituido previamente y lo que sigue siendo *lo mismo* a lo largo de toda la serie de su repetición. Si en el paso de la *forma* a la *fórmula*, la materia, aquello que se mantiene igual a sí mismo a lo largo de las distintas formas, da paso al “indistinguible entre originalidad y repetición, de materia y forma” en que consiste la fórmula (la ninfa, por ejemplo), entonces en el paso de la *forma musical* a la *fórmula musical*, el concepto del fragmento musical repetido, como concepto bien constituido y que, por lo tanto, se mantiene estable a lo largo de la serie de todas las reiteraciones, dará paso a lo que llamaré *fórmula musical repetitiva*, entendida como aquello que, en el proceso de la

repetición, “se deshace a medida que se hace” (Deleuze 1968: 119).

Entendida así, la fórmula musical repetitiva ocupa el mismo lugar, en el esquema conceptual que vengo dibujando, que el concepto *bloqueado* de lo repetido, el que resulta del proceso de constitución de lo repetido cuando éste se ve entorpecido, alterado, por la persistencia impenitente de la propia repetición. Pero así como el concepto bloqueado, precisamente por su constitución inconclusa, trae consigo un margen de indeterminación que lo hace inservible para discutir los detalles del proceso de la repetición musical, la fórmula musical repetitiva puede estar perfectamente determinada —en el sentido de que puede ser descrita en detalle. Lo que la contrapone a la componente formal no es su indeterminación, sino el hecho de que no contiene en sí una relación de necesidad con *todo* lo que ha sonado antes y sonará después. La fórmula repetitiva sólo debe establecer una relación precisa con lo que ha sonado inmediatamente antes y sonará inmediatamente después —es decir, con su propia irrupción anterior y siguiente. Por así decirlo, la fórmula musical repetitiva desplaza hacia los lados (antes y después de sí) la indeterminación que el concepto bloqueado de lo repetido mantiene en su seno. De este modo, la fórmula repetitiva permite atender, con tanta precisión como se quiera, a los detalles del proceso de la repetición, a su desarrollo *sonido a sonido*.

Desde luego tener una idea precisa del desarrollo de un proceso no significa en modo alguno tener claro como se inició ni adónde conduce. Pensemos, por ejemplo, en el caminante perdido en un laberinto que, avanzando por una trama inextricable de bifurcaciones, descubre en ella una secuencia ordenada —del tipo, por ejemplo, “tomar en cada bifurcación el camino más ancho significa tomar dos veces el camino de la izquierda y luego el de la derecha, dos a la izquierda y uno a la derecha, dos a la izquierda y uno a la derecha... Esto le da un conocimiento *detallado* de cómo se desarrolla el curso que está siguiendo por el laberinto, pero no le da la menor información de sus dimensiones, de su forma global ni, mucho menos, de cómo salir de él. Por precisa que sea la secuencia que ha descubierto en el laberinto, sigue estando igual de desorientado. Tal es la situación del oyente que, al prestar oído a una pieza musical uno de cuyos aspectos parece ser la repetición —

que da la impresión general de desorientación que he caracterizado como el modo en que la repetición musical se presenta inicialmente —, descubre un orden secuencial, no sistemático necesariamente, pero sí, por lo menos, claramente identificable. Este oyente puede discutir todos los detalles referentes al modo como la pieza evoluciona según transcurre el tiempo, pero sigue sin tener la menor idea, por ejemplo, de cuán cerca pueda encontrarse del final.

* * *

Completaré la caracterización del concepto de *fórmula musical repetitiva* mediante un ejemplo. Volvamos a escuchar *Twin Bleebs* de Mika Vainio (1994), que ya consideramos detalladamente en el capítulo 8, precisamente cuando intentaba describir el proceso de constitución del concepto del fragmento musical que se repite, y el bloqueo de ese proceso. Recuérdese como entonces describí el orden secuencial que el oyente descubre en la pieza al cabo de pocos segundos de haber iniciado la escucha —de haber iniciado la escucha, no necesariamente de que haya empezado la pieza. Se trata de una secuencia de dos pulsos agudos y uno grave, formando lo que sin duda se presenta al oído como una unidad rítmica de duración regular, aunque parece que con alguna modificación interna: mientras el pulso grave y uno de los agudos parecen intercalarse de forma regular y bien coordinada (uno a tiempo y el otro a contratiempo, podríamos decir), el otro pulso agudo parece guardar una relación rítmica variable con los otros dos, un proceso de desfase gradual, que el oyente familiarizado con la técnica del *phasing* (Reich 2002: 20-21), o aquel que tenga un sentido rítmico afinado, podrá indentificar claramente al cabo de algunos segundos. Ya he descrito, al presentar esta pieza por primera vez, las dificultades que plantea a la hora de constituir completamente, como una entidad musical plena de sentido —es decir, como una componente formal que contenga en sí el conjunto de relaciones funcionales con todas las demás componentes formales—, el concepto del fragmento musical que se repite. Y sin embargo, la fórmula musical repetitiva que el oyente descubre en la pieza, esta fórmula recursiva de tres pulsos regulares, se identifica claramente

en el proceso de escucha. Es verdad que, según he indicado, tiene cierto grado de complejidad interna, ante la cual el oyente no familiarizado con esta suerte de técnicas rítmicas puede albergar un margen de duda. Pero identificar la fórmula musical repetitiva no significa poder identificar inequívocamente cada sonido⁵⁰ —lo cual, en rigor, es imposible en cualquier proceso de escucha, por sencillo que se quiera—, sino caer en la cuenta de como se sucede a sí misma, de como se enlaza consigo en la continuidad de la pieza. Y

50 En este punto se pone de manifiesto un difícil problema de terminología. Vengo hablando en las últimas páginas de la posibilidad de describir el proceso de la repetición *sonido a sonido*, y ahora advierto de la imposibilidad de dar cuenta en todo detalle del *sonido* de la pieza. En verdad estoy usando la palabra *sonido* en dos sentidos distintos. En el primer caso se refiere al *sonido musical*, en el segundo al sonido considerado *en sí*, ya sea al modo de la ciencia física o conforme a una concepción fenomenológica, al modo de Pierre Schaeffer (1966a). Me he referido brevemente al problema del sonido en sí en el capítulo 6, pero no es propiamente el asunto de este estudio y no puedo detenerme a discutirlo en detalle. Bastará decir que comparto el diagnóstico de Seth Kim-Cohen a este respecto:

A non-cochlear sonic art maintains a healthy skepticism toward the notion of sound-in-itself. When it —whatever it is— is identified without question and without remainder, we have landed on a metaphysics, a believe system, a blind (and deaf) faith. The greatest defense against such complacency is the act of questioning. Conceptual art, “art about the cultural act of definition —paradigmatically, but by no means exclusively, the definition of ‘art’”, is the aesthetic mode of such questioning. In questioning how and why the sonic arts might constitute themselves, I hope to lead the ear away from the solipsism of the internal voice and into a conversation with the cross talk of the world (Kim-Cohen 2009: xxii-xxiii).

(“Un arte sonoro no coclear mantiene un sano escepticismo respecto a la noción de *sonido en sí*. Cuando *lo en sí* —sea lo que sea— es identificado sin cuestionamiento ni aviso, hemos entrado en la metafísica, en un sistema de creencias, en una fe ciega (y sorda). La mayor defensa ante una tal complacencia es el acto de cuestionar. El arte conceptual, “arte sobre el acto cultural de la definición —paradigmáticamente, pero en modo alguno exclusivamente, la definición del ‘arte’”, es la modalidad estética de ese cuestionamiento. Cuestionando cómo y por qué se constituyen las artes del sonido, confío en apartar el oído del solipsismo de la voz interna y acercarlo a las conversaciones cruzadas del mundo”. Trad. del A.). Al referirme a la descripción del desarrollo de la repetición *sonido a sonido*, tal vez hubiera podido decir *nota a nota*, entendiendo *nota* no en el sentido de elemento de una escala musical, sino, de un modo más general, como sonido musical,

qué duda cabe de que, incluso el oyente que se sienta algo desconcertado ante el desfase relativo de los dos pulsos agudos, puede formarse una idea clara del modo como esta unidad rítmica de tres pulsos se sucede a sí misma, de como esta *fórmula se repite*. Recuperando la metáfora del laberinto, el oyente tendrá un idea clara del camino que la pieza va siguiendo, pero esto no le dará la menor información sobre su desarrollo global —por ejemplo, de cuán lejos se halla, a cada momento, del final.

He afirmado que la *fórmula repetitiva* viene a ocupar el lugar de *lo repetido* en el marco conceptual que vengo desarrollando —o, más exactamente, cumple el papel que lo repetido, en su situación de bloqueo, no llega a cumplir del todo. Recuérdese que, en la descripción que he propuesto del proceso de formación del concepto del fragmento musical que se repite en el caso de *Twin Blebs*, el paso inicial era, precisamente, la identificación de esta secuencia de tres pulsos que ahora estoy llamando fórmula. Y sobre la base de esa identificación, el oyente se pregunta ¿es este el fragmento musical repetido? Sin duda, todo parece indicarlo, este *debe* ser el fragmento musical repetido, pero el proceso de formación de su concepto como tal se ve bloqueado: el oyente comprende el modo como la secuencia de tres tonos se sucede a sí misma —la comprende, por lo tanto, como fórmula—, pero no alcanza a *ver* claro que la serie de todas sus reiteraciones vuelva sobre sí, estableciendo una relación entre todas ellas —y no sólo de cada una con la anterior y la siguiente— en virtud de la cual pueda concebir esa secuencia como *lo mismo* que vuelve, una y otra vez, a lo largo de todo el proceso de la repetición. Al cabo, una vez que la propia repetición ha impedido, en su persistencia impenitente, que el oyente comprenda la secuencia de tres sonidos como un fragmento musical con entidad propia (como una componente formal dotada de un sentido pleno) sólo puede seguir pensando en ella, discutiéndola, incluso apreciándola, si la concibe como fórmula, como (nada más que) un procedimiento musical destinado

como detalle sonoro con entidad musical (conforme al sentido, claro está, que en cada caso tome la pieza musical). Pero la palabra nota sigue teniendo tintes conservadores, y sospecho que está aún lejos de poderse entender en el sentido más amplio de *elemento* o *detalle musical*. Remito al lector al examen en profundidad de esta cuestión llevado a cabo por Makis Solomos (2013).

simplemente a que la pieza continúe o, mejor, *se continúe*.

Las vertientes más desnudas del techno son un contexto privilegiado para comprender esta diferencia sutil —pero profundamente relevante— entre el *fragmento musical repetido* y la *formula musical repetitiva*. La fórmula se hace muy evidente en los segundos iniciales de muchas piezas, en el lapso en que el material principal ya está ahí, pero todavía no oímos el pulso grave.

Prestemos oído, por ejemplo, a *Wandering Endlessly* de Robert Hood (1996). Durante el primer minuto de la pieza, oímos con toda claridad la fórmula repetitiva: unos pocos sonidos enlazándose entre sí, de tal modo que *se continúan* sin necesidad de introducir sonidos nuevos. Lo que nos va a permitir distinguir esta fórmula de un fragmento musical bien constituido (en tanto que componente formal) es el *beat*, la unidad rítmica básica de la pieza. Se trata de un recurso muy frecuente en el techno: si durante el primer minuto de *Wandering Endlessly* intentamos situar el *beat* en algún punto de la fórmula repetitiva, muy probablemente nos equivocaremos. Seguimos la fórmula moviendo la cabeza con el *beat* en el que esta parece estarse apoyando, pero cuando finalmente entra el pulso grave, resulta que el *beat* era otro, y tenemos que reajustar el ritmo de nuestro cuerpo —en un desplazamiento que no es anecdótico, que es crucial en lo que el techno tiene de movimiento a la vez continuo y desorientado. Desde luego esto puede entenderse como un mero efecto rítmico, y no es otra cosa en verdad, pero este efecto rítmico nos dice algo relevante en relación a la fórmula repetitiva: la identificamos claramente como fórmula, no tenemos ninguna duda de que vuelve sobre sí misma (de que se repite al fin y al cabo), y sin embargo no podríamos decir a ciencia cierta en que punto termina y vuelve a empezar, no podríamos indicar con precisión una ocurrencia separada de la fórmula, la unidad dentro de la secuencia continua. Ello quiere decir que no podemos identificar claramente el *fragmento musical* (bien constituido como tal) que se está repitiendo. E incluso después de que el pulso grave haya entrado en escena, marcando de forma inequívoca el *beat* de la pieza, la fórmula repetitiva sigue sin constituirse claramente en fragmento musical, el hechizo que nos ha hecho oírla como secuencia a la vez continua y repetida, como cadena sin eslabones, ya no se deshace

—y acaso sea este el secreto del *buen* techno, el de hacernos oír con la mayor claridad la repetición sin *lo repetido*.

Recuérdese que la continuidad de la pieza es su persistencia antes y después de la escucha parcial del individuo oyente —y en los intersticios de ésta, en los que se detiene a considerarse, a *escucharse*, a sí misma—, y que este antes y después y este entremedio en los que la pieza continúa no están más allá ni más acá —ni en lo alto ni en lo hondo— sino alrededor de esa escucha parcial, en su contexto. La continuidad de la pieza se da, según he argumentado, en la continuidad de las escuchas parciales —*es*, en rigor, esa continuidad—, y ello nos dice algo muy relevante en relación a la *fórmula musical repetitiva*. Comprender la fórmula significa comprender cómo se sucede a sí misma, como se continúa —y hace que la pieza continúe. Pero esa continuidad no ocurre meramente en el tiempo —en un antes, un después y un entremedio— sino en la continuidad de las escuchas parciales, allí donde, parafraseando a Garcés, mi oído no llega, pero acaso llegue el tuyo. De modo que la *fórmula musical repetitiva*, en su enlazar consigo misma, haciendo que la pieza continúe, enlaza también las escuchas parciales entre sí. La fórmula repetitiva no sólo traza la continuidad de la pieza en el tiempo (y el espacio), traza también —exactamente en el mismo gesto— la continuidad de las escuchas en el espacio (y el tiempo).

Lo que vengo llamando el contexto de la escucha parcial es propiamente un contexto de comprensión musical, el cual incluye todo aquello que se encuentra *alrededor* de dicha escucha parcial —ni más allá ni más acá de ella— y que puede contribuir al modo como ésta comprende el sentido de la pieza que viene sonando, que continúa sonando, en su entorno. El hecho de que, tal como acabo de afirmar, la *fórmula musical repetitiva* se suceda a sí misma no sólo en el tiempo, sino propiamente en el contexto en el que la escucha parcial busca comprenderla, nos indica la última de sus propiedades fundamentales, y por cierto la más importante —porque apunta ya a la conclusión principal de este estudio: la *fórmula repetitiva* —que, no lo olvidemos, he definido, siguiendo a Agamben, por contraposición a la *forma*— no es un *estructura formal*, sino un *procedimiento significativo*. *Procedimiento* en el

sentido que vengo indicando en los párrafos anteriores (porque implementa el sucederse, el continuar sonando de la pieza); *significativo* en el sentido concreto en que entiendo aquí al significado musical, es decir, como el conjunto de todo aquello no sonoro que contribuye al sentido de la pieza —que en rigor forma parte de él, como uno de sus aspectos. La fórmula repetitiva es significativa porque se sucede a sí misma no meramente como un remitir de los sonidos a los sonidos en el tiempo (y en la memoria), sino pasando a través de un contexto (del contexto en el que las escuchas parciales se continúan) que no es estrictamente sonoro, sino que comprende todo aquello que hay alrededor de la escucha parcial y que contribuye al modo como ésta comprende el sentido de la pieza. En su volver sobre sí misma pasando por otras cosas, la fórmula musical ensarta significados.

Una última aclaración importante en relación al concepto de fórmula. Como ocurría con la palabra recursividad en el caso de la *recursividad transitiva*, en la noción de *fórmula musical repetitiva*, la palabra fórmula me parece particularmente pertinente por el modo como remite al procedimiento conforme al cual la pieza se articula —lo cual no es ajeno, por cierto, al sentido que Agamben, siguiendo a Warburg, atribuye al concepto. Ello invita a dejar de pensar la música en términos de estructuras formales para concebirla —¡para escucharla!— más bien como un procedimiento en curso. El modo como las palabras *recursividad* y *fórmula* remiten al algoritmo que, a menudo, constituye el código de una pieza musical contribuye a esta idea de la pieza como procedimiento, pero en ningún caso debe confundirse la fórmula musical repetitiva con ninguna parte de ese algoritmo —por más que este contenga, en otro sentido, fórmulas. Una y otra vez insisto en que este estudio está planteado desde la perspectiva de quien está a la escucha; por lo tanto, todos los conceptos que intervienen en él deben estar definidos y tomar pleno sentido desde esta perspectiva. La fórmula musical repetitiva es, como la repetición misma, un aspecto del proceso de escucha, y también un aspecto de la pieza musical, en la medida en que, como vengo proponiendo, concibamos la pieza musical como algo no independiente del proceso de escucha. Así que cuando me refiero a la fórmula repetitiva como algo que permite comprender claramente el

sucederse del proceso de la repetición, y discutirlo en detalle, me refiero a comprenderlo y discutirlo *en el proceso de escucha*.

* * *

La noción de la *fórmula musical repetitiva* me va ayudar, tal como he anunciado, en el esfuerzo por precisar quién ejerce, en música, la libertad de repetir. Recuérdense que he descartado que pudiera ser el músico quien ejerce esa libertad, porque ello obliga a concebir la repetición a partir del concepto de *lo repetido*, lo cual es incompatible con el planteamiento de este estudio. Pero ¿qué ocurre cuando, tal como vengo anunciando, la noción de la fórmula musical repetitiva ocupa el lugar del fragmento musical repetido?

El músico que concibe un fragmento musical que va a ser repetido queda constituido, en virtud de ese acto creativo y en relación a él, como el sujeto (de esa creación). En efecto, ese fragmento musical queda bien definido, en tanto que elemento musical (que componente formal), a partir de las relaciones, exclusivamente entre sonidos, que establece con todos los demás fragmentos de la pieza —y en primer lugar, aunque no exclusivamente, con sus propias reiteraciones a lo largo de *todo* el proceso de la repetición. Ya he argumentado que cuando un fragmento musical adquiere entidad — es concebido— a partir de relaciones exclusivamente sonoras, el volver sobre sí de los sonidos configura un espacio interior en el que se proyecta un significado incomprensible, inefable. En última instancia, es ese espacio interior —y el significado no significante que esconde— lo que confiere entidad al fragmento musical — puesto que son las relaciones funcionales, exclusivamente sonoras, jerarquizadas y exhaustivas, las que constituyen plenamente su concepto. De modo que cuando el fragmento musical que se repite es pensado, tal como *debe* pensarse, como la creación del músico, el espacio interior que configura se identifica con el espacio interior de ese músico en tanto que sujeto creador (de ese fragmento).

Pero ¿qué ocurre si, en lugar de pensar el músico como el que crea el fragmento musical repetido, lo pensamos como el que

implementa la fórmula musical repetitiva? ¿También en este caso quedará constituido como sujeto creador? Dado que la fórmula repetitiva no está bien constituida como componente formal, sino sólo como procedimiento mediante el que la pieza se articula, no configura ningún espacio interior, y no requiere por lo tanto constituir al músico como sujeto creador, en cuyo fondo recóndito situar el origen de un significado incomprensible. Incluso podemos dudar de la necesidad de atribuir a nadie la implementación de la fórmula repetitiva, dado que he podido caracterizarla en todo detalle sin necesidad de recurrir a su *responsable* hipotético. De hecho la necesidad de atribución no se debe tanto a la fórmula en sí —que en efecto no la necesita— como a la pieza musical. Definida como obra en proceso (nunca culminado) de ser constituida, e incluyendo el propio proceso de escucha como uno de sus aspectos, si desposeemos a la pieza musical de los dos elementos que la identifican, el título y el autor —la etiqueta que la designa y el individuo al que se atribuye—, corremos el riesgo de que se nos deshaga entre los dedos —es decir, de no poder referirnos a ella en términos suficientemente claros. Desde luego el título puede ser tan esquivo como se quiera —puede ser un número, el socorrido *sin título* de las artes visuales o la referencia de catálogo del abnegado musicólogo— y la autoría puede ser apócrifa, colectiva e incluso anónima, pero incluso en esos casos siguen cumpliendo su única función: la de indicar e indentificar la pieza musical⁵¹.

Pero el autor, en tanto que figura puramente nominal, en tanto que mera atribución, puede guardar una relación súmamente indirecta con el detalle de la sucesión de los sonidos en la pieza —como ocurre en los estándares de jazz o, todavía más, en la música indeterminada y aleatoria—, de modo que pensar el músico como la

51 Téngase en cuenta que la pieza musical constituye el marco de acción (de escucha) de todo lo planteado en este estudio. Puede argüirse que una parte de lo aquí discutido reposa simplemente sobre la noción de música, sin más concreción —como, por ejemplo, la idea de su continuidad a lo largo de las escuchas parciales—, pero incluso en estos casos la noción de la pieza musical sigue estando presente, aunque sólo sea como telón de fondo. Así como cuestionar la noción de la obra musical me parece no sólo posible sino, tal como he argumentado largamente, necesario, renunciar a la de la pieza musical me parece un alejamiento de la realidad de la práctica musical que sólo puede conducir a la ofuscación.

figura responsable de la fórmula repetitiva no añade a dicha fórmula ninguna constricción adicional: ésta mantiene el mismo grado de desorientada provisionalidad con que la he definido, propio de un procedimiento preciso pero desvinculado de cualquier noción del desarrollo global de la pieza. Así que, dejando de lado la noción del fragmento musical que se repite y pensando el músico como el responsable de la fórmula repetitiva —meramente como individuo al que ésta se atribuye, alterado, en todo caso, por esta relación de atribución, pero en modo alguno subjetivado por ella— tal vez podamos considerar a este músico, ahora sí, como el que ejerce la libertad de la repetición musical.

En efecto, todo parece indicar que, implementando (por el procedimiento que sea) una fórmula musical repetitiva, el músico *hace* la repetición. Todo parece indicar, por ejemplo, que Mika Vainio, implementando esa figura rítmica de tres pulsos que se desacompanan gradualmente, ha hecho que haya repetición en *Twin Blebs*. En el caso anterior, cuando todavía no había introducido la noción de la fórmula musical repetitiva, el músico que *hacía* la repetición no podía concebirse de otro modo que como el individuo que elegía un fragmento musical y, a continuación, *lo repetía*, con lo que ese fragmento, bien constituido como tal porque el proceso había comenzado eligiéndolo, es decir, concibiéndolo en tanto que fragmento que va a ser repetido, se constituía en el fragmento musical repetido —¡naturalmente!— y recogía entorno a sí la serie de todas las reiteraciones como un caso de mera generalidad. Ahora, sin embargo, mediante la noción de la fórmula repetitiva, podemos pensar que el músico *hace* la repetición, sin que se interponga ningún concepto que, con su fuerza gravitatoria (con su capacidad de subsumir todas las reiteraciones como casos particulares de sí) eche a perder el grado de desorientación, de relativa desvinculación entre las partes, que he descrito como inherente a la repetición musical.

Parece entonces que he dado con la respuesta a la pregunta ¿quién ejerce, en música, la libertad de repetir? Y que esa respuesta es, al cabo, la obvia: el músico (entendido ahora como el individuo a quien atribuimos la fórmula musical repetitiva, en tanto que autor de la pieza). Y sin embargo, esta respuesta es todavía parcial,

porque se apoya en una asunción cuestionable. No se trata tanto de corregirla como de precisarla, pero la precisión que requiere es substancial. La asunción cuestionable es que, habiendo fórmula musical repetitiva, haya repetición musical. Lo que ha quedado claramente establecido es que, habiendo identificado, en el proceso de escucha, una fórmula musical repetitiva, el individuo oyente puede atribuirla al individuo músico, entendido meramente como el autor de la pieza a la que está prestando oído. Pero haber identificado una fórmula musical repetitiva en la pieza no significa que en esta haya, necesariamente, repetición. Examinó a continuación este punto, y con ello quedará cerrada la cuestión.

Debo examinar una vez más —en cierto modo no he hecho otra cosa en este estudio— el proceso de escucha de la pieza musical. Supongamos que el individuo oyente, al cabo de pocos segundos de iniciada la escucha —insisto, de iniciada la escucha (parcial), no la pieza— identifica una fórmula musical repetitiva. Téngase en cuenta lo que esto significa concretamente: identifica un procedimiento, un orden por el cual los sonidos *se enlazan* para *seguir sonando* sin necesidad de que intervengan otros sonidos. En cierto modo, comprender una fórmula repetitiva no significa otra cosa que caer en la cuenta de ese enlace, gracias al cual la pieza podría seguir sonando indefinidamente. (Volvamos al ejemplo de *Twin Bleeps*. Casi puede decirse que el pulso grave se basta por sí solo, que tiene continuidad, que enlaza consigo mismo sin necesidad de los pulsos agudos. El techno, en sus vertientes más desnudas, nos ha inculcado la pura continuidad del pulso grave regular⁵². Pero los dos pulsos agudos, en su acercarse y alejarse gradual, refuerzan ese enlace. En cierto modo, lo definitorio de esta fórmula repetitiva no es la continuidad desde el pulso grave hacia los agudos, sino la contraria, la que conduce desde los dos pulsos agudos, como propulsada por la forma como estos dos se importunan, se tropiezan el uno con el otro, de vuelta hacia el pulso

52 “*Just drums, basslines and funky grooves and only what's essential. Only what is essential to make people move*” (“Simplemente percusión, bajo y un ritmo *funky*, sólo lo esencial. Sólo lo esencial para que la gente se mueva”. Trad. del A.), dice Robert Hood (2001). Y en algunas de sus piezas, como en *The Pace* (1996) —¡pero se podrían citar tantas!— la *autosuficiencia* del pulso grave es evidente.

grave. Ese parece ser propiamente en *enlace*, la secreto de su continuidad.) Que el individuo oyente identifique una fórmula repetitiva en la pieza significa también que, según avanza el proceso de escucha, no se llega a constituir el concepto del fragmento musical repetido, es decir, que esos sonidos que vuelven sobre sí, más allá de su relación de enlace consigo mismos (con su ocurrencia anterior y siguiente), no llegan a establecer una red de relaciones plena de sentido con todas sus ocurrencias, y con el resto de componentes formales de la pieza, en caso de que las haya —no llegan a establecer esa red de relaciones, claro está, en el proceso de escucha tal como lo lleva a cabo *este* individuo oyente. Y que la fórmula repetitiva no llegue a cristalizar en fragmento musical repetido (en un concepto bien formado del mismo) produce la impresión de desorientación general, de desarrollo sin una dirección clara, que he caracterizado como el rasgo indicativo de la presencia, en una pieza, de la repetición musical.

Pero esto no quiere decir que *haya* repetición musical en esta pieza. Se trata solamente de un indicio, ante el que la escucha todavía puede oponer resistencia —puede negar la evidencia, por así decirlo. Sabemos bien que —conforme al planteamiento de este estudio— la repetición es un aspecto del proceso de escucha de la pieza musical. Y *este* proceso de escucha, el proceso de escucha de *este* individuo oyente —y *este* individuo, mientras no se constituya en sujeto a la escucha, no es un personaje abstracto, sino que eres tú, paciente lector, es el *autor* de estas líneas, es Peter Szendy, es Jean-Luc Nancy, es Robert Hood, es Mika Vainio, es cada individuo que se aventure a escuchar, a ser alterado por su propio proceso de escucha—, va a tener que hacer frente a una difícil disyuntiva.

En última instancia se trata de la disyuntiva —entorno a la que gravita todo este estudio— entre la escucha funcional y la escucha plástica. Pero, llegado este punto, va a presentarse en unos términos especialmente concretos. Supongamos, decía, que el individuo oyente —*este* individuo oyente— identifica una fórmula repetitiva en la pieza a la que presta oído, de modo que, según pasan los segundos, en la medida que esta fórmula repetitiva no cristaliza en un fragmento musical repetido, la pieza produce la impresión de no estar desarrollándose en una dirección clara. En esta situación de

escucha, (*este*) individuo oyente puede no preocuparse mayormente de la evolución de la pieza, y puede ponerse a bailar, a mantener una conversación o a hacer cualquier otra cosa *mientras* escucha⁵³; puede escuchar sin hacer otra cosa —sin hacer *ostensiblemente* otra cosa, puesto que, tal como aquí la he caracterizado, la actividad de la escucha comprende siempre *otras cosas*—, pero sin oponer resistencia, en el proceso de escucha, a la desorientación que descubre en la pieza —puede escuchar desorientado, en una escucha que, pese a avanzar decidida *con los sonidos*, no sabe a ciencia cierta adónde va, y se encuentra cruzada, a cada momento, por *otras cosas*; o puede también, dado que la fórmula repetitiva es, según he argumentado, un aspecto del proceso de escucha y el oyente no tiene por qué atenerse a la concepción de la pieza musical propuesta en este estudio (según la cual el proceso de escucha no está separado de la pieza), pensar que la impresión de desorientación que tiene es un *defecto* de su propia escucha, no de la pieza⁵⁴, y puede, en consecuencia, esforzarse por llegar a

53 Téngase presente que, en este estudio, el creencia habitual según la cual, para poder escuchar, es necesario no sólo guardar silencio, sino abandonar *absolutamente* cualquier otra actividad (comenzando, desde luego, por la actividad mental) no tiene cabida. En la medida en que he supuesto que las piezas musicales pueden tener significado, entendiendo por ello que el sentido (musical) de sus sonidos puede depender, en parte, de lo no sonoro (de esas otras cosas que la escucha *adecuada* rechaza), no puedo postular que la escucha musical parta, como condición de posibilidad, de la clausura respecto a todo lo demás —he de admitir, por el contrario, la posibilidad de que la escucha atraviese la clausura de la escucha funcional. En estas páginas, cuando el individuo oyente *se detiene*, no lo hace para empezar a escuchar, sino que lo hace, ya iniciado el proceso de escucha —porque el proceso de escucha está siempre ya iniciado, si no en *esta* escucha parcial, sí en su continuidad con otras escuchas—, para considerar el modo como está escuchando. La escucha parcial *se detiene* para considerarse —¡para escucharse!— a sí misma, dejando de pensar, por unos instantes, lo que escucha para empezar a pensar *en* lo que escucha. De modo que, en estas páginas, el detenerse a escuchar tiene más bien el sentido de, en cierto modo, dejar de escuchar, de interrumpir el acuerdo con lo escuchado —su comprensión—, y levantar la cabeza en busca de un acuerdo *mejor*.

54 En este punto crítico del proceso de escucha, cuando el individuo oyente piensa que la desorientación no puede ser algo que la música traiga consigo, entra en escena, con la mayor evidencia y crudeza, la dimensión de la escucha funcional que Daniel Charles llama la *escucha culpable* (Charles 1977: 264-265). Véase a la Nota 72 de la Primera Parte.

escuchar bien —*adecuadamente*, diría Adorno (1968a: 179). En esta situación, querer escuchar bien significa, concretamente, buscar las relaciones funcionales entre los sonidos, intentar comprender como los sonidos vuelven sobre sí —estableciendo relaciones *exclusivamente* sonoras. Dicho de otro modo, significa procurar comprender la fórmula repetitiva como fragmento repetido (como componente formal).

Por extraño que pueda parecer, esto siempre puede llevarse a cabo, siquiera parcialmente. El individuo oyente que está resuelto a comprender funcionalmente o no comprender en absoluto puede, en su proceso de escucha, agrupar las reiteraciones de la fórmula repetitiva (por desconectada que ésta sea) en grupos *plenos de sentido*. Puede hacerlo, por ejemplo, por el simple procedimiento de contarlas⁵⁵. El mero *uno, dos, tres, cuatro* —o hasta ocho, si se prefiere el modelo de la danza, o reducido a dos, si se prefiere el modelo, necesariamente más limitado, del desfile militar— es ya una componente formal, con independencia de lo que se esté contando. Esos grupos de 4, 16, 64 reiteraciones (si el oyente cuenta también las reiteraciones de los grupos de cuatro reiteraciones⁵⁶) pueden no guardar relación alguna con la continuidad de la fórmula repetitiva —que sigue adelante, haciendo caso omiso de los

55 Es cierto que, según he dicho, puede ser difícil identificar dónde comienza y termina cada reiteración de la fórmula, lo que en rigor debería impedir contarlas. Pero el individuo oyente siempre puede, en la medida en que sea notorio a su oído que la fórmula está enlazando consigo misma, fijar un sonido en ella —tal vez no claramente distinto al oído, identificado más bien en virtud de la impresión del retorno de la fórmula sobre sí— como punto de referencia. Ello significa, claro está, dar el primer paso en el proceso de constitución de la fórmula como fragmento musical. Téngase presente que la escucha funcional es incapaz, en última instancia, de escuchar otra cosa que componentes formales. Por así decirlo, *formaliza* todo lo que escucha (también, desde luego, las fórmulas repetitivas).

56 Diría que cualquier oyente con un mínimo de sentido del ritmo puede contar 64 reiteraciones sin usar más cifras que del 1 al 4 (es decir, sin contar propiamente más que hasta cuatro). Bastará con que cuente, rítmicamente, 4 grupos de 4 reiteraciones, y que a continuación aguarde, también guiado por el sentido del ritmo, que esa estructura haya regresado 4 veces. Por el mismo procedimiento debería ser posible contar 256 reiteraciones sin usar más que 4 cifras, pero ello sólo está al alcance, probablemente, del oyente que Adorno llama *experto* (Adorno 1968a: 180-181).

cómputos del oyente. Es como si la escucha funcional, en su exigente escrutinio de los sonidos, les diera, en cierto modo, la espalda —es en esta clase de gestos donde se manifiesta con la mayor claridad su clausura, no como un cerrarse de la escucha sobre sí, sino más bien como un cerrarse de los sonidos sobre los sonidos en la escucha. Lo que el individuo oyente hace en este caso, aislando grupos de reiteraciones a los que puede, del modo que sea —no necesariamente contando, puede hallar toda suerte de relaciones entre los sonidos, mientras sean, eso sí, exclusivamente sonoras—, conceder un sentido pleno, es escucharlos como fragmentos de una obra musical *posible*. Dada la imposibilidad de escuchar la totalidad de las reiteraciones de la fórmula repetitiva como una serie de componentes formales, el oyente constituye un grupo de ellas en componente formal, pero esta componente formal sólo puede serlo de una obra completa —entendida como el conjunto pleno de sentido de todas las relaciones entre todas las componentes formales. Pero esa obra musical completa no es la pieza que está sonando, puesto que esta insiste en su desconexión y desorientación repetitiva. Por más que el individuo oyente atienda *funcionalmente*, no logra la síntesis completa de las relaciones entre sus componentes; pero sí, por lo menos, comprender, aquí y allá, un fragmento como la componente formal de una obra que espera que se vaya realizando subsecuentemente. Como esto no ocurre, la síntesis formal se interrumpe, la escucha funcional vuelve a tener la impresión (culpable) de no ser adecuada, e intenta recomenzar la constitución de otro fragmento de reiteraciones como componente formal que, ahora sí, va a ser parte de una obra musical completa —pero esta expectativa va a verse frustrada de nuevo.

Al fin, lo que *este* individuo oyente que persiste en la escucha funcional logra sacar en claro de una pieza musical articulada a partir de una fórmula repetitiva es, a lo sumo, una serie de *fragmentos de obras musicales posibles*, o tal vez, agudizando la imaginación, de una sola obra posible, pero que en todo caso no es la pieza musical que está sonando, puesto que dicho oyente no ha podido, o no ha sabido, sintetizarla en un todo pleno de sentido. Si me atengo a la concepción de la repetición aquí propuesta, debo decir que, en *este* proceso de escucha —y por lo tanto en *esta* pieza!— no hay propiamente repetición. La repetición está ahí,

solapada en la desorientación del desarrollo de la pieza, pero la escucha, en lugar de aceptar el bloqueo del concepto de lo repetido (que es lo definitorio, según dice Deleuze, de la repetición), ha obrado una sucesión de conceptualizaciones completas (consideradas por separado) a la vez que parciales (en relación al transcurso completo de la pieza) que arrastra a la repetición —si bien no del todo satisfactoriamente— en la dirección de la generalidad. En efecto, *este* individuo oyente se contenta con una serie de generalidades distintas, interrumpidas, y no plenamente coherentes entre sí (no constituyen una sola generalidad), pero que, en su apuntar a obras musicales posibles, son más satisfactorias para él que el bloqueo persistente y continuo del fragmento repetido (en que consiste propiamente la fórmula musical repetitiva).

Ello explica en qué sentido puedo afirmar que, en tal caso, no hay repetición, es decir, que en *este* proceso de escucha, el que lleva a cabo *este* individuo oyente que busca comprender funcionalmente o no comprender en absoluto, la pieza no *es*, propiamente, repetitiva. Lo será en el proceso de escucha del oyente que, en vez de luchar por constituirse en tanto que sujeto a la escucha, se permita escuchar en tanto que individuo oyente alterado —alterado por los intentos reiterados de comprender la desorientación que descubre en la pieza y que, en vez de luchar por refutar, procura *escuchar*. Sí, habrá repetición en la medida en que el individuo oyente se deje alterar lo suficiente como para prestar oído a un desarrollo musical desorientado⁵⁷.

57 *Piano and String Quartet* de Morton Feldman (1985) me parece un escenario privilegiado para comprender la disyuntiva a la que el individuo oyente debe hacer frente cuando, en el proceso de escucha, descubre una fórmula musical repetitiva. La fórmula del acorde y el arpeggio parece apuntar indefinidamente, infatigablemente, a una consecuencia lógica que nunca llega. Es la imagen más clara (de que tengo noticia) de la indefinida postergación musical. La misma suerte de postergación sistemática que, en literatura, encontramos en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, en *Ante la ley* de Franz Kafka o en *Bartleby el escribiente* de Herman Melville —¿cómo comprender la fórmula “preferiría no hacerlo”, sino como el signo inequívoco, exacto, del volver sobre sí de un procedimiento que no conduce a ningún fin?

12. El sujeto de la repetición

Hasta aquí me he referido a la desorientación del desarrollo de la pieza musical que produce la repetición —y que es, según he argumentado, su primera manifestación en el proceso de escucha— simplemente como la falta de una dirección clara. En efecto, lo único que por ahora sabemos de esta desorientación es que se debe a la imposibilidad de completar, en el proceso de escucha, la red de las relaciones funcionales entre todas las partes de la pieza —que es la que debe otorgar un sentido claro al desarrollo de la obra musical. Ha quedado caracterizada meramente como el *fallo* o la *insuficiencia* de la síntesis funcional de lo escuchado. Y sin embargo, la que produce la repetición musical es una desorientación particular, que debe ser precisada. La noción de la *fórmula musical repetitiva* me será útil en este cometido. Al ser un procedimiento que articula la pieza, por así decirlo, paso a paso, vinculando cada reiteración *solamente* con la anterior y la siguiente —siendo principalmente *enlace*, sin poner mayor atención en lo enlazado—, confiere a la pieza, pese a su desorientación, un sentido claro de la linealidad. Esa linealidad desorientada va a revelarse como un aspecto importante de la repetición musical.

En la tensa disyuntiva que debe afrontar el individuo oyente ante una pieza musical que presenta una fórmula repetitiva —entre oponer resistencia a su conceptualización débil y comprender, aquí y allá, fragmentos de la obra musical que *debiera* estar sonando y dejarse alterar, en tanto que oyente, por la desorientación de lo que efectivamente suena—, la alternativa de comprender funcionalmente (o no comprender en absoluto), conlleva dejar de escuchar buena parte de la pieza. Qué duda cabe de que esta escucha que, queriendo ser una escucha *total*, fija toda la atención en el posible sentido pleno de una parte de la pieza, que no es la pieza, y cuya síntesis completa no puede ser la pieza, sino la obra que la pieza *debiera* ser, y que, unos segundos más tarde, habiendo constatado la discrepancia entre la obra que busca y la pieza, debe recomenzar de nuevo, a partir de otro fragmento, a buscar otra obra,

u otra parte de la misma; qué duda dabe, decía, de que esta escucha fragmenta la pieza, porque es incapaz de atender a su continuidad. Téngase presente que la continuidad de la pieza se da —en rigor, es— la continuidad de las escuchas parciales, de modo que sólo puede ser aprehendida por una escucha que se sepa parcial, y que se escuche en otras escuchas, a la vez que se deja atravesar por ellas, algo de lo que una escucha que quiere ser *total* (por sí misma) es incapaz.

El individuo sólo puede desorientarse en un lugar que le sobrepasa —le sobrepasa en el sentido de no poder comprenderlo *totalmente*. El laberinto, entendido como el lugar de la desorientación, no es, en última instancia, una trama de caminos intrincados —nuestra ciudad es una trama de caminos intrincados, y nunca nos desorientamos en ella como en una ciudad desconocida—, sino el lugar donde el individuo no puede comprender la posición que cada parte (cada tramo y cada encrucijada) ocupa en el conjunto. En sentido estricto, el laberinto es el lugar cuya *forma* —entendida como la relación de cada parte con todas las demás y con el todo— el individuo no puede comprender. Que no la pueda comprender quiere decir, en primer lugar, que no la puede recordar e imaginar —*visualizarla* entera en la memoria y la imaginación⁵⁸.

Recuérdese que el bloqueo natural del concepto correspondiente a los conceptos de la libertad se debe a la falta de la rememoración consciente del recuerdo⁵⁹. Retomo la cita de Deleuze:

La representación comprensiva está bien en sí, el recuerdo está allí, abarcando toda la particularidad de un acto, de una escena, de un acontecimiento, de un ser; pero lo que falta, por una razón natural determinada, es el para-sí de la conciencia, es el reconocimiento. Lo que le falta a la memoria es la rememoración o, mejor dicho, la elaboración (Deleuze 1968: 40).

Deleuze atribuye la falta de elaboración consciente del recuerdo a su represión (apoyándose en Freud en este punto), lo que parece dar la idea de que este caso del bloqueo natural del concepto conduce a una repetición *en estado de inocencia*. El propio Deleuze se

58 Remito a todo lo discutido en el capítulo 2.

59 Resumo aquí lo expuesto en el capítulo 7.

preocupa, apelando a la noción del *instinto de muerte* de Freud, por revertir esta caracterización negativa de la repetición —en la que parece que repito porque no sé lo que hago, y que la elaboración consciente del recuerdo debería llevarme a dejar de repetir, a emanciparme de ese retorno pernicioso— afirmando que “no repito porque reprimo, sino que reprimo porque repito” (Deleuze 1968: 45).

Ello quiere decir que, en la repetición musical, la elaboración consciente del recuerdo se halla bloqueada, pero no debido al estado de inconsciencia del individuo oyente, sino al modo como la persistencia de la repetición impide que el recuerdo sea elaborado, es decir, se constituya satisfactoriamente —recuérdese que la conceptualización completa de lo escuchado termina poniendo límite a la repetición. La caracterización positiva de la repetición —aquella en la que el individuo está dispuesto a olvidar para que haya repetición— no implica, por lo tanto, ningún estado de inconsciencia. Falla la elaboración consciente del recuerdo, porque la repetición la bloquea, pero el individuo oyente es plenamente consciente de ese bloqueo —del margen de distracción, de olvido, de falta de reconocimiento de sí y de su propia actividad de escucha que conlleva que siga habiendo repetición. El individuo oyente es consciente, por así decirlo, de lo que no está recordando. Mejor dicho, es consciente de que la pieza que escucha sobrepasa su escucha. En ello consiste propiamente la continuidad de la escucha. Y esto es, al fin, la que verdaderamente caracteriza al laberinto: el caminante perdido en él es plenamente consciente de la realidad del laberinto (por más que no puede *comprenderlo*), lo es en la medida exacta en que está desorientado en él. No sólo es consciente del laberinto, sino que, pese a que no puede recordarlo propiamente, no puede elaborar ese recuerdo, tampoco puede olvidarlo, persiste en la conciencia como una pesadilla.

Tal es la persistencia de la repetición musical en la conciencia del individuo oyente: no puede recordar sus reiteraciones *como es debido*, no puede elaborarlas en el recuerdo, pero en modo alguno puede olvidar su persistencia en la repetición. Ésta sigue presente en la conciencia, como aquello que sobrepasa la escucha —estableciendo su continuidad—, y que sigue ahí, debe de seguir

sonando ahí —antes y después de la escucha, en los intersticios en que la escucha se detiene a escucharse a sí misma, o incluso en los meros lapsos de la atención—, con la persistencia de la pesadilla, inconcebible y, precisamente pero ello, insoslayable.

La repetición persiste en la conciencia del individuo oyente, como la imagen inconcebible del laberinto en la del caminante perdido; pero, ¿cómo es el laberinto de la repetición musical? La fórmula musical repetitiva, en tanto que enlaza consigo misma, no permite las bifurcaciones. Por bifurcaciones, en música, debemos entender el juego de la satisfacción o frustración de las expectativas que el oído se forma sobre la base de lo que viene oyendo. Recuérdese que el establecimiento de una expectativa, en base a lo escuchado, sobre lo que se espera oír es un rasgo fundamental de la elaboración (en el recuerdo y la imaginación) de lo escuchado en la escucha funcional⁶⁰. Pero el enlazar consigo de la fórmula consiste, precisamente, en la cancelación de las bifurcaciones musicales. La desorientación del individuo oyente ante la fórmula musical repetitiva no se debe a la imposibilidad de formarse una expectativa sobre lo que va a sonar a continuación, dada la pura futilidad de hacerlo —no cabe duda de lo que va a sonar *a continuación*—, sino a la imposibilidad de saber adónde conduce ese procedimiento ensimismado. El laberinto de la repetición musical no lo es por lo intricado, sino por lo previsible de su articulación.

Si bien se mira, la escucha funcional y la escucha plástica no han estado separadas en una sola página de este estudio. Ignoro si se puede establecer una caracterización de la escucha plástica completamente independiente de la escucha funcional; en todo caso, esa caracterización no tendría el menor interés en este estudio. Aquí he propuesto entender la escucha plástica como un desbordamiento de la clausura de la escucha funcional, como una contaminación de lo sonoro por lo no sonoro, como distensión de la síntesis llena de sentido que obra la escucha funcional, como un bloqueo de la conceptualización completa de los sonidos como componentes formales... La he caracterizado de diversas maneras —atendiendo a diversos aspectos, en verdad, de un solo proceso—, pero siempre en relación (en contraposición, de hecho) con la escucha funcional.

60 Véase el capítulo 5.

Ello se explica por el asunto de este estudio. Al fin y al cabo la repetición musical es inconcebible bajo cualquier modo de escucha que no conceda importancia a las relaciones entre los sonidos. Es por ello que, para discutirla, tiene sentido —todo este estudio debería servir como justificación de que tiene sentido— partir de la escucha que más importancia concede a tales relaciones, la que las sitúa en el centro mismo de las nociones de atención y de comprensión musical que postula: la escucha funcional. Luego ocurre, como hemos visto, que esta modalidad de escucha restringe fuertemente la posibilidad de que haya repetición en la música — hasta el punto de poder afirmar, conforme al planteamiento de este estudio, que bajo la escucha funcional no hay propiamente repetición musical, sino que esta termina cristalizando necesariamente en mera generalidad o, si ello no es posible, siendo descartada como articulación musical—, y por ello ha sido necesario, para prestar oído a la repetición, proponer otro modo de escucha. Pero este otro modo, la escucha plástica, sigue concediendo importancia a las relaciones entre los sonidos, sólo que permite que estas, en su vincular los sonidos con los sonidos, transiten por lo no sonoro —interferencia que les confiere una pluralidad de significados difícilmente acotable.

Este estudio, entonces, se sitúa exactamente en la contraposición, en la tensión y en la transición entre la escucha funcional y la escucha plástica, en la interdependencia conflictiva de las dos. Y si algo se conserva en ese arduo pasaje es la relevancia, en el proceso de escucha, de las relaciones entre los sonidos. Más aún, se conserva cierto sentido de la dirección que tales relaciones determinan. Recuérdesse que el individuo oyente que practica la escucha funcional,

a la vez que sigue espontáneamente el decurso de una música complicada, escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido (Adorno 1968a: 181).

La escucha funcional, en su comprensión conjunta de los momentos pasados, presentes y futuros de la obra, trae consigo un marcado sentido del desarrollo musical. Ante una pieza articulada a partir de una fórmula repetitiva, ese sentido del desarrollo se altera —porque

su orientación (plena de sentido) depende del establecimiento de una síntesis que en este caso se encuentra bloqueada— pero no desaparece. En su distensión de las componentes formales, la fórmula repetitiva distiende también las nociones del pasado, el presente y el futuro, pero en su enlazar consigo misma no deja de dar, por lo menos, una idea de lo anterior y lo siguiente. Mantiene pues esa noción de la dirección de un desarrollo musical⁶¹, si bien la desposee de sus horizontes.

Desprovisto de bifurcaciones y sujeto a una noción clara de la dirección *de avance*, el laberinto de la repetición musical se parece al laberinto en línea recta que Borges menciona en *La muerte y la brújula*, una línea recta que, en su invisibilidad —que aquí puedo traducir por lo inaudible, para el oyente individual, de su continuidad—, se hace incesante —no deja de estar presente en la conciencia del individuo, por más que su continuidad le resulte inaudible, o precisamente por ello. Escribe Borges: “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta (...) y que es invisible, incesante” (1944: 507)⁶².

* * *

Debo apuntar todavía otro aspecto interesante de la fragmentación de la pieza que, según hemos visto, lleva a cabo el individuo oyente que está resuelto a escuchar funcionalmente (o a no escuchar en absoluto). Los pecios de obras musicales posibles que el proceso de la escucha funcional ha formado en la pieza apuntan, desde luego, a un sujeto creador como su responsable —lo constituyen en cierto modo, puesto que no hay obra musical sin sujeto creador. Pero ese

61 Recuérdese como, en el capítulo 3, me he resistido a conceder que la música repetitiva sea estática. Ello podía sostenerse, solamente, una vez que el lenguaje especializado se distiende en el lenguaje corriente, pero en modo alguno conforme al marco conceptual de este estudio.

62 Deleuze recurre a esta misma cita de Borges en *Lógica del sentido* (1969: 58), en relación, en ese caso, al tiempo. Pero el lector habrá notado que he preferido obviar la cuestión del tiempo en este estudio: en relación a la música, me parece difícilísima y trillada en el mismo grado.

sujeto creador de la obra posible (u obras posibles) no es en modo alguno el individuo músico autor de la pieza y responsable de la fórmula musical repetitiva. Ese sujeto creador es tan hipotético — una proyección de la imaginación (funcional) del oyente— como esas obras que, hipotéticamente, reclaman su presencia. En la misma medida que la pieza musical no ha llegado a constituirse en obra, el individuo músico a quien se le atribuye, y que ha implementado la fórmula musical en base a la cual la pieza se articula, no ha llegado a constituirse en sujeto creador. Ello es interesante, decía, porque permite precisar la relación entre el individuo músico al que atribuimos la fórmula musical repetitiva y el individuo —ese individuo que vengo buscando desde hace ya muchas páginas— que ejerce, en música, la libertad de repetir.

He argumentado que no basta con que haya una fórmula musical repetitiva para que haya repetición musical en una pieza. Que la haya dependerá de si el individuo oyente, en cada caso, opone resistencia a la desorientación que la fórmula confiere a la pieza, y busca constituir, en el proceso de escucha, por lo menos fragmentos de obra —de aquellas obras que, conforme a la escucha funcional, *deberían* estar sonando; o si, por el contrario, se deja alterar, en el proceso de escucha, ensayando distintos modos de atender a esa fórmula —nunca del todo adecuados, y de ahí el estado de permanente alteración—, articulando así una escucha desorientada. Al cabo, que haya o no repetición en una pieza articulada a partir de una fórmula musical repetitiva depende de la actitud de escucha del individuo oyente.

¿Qué papel juega entonces el músico, entendido como el autor de la pieza musical? ¿Cómo puede sostenerse que no sea él, en tanto que individuo a quien la pieza se atribuye, el responsable de que haya o no haya repetición? Sin duda es responsable de que haya, en la pieza, una fórmula repetitiva, pero ¿lo es de la repetición musical? La respuesta es que es responsable de que haya o no repetición en su pieza en tanto que individuo oyente; lo es, por lo tanto, pero no en mayor medida que cualquier otro individuo oyente que, en la continuidad de las escuchas parciales, preste oído a su pieza alguna vez.

Este es otro de los puntos en los que la perspectiva tomada en este estudio se manifiesta en todas sus consecuencias. Pensar la música desde el punto de vista de quien está a la escucha significa concebir el músico, en primer lugar, como el que escucha *su* pieza. Esto puede parecer una obviedad, ¿qué músico no escucha su música⁶³? Pero no se trata de pensar simplemente en que el músico escucha, sino de otorgar prioridad a la escucha por encima de las otras *actividades* del músico. Una escena icónica de este planteamiento podría ser la de Steve Reich, junto con Richard Serra, James Tenney, Bruce Nauman y Michael Snow, sentándose a escuchar con la audiencia, después de haber soltado los micrófonos-péndulo, en la primera interpretación de *Pendulum Music*, en 1969 (Reich 2002: 30)⁶⁴. En ella se comprende que en este cambio de perspectiva, este *giro hacia la escucha* de la actividad del músico, conlleva cierta reforzada proximidad auditiva con la pieza, a la vez que cierto distanciamiento operativo.

Este distanciamiento operativo lo hemos visto cuando he descrito la diferencia entre el músico que *hace* deliberadamente la repetición, casi podría decir que con sus propias manos —el que elige un fragmento musical con el propósito de repetirlo, con lo cual el concepto de éste en tanto que fragmento musical repetido queda bien constituido y la repetición acaba cristalizando en mera generalidad—, y el músico que implementa una fórmula repetitiva, casi podría decirse que la *desencadena*, como en el caso de *Pendulum Music* —y entonces media entre él y la repetición una tensa disyuntiva (entre dejarse desorientar o pugnar por ubicarse en la pieza) que se libra en el proceso de escucha, en *cada* proceso de escucha, en el suyo, desde luego, pero también en otros que puedan darse en continuidad con el suyo.

63 Y sin embargo, es significativo que Morton Feldman sintiera la necesidad de advertir, en referencia a Pierre Boulez: “*If one hears what one composes —by that I mean not just paper music— how can one not be seduced by the sensuality of the musical sound?*” (Feldman 2000: 1). (“Si uno escucha lo que compone —me refiero a algo más que música sobre el papel— ¿cómo no va a ser seducido por la sensualidad del sonido musical?” Trad. del A.).

64 “*Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience*” (“A continuación los ejecutantes se sientan a ver y escuchar el proceso junto con la audiencia”. Trad. del A.), dice la partitura (Reich 1968).

Nótese que, a la vez que el procedimiento creativo del músico pierde, en virtud de este desplazamiento hacia la escucha, algo de su control directo sobre la pieza, el proceso de escucha adquiere, por contra, cierta capacidad de intervenir en ella (puesto que es el individuo oyente quien, en el proceso de escucha, va a determinar que haya o no haya repetición en la pieza). Esta contaminación recíproca entre la creación musical y la escucha, en la que la creación se torna escucha en cierto grado —hace el gesto de sentarse a escuchar— mientras la escucha adquiere rasgos de creación —hace el gesto de intervenir en la pieza— no puede comprenderse bien si no se precisa quién es el individuo (alterado) que lleva a cabo cada una de esas actividades. Debo precisar entonces la relación de ese individuo que he llamado autor (en el sentido de aquel a quien la pieza se atribuye) y el que he llamado oyente.

No se trata de que Steve Reich y cada individuo de la audiencia intercambiaran los papeles en el concierto en el Whitney de Nueva York en el que se interpretó por primera vez *Pendulum Music*, en 1969 (Reich 2002: 30). Lo cierto que, por más impersonal que se quiera el proceso de esa pieza, su atribución a un autor (a Steve Reich) es tan sólida e incuestionable como la de *La canción de la Tierra* a Gustav Mahler, y es muy dudoso que ningún asistente a aquel estreno se hiciera ilusiones en cuanto al reconocimiento de su labor creativa. Ese desplazamiento se cumple, más bien, en el seno de cada individuo, y es por ello que vengo hablando del individuo alterado en —y por— el proceso de escucha.

El individuo oyente se ve alterado, en el proceso de escucha de la fórmula musical repetitiva, en la medida en que, en su esfuerzo por comprender la pieza, ensaya distintos modos de ponerse a la escucha (de constituirse en sujeto oyente), ninguno de los cuales le resulta plenamente satisfactorio —se altera, así, en tanto que individuo, se desplaza *por sí mismo*—, y también en la medida en que, en virtud de la recursividad transitiva, esa reconsideración permanente de su modo de escucha le impele a desplazarse a —y a dejarse cruzar por— otras escuchas —se altera, así, en tanto que integrante del *nosotros* que instituye la continuidad de las escuchas parciales, se desplaza también *por efecto de otros*. Pero nótese que,

en este proceso de alteración, el autor de la pieza en cuestión no ocupa en modo alguno una posición distinta que cualquier otro individuo. ¿Va a verse menos alterado, en el proceso de escucha, por el hecho de ser el autor? Considerémoslo desde los dos aspectos de la recursividad transitiva. En primer lugar, ¿va a dudar menos en el establecimiento de su posición como sujeto a la escucha? ¿Siendo el autor de la pieza, no debería saber, mejor que nadie, como *debe* escucharse? Recuérdese, sin embargo, que lo que dificulta la constitución del individuo como sujeto a la escucha —lo que lo lleva a un estado de alteración inconciliable— es la imposibilidad de formarse un concepto claro del fragmento musical que se repite. Pero si pensamos el músico como quien implementa una fórmula musical repetitiva, en la medida en que esta fórmula no presupone en modo alguno la constitución previa de la noción del fragmento musical repetido, el conocerla en detalle —¡el haberla elegido o inventado!— no le da ninguna información sobre el proceso (que será fallido, o por lo menos incompleto) de constitución de ese fragmento repetido. Va a hallarse, a este respecto, tan alterado y desorientado como cualquiera. Y, en segundo lugar, ¿el autor va a verse, en el proceso de escucha de *su* pieza, menos alterado por otras escuchas? ¿Acaso no deberían los otros individuos oyentes tomar su escucha como modelo (concederle *autoridad*), de modo que ésta quedara sola, incontaminada? Pero, en virtud de la recursividad transitiva, el cruce de cada escucha con otras se deriva directamente de su dificultad de asentarse en una posición de escucha, dificultad que, según acabamos de ver, el autor experimenta en la misma medida que los demás oyentes. Además, la continuidad de la pieza musical sobrepasa cualquier escucha parcial, también la del autor —que no hay razón alguna para suponer que sea menos parcial que las otras. Lo que el autor conoce *mejor que nadie* —si nos empeñamos en respetar una formulación que en última instancia es absurda— es el procedimiento conforme al cual ha articulado la pieza, es decir, en el caso que nos ocupa, la fórmula repetitiva. Pero ya he indicado que esa fórmula, si bien implementa el modo en el que la pieza *se continúa*, no puede dar cuenta, en su avanzar paso a paso, en su atender a lo (inmediatamente) anterior y siguiente, del horizonte de continuidad de la pieza, de su seguir sonando antes, después y en los intersticios de cada escucha parcial. El conocimiento de la fórmula musical

repetitiva —el conocimiento, por ejemplo, de su código— supone conocer el medio por el cual la pieza tiene continuidad, pero no otorga ninguna capacidad especial de prestar oído a esa continuidad. Es por ello que, siendo la suya tan parcial como cualquier otra, el individuo autor deberá cruzar su escucha con las demás —en ese estado de ineludible conciencia de lo incomprensible que la insuficiencia de la propia escucha produce— para poder prestar oído a la continuidad de *su* pieza musical. Tampoco respecto al segundo aspecto de la recursividad transitiva, por lo tanto, el autor se ve, en tanto que individuo oyente, menos alterado que los demás.

Desde que la he planteado, la pregunta sobre quién ejerce, en música, la libertad de repetir ha venido matizada, en todo momento, por este escrúpulo: tal vez no podemos preguntar por quién *hace* la repetición musical, pero sí al menos por quién *permite que haya* repetición musical. Ahora puedo, por fin, descartar este escrúpulo. Porque *hacer* la repetición se ha revelado un proceso más indirecto de lo esperado: entendido como la acción directa de forjarla, de decidir deliberadamente implementar *la repetición musical*, ésta —inapresable en su naturaleza paradójica— se reduce a mera generalidad; entendido como la implementación de una fórmula repetitiva, este supuesto hacer ni siquiera garantiza que haya repetición (ello dependerá de *cada* proceso de escucha). Y, por otra parte, *permitir que haya* repetición significa dejarse alterar en el proceso de escucha atendiendo a la continuidad la pieza —que no es otra cosa, al cabo, que la continuidad de las escuchas parciales—, como ese espacio musical común en el que la repetición musical ocurre. Al fin del argumento, la diferencia entre hacer y permitir que haya repetición se nos ha deshecho entre los dedos. En rigor, no hay ninguna diferencia entre las dos acciones.

Ello justifica afirmar, ya sin escrúpulos, que quien ejerce, en música, la libertad de repetir es el individuo oyente alterado en, y por, el propio proceso de escucha. Afirmación que, conforme a todo lo argumentado, debe entenderse de acuerdo con dos precisiones importantes. La primera, que ese individuo es cualquiera en estado (alterado) de escucha, tanto es el músico como su público, dado que unos y otros, en el proceso de buscar y dejarse desorientar por la repetición musical, se encuentran en posiciones equivalentes. La

segunda, que, por paradójico que parezca —este es otro de tantos puntos en el que la naturaleza paradójica de la repetición se pone de manifiesto en toda su profundidad— la repetición musical no puede hacerse: debe implementarse, prepararse, y esperar a que, tal vez, ocurra.

Y la libertad que el individuo oyente, en ese tránsito de alteración, ejerce, ¿en qué consiste propiamente? ¿Por qué vengo hablando del acto (imposible) de la repetición musical como un acto de libertad? La razón inicial para ello, recordémoslo, es que Deleuze identifica el tercer caso del bloqueo natural del concepto (el que he juzgado adecuado para la discusión de la repetición musical) como el vinculado a los *conceptos de la libertad*. Pero esos conceptos de la libertad guardan con la música una relación francamente oscura. Al fin, conforme a todo lo argumentado hasta aquí, podemos conceder a la libertad de la repetición musical por lo menos tres sentidos complementarios.

El primero —acaso el más obvio—, el de acceder a la posibilidad de *escuchar de otros modos*. No se trata solamente de que la repetición musical requiera una clase de escucha específica que, de un modo u otro, pueda presentarse como más libre que la escucha funcional, sino de que requiere, más aún, un desplazamiento y reconsideración continuos de la escucha; requiere propiamente que el oyente esté dispuesto a reconsiderar una y otra vez su posición de escucha y, correlativamente, a atender, en la escucha, siempre a *otras cosas*. Creo que ello puede calificarse justamente como una mayor libertad de escucha.

En segundo sentido que podemos conceder a la libertad de la repetición musical es el de poder atender, en la música, a lo no sonoro, sin necesidad de dejar de escuchar y, en rigor —dado que no se puede presuponer nada en cuanto a la posición de escucha—, sin necesidad de dejar de hacer cualquier otra cosa. En la medida en que la repetición musical impele a la escucha a transitar por otras escuchas, y a los sonidos a disponerse en relación, también, a lo no sonoro, no hay nada, ninguna idea, estímulo ni acción, que la escucha no sea capaz de acoger en su seno —en ese gesto que, según he dicho, le confiere significado. Atender a la repetición

musical implica, por lo tanto, una escucha que no requiere renunciar a cualquier otra actividad.

El tercer sentido que podemos dar a la libertad de la repetición musical es el de terminar con la disparidad de papeles entre el músico y el oyente. En la medida en que el músico no puede *hacer* directamente la repetición musical, y en que, cuando atiende a ella, se encuentra en una situación de escucha que en nada se distingue de la de cualquier otro individuo oyente, la repetición musical suspende, a lo largo de su proceso —desde luego no le pone fin en términos generales—, las nociones de autoría, y la idea de autoridad que ésta conlleva. Teniendo en cuenta que esta noción condiciona y, en el caso del oyente *no músico*, restringe decididamente la experiencia de la escucha musical, podemos afirmar, también en este caso, que la repetición musical trae consigo un nuevo margen de libertad en la escucha.

* * *

La conclusión de este estudio puede sintetizarse en el enunciado *la repetición es una articulación musical significativa*. Voy a comentarla brevemente —y el comentario será una recapitulación, una última mirada atrás sobre todo lo dicho—, y a continuación —porque este estudio, conforme a lo que postula, no podía, simplemente, cerrarse sobre sí— apuntaré dos miradas alternativas sobre la misma conclusión, dos maneras de considerarla que, a la vez que la complementan, invitan a derivar, también, hacia otros asuntos musicales.

El rasgo fundamental, casi el distintivo, de la repetición musical, según ha quedado caracterizada a lo largo de este estudio, es su capacidad de atravesar la escucha funcional. Ante la repetición, el individuo resuelto a escuchar funcionalmente, o a no escuchar en absoluto, pugnará por ponerle límite —por ponerle límite *en su escucha*. La capacidad de la escucha de poner límite a los sonidos puede parecer quimérica, pero en las páginas que preceden la he constatado, en cierto sentido. Ante la perseverancia impenitente de

la repetición, ese individuo irá seleccionando, en su proceso de escucha, grupos de reiteraciones que sí sea capaz de concebir funcionalmente. Ello ocurrirá del siguiente modo: en cuanto la acumulación sucesiva de las reiteraciones sobrepase la capacidad del individuo de obrar la síntesis de todo lo escuchado, este deberá reconsiderar su proceso de escucha, detenerse a preguntarse qué ocurre y qué debiera hacer. Conforme a la lógica de la escucha funcional, ello significa, pura y simplemente, dejar de escuchar. Y la única posibilidad que esta modalidad de escucha concede al oyente de replantear el proceso de escucha es la de volver a comenzar — no sin sentirse algo culpable por lo limitado de su capacidad de atención. Mientras la repetición siga adelante, la escucha funcional se verá sobrepasada por ella a cada tanto, de modo que el proceso de escucha del individuo se irá interrumpiendo. De esto modo, la escucha funcional, si bien es cierto que no detiene propiamente la repetición, sí que la fragmenta en el proceso de escucha, con lo que la despoja de su continuidad, de su capacidad de, pese a todo, seguir sonando, lo que no está tan lejos, al fin y al cabo, de detenerla.

Cuando la repetición musical atraviesa la escucha funcional, no da lugar a ninguna suerte de escucha *mejorada* que permita al oyente comprenderla, por sí mismo, en su continuidad. Según hemos visto, frente a la repetición, la escucha de cualquier individuo es siempre una escucha parcial. La apertura que experimenta la escucha funcional cuando la repetición musical la atraviesa consiste más bien en incorporar en su seno cierto margen de distracción, es decir, cierta capacidad de atender a *otras cosas*, sin que por ello se interrumpa el proceso de escucha. Esas otras cosas son, principalmente, lo no sonoro, el propio proceso de escucha —que puede ahora reconsiderarse sin que ello suponga dejar de escuchar, puede, por lo tanto, escucharse escuchar— y las otras escuchas, parciales como la propia.

Cabe preguntarse por qué esta escucha (que he llamado plástica), si sigue siendo parcial, no interrumpe la continuidad de la repetición musical. Si bien no puede, por sí misma, comprender la repetición musical en su continuidad, esta escucha, en la medida en que acoge en su seno *otras cosas*, puede atender, acoger en sí, algo de lo que no alcanza a escuchar. Así, el individuo oyente, si bien no alcanza a

concebir, en su proceso (parcial) de escucha, la repetición en su continuidad, la mantiene presente en su conciencia, del mismo modo que el caminante mantiene presente en su conciencia, como una pesadilla, la continuidad inconcebible del laberinto en el está perdido.

Que, en el esfuerzo por comprender la repetición en su continuidad, la escucha haya tenido que alterarse y atender a lo no sonoro, a su propio proceso de escucha y a las otras escuchas, nos informa de tres aspectos fundamentales de la repetición musical. El primero es el que he sintetizado como conclusión principal de este estudio: la repetición es una articulación musical significativa, es decir, que tiene significado. Porque, según he definido en las páginas precedentes, por significado me refiero aquí, precisamente, a aquello no sonoro que contribuye a determinar la disposición de los sonidos en una pieza musical. Pese a que la repetición tiene la apariencia de una articulación puramente formal, un disponer los sonidos sistemático, desvinculado, todo parece indicarlo, de cualquier voluntad expresiva o significativa, lo inconcebible de su continuidad llama a esta dimensión abierta de la escucha, la induce a acoger en sí lo no sonoro. Téngase presente que la escucha que se concentra exclusivamente en las relaciones sonoras como sentido y significado de la pieza es, eminentemente, la escucha funcional, precisamente la que pone límite, o incluso imposibilita, la repetición. Esta, en su persistencia impenitente, saca a la escucha del ámbito que le es propio, el de los sonidos, y la impele a atender al contexto, a cuanto la circunda y condiciona. Y es en virtud de esa incorporación de lo no sonoro al sentido que establece en su continuidad que puedo afirmar, al cabo de todo lo considerado en este estudio, que la repetición musical es significativa.

Esto completa el comentario de la conclusión principal de este estudio. Tal como he anunciado, presento a continuación dos miradas complementarias sobre la misma que, a la vez que arrojan algo más de luz sobre ella, invitan a vincularla con otros ámbitos de estudio de la música.

Que la repetición induzca a la escucha, en segundo lugar, a considerarse a sí misma —a escucharse escuchar—, quiere decir

que la impele a acoger en su seno cierto grado de *no escucha*. En última instancia, toda modalidad de escucha comprende cierto grado de no escucha. Que la escucha funcional se arroge la capacidad de una escucha completa, de una escucha que sintetiza en una unidad plena de sentido *todo lo escuchado*, no significa que sea plenamente positiva, que no incluya ni la más ínfima parte de no escucha; significa, por el contrario, que es absolutamente sorda a lo que no es capaz de escuchar —como ocurre, según hemos visto, con la continuidad de la repetición, que la escucha funcional simplemente descarta y, en cierto modo, imposibilita. La escucha plástica, en cambio, puesto que acoge en su seno algo de no escucha —lo cual no significa otra cosa, al fin de cuentas, que cierto margen de duda sobre el propio modo de escucha— puede reconsiderar su propio procedimiento sin que ello signifique interrumpirse y dejar de escuchar. Si bien es cierto que toda escucha comprende cierto margen de no escucha, la superioridad —por lo menos en relación a la repetición, pero puede que no exclusivamente— de la escucha plástica reside en que, habiéndose hecho cargo del margen de no escucha que comprende, puede desplazarlo, situarlo en distintos lugares, delimitando, cada vez, distintas zonas oscuras (zonas de desatención auditiva o de sordera) del proceso de escucha. Habiendo descubierto su propio margen de no escucha —habiendo perdido, por así decirlo, la inocencia respecto a la propia condición; habiéndose, pues, emancipado— la escucha plástica puede, mediante la conciencia de lo que no es capaz de escuchar —como es el caso de la continuidad de la repetición—, alcanzar, en cierto modo, a escucharlo, o por lo menos a ser consciente de la posibilidad, que le sobrepasa, de escucharlo.

Dada la imposibilidad de esa escucha *mejorada*, que hubiera podido comprender, por sí misma, la continuidad de la repetición musical, esta capacidad de la escucha plástica de ser consciente de lo que no logra escuchar apunta, de forma más modesta, a la posibilidad de que escuchen otros, es decir, a lo que he llamado en este estudio la continuidad de las escuchas parciales. La continuidad de la repetición musical y, en general, la continuidad que cualquier pieza musical pueda, de un modo u otro, establecer, no significa otra cosa que la posibilidad de *seguir escuchando* más allá de cada escucha parcial. Es por ello que, a menos que se escuche de tal modo que se

interrumpa su continuidad, una pieza musical habla siempre a un nosotros. Y por cierto que el cariz enervante que esa continuidad puede adquirir en la conciencia, la presencia inconcebible, como de pesadilla, de lo que no se logra escuchar, puede entenderse, bajo esta perspectiva, como la conciencia de la injerencia del otro. La música siempre ha sido, como lamentaba Kant, aquello cuyo debordamiento no podemos controlar. Y ello no es sólo así respecto a nuestros vecinos. Aunque el oyente esté solo, aunque no tenga a nadie físicamente cerca, la música trae consigo a sus compañeros de escucha, los presupone en su continuidad.

Referencias

- ADORNO, Theodor W. (1948). *Filosofía de la nueva música. Obra completa, vol. 12*. Madrid: Akal, 2003.
- (1963). *Quasi una fantasia. Escritos musicales II*. En: *Obra completa, vol. 16*, pp. 253-549. Madrid: Akal, 2006.
- (1968a). *Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teóricas*. En: *Obra completa, vol. 14*, pp. 176-430. Madrid: Akal, 2009.
- (1968b). *Gesammelte Schriften: Dissonanzen. Einleitung in die Musik-soziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- (1968c). *Introduction to the Sociology of Music*. Nueva York: Seabury Press, 1976.
- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- AKBAR KAHN, Ali (1955). *Psychedelic Music of India* [CD]. Londres: ÉL, 2007.
- Arnheim, Rudolf (1973). *Vers une psychologie de l'art*. París: Seghers.
- BARRIÈRE, Lali; SAINZ, Marta (2013). *Un coups de dés. #1* [CD-R, edición limitada]. Autoeditado.
- BARTHES, Roland (1970). "Musica practica". En: *L'Arc*, núm. 40, p. 17.
- (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BENJAMIN, Walter (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Obras, libro I, vol. 2*. Madrid: Abada, 2008.

- BIRKIN, Guy (2014). “Opus 17a + EVOL” [en línea]. En: *Aesthetic Complexity. Research and Experiment in Visual and Auditory Complexity*, 14 de abril de 2014. <<http://aestheticcomplexity.wordpress.com/2014/04/14/opus-17a-evol>>
- BLOM, Ina (2007). “Hanne Darboven. Wunschkonzerte, Opera 17A & B and 18A & B”. En: *Frieze Magazine*, núm. 109, Septiembre de 2007. <http://www.frieze.com/issue/article/wunschkonzerte_opera_17a_b_and_18a_b>
- BORGES, Jorge Luis (1944). *Ficciones*. En: *Obras completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- (1960). *El hacedor*. En: *Obras completas*, vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- BOULEZ, Pierre (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. París: Gallimard, 2005.
- CAGE, John (1958). “Composition as Process”. En: *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, pp. 18-55.
- (1962). *0' 00" (4' 33" No. 2)* [partitura]. Londres: Peters Edition.
- CAMERON, Ross P. (2008). “There are No Things that are Musical Works”. En: *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, núm. 3, pp. 295-314.
- CHARLES, Daniel (1977). *Le temps de la voix*. Paris: Hermann, 2011.
- CHION, Michel (1983). *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. París: Institut National de l'Audiovisuel, Buchet/Chastel, 1995.
- (1991a). *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (1991b). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de*

- la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- CRIMP, Douglas (1979). “Imágenes”. En: Brian WALLIS (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, pp. 175-187.
- DAHLHAUS, Carl (1989). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- (1969). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1972). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2009.
- DERRIDA, Jacques (1972). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994.
- DIEDERICHSEN, Diedrich (2005). *Personas en loop: ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona.
- (2014). *Son[i]a #187* [en línea] [podcast]. Barcelona: Radio Web MACBA. <<http://rwm.macba.cat/ca/sonia/diedrich-diederichsen/capsula>>
- DUFRENNE, Mikel (1966). “L'Art est-il langage?” En: *Revue d'esthétique*, vol. 19, núm. 1, pp. 1-42. Reimpreso en: *Esthétique et philosophie*. París: Klincksieck, 1967, pp. 74-122.
- ENO, Brian (1978). *Ambient 1: Music for Airports* [CD]. Reino Unido: Opal, 2004.
- (1996a). “Generative Music” [en línea]. En: *In Motion Magazine*, 17 de julio de 1996. <<http://www.inmotionmagazine.com/eno1.html>>
- (1996b). *A Year with Swollen Appendices. Brian Eno's Diary*. Londres: Faber and Faber.

- ENWEZOR, Okwui (ed.) (2002). *Documenta 11_ Platform5: The Catalog*. Kassel: Hatje Cantz Publisher.
- EVOL; FELL, Mark (2008). *Each absolute and point of an atriodic irreducible continuum is an end point (ALKU 67)* [doble casete]. Barcelona: ALKU. <<http://vivapunani.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/EachAbsoluteAndPointOfAnAtriodicIrreducibleContinuumIsAnEndPoint>>
- FELDMAN, Morton (1983). *String Quartet No. 2* [partitura]. Londres: Universal.
- (1985). *Piano and String Quartet* [partitura]. Londres: Universal.
- (2000). *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change.
- FERRARI, LUC (1970). *Presque Rien (REGRM 005)* [doble vinilo]. Recollection GRM / Editions Mego, 2012.
- (1996). “I Was Running in So Many Different Directions / Je courais tant de buts divers...”. En: *Contemporary Music Review*, vol. 15, pp. 95-104.
- (1998). “Luc Ferrari. Propos recueillis par Dan Warburton” [en línea]. En: *Paris Transatlantic Magazine. Global Coverage of New Music*, 22 de julio de 1998. <http://paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari_fr.html>
- FINK, Robert (2005). *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo veintiuno, 1991.
- (1982). “El sujeto y el poder”. En: Brian WALLIS (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, pp. 421-436.

- GARCÉS, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- HODGSON, Jay A. (2007). “Mapping Muzak/Hearing Interior Design”. En: *Explorations in Media Ecology*, vol. 6, núm. 1, pp. 49-66.
- HOOD, Robert (1996). *The Pace / Wandering Endlessly* [CD/Vinilo]. M-Plant.
- (2001). “Entrevista a Robert Hood por John Osselaer” [en línea]. En: *Spannered*. <<http://www.spannered.org/music/802>>
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, Roc; LUQUE, Sergio; MARTÍN, Óscar (2012). “Roc Jiménez de Cisneros y Sergio Luque en conversación con Óscar Martín” [en línea]. En: *Ursonate*, núm. 3, pp. 24-35. <<http://noconventions.mobi/noish/ursonatefanzine/000000003-2>>
- KIERKEGAARD, Sören (1843). *La repetición*. Madrid: Alianza, 2009.
- KIM-COHEN, Seth (2009). *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Nueva York, Londres: Continuum.
- KRAUSS, Rosalind E. (1979). “Retículas”. En: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 23-37.
- MACHE, Françoise-Bernard (1969). “Langage et musique”. En: *Nouvelle revue française*, núm. 196, pp. 586-594.
- MARCLAY, Christian (1989). *Footsteps* [LP]. Zúrich: RecRec Music.
- MEEÛS, Nicolas (1993). “A Semiotic Approach to Music”. En: *Contemporary Music Review*, vol. 9, núm. 1-2, pp. 305-310.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.
- MESSIAEN, Olivier (1985). *Petites esquisses d'oiseaux* [partitura]. París: Leduc.

- MEYER, Leonard B. (1967). *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- MILLER, Paul D. (a.k.a. DJ Spooky, That Subliminal Kid) (2004). *Rhythm Science*. Cambridge, Londres: Mediawork / MIT Press.
- NACENTA, Lluís (2012). “Un regard deleuzien sur le *Quatuor n° 2* de Morton Feldman” [en línea]. En: *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, núm. 13. <<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=431>>
- NAGOSKI, Ian (1996). “La Monte Young and Marian Zazeela. An exclusive interview with the infamous pioneers of minimalism”. En: *Halana*, núm. 1. <<http://www.halana.com/lymz.html>>
- NANCY, Jean-Luc (2000). “Ascoltando”. En: Szendy, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003, pp. 11-16.
- (2002). *A la escucha*. Madrid, Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París: Christian Bourgois Editeur.
- (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1885). *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Edaf, 2006.
- PARDO, Carmen (2009). *Las TIC: una reflexión filosófica*. Barcelona: Laertes.
- PRITCHETT, James (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- REICH, Steve (1968). *Pendulum Music* [partitura]. Londres: Universal, 1980.

- (1972). *Piano Phase* [partitura]. Londres: Universal.
- (2000). *Steve Reich on "Pendulum Music"* [en línea]. Perfect Sound Forever. <<http://www.furious.com/perfect/ohm/reich.html>>
- (2002). *Writings on Music, 1965 - 2000*. Nueva York: Oxford University Press.
- ROSEN, Charles (1994). *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*. Nueva York: Hill & Wang.
- SANI, Frank (2002). *Why patterns? An analysis of Morton Feldman's "Piano and string quartet"* [en línea]. Morton Feldman Page. <<http://www.cnvill.net/mfsani2.htm>>
- SANTAYANA, George (1905). *The Life of Reason. Introduction and Reason in Common Sense*. En: *The Works of George Santayana*, vol. vii, libro 1. Cambridge: MIT Press, 2011.
- SATIE, Erik (1998). *Musiques d'ameublement pour petit ensemble* [partitura]. París: Salabert.
- SCHAEFFER, Pierre (1966a). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988.
- (1966b). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- SCHAFER, R. Murray (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994.
- SCHWARZ, K. Robert (1996). *Minimalists*. Nueva York: Phaidon.
- SCOATES, Christopher (2013). *Brian Eno: Visual Music*. San Francisco: Chronicle Books.
- SHEPARD, Roger N. (1964). "Circularity in Judgements of Relative Pitch". En: *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 36, núm. 12, pp. 2346–53.

- SMITH, Dave (2004). "Following a Straight Line: La Monte Young".
En: *JEMS: An Online Journal of Experimental Music Studies* [en línea], 21 de junio de 2004. <<http://www.users.waitrose.com/~chobbs/smithyoung.html>>
- SOLOMOS, Makis (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Presses Universitaires de Rennes.
- STRAVINSKI, Ígor (1945). *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1983.
- STRICKLAND, Edward (1993). *Minimalism: Origins*. Indiana: Indiana University Press.
- SZENDY, Peter (ed.) (2000). *L'écoute*. París: L'Harmattan/Ircam Centre Pompidou.
- (2001). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003.
- (2008). *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox*. Pontevedra: Ellago, 2009.
- TARASTI, Eero (2002). *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlín, Nueva York: Mouton de Gruyter.
- TONER, Anki (2008). *This is the end, Beautiful Friend (hr061)* [en línea]. Barcelona: Hazard Records. <<http://archive.org/details/hr061b>>
- TUCKER, Marcia; MONTE, James (1969). *Pendulum Music—Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- VAINIO, Mika (1994). *Metri* [CD / Doble LP]. Finlandia: Sähkö Recordings.
- VELLA, Alfonso (2013). *Satie. La subversión de la fantasía*. Barcelona: Península.
- VOLTA, Ornella (1997). *Erik Satie*. París: Hazan.

- (Ed.) (1999). *Erik Satie. Cuadernos de un mamífero*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- (Ed.) (2000). *Erik Satie. Correspondance presque complète*. París: Fayard.
- WARBURG, Aby (2000). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- (2013). *Ten Panels of the Mnemosyne Atlas* [en línea]. Cornell: Cornell University Library. <<http://warburg.library.cornell.edu>>
- WEBER, Anton (1927). *Streichtrio, op. 20* [partitura]. Londres: Universal.
- (1960). *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Nortésur, 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 2008.
- YOUNG, La Monte (1963). *An Anthology of Chance Operations* [catálogo]. Nueva York: Library of Congress.
- (2000). *Notes on The Theater of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys* [en línea]. <<http://melafoundation.org/theatre.pdf>>

Glosario

Presento a continuación las definiciones de los términos que he acuñado para este estudio, y de aquellos a los que he dado un uso especial. Las definiciones propuestas son meramente operativas: no tienen otro propósito que el de contribuir a la exposición clara de lo que he querido plantear, y en modo alguno aspiran a tener validez más allá de estas páginas. Este glosario no es un compendio exhaustivo de los términos utilizados en este estudio, solamente la relación de aquellos que toman aquí un sentido algo distinto del habitual. En él no se especifica nada que no se haya dicho ya en las páginas anteriores. Su cometido no es completar ni precisar lo dicho en ellas en relación a estos términos, sino reunirlos en una lista ordenada y fácilmente consultable.

Clausura de la escucha funcional: tendencia de las componentes formales de una obra musical a cerrarse sobre sí, las unas en las otras, en virtud de la red de relaciones exhaustiva y jerarquizada que las define como tales. Atendiendo a esa trama completa (y por ello cerrada), el oyente que ejerce la escucha funcional queda absorto, absolutamente concentrado, completamente ajeno a cualquier estímulo distinto de los sonidos y sus relaciones. Vinculando los sonidos de la obra (exclusivamente) con ellos mismos, la clausura define un espacio interior. En el momento preciso en que el oyente queda absorto en la apreciación de la clausura, se ausenta de su contexto y se traslada a ese espacio interior. Cuanto pueda pensar o sentir en ese espacio, en la medida exacta en que es inaccesible desde el contexto del oyente, será necesariamente inefable.

Código (de una pieza musical): información sobre el modo en que los sonidos han sido organizados en una pieza. Esta información nos la puede procurar, por ejemplo, una partitura tradicional (notas escritas sobre pentagramas), una partitura esquemática o gráfica, instrucciones para la

interpretación dadas en palabras, un acuerdo más o menos tácito sobre el modo de proceder en la interpretación (como en la llamada libre improvisación) o, propiamente, un código informático. Pero pese a que esas son las fuentes principales de conocimiento del código, este no debe identificarse con lo que el músico ha consignado en ellas. Nótese la expresión “han sido organizados”, sin especificar *por quién*, con que he definido el término. Hablaré a veces de dilucidar el código de una pieza, y ello querrá decir descubrir o sospechar, en la escucha, un procedimiento de organización de los sonidos de la pieza. Este puede no ser el procedimiento utilizado por el músico que la ha concebido o que la interpreta, pero incluso en ese caso, en la medida en que nos informa del modo en que los sonidos *se organizan* en ella, seguiremos hablando de código de la pieza en cuestión. En tanto que información, el código no es necesariamente algo que podemos leer, ni algo que podemos oír, sino algo que podemos conocer, por el medio que sea. A menudo lo conoceremos de forma parcial o equívoca.

Comprender (una pieza musical): captar el sentido de una pieza. Del mismo modo que el sentido que constituye su objeto, el hecho de comprender se da exclusivamente en el proceso de escucha. El oyente comprende no en el momento en el que capta algo que viene consignado en la pieza en sí, sino en el momento en el que, llegado cierto punto en el proceso de escucha, se dice a sí mismo, “ah, ya veo”, y en adelante espera que cuanto le queda por oír se ajuste al orden que ha descubierto. Si lo que suena a continuación le sorprende, suspenderá la comprensión, a la espera de recuperar más adelante el estado de conformidad con lo escuchado. Ello nos dice que comprender una pieza significa en cierto modo rendirse, incluso dejar de escucharla —o por lo menos escucharla de un modo más distendido.

Fórmula musical repetitiva: procedimiento de articulación musical que, a partir de algunos sonidos, confiere continuidad a una pieza (permite que siga sonando) enlazando estos sonidos consigo mismos, sin necesidad, por

lo tanto, de agregar otros sonidos. En el proceso de la repetición musical, la fórmula ocupa el lugar del concepto bloqueado del fragmento musical que se repite. Pero mientras el concepto de lo repetido aspira a recoger en sí la red de todas las relaciones con cada una de sus reiteraciones y, al no lograrlo (por hallarse bloqueado por el propio proceso de la repetición) contiene en sí mismo un importante margen de incertidumbre, la fórmula no aspira más que a enlazar con su irrupción anterior y siguiente (sin guardar en sí las relaciones con el conjunto de todas sus reiteraciones) con lo que desplaza hacia los lados, hacia antes y después de cada una de sus ocurrencias, ese margen de incertidumbre del que el concepto (bloqueado) del fragmento repetido adolece. A veces se hace difícil (o incluso imposible) fijar el punto de inicio y final de cada irrupción de la fórmula. Por su naturaleza de enlace, mero procedimiento de continuidad, no pugna por definir cada una de las unidades que la componen. No se articula, pues, como una cadena, a base de eslabones unidos, sino más bien como una cuerda, a base de fibras trenzadas.

Leer (una pieza musical): percibir una pieza musical de tal modo que uno puede representarse sus distintas partes dispuestas en el espacio (visto o imaginado) del mismo modo en que estas se distribuyen en las páginas de una partitura de tipo tradicional (con notas sobre pentagramas). En la lectura, las partes de la pieza se muestran dispuestas secuencialmente y, al mismo tiempo, de tal modo que pueden recorrerse hacia atrás y hacia adelante, una y otra vez, a fin de apreciar mejor la semejanza entre ellas. La lectura no se da solamente cuando *recorremos con la mirada* una partitura de tipo tradicional; ciertas modalidades de escucha permiten al oyente representarse, en la memoria y la imaginación, las partes de la pieza como dispuestas en el espacio (imaginado), de tal modo que puede recorrerlas como si sus ojos recorrieran las páginas de una partitura: puede, por lo tanto, leer la pieza. La lectura de una pieza está animada por la voluntad de comprenderla mejor, de captar su sentido, y puede darse tanto bajo el régimen de la escucha funcional

como bajo la modalidad de escucha que aquí propongo, siguiendo a Peter Szendy, como aquella a la que la repetición nos impele. En el primer caso la lectura consistirá, tal como he dicho, en una suerte de disposición en el espacio de las partes de la pieza; pero en el caso de una escucha abierta a ciertas intermitencias y fluctuaciones, la voluntad de comprender llevará a la lectura no sólo a retroceder y avanzar por el transcurso de la misma, sino a interrumpirla, a ir y venir de los sonidos a su contexto, atendiendo a estímulos y a consideraciones que, siendo distintos de los sonidos de la pieza, contribuyen —acaso de un modo lejano, e incluso contingente— a la comprensión de su sentido.

Pieza (musical): Fragmento musical al que asignamos un título, y que generalmente atribuimos a un autor. El título permite identificar la pieza como la misma a lo largo de sus distintas interpretaciones. Y ese es el rasgo definitorio fundamental de la pieza musical: su capacidad de volver a sonar, de ser interpretada —o ejecutada, o reproducida, dada a escuchar por el procedimiento que sea— varias veces sin dejar de ser la misma. Ello implica, entre otras cosas, que es algo distinto de una serie de sonidos ordenados en el tiempo. Por ejemplo, dos interpretaciones de *Cartridge Music* de John Cage pueden consistir en dos series de sonidos completamente distintas (timbres distintos dispuestos en el tiempo de forma distinta) y sin embargo no dudamos en afirmar que hemos asistido a dos interpretaciones de la misma pieza: *Cartridge Music* de John Cage. La pieza se distingue de la obra musical por el hecho de que no tiene por qué constituirse en una unidad, no pide ser escuchada, de principio a fin y en todos sus detalles, como un todo coherente. Además, mientras que la pieza musical queda definida por un indicio no sonoro —el título, la posible atribución a un autor—, la obra musical es aquella entidad sonora que se define y que adquiere unidad exclusivamente por medio de sus sonidos —el título, e incluso la atribución a su autor, son secundarios en este caso: la obra debe escucharse y entenderse como lo puramente musical. Podemos pensar que la pieza es una obra *en proceso de hacerse*, proceso que bien puede no llegarse a

completar. Ese proceso de hacerse es paralelo al proceso de escucha, y la pieza se da, existe propiamente, en ese proceso de escucha, como algo que *va ocurriendo*. En este sentido, es relevante llamar la atención sobre el sentido de fragmento que también tiene la palabra pieza. La pieza como un fragmento, un trozo suelto, y acaso incompleto, de música. Y es relevante por cierto que ese sentido de fragmento se mantenga también en otros idiomas: “*piece*” en inglés, “*morceaux*” en francés.

Recursividad transitiva (de la escucha musical): aspecto de la escucha musical por el cual, a la vez que esta vuelve sobre sí, proceso por el cual se constituye el sujeto de la escucha, se dirige hacia el exterior, proceso por el cual busca ser compartida. Este doble desplazamiento simultáneo hacia dentro y hacia fuera puede describirse tomando como punto de partida la transitividad del sonido, como propone Jean-Luc Nancy: en el trasladarse del sonido por el espacio, este resuena, es decir, vuelve sobre sí *para escucharse*, con lo que constituye, por sí mismo, el sujeto a la escucha; y puede también describirse partiendo de la experiencia singular del individuo a la escucha, como hace Peter Szendy: el oyente, en el preciso instante en que, remitiendo a sí mientras escucha —escuchándose a sí mismo mientras escucha—, descubre la singularidad radical de dicha escucha, siente la necesidad de compartirla, de darla a escuchar —no la música simplemente, sino la propia escucha de esa música— a otros.

Sentido (de una pieza musical): orden que el oído descubre en la disposición de los sonidos de una pieza. A diferencia del código, que se refiere al modo como los sonidos se organizan en la pieza, el sentido depende solamente del orden conforme al cual estos se presentan al oído. Desde luego están estrechamente relacionados, incluso se implican recíprocamente —del conocimiento de un código podemos deducir un sentido, y de la comprensión de un sentido podemos deducir un código—, pero no son lo mismo: el código es un procedimiento, algo del tipo del algoritmo,

mientras que el sentido es un orden aparente (audible), algo del tipo de la imagen (de la disposición de los sonidos en la imaginación). El código es algo que se conoce, mientras que el sentido es algo que se comprende (en el proceso de escucha). Pese a que el sentido de una pieza es un orden *de los sonidos*, y que descubrimos *en los sonidos*, no tiene por qué depender exclusivamente de ellos, ni constar exclusivamente de ellos. Cosas que no son sonidos — palabras, ideas, imágenes, formas, etc.— pueden tener un papel relevante en la forma como los sonidos se disponen en la pieza, y formar parte, por lo tanto, de su sentido.

Significado (de una pieza musical): parte del sentido de una pieza musical que no consta de sonidos. Como dice Jean-Luc Nancy, el sonido y el sentido operan al mismo nivel — recuérdese que el sentido es el orden que el oyente descubre en los sonidos en el proceso de escucha, es decir, al mismo nivel en el que los sonidos, por así decirlo, se articulan y se presentan al oído. No sólo se sitúan al mismo nivel, sino cada uno en las lindes del otro, circundándose, recortándose. El sonido se sitúa en las lindes del sentido, indicando el límite (y la transferencia) entre el sentido y el sinsentido; y el sentido se sitúa en las lindes del sonidos, indicando el límite y la transferencia entre lo sonoro y lo no sonoro. Mediante esa transferencia que el sentido opera entre lo sonoro y lo no sonoro, lo no sonoro ingresa en el orden de la pieza (en su sentido). Eso no sonoro que toma parte en el sentido de la pieza es lo que propongo llamar significado.