

Gesto, sonido, sensación

Álvaro Oviedo

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 81-99.
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Gesto, sonido, sensación

Dos tipos de música: la que tocamos y la que oímos. Ni significación, ni representación: del gesto al sonido y del sonido al afecto. El cuerpo musical como experimentación. Prótesis y artificios del cuerpo musical 1: la escritura. La composición como construcción de un cuerpo. A la escucha del cuerpo de Schumann. Dimensiones cinética, energética y procesual de la música. La notación musical: fragmentación del gesto y apertura de un campo de posibles. La continuidad de lo heterogéneo: Lachenmann. Heterocronía del tiempo musical. Anotar el gesto: Kurtág. El gesto como *objetil*: la verdad de la variación. Prótesis y artificios del cuerpo musical 2: la informática. Risset/Grisey/Dufourt: el sonido como creación y devenir. Corporeidad y energía del sonido: Lachenmann. La felicidad del movimiento: Kurtág. Gesto y gasto. Contra la narración y los tópicos. El movimiento de las imágenes: Kurtág. Simulacro y construcción de la similitud. Movimiento, gesto, fuerzas: hacia la sensación. *La vendedora de fósforos* de Lachenmann: el cuerpo sonoro y las fuerzas de la muerte.

Palabras clave: gesto musical, sensación, sonido, composición, estética

Gesture, sound, sensation

Two kinds of music: the one that we play and the one that we hear. Neither signification nor representation: from gesture to sound and from sound to affect. The musical body as experimentation. Prostheses and artifices of the musical body 1: composition. Composition as a construction of a body. Listening to Schumann's body. Kinetic, energetic and temporal dimensions of music. Music notation: fragmentation of the gesture and opening of possibles. The continuity of the heterogeneous: Lachenmann. Heterochrony of musical time. Write down the gesture: Kurtág. The gesture as *objectil*: the truth of variation. Prostheses and artifices of the musical body 2: the computer. Risset / Grisey / Dufourt: sound as creation and becoming. Corporeity and sound energy: Lachenmann. The happiness of the movement: Kurtág. Gesture and expense. Against narrativity and topics. The movement of images: Kurtág. Simulacrum and construction of similarity. Movement, gesture, forces: towards the sensation. *The little match girl*: the sound body and the forces of death.

Keywords: gesture, sensation, sound, composition, Aesthetics

Podríamos comenzar por distinguir, como lo hace Roland Barthes, dos tipos de música muy diferentes: la que oímos y aquella que tocamos.¹ Esta última es una actividad ante todo manual, en la que el cuerpo se escucha realizando sus gestos. En ésta accedemos a la simultaneidad de dos experiencias sensibles que se asocian, el tacto y el oído, la producción física del sonido y su sensación auditiva. Pero sobre todo cantar o tocar un instrumento —aun mal— abre la puerta a la confusión alucinada del que siente y de lo que siente, a la unidad, en la sensación, del sujeto y del objeto. Tocando se manifiestan plegados, implicados uno en el otro, tres momentos indisociables de la experiencia musical que se despliegan hasta aparecer a veces como instancias casi independientes: el gesto que produce el sonido, el sonido y el afecto. La implicación de los tres momentos atravesando el cuerpo del músico nos indica que lo que expresa la música, lo que en ella se despliega, es el gesto corporal que la produce y esta expresión es del orden del afecto y no de la significación o de la representación: el sonido expresa el gesto, el afecto es la expresión del sonido.

El centro móvil de esa experiencia es el cuerpo, que produce sonidos con sus gestos, sonidos que se vuelven sensaciones y lo afectan, es decir un cuerpo no ya dado, sino en proceso de acciones y pasiones: es una práctica, una experimentación, la continua invención de un cuerpo. No reivindicamos la naturalidad del cuerpo ni tampoco un origen corporal de la música ya que no existe un cuerpo musical original; se trata más bien de un devenir que integra todo tipo de prótesis y de artificios. Uno de esos artificios es la escritura; con ella abandonamos el cuerpo concreto y consideramos la composición como invención de un cuerpo musical capaz de hacernos entrar, sólo a través de la escucha, al orden de la sensación.

Si la notación fragmenta la continuidad del gesto y abstrae su temporalidad transformándola en un esquema espacial, ella permite también, con el desarrollo de las diferentes técnicas de escritura, la invención de nuevos gestos. Pierre Boulez defiende la idea de que zambullirse en la abstracción de la escritura y de la técnica permite hacer emerger gestos que hubiesen sido inimaginables sin este artificio.² El gesto va entonces más allá del cuerpo del intérprete, la composición inventa su propio cuerpo, sus gestos, su oído. Barthes afirma que lo que él oye en la música de Schumann no son notas ni

1. Roland Barthes, “Musica practica”, en *L’obvie et l’obtus* (París: Seuil, 1992), 231.

2. Pierre Boulez, “La composition et ses différents gestes”, en *Leçons de musique* (París: Bourgeois, 2005), 162-164.

temas, tampoco una gramática, sino el cuerpo de Schumann,³ el que Schumann compone, el que arma en su obra, un cuerpo pulsional al que el intérprete debe ofrendar el suyo. Desde esta perspectiva, la de la obra musical como cuerpo en movimiento, el oído cancela toda distinción entre compositor, intérprete y oyente, entra en la sensación, accede a la unidad del sintiente y de lo sentido.

En vez de pensar la música en términos de significación, de forma y fuera del tiempo, prestar atención al gesto, oír el cuerpo, hace remontar a la superficie las dimensiones cinética, energética y procesual de la música. La notación, como decíamos, es una potente productora de nuevos gestos, que puede también inducirnos al error, ya que su principio es el de abstraer el tiempo del gesto y fragmentarlo. Parte de lo que se escribe en el campo del análisis musical —tal vez inevitablemente— participa de esta abstracción del tiempo, del movimiento y de la energía. En su forma gráfica, el gesto musical se compone de puntos separados, de elementos discretos alineados en el espacio. Pero esta transcripción es el rastro de movimientos y fuerzas que no pueden existir fuera del tiempo. Tim Ingold plantea esta dificultad y muestra cómo la línea (dibujada o producto de un desplazamiento o melódica...), se fue desprendiendo históricamente del movimiento que le da consistencia, transformando el gesto continuo en una sucesión de puntos separados.⁴ No sólo escrita, aun cuando la escuchamos, la línea melódica se manifiesta como la huella de un movimiento, un trayecto que se despliega en el tiempo. Pierre Boulez establece una analogía entre la línea de Paul Klee y la melodía,⁵ pero considerándola como la unión de puntos geométricos sucesivos, según entonces una visión únicamente gráfica del gesto musical, cuando en realidad se trata de pliegues de una línea curva. Leibniz, citado por Deleuze afirma: “La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues, de tal manera que puede haber en ella una infinidad de pliegues, unos más pequeños que otros, sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos”.⁶ Esta continuidad es la del gesto físico, del movimiento que se despliega en el tiempo, dando su fuerza al sonido, inventando una duración. El movimiento y el tiempo son

3. Roland Barthes, “Rasch”, en *L’obvie et l’obtus* (París: Seuil, 1992), 265.

4. Tim Ingold, *Une breve histoire des lignes* (París: Zones sensibles, 2013), 100.

5. Pierre Boulez, *Le pays fertile* (París: Gallimard, 2008), 52-53.

6. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque* (París: Minuit, 1988), 9. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, (Buenos Aires: Paidós, 1989), 14.

indivisibles, en consecuencia no pueden ser descompuestos en puntos sucesivos a no ser que se quiera ignorar... el movimiento y el tiempo.

La continuidad del gesto comienza a fragmentarse con la notación del canto gregoriano, pero los neumas conservan aún el recuerdo de su fluidez y plasticidad, ya que señalan, a través de líneas curvas, las inflexiones de la voz y no las notas ni la división exacta de los valores rítmicos.⁷ En la escritura musical de la Edad Media, la *plica* (pliegue en latín) es una figura que, según un antiguo tratado, “divide el sonido en un sonido diverso, en diversos intervalos, ascendentes y descendentes”.⁸ El término de *plica* se conservó en castellano para designar las barras verticales de los valores rítmicos. No nos hace falta mucho más para inventar una definición del ritmo: los múltiples pliegues del tiempo musical en una continuidad que, sin embargo, no supone la homogeneidad. Con respecto a esto último basta pensar en la heterogeneidad tímbrica de la *Klangfarbenmelodie* de la Escuela de Viena y en la forma, ya no sólo tímbrica sino también gestual, que ésta toma en la obra de Helmut Lachenmann. En “Siciliano”, una de las piezas de *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, Lachenmann compone una continuidad paradójica del gesto con acciones instrumentales heterogéneas y construye lo que él llama una “polifonía de agenciamientos” cuyas voces corresponden a seis series de sonoridades: nota, presión exagerada, *flautato*, golpe, *pizzicato*, soplo inarmónico. En una forma de hoquetus, las sonoridades heterogéneas se alternan para desplegar las figuras rítmicas de una siciliana. El gesto, en este caso el de un cuerpo orquestal, surge de las diferencias entre las seis series heterogéneas o, mejor aún, surge como diferencia, como acontecimiento. Lachenmann define la composición como la construcción de un instrumento, en este caso la orquesta reorganizada en torno a las seis series de sonoridades, y la forma como el descubrimiento casi táctil por parte del oyente de este instrumento en el tiempo de la obra.⁹

7. Hugues Dufourt, “L’artifice d’écriture dans la musique occidentale”, en *Musique, Pouvoir, Écriture* (París: Bourgois, 1991).

8. Willi Apel, *La notation de la musique polyphonique 900-1600* (Lieja: Mardaga, 1998), 202-203. Las traducciones son del autor, salvo que se indique lo contrario.

9. Helmut Lachenmann, “L’écoute est désarmée – sans l’écoute”, en *Écrits et entretiens* (Ginebra: Contrechamps, 2009), 114-115.

Figura 1. Reducción de los primeros compases de “Siciliano”, *Tanzsuite mit Deuschlanlied*, Helmut Lachenmann. © Contrechamps.

The image displays a handwritten musical score for the piece "Siciliano" from the "Tanzsuite mit Deuschlanlied" by Helmut Lachenmann. The score is organized into two systems, each containing multiple staves. The notation is highly detailed, featuring various rhythmic values, dynamic markings (such as *f*, *ff*, *pp*, *sfz*, *mp*), and articulation symbols. The first system begins with a circled number "30" and the second with "74". At the bottom of the page, there is a legend defining the symbols used in the score:

- ∇ pizz
- \blacktriangle ge-Schlagen
- \square gepfeifl
- \diamond flaut.
- \circ gestricheln
- \ominus geblasen
- \ominus tonlos

A partir del *Ars Nova*, los pliegues del ritmo comienzan a concebirse, gracias a la notación, como la división de los valores rítmicos en partes iguales. El gesto termina de fragmentarse, se dejan de lado los modos rítmicos que dependían de la prosodia y se establecen medidas sistemáticas y abstractas del tiempo inspiradas en la cuantificación de las distancias en el espacio. El tiempo musical comienza a pensarse en términos de isorritmia e isotropía, lo que significa que los diferentes valores rítmicos son equivalentes y sus propiedades siempre las mismas;¹⁰ así el tiempo musical se vuelve uniforme, permitiendo el auge y el desarrollo de polifonías cada vez más complejas. Pero esta uniformidad puede considerarse desde otra perspectiva, la de una continuidad sin estructura predeterminada que puede ser plegada al infinito, más bien entonces como un laberinto, un campo de operaciones que se vuelve la condición de posibilidad de un gesto libre de la métrica y la pulsación. Tal es el tiempo del gesto, que corresponde a lo que Gilles Deleuze oye en una serie de obras musicales presentadas por Pierre Boulez en una conferencia conjunta.¹¹ El filósofo se refiere al concepto bergsoniano de duración y a su carácter *heterócrono*, es decir el hecho de reunir una multiplicidad de tiempos heterogéneos. Lo que compone el gesto musical es una multiplicidad de duraciones diferentes, irreductibles. Esta diversidad no se articula desde el exterior a través de una pulsación y un compás regular o irregular que las unificaría, sino del interior, del gesto que las hace surgir como diferencia.

György Kurtág adapta su notación a esta diferencia constitutiva del gesto, haciéndola aparecer gráficamente en sus partituras, salvaguardando al mismo tiempo la continuidad que la notación fragmenta. Su escritura busca sortear las restricciones que la transcripción impone al flujo musical, evitando las operaciones de la isorritmia (dos corcheas equivalen a una negra, dos negras a una blanca, etc.). El compositor húngaro transcribe su música utilizando valores largos y breves, una serie de signos que van de *muy largo* hasta la *apoyatura*. Además, cada uno de los valores rítmicos puede ser modificado con el agregado de un signo que prolonga o acorta su duración, o que lo hace entrar en procesos de variación de la velocidad, de aceleración o desaceleración. De esta manera, cada sonido, cada silencio tiene una duración cualitativa que depende de la modulación del gesto musical y no de una división a priori en segmentos iguales.

10. Hugues Dufourt, *Essai sur les principes de la musique (T. 1): Mathesis et subjectivité* (París: Musica Falsa, 2006), 330-331.

11. Gilles Deleuze, "Le Temps musical", en *Lettres et autres écrits* (París: Minuit, 2015). Pierre Boulez "Le temps musical (Ligeti, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Carter)", en *Regards sur autrui* (París: Bourgeois, 2005).

Figura 2. Duraciones en la notación de Kurtág, *Játékok*. © Editio Musica Budapest

El diagrama muestra tres filas de símbolos musicales:

- valores rítmicos:** Incluye notaciones para 'muy largo' (un punto), 'largo' (un punto con una línea horizontal), 'breve' (un punto con una línea curva), 'apoyatura' (un punto con una línea curva y un símbolo de apoyo), y 'casi arpeggio' (un grupo de notas ligadas).
- silencios:** Incluye notaciones para 'muy largo' (un punto con una línea horizontal), 'largo' (un punto con una línea curva), 'breve' (un punto con una línea curva), 'coma' (un punto con una línea curva y un símbolo de coma), y 'apoyatura' (un punto con una línea curva y un símbolo de apoyo).
- signos que modifican la duración:** Incluye notaciones para 'muy largo' (un punto con una línea horizontal), 'largo' (un punto con una línea curva), y 'breve' (un punto con una línea curva).

Debajo de estas filas se muestra una línea musical con una 'escala de valores rítmicos, del más largo al más breve', que comienza con un punto y termina con un grupo de notas ligadas. A la izquierda de esta línea musical hay un símbolo de acelerando (dos líneas que convergen) y a la derecha un símbolo de decelerando (dos líneas que divergen).

En “Las extrañas piruetas del maestro de capilla Johannes Kreisler”, la primera pieza de *Hommage à R. Sch* op. 15d, las líneas del clarinete, la viola y el piano están escritas como un grupo de seis o siete apoyaturas (casi un arpeggio) ligadas a un valor largo agudo al que llegan acelerando y que abandonan desacelerando. Cuando los tres instrumentos tocan juntos, cada línea parece seguir un gesto propio que sólo se modula a la escucha de los otros instrumentos en el momento de interpretación. La partitura no indica la duración exacta del valor largo (que debe ser abreviado en el clarinete y el piano), ni las velocidades de los movimientos ascendentes y descendentes. Al interior de cada gesto y en la relación entre los instrumentos se produce esta *heterocronía* de la que hablábamos. Por otro lado, aunque su contorno, su trayectoria y su continuidad puedan darnos la impresión de un elemento simple, el gesto es siempre complejo, compuesto. Como decíamos antes, no se trata de instaurar un supuesto origen de la música, ya que el gesto es siempre una invención, un acto de composición: la emergencia, en una forma de continuidad, de varios sonidos en un devenir.

Figura 3. Sección central de “Las extrañas piruetas del maestro de capilla Johannes Kreisler” *Hommage à R. Sch.* Op. 15d, György Kurtág. © Editio Musica Budapest

La música permite experimentar ciertos conceptos filosóficos y luego éstos ayudan a afinar nuestro oído y volver a la música. Es el caso de la nueva definición del concepto de objeto, el *objetil*, que Gilles Deleuze toma prestado a Bernard Cache en *El pliegue*. Se trata ya no de algo fijo, sino de un *objeto-proyectil* que, en vez de constituirse en la permanencia, lo hace en una variación continua, en una modulación: “Es una concepción no sólo temporal, sino cualitativa del objeto, en la medida en que los sonidos, los colores, son flexibles y están incluidos en la modulación. Es un objeto manierista y ya no esencialista: deviene acontecimiento”.¹² Expresión del gesto físico que la produce, la materia sonora se presenta como la proyección en el tiempo de la acción. La materia sonora deviene flexible, plástica y hasta muscular. Ante este tipo de objeto sonoro, el sujeto que entra en contacto con él en la sensación también cambia de estatus. El sujeto no preexiste, se constituye como punto de vista, o *punto de oído*, parcial y momentáneo, de un objeto musical que no cesa de variar. Se trata del perspectivismo del gesto musical: el sujeto ya no es omnisciente, ni anterior, ni impermeable al objeto, al contrario, surge

12. Deleuze, *Le pli*, 26-27. Deleuze, *El pliegue*, 30-32.

como una perspectiva en la relación con el objeto considerado como una materia sonora gestual en devenir. Este perspectivismo, como afirma Deleuze, no es un relativismo, ya que se trata de afirmar la verdad de la variación (del objeto, del sujeto) y no la variación de la verdad: la verdad existe, es la variación. El punto de vista (o de oído) que constituye el sujeto en relación a una materia cambiante no se hace en el vacío, necesita un punto de anclaje material, un cuerpo, se trata siempre de una perspectiva situada. Pero no basta encontrarse en el punto de vista (de oído): la perspectiva, como lo afirma Deleuze, no está dada, es una acción, la de construir un cierto orden que hace surgir el objeto. La composición se define entonces como la construcción de un *punto de oído*, es decir cierta manera de ordenar los sonidos, punto que implica un cuerpo, con sus gestos y su oído específicos.

La electrónica y la informática, dos prótesis del cuerpo musical en el siglo XX, avalan la invención y el devenir como las dimensiones principales del sonido. Con Stockhausen aparece la idea de que ya no basta componer con sonidos preexistentes, hay que crear también sus propios sonidos, componer es componer en un primer momento el sonido. Esta idea, que es adoptada por los compositores de la corriente espectral, viene de la mano de una nueva definición del timbre. Según Jean-Claude Risset, el timbre deja de ser aquello que nos permite reconocer la fuente de un sonido y se transforma en un campo de acciones y operaciones de creación, de composición del sonido.¹³ En esta producción del timbre surge rápidamente un primer escollo, los nuevos sonidos carecen de la complejidad de aquellos producidos por la voz o por los instrumentos mecánicos. Risset parte entonces a la búsqueda de los múltiples factores que dan “vida” a un sonido y que tienen que ver con su devenir.

A partir del siglo XX el timbre deja de identificarse sólo con un espectro, ya que éste varía en el tiempo, y se comienza a observar que ningún sonido armónico presenta una periodicidad exacta, se trata más bien de una cuasi-periodicidad. El componente principal del timbre pasa a ser su devenir, la manera en la que el sonido evoluciona en el tiempo. Esto concierne no sólo a la modificación del espectro en el curso del sonido, sino también a las fases que atraviesa, es decir los transitorios de ataque, de mantenimiento y de extinción. Son estos factores cambiantes los que determinan “la vida del sonido”: su identidad no depende de un invariante sino de la correlación de varios factores evolutivos.

13. Jean-Claude Risset, “Le timbre et la musique”, en *Composer le son. Écrits, Vol. 1: Repères d’une exploration du monde sonore numérique* (París: Hermann, 2014).

Nada es fijo en un sonido, escribe Hugues Dufourt, al contrario, lo que lo caracteriza es su inestabilidad, su irregularidad, que resulta de la variación de diversos parámetros físicos conjugados.¹⁴ Risset constata este fenómeno en su análisis de los sonidos de los metales, cuyo espectro es indisociable de otra variable, la intensidad. Esto explica dos de sus características: por un lado, los armónicos no aparecen simultáneamente en el momento del ataque sino que surgen escalonados; por otro lado, el hecho de pasar en un crescendo de *piano* a *forte* no refuerza simplemente los armónicos ya presentes en el sonido *piano*, sino que hace surgir armónicos superiores que no sonaban, modificando notablemente el timbre. El sonido aparece entonces como el devenir de una multiplicidad de dimensiones que interactúan; en el caso de los metales al menos, el espectro y la intensidad. La síntesis integrará estos resultados en la invención de nuevos sonidos, invención que aparece también en la música instrumental, ya sea a través de nuevas técnicas de orquestación, como en la música espectral, o con nuevos gestos que modifican radicalmente la identidad del instrumento, como en la música de Salvatore Sciarrino o de Helmut Lachenmann.

Todo es movimiento en el sonido y en primer lugar el gesto que lo produce al poner en vibración un cuerpo, vibración que se transmite al aire y que afecta el oído. Si es posible hablar en términos de “materia” sonora en relación con algo que en realidad es inmaterial, es porque el sonido transmite la huella concreta y energética de su producción; el sonido es la expresión del gesto que lo produce, de su materialidad, de su energía.¹⁵ Esta dimensión, la manera en que el sonido expresa el gesto y su fuerza, es el parámetro que Lachenmann busca hacer sensible en su “música concreta instrumental”. Los aspectos corporales y dinámicos de la génesis del sonido devienen las dimensiones expresivas y constructivas de su música. Para el compositor alemán se trata de atraer la escucha hacia lo que él llama la energía o la corporeidad del sonido, es decir la manera en la que el tipo de gesto instrumental y la energía que se gasta en su realización determina el timbre del sonido. Lachenmann tematiza y desarrolla en el tiempo ciertas acciones corporales específicas. En *temA* para voz, flauta y cello, el título, anagrama de la palabra *Atem* (respiración), corresponde al material de la pieza: el gesto físico y sonoro de la inspiración y la expiración es tratado como una figura que contiene en potencia una multiplicidad de

14. Hugues Dufourt, “Musique spectrale”, en *Musique, Pouvoir, Écriture* (París: Bourgois, 1991).

15. “En el origen del sonido hay un movimiento y para efectuar un movimiento hay que gastar energía. En otros términos, cuando escuchamos un sonido, se produjo —o se está produciendo— un acontecimiento, cercano o distante, cuya onda sonora transporta el rastro material hasta nuestros oídos”. Michelle Castellengo, *Écoute musicale et acoustique* (París: Eyrolles, 2015), 7.

variantes, pasando de la voz a la flauta y de la flauta al cello. En *Pression*, para cello, Lachenmann trabaja, como lo indica el título de la pieza, sobre la variación de la fuerza de las acciones del músico sobre las diferentes partes del instrumento (las cuerdas, la caja, el puente, las clavijas, el arco...). Es la variación de la fuerza la que determina el carácter de las acciones del intérprete (rozar, acariciar, deslizar, rascar, frotar, aplastar, hacer rebotar, golpear, pellizcar...). Es el tipo de gesto y su fuerza el que, condicionando el timbre, determina la composición. Esto supone la renovación radical de las técnicas instrumentales y la creación de un cuerpo musical inédito, partiendo de gestos que rompen con la retórica tonal, construyendo un oído sensible a estas nuevas dimensiones del sonido.

Todo es movimiento, y es el movimiento que Kurtág instaure como principio de las piezas que componen su método de piano *Játékok*:

La felicidad del movimiento —circular sin miedo y, si es necesario con velocidad sobre todo el espacio del teclado, desde el comienzo del aprendizaje, en vez de buscar la nota con circunspección, en vez de contar los ritmos— este proyecto en principio un poco vago estuvo en el origen de esta colección de piezas.¹⁶

La construcción del cuerpo musical comienza con el contacto de métodos y piezas simples. Kurtág experimenta y propone una nueva concepción del aprendizaje que parte del movimiento y del gesto. En el primer volumen de *Játékok* (los siguientes se alejan del carácter pedagógico), el compositor busca relacionar el sonido y la acción que lo produce, a partir de tres sonidos-gestos de base donde el cuerpo entero entra en juego: el *glissando*, el *cluster* y la nota. Kurtág afirma que a través de estas piezas se trata de “combinar sensación física y reflexión sobre lo que sucede en términos musicales”.¹⁷ En una pieza como “Verés” (Golpes), “el desarrollo debe relacionarse con la sensación de ser golpeado. Al final se obtiene una compenetración entre el hecho técnico y el hecho sensorial”.¹⁸ Mientras que los métodos tradicionales limitan en un principio el registro y centran su atención en la exactitud de la nota y del ritmo, Kurtág, por un lado, invita a los niños a tomar posesión de todo el teclado, lo que implica importantes desplazamientos, a veces

16. György Kurtág, “Préface à *Játékok (Jeux)*”, en *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre* (Ginebra: Contrechamps, 1995), 33.

17. György Kurtág, “*Játékok: une leçon de György Kurtág*”, en *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre* (Ginebra: Contrechamps, 1995).

18. *Ibid.*, 28.

caminando por delante o por detrás del piano, los que deben ser realizados en relación al resultado sonoro. Por otro lado, toda una serie de piezas, las que se encuentran en las páginas de la izquierda del libro, utiliza un material indiferenciado; en éstas “la nota exacta no es tan importante, lo primordial es el gesto y el registro aproximativo”.¹⁹

Escribiendo sobre los dibujos de Cy Twombly, Barthes afirma que el gesto se diferencia de un mensaje o de un signo: se trata más bien de un resto irreductible a la comunicación o a la intelección. Hay que distinguir entre producción y producto: el gesto es una actividad, un proceso de manipulación y no un objeto producido. Pero además, el gesto no es simplemente un acto, es un suplemento, “la suma indeterminada e inagotable de las razones, de las pulsiones, de las perezas que envuelven el acto de una *atmósfera*”.²⁰ El gesto es un *gasto*, no tiene *utilidad*, no sirve ni para comunicar, ni para significar, ni para representar. No se trata ni siquiera de representar el movimiento, el gesto es, de manera literal, un movimiento.

La categoría de gesto en música se encuentra a menudo asociada a la de tópicos, en una perspectiva narratológica que concibe la música dentro del orden de la significación. El tópico reduce el pluralismo del gesto a un número reducido de clichés y elementos arquetipales, figuras que son consideradas como vocablos que se encadenan en una narración. Los gestos no nos cuentan una historia; si ponemos el acento en el movimiento, la energía y el afecto es porque el gesto es una fuerza, no significa, nos afecta; con el gesto es cuestión de experimentación, no de interpretación ni de hermenéutica.

György Kurtág es un gran creador de imágenes musicales. La imagen es lo que resulta del encuentro entre gesto y texto en la música vocal. Como condición de esos encuentros existe lo que Bergson llama un todo de la imagen, un flujo de materia-tiempo en movimiento continuo, que Deleuze evoca para definir la imagen cinematográfica en el marco de una cinética y por fuera de la narración.²¹ En este marco, el principio de la imagen es el movimiento y considerarla dentro de una narración no hace más que convertirla en un elemento estático. Kurtág multiplica las imágenes en movimiento en *Kafka-Fragmente* op. 24 para soprano y violín. El ejemplo más radical de este flujo continuo es la última pieza. La soprano canta: “La luna llena nos cegaba. Los pájaros

19. Ibid., 26.

20. Roland Barthes, “Cy Twombly *ou* Non multa sed multum”, en *L’obvie et l’obtus* (París: Seuil, 1992), 148.

21. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement* (París: Minuit, 1983).

gritaban de un árbol al otro. Un zumbido atravesaba los campos. Nosotros nos arrastramos en el polvo: una pareja de serpientes”. El trabajo rítmico es extremadamente fluido, sin métrica fija, utilizando apoyaturas y múltiples divisiones irracionales de la pulsación. La voz y el violín se pierden en trémolos y trinos que difuminan el contorno de los sonidos. En un momento, el violín pasa de un material melódico a producir los gritos y los pequeños movimientos de los pájaros a los cuales la voz responde, antes de ahogar el texto en un flujo ininterrumpido de melismas. Se trata de experimentar y no de interpretar. La experiencia a la que nos hace acceder esta pieza es la de la percepción pura de la materia, a la cual se llega a través de la intuición y que permite captar la materia y sus innumerables estremecimientos,

todos ligados en una continuidad ininterrumpida, todos solidarios entre sí y que corren en todos los sentidos como si fueran escalofríos... unan esos movimientos desprendiéndose del espacio divisible que los subtiende para ya no considerar más que su movilidad, ese acto indiviso que vuestra conciencia capta en los movimientos que ustedes ejecutan por sí mismos: obtendrán de la materia una visión quizás fatigosa para vuestra imaginación, pero pura y desembarazada de aquello que las exigencias de la vida les hacen añadir en la percepción exterior.²²

El problema de la categoría de tópico es que nos hace pensar la música a partir de un reservorio limitado de gestos preestablecidos y connotados. Que los clichés existen no queda duda, pero otra cosa es querer pensar la creación artística a partir de ellos, reduciendo la emergencia de lo nuevo a una serie de elementos preexistentes. Asimismo, el tópico parte de la idea de semejanza, cuando en realidad la imagen es invención y su origen es una disimilitud fundamental, la diferencia entre texto y música. Siguiendo la senda abierta por Nietzsche, Deleuze busca, con el concepto de simulacro, invertir el platonismo: la relación jerárquica de la idea con las cosas, la identidad y la semejanza como principio de estas últimas, la reducción de la multiplicidad y la diversidad de los seres.²³ En vez de pensar la imagen en términos de copia, es decir como una imagen que se refiere a la Idea interiorizando la semejanza, la imagen simulacro se construye sobre una disimilitud y no pasa por la Idea. El simulacro acaba con las nociones de modelo y de copia como así también con las jerarquías que se desprenden de ese tipo de relaciones.

22. Henri Bergson, *Matière et mémoire* (París: PUF, 1993), 234. Henri Bergson, *Materia y memoria*, (Buenos Aires: Cactus, 2006), 217-218.

23. Gilles Deleuze, “Simulacre et philosophie antique”, en *Logique du sens* (París: Minuit, 1969).

Concebir el mundo en términos de copias o de simulacros corresponde a dos maneras diferentes de ver y oír este mundo: pensar la diferencia a partir de una similitud previa, o al contrario, pensar la similitud como el producto de una diferencia fundamental, es decir como un resultado, como una construcción.

Esta cuestión concierne al arte y Deleuze vuelve a tratarla en *Lógica de la sensación*, su libro sobre Francis Bacon. El filósofo se refiere a un tipo particular de semejanza, aquella que escapando del código y de la figuración es producida por la sensación. La de Bacon no es una pintura figurativa, no se trata de representar un objeto; el objeto de su pintura es la sensación. El sitio donde se produce la sensación es el cuerpo, pero no se trata tampoco de la representación del cuerpo, lo que aparece en los cuadros de Bacon es el cuerpo experimentando una sensación. Para que haya sensación, una fuerza tiene que ejercerse sobre el cuerpo, y según Deleuze lo común a todas las artes es hacer sentir estas fuerzas, captarlas:

En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee “no hacer lo visible, sino hacer visible” no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir sobre un punto de la onda, para que haya sensación.²⁴

A fin de cuentas, el objeto de la música no es el sonido, éste es sólo el medio de las fuerzas. El gesto físico —fuerza insonora— atraviesa el sonido y constituye un cuerpo musical en devenir. La sensación reúne el sujeto y el objeto: simultáneamente yo devengo en la sensación y algo acontece con la sensación. Es casi el mismo cuerpo que da y recibe la sensación, que deviene sujeto y objeto. Como espectador, como oyente, uno sólo experimenta la sensación entrando en el cuadro, en la obra musical, accediendo a la unidad del sintiente y de lo sentido.²⁵ El poder del gesto en la música de György Kurtág o de Helmut Lachenmann es innegable. Sin embargo, lo importante no es el gesto, sino la posibilidad, a través de ellos, de acceder a la sensación. El gesto es la condición de la sensación, orden al cual se accede a la escucha de esas obras.

24. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (París: Seuil, 2002), 57. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2002), 63.

25. *Ibid.*

Escuchar un cuerpo experimentando la sensación y así entrar al orden de la sensación: es lo que sucede en contacto con *La vendedora de fósforos* de Helmut Lachenmann, subtitulada *Música con imágenes*. La obra parte del cuento de Hans Christian Andersen: una niña vende fósforos en las calles heladas en vísperas de año nuevo. En un momento se refugia contra un muro y prende los fósforos para calentarse, provocando con cada uno una imagen de felicidad. La niña morirá de frío en la noche y su cuerpo sin vida será encontrado al día siguiente. Ninguna de las voces corresponde al personaje de la niña, es el conjunto de las voces y de los instrumentos que constituyen el cuerpo tembloroso, aterido de frío, el cuerpo de la sensación. En la “Frier-Arie”, el texto fragmentado circula entre las dos sopranos y el coro, mezclándose con la sonoridad de los instrumentos, componiendo un cuerpo sonoro que lidia con las fuerzas del frío. No se trata, explica Lachenmann, “de una intriga dramática con diálogos, de conflictos entre individuos, a los cuales había que agregar la música”.²⁶ La obra presenta más bien una sucesión de situaciones que se centran en lo que Lachenmann llama la anatomía del cuento, que corresponde a “la configuración concreta de las cosas”.²⁷ El elemento sensible que domina es el frío afectando los cuerpos, algo que no está sujeto a una narración, ni a una historia por contar, sino que corresponde al orden de la sensación, es decir de la acción de una fuerza sobre un cuerpo. Esa relación entre fuerzas y cuerpos es la base de la música concreta instrumental de Lachenmann, que tal vez así nos hace escuchar la sensación.

Lachenmann afirma haber querido arrancar la historia de Andersen de su carácter aleccionador y conmovedor haciendo resurgir la violencia del cuento, la de la naturaleza y el frío insoportable, la de la sociedad, indiferente al destino de la niña. La inserción en la segunda parte de la obra de una carta de Gudrun Ensslin, miembro de la Fracción del Ejército Rojo, que había participado en 1968 en el incendio de un centro comercial en Francfort, subraya esta violencia. Lachenmann relaciona este incendio y los fósforos que la niña prende para calentarse e inserta el texto de Ensslin inmediatamente después del primer fósforo quemado. Ensslin constituye una “variante deformada de la niña que decide matar en vez de dejarse morir”.²⁸ En su carta, escrita en la cárcel donde terminará por suicidarse, Ensslin da cuenta de una situación sin salida: “el criminal, el loco, el

26. Helmut Lachenmann, “Les sons représentent des événements naturels”, en *Écrits et entretiens* (Ginebra: Contrechamps, 2009), 250.

27. *Ibid.*, 251.

28. *Ibid.*, 249.

suicida —ellos encarnan esta contradicción. Revientan en ella, sus muertes simbolizan la ausencia de perspectiva y la impotencia del hombre en el sistema: o muerto, o egoísta”. Son las fuerzas invisibles y violentas de la muerte que la música de Lachenmann capta.

Ya sea en *La vendedora de fósforos* como en la pintura de Bacon, nos encontramos con una sórdida miseria figurativa, narrativa, que tiende hacia la muerte. Ahora bien, lejos de reducir las figuras del pintor inglés a esta dimensión, Deleuze encuentra en ellas una fe vital que debemos también señalar a propósito de la música de Lachenmann. El filósofo distingue dos formas de violencia, la del espectáculo y la de la sensación: hay que renunciar a la primera para alcanzar la segunda, la figuración visible es secundaria con respecto a la violencia de la sensación. Bacon no pinta el espectáculo visible delante del cual se grita, sino más bien el grito, como reacción a las fuerzas violentas, como aquello que hace visibles las fuerzas que trabajan el cuerpo. Existe entonces, afirma Deleuze, una vitalidad del grito, un acto de fe vital en las deformaciones que sufren los cuerpos en su confrontación con las fuerzas mortíferas:

Quando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya. Y en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto que ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba nuestras fuerzas y nos desviaba. Es como si ahora llegara a ser posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a ésta, o bien hacerse su amiga. La vida grita *contra* la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida, y no al revés en donde nos complacíamos.²⁹

Es a través del cuerpo musical helado, tembloroso, que escuchamos las fuerzas sordas del frío, que las fuerzas violentas de la muerte se vuelven sonoras. Pero Lachenmann las vuelve sensibles no para regodearse y festejar la muerte, sino para darle una presencia sonora que pueda ser vencida con cada fósforo encendido. Cuatro escenas llevan el nombre de “Ritsch”, onomatopeya del ruido de la fricción del fósforo en el momento de encenderse. Una fuerza contraria al frío se apodera de la orquesta en esos

29. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 61-62. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 68.

momentos, produciendo los gritos sonoros contra la muerte que, en virtud de una fe vital, abren la posibilidad de triunfar sobre ella.

Bibliografía

- Apel, Willi. *La notation de la musique polyphonique 900-1600*. Lieja: Mardaga, 1998.
- Barthes, Roland. “Cy Twombly ou Non multa sed multum”. En *L’obvie et l’obtus*. París: Seuil, 1982.
- . “Musica practica.” En *L’obvie et l’obtus*. París: Seuil, 1982.
- . “Rasch.” En *L’obvie et l’obtus*. París: Seuil, 1982.
- Bergson, Henri, *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- . *Matière et mémoire*. París: PUF, 1993.
- Boulez, Pierre. “La composition et ses différents gestes”. En *Leçons de musique*. París: Bourgeois, 2005.
- . “Le temps musical (Ligeti, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Carter)”. En *Regards sur autrui*. París: Bourgeois, 2005.
- . *Le pays fertile*. París: Gallimard, 2008.
- Castellengo, Michèle. *Écoute musicale et acoustique*. París: Eyrolles, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L’image-mouvement*. París: Minuit, 1983.
- . *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- . *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- . *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Seuil, 2002.
- . *Le pli. Leibniz et le baroque*. París: Minuit, 1988.
- . “Le Temps musical”. En *Lettres et autres écrits*. París: Minuit, 2015.
- . “Simulacre et philosophie antique”. En *Logique du sens*. París: Minuit, 1969.
- Dufourt, Hugues. *Essai sur les principes de la musique (T. 1): Mathesis et subjectivité*. París: Musica Falsa, 2006.
- . “L’artifice d’écriture dans la musique occidentale”. En *Musique, Pouvoir, Écriture*. París: Bourgeois, 1991.
- . “Musique spectrale”. En *Musique, Pouvoir, Écriture*. París: Bourgeois, 1991.
- Ingold, Tim. *Une breve histoire des lignes*. París: Zones sensibles, 2013.
- Kurtág, György. “Játékok: une leçon de György Kurtág”. En *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*. Ginebra: Contrechamps, 1995.
- . “Préface à Játékok (Jeux)”. En *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*. Ginebra: Contrechamps, 1995.
- Lachenmann, Helmut. “L’écoute est désarmée – sans l’écoute”. En *Écrits et entretiens*. Ginebra: Contrechamps, 2009.
- . “Les sons représentent des événements naturels”. En *Écrits et entretiens*. Ginebra: Contrechamps, 2009.

———. “Siciliano – Schémas et fragments de commentaires.” En *Écrits et entretiens*. Ginebra: Contrechamps, 2009.

Risset, Jean-Claude. “Le timbre et la musique”. En *Composer le son. Écrits, Vol. 1: Repères d'une exploration du monde sonore numérique*. Paris: Hermann, 2014.