

# A través del nudo. Material, sonido, gesto y notación en la creación musical.<sup>1</sup>

**Luis Menacho**

Universidad Nacional de La Plata  
menacho.luis@gmail.com

## Resumen

El descubrimiento del Inconsciente por Sigmund Freud constituyó una herida narcisista en la cultura al cuestionar radicalmente el lugar del sujeto en el mundo. Como sostiene Althusser (1988) esta herida fue sometida a numerosas asepsias para neutralizar sus alcances. La relectura de la prosa freudiana por Jacques Lacan elaboró su lógica subyacente definiendo al inconsciente como *efecto del Significante* y *estructurado como un lenguaje*. Hoy, se trata aún de comprender y seguir las consecuencias epistemológicas trazadas por ambos autores. Asumiendo el estatuto del sujeto del inconsciente, intentaremos aplicar un conjunto de conceptos en la reflexión sobre la creación musical. Aportar a la teoría de la práctica artística un cruce entre Psicoanálisis y música, delineado desde la topología lacaniana y desde los estudios precedentes de Betteo Berberis (2010) y Guzmán (2020) para desplegar los componentes que se encuentran involucrados en la creación y los alcances que proyectan en su praxis.

Palabras clave: composición, interpretación, Psicoanálisis, material, discurso musical

1 Este escrito toma como punto de partida una conferencia dictada en la Semana de las Artes de la Escuela de Arte «República de Italia». Florencio Varela. Buenos Aires. Octubre de 2021 y pertenece al Proyecto de investigación homónimo del Programa de Investigación Bianaual de Arte (PIBA) en la Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. (FDA-UNLP).



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

## Through the knot. Material, sound, gesture and notation in musical creation

### Abstract

Sigmund Freud's discovery of the Unconscious constituted a narcissistic wound in culture by radically questioning the place of the subject in the world. As Althusser (1988) argues, this wound was subjected to numerous asepsis in order to neutralise its scope. Jacques Lacan's re-reading of Freudian prose elaborated its underlying logic by defining the unconscious as an *effect of the Signifier* and *structured as a language*. Today, it is still a question of understanding and following the epistemological consequences traced by both authors. Assuming the status of the subject of the unconscious, we will try to apply a set of concepts to the reflection on musical creation. To bring to the theory of artistic practice a cross between Psychoanalysis and music, delineated from Lacanian topology and from the preceding studies of Betteo Berberis (2010) and Guzmán (2020) to unfold the components that are involved in creation and the scopes that they project in their praxis.

Keywords: composition, interpretation, Psychoanalysis, material, musical discourse.

## Un punto de mira

Hacia mediados de la década del setenta, en las últimas enseñanzas que dictó en sus célebres Seminarios, Jacques Lacan describió con el *nudo borromeo* la formalización de los tres registros del Real (R), el Imaginario (I) y el Simbólico (S), los cuales muestran los tres campos que otorgan consistencia al sujeto.<sup>2</sup> En una primera aproximación a este esquema del nudo podemos apuntar algunas de sus cualidades. En primer lugar, este *nudo* se encuentra compuesto por tres anillos enlazados de tal manera que si uno de los anillos se separa todo el nudo se deshace; en rigor, el nudo es una cadena con un tercer elemento que los une.<sup>3</sup> En segundo lugar, como podemos notar, los anillos establecen campos comunes entre sí, pero ninguno cubre por completo al otro. En el centro de este nudo, Lacan coloca al *Objeto a*, el enigmático objeto que es *causa* del deseo humano. Como observamos en la figura 1, el nudo borromeo con los tres campos RSI:

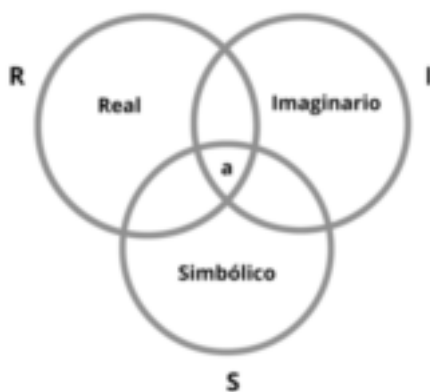


Figura 1

- 2 Lacan en el Seminario de los años 1975-76 elabora las diferentes posibilidades del nudo, incluso la variante con un cuarto anillo, eje de todo ese Seminario. Jacques Lacan. *Seminario 23. El Sinthome* (Buenos Aires. Paidós. 2021).
- 3 El nudo como cadena de tres solo es posible a partir del tercer elemento que los anuda. Como ocurre en la serie de Fibonacci, una progresión que se da a partir de la suma de los dos números precedentes siendo así 1, 1, 2..., es el tercer elemento el que revela la progresión numérica. Algo similar ocurre con la formalización de los grados funcionales de la tonalidad. Si tenemos dos acordes por caso Do y Fa, no podemos inferir cuál es la tónica ya que necesariamente es preciso disponer de un tercer elemento —que complete el marco heptafónico— para poder determinar el orden de relaciones de la tónica, la subdominante y la dominante.

De acuerdo con los tres campos, tres registros definidos: el Real (R) es lo que escapa a todo lenguaje y es en tanto tal, aquel campo que se resiste a toda simbolización, es la radical sustracción. Es el lugar de la *Vida* y su impenetrabilidad última, la vida como el enigma de “ese conjunto de fuerzas que resisten a la muerte” en la célebre definición de Bichat;<sup>4</sup> la vida en el registro de lo Real es aquello con lo que nos encontramos a cada paso, siempre *en el mismo lugar*, en el asombro de lo que pulula por el mundo y en el misterio de la vida que es nuestro propio cuerpo. Ese *núcleo* al mismo tiempo inaccesible e imposible de comprender y abarcar, lo Real es aquello que no posee concepto que lo nombre. En suma, lo Real no se puede decir.

El Imaginario (I) es aquel registro que se encuentra en primer lugar vinculado con la *imagen* e implica diversas acepciones.<sup>5</sup> Desde la intrasubjetividad, la criatura humana establece una relación narcisista consigo mismo, recordemos el mito de Narciso, en una primaria indistinción entre su yo y el entorno. Desde el punto intersubjetivo una relación dual marcada por el semejante. En sus primeros tiempos de vida, esta criatura depende por completo de un otro. Se le presenta a la mirada la imagen de un semejante a partir del cual forma su yo de manera especular. Esto tiene como consecuencia una primera *alienación* al otro que pone en juego la identificación, como sostiene Lacan “el yo es originalmente otro”.<sup>6</sup> Además, este registro conlleva la paulatina organización del mundo circundante del sujeto [*Umwelt*], y la separación entre sujeto y objeto como fundante de la estructura de la psique humana.

Lacan elaboró uno de los pilares teóricos de este registro a partir del texto que describe el llamado Estadio del espejo,<sup>7</sup> donde muestra el momento en que el niño reconoce su propia imagen en la aparente totalidad de su propio cuerpo que le devuelve la mirada ante el espejo. Este momento es crucial para el desarrollo del pequeño y la constitución de su yo, que le permitirá concebir su cuerpo como unidad y estableciendo la crucial distinción entre sujeto y los objetos. La organización de partes fragmentarias de su cuerpo se unen en el reconocimiento de una totalidad como imagen pero que a la vez resulta engañosa<sup>8</sup> puesto que lo que el pequeño ve

4 Marie François Xavier Bichat (1771-1802) fue un médico y fisiólogo francés.

5 Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2016, 190-191).

6 Laplanche y Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, 191.

7 Jacques Lacan. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, Jacques Lacan (Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2003, 86-93).

8 Para Lacan la mirada será finalmente una de las formas del *Objeto a* como causa del deseo del sujeto, el cual simboliza una pérdida, aquella que recubre y le impide ver lo que se encuentra tras la apariencia: he aquí el estatuto de lo Imaginario como fundamentalmente engañoso. “En la medida en que la mirada, en tanto objeto *a*, puede llegar a simbolizar la falta central expresada en el fenómeno de la castración,

no es su yo completo, sino tan solo la imagen, separada, que le devuelve el espejo.

Por último y desde el punto de vista de la formación de las representaciones vinculadas a la imagen, notemos la importancia del encuentro con un semejante como la madre, de quien recibe el lenguaje, esto es la lengua materna, además del afecto y los cuidados de su cuerpo, la nutrición y el sentimiento de protección con toda una serie de consecuencias en el orden de la organización de los significantes y el sentido para la vida del sujeto.

Por último, el registro Simbólico (S) refiere a los lenguajes formalizados, al lenguaje y la palabra en tanto modelan un modo de vinculación con el Real. Lacan coloca allí la palabra *Muerte*, en tanto lo simbólico busca hacer un *hueco* en el Real e intenta formalizarlo con una estructura, como ocurre con la matemática o con el lenguaje musical por caso. El registro de lo simbólico codifica, ordena y clasifica modos de operar con el Real.

Hemos visto como Lacan coloca la palabra *Vida* en el campo de lo Real. Colocar la palabra *Muerte* en el registro del Simbólico (S) no refiere a la muerte en oposición a la Vida. Observemos lo siguiente, Freud escribió que en el Inconsciente no hay una *Vorstellung*, [representación] de la propia muerte, ya que para Freud la representación siempre es un *Wiederzufinden* [reencuentro]; en otras palabras, la representación es una repetición de algo alguna vez percibido por el sujeto y vuelto a encontrar en una nueva ocasión con el objeto.

¿Cómo se da esto? Ante un objeto nuevo el sujeto se encuentra en la disyuntiva de "lo como o lo escupo", en otras palabras, se pregunta *si es bueno o malo para mí*; la representación será posible a partir del *resto* de ese primer encuentro. En esto consiste la representación para Freud, en un *reencuentro* con algo ya experimentado por el sujeto como "bueno o malo". La representación será así definida por Freud como un *pálido resto de goce* de ese encuentro y reconocida en tanto tal en un nuevo encuentro entre sujeto y objeto.<sup>9</sup> Por esta razón, el sujeto no

---

y en que, por su índole propia, es un objeto *a* reducido a una función puntiforme, evanescente, deja al sujeto en la ignorancia de lo que está más allá de la apariencia - esa ignorancia tan característica de todo el progreso del pensamiento en esa vía constituida por la investigación filosófica. Jacques Lacan, *La esquizia entre el ojo y la mirada. Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2007, 75-85).

9 Si nos detenemos en este punto, vemos que Freud propone que los Juicios de atribución sobre un objeto preceden al juicio sobre su existencia. Este es uno de los más innovadores aportes de la metapsicología de Freud a la lógica. Véase el diálogo entre los comentarios de Jean Hyppolite y Jacques Lacan a propósito de la *Verneinung* [Negación] de Freud. Jacques Lacan. *Introducción y respuesta al comentario de Jean Hippolite a la Verneinung de Freud*. En *Escritos I* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003, 354-383).

puede tener la representación de algo jamás experimentado, es decir, su propia muerte.

Como nos apunta el psicoanalista argentino Isidoro Vegh, aquí la palabra Muerte sólo cobra sentido a partir del lenguaje. Sabemos acerca de la Muerte a partir del discurso, del lenguaje. "Se trata de otra muerte"<sup>10</sup> y nos apunta que "Muerte" equivale aquí a *castración*. En otras palabras la Muerte en lo Simbólico no es la Muerte en lo Real. Es definir un sujeto habitado por el lenguaje y que es, en tanto tal, un sujeto de la *falta*, barrado (\$) <sup>11</sup>

Mediante el lenguaje el sujeto (\$) intenta captar algo del Real, como vemos en la aclaración de esa intersección del nudo borromeo hecha por Vegh.<sup>12</sup>

Vida y lenguaje. ¿Sabemos de qué hablamos cuando decimos vida y lenguaje? Los que han leído a Saussure, recordarán que no habla de lenguaje, sino de la lengua como un sistema de signos. ¿Por qué Lacan dijo que el inconsciente está estructurado como un lenguaje y no como una lengua? ¿Qué quiere decir para nosotros vida? ¿es la vida del médico, es la vida del biólogo? <sup>13</sup>

Adentrémonos un poco más en estos dos conceptos de vida y muerte. Vayamos al fundamental texto freudiano *Más allá del principio del placer*, el autor aquí señala la relación que existe entre el *Trieb*, la [pulsión] y la repetición. Freud escribe "El instinto reprimido no cesa nunca de aspirar a su total satisfacción, que consistiría en la repetición de un satisfactorio suceso primario".<sup>14</sup>

El sujeto busca repetir<sup>15</sup> aquello que le otorgó placer una vez, el *Lust* [placer] y alejarse del *Unlust* [displacer]. Esta repetición nos indica ese núcleo que está en el orden de la pulsión y que es aquello que Freud delimitará en dos tipos: pulsión de vida, vinculada al Eros, a la creación, la unificación y conservación y por otro lado la pulsión de muerte, con su tendencia a lo inorgánico.

10 Isidoro Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones* (Buenos Aires: Paidós, 2015).

11 Léase la barra que tacha la S.

12 Isidoro Vegh nos aclara que el *nudo* se puede disponer de diversos modos. En sintonía con esta lectura propone su "Diagrama de flujo" como integración de estos elementos pero con el centro en el Inconsciente en lugar del *Objeto a*. Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 65.

13 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 70.

14 Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*. Obras completas. Tomo 3 (Madrid: Biblioteca Nueva, 2017).

15 Aclaremos que la compulsión a la repetición no necesariamente es hacia aquello que ha provocado placer alguna vez, sino que el sujeto también lo hace con los recuerdos desagradables que pudieron originar un trauma. Como Freud lo pudo constatar con los soldados que volvían de la Primera guerra.

Como sostiene Vegh, el organismo frente a esta búsqueda de satisfacción total de la pulsión tiende a mantener el punto de tensión mínima, es decir el grado cero de energía que le permite la conservación de la vida y el funcionamiento del organismo. Esto conlleva a la diferencia que tendremos entre ambas pulsiones respecto a la forma de alcanzar dicho grado. Mientras la pulsión de vida retarda la llegada al cero estableciendo gradaciones, la pulsión de muerte trata de alcanzar el cero lo más rápido posible, razón por lo cual ambas establecen una relación diferencial frente a la conservación de la vida.

Las pulsiones de vida aceptan recorrer todas las estaciones que la especie le marca, retardando el encuentro con el cero, según las marcas específicas. La pulsión de muerte está constituida por las mismas pulsiones que las de la vida, pero cortocircuitan el camino, buscan el cero de modo inmediato.<sup>16</sup>

Remarcamos las palabras de Vegh; las pulsiones de muerte están constituidas por "las mismas pulsiones que las de la vida" esto es muy importante puesto que como vemos, y en aras a la satisfacción de ese suceso primario que dice Freud, la diferencia es la temporalidad con la cual el sujeto busca llegar al cero de la tensión como producto de la satisfacción. La pulsión de muerte genera una suerte de *by pass* para llegar más rápido eludiendo las estaciones que la especie le marca, es decir la gradualidad propia de los procesos fisiológicos del cuerpo.

Pulsión de vida, de pronto aumenta la energía. Y puede aumentar a un grado que signifique la muerte. Pero puede ocurrir que no llegue a ese nivel, sino que, enganchada a la pulsión de muerte —lo que se llama intrincamiento de las pulsiones—, permita lo que llamamos goce, hasta que vuelve a recuperar la homeostasis del placer. Tiempo de *Más allá del principio del placer*, si hay un buen intrincamiento entre pulsión de vida y pulsión de muerte, permite el goce que no lleva a la muerte. Pero la pulsión de vida desenlazada puede llevar a la muerte. Y la pulsión de muerte sostener el goce de la vida si está bien anudada.<sup>17</sup>

De este modo se conectan en el campo de lo Real y lo simbólico muerte y vida, las pulsiones con la regulación y la pulsión de muerte como aquella que puede permitir el goce del objeto y sostener la vida. En otras palabras, no es lo mismo tomarse en

16 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 71.

17 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 72.

soledad una botella de vino en el desayuno que haberlo hecho unas pocas horas antes en una cena con amigos. El dejarse llevar por un "impulso dionisiaco" podría operar en ambos casos y puede entenderse en términos de pulsión de vida, pero es la pulsión de muerte la que regula el *marco espacio temporal*. De aquí que, entre pulsión de vida y pulsión de muerte haya una diferencia de tiempo lógico;<sup>18</sup> la pulsión de muerte busca el camino más corto para el momento de concluir, es decir la satisfacción de la pulsión.

Esta diferencia en los tiempos lógicos operantes en las pulsiones de vida y de muerte son muy importantes al momento de pensar el concepto de *sublimación* y su forma de desviar hacia formas socialmente aceptadas la energía libidinal como es el caso del arte. Así, sublimar es aceptar las gradaciones que implica la temporalidad necesaria en el aprendizaje de una técnica como también la que conlleva la creación artística hacia la constitución de un objeto estético.

¿Qué ocurre con el lenguaje? Desde la aparición de la Lingüística en la perspectiva de Ferdinand de Saussure se hace una distinción entre lengua y lenguaje. La lengua para Saussure es el objeto propio de la Lingüística y se define como un producto social de una facultad del lenguaje. Podríamos decir que la lengua actualiza mediante sus convenciones la posibilidad del ejercicio del lenguaje en una comunidad. El lenguaje frente a la lengua aparece así no solo como condición de existencia de la lengua sino a la vez como un fondo oscuro, un lugar heteróclito y perteneciente a dominios muy disímiles, *a la vez físico, fisiológico y psíquico*. Esa dimensión del lenguaje no se deja clasificar en ninguna de las categorías de nuestro pensamiento, tal es, el *Real* del lenguaje, en tanto *huella*, es el lenguaje que atrapa al sujeto y lo funda como *parlêtre*, como un [serhablante], y que es la singular criatura que habla.

La vinculación entre la muerte y el lenguaje en el nudo la podemos precisar en tanto no se trata de la muerte en el Real, la muerte concreta, singular y única de la cual no tenemos representación alguna como hemos señalado, sino que es una muerte mediada por el discurso, es decir, por la palabra. Aquella muerte de la que leemos y oímos hablar, la muerte que podemos presenciar pero que es siempre una *otra* muerte. El lenguaje aquí se nos muestra como función de fonación y representada como ( $\Phi$ ), es decir como el lugar desde donde elaboramos nuestro discurso, pero al mismo tiempo como la *marca* que el Otro nos imprime en la constitución de nuestro aparato fonador singular: por ej. los argentinos del Río de la Plata decimos

---

18 Jacques Lacan, "El tiempo lógico y el aserto de la certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma", en Jacques Lacan. *Escritos I* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003), 187-203.



ye por lle, decimos che en lugar de vos y tantas otras por caso... La manera de *decir*, de *hablar*, está relacionada con una gestualidad, un sonido y en suma, una *manière* [manera] de utilizar los elementos del aparato vocal. Consonantes sublinguales, palatales, fricativas, interdentes, etc. y todo lo que la fonología estudia, constituyen un repertorio de sonoridades posibles para constituir el universo sonoro de una lengua singular, esa *constelación sonora significativa*.

Esta *constelación* será aquella que *habla* a través nuestro, lo que quiere decir que somos *hablados* por el lenguaje el cual, en tanto Orden simbólico nos fue dado por el otro como lengua materna en nuestra infancia... junto a su deseo. Palabras llenas de goce que modelan nuestro acercamiento al mundo y configuran nuestro deseo bajo la forma del *Objeto a* como su enigmática causa.<sup>19</sup> Por eso Lacan dice que *el deseo humano es el deseo del otro*.

El correlato es una anatomía y una fisiología que se *moldea* y se *marca* a partir la captación del cuerpo por el lenguaje. Aquí no hay genes, como podemos observar, puesto que un chino y un mexicano tienen la misma anatomía, el mismo código genético. Lo determinante de la adquisición de una lengua materna y su vocalidad en tanto  $\Phi$  es sólo posible a partir del encuentro con el Otro y la determinación de un repertorio sonoro disponible. Esto constituirá en el sujeto el universo de la *phoné* como lengua materna y determinará tanto la adquisición de cierta *forma* de pronunciar un fonema y a la vez la *exclusión* de pronunciar otros. Esta exclusión, en términos de la imposibilidad de tener la totalidad del repertorio vocal y lingüístico, y por caso, pronunciar una lengua extranjera como un hablante nativo, es lo que se denomina *castración simbólica*. Es por esto que constituirnos como sujetos es ser capturados por  $\Phi$ , el discurso del otro que marca nuestro cuerpo con la *castración simbólica* del lenguaje.

Estar adscripto a una lengua, por lo tanto, a un conjunto finito de fonemas, es perder la posibilidad infinita, ilimitada, -dentro de lo que la especie permite- de todos los otros fonemas que constituyen otras lenguas y dialectos. Quedamos marcados en el cuerpo. Función de fonación que implica una pérdida: A esa pérdida Lacan la llamó «muerte» en el campo de lo Simbólico.<sup>20</sup>

19 Frente al enigma que es el deseo del Otro, el sujeto se interroga: *Chez voi?* [¿Qué quieres?] ¿Qué quiere el otro de mí? ¿Cuál es su deseo? La respuesta que da a esa enigmática pregunta es el fantasma, entendido como la pantalla que tamiza y a la vez deforma, cual una lente, el encuentro del sujeto con lo Real. Lacan toma este *Chez voi?* de la novela *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte (1720-1792).

20 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 76.

Esta castración simbólica ocurre en todo *sujeto* indistintamente del sexo en tanto tal y es el alcance novedoso del sujeto lacaniano. Ser un sujeto es inscribirse bajo la forma de esta *muerte* hecha al ingresar al Orden simbólico, la *falta en ser* que nos define como *parl/être*. Observemos la forma en que lo escribe Lacan, el ser hablante tiene esa barra que separa el *ser* del *hablar* marcando que ambos términos se encuentran escindidos. En otras palabras, el lenguaje nos separa, nos escinde.

La castración simbólica es así el efecto que ocurre en todo sujeto al habitar una lengua en particular; haber *perdido* la totalidad del ser del lenguaje: el Real. Como afirma Vegh "Constituir un lenguaje es ganar un lenguaje a cambio de perder a los demás".<sup>21</sup>

Si escuchamos las performances de poesía sonora del compositor suizo Jacques Demierre, oímos cómo ponen en primer plano la *phoné*, la potencialidad del significante vocal en tanto  $\Phi$ . A mitad de camino entre el habla y la música, Demierre descubre ese espacio intersticial donde el sonido vocal es materia prima para una lengua ficcional. Como si se tratara del ensayo de una vocalidad posible futura, explora el sonido potencial del fonema. De allí cierta *monstruosidad* que se revela en el ensayo del fonema, ya que alude al momento en que míticamente podría desprenderse una proyección fonética del lenguaje. Demierre nos descubre así cierto aspecto Real del fonema, lo que Lacan llamó *lalangue* [lalengua].

Esta *lalangue* como lenguaje lleno de goce, lo encontramos en los continuos ensayos que realiza el niño en su encuentro con los significantes y la vocalidad en tanto  $\Phi$ . Recuerdo cómo mi hijo pequeño, momentos antes de comenzar a hablar pasaba largos períodos de tiempo diciendo rrrrr, o bbb y otras cosas similares. Probaba y ensayaba la vocalidad, gesticulando cosas que en primer lugar parecían sin sentido, aunque en realidad exploraba el universo sonoro del lenguaje encontrando placer en sus continuos entrenamientos y repeticiones. Estas *performances* tenían por objetivo probar las posibilidades del aparato fonador, afinarlo y explorar la proyección acústica de esos fonemas. Estos ensayos con la *phoné* son cruciales para el dominio anatómico fisiológico del lenguaje. Vemos así que el dominio del aparato fonador se realiza mediante las continuas repeticiones de *patterns* sonoros y que es un comportamiento que compartimos con otras especies, aunque no pasa mucho tiempo hasta que esos fonemas comienzan a articularse bajo la forma de palabras abriendo así el mundo de la significación. Sin embargo, esa dimensión Real del lenguaje como *lalangue* siempre deja cierto *resto*, algo permanece encendido en el sujeto. Volvemos sobre este concepto en su relación con la música.

21 Vegh, *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*, 83.

## Bajo el prisma de lo Real

Si observamos la dimensión Real del lenguaje bajo el concepto de *lalangue*, encontramos un indicio acerca de la importancia del enfoque lacaniano en torno del Real. El filósofo esloveno Slavoj Žižek ha señalado que, en su última etapa, Lacan centró sus desarrollos teóricos en torno al Real, entendiéndolo no solo como el campo que resiste a toda simbolización, en su definición más ortodoxa, sino también en el alcance que implica el desglose de lo Real en conjunción con el Imaginario y el Simbólico: los espacios interseccionales como campos de cruce entre los registros. Žižek desarrolla este enfoque centrado en el Real y muestra con numerosos ejemplos la forma en que se entretajan los tres términos de RSI. Toda la triada se refleja en cada uno de ellos, es así como

Hay tres modalidades de lo Real: lo “Real real” (La Cosa terrorífica, desde la garganta de Irma al Extraterrestre), lo “Real simbólico” (Lo real como consistencia: el significante reducido a una fórmula sin sentido, como las fórmulas de la física cuántica que ya no pueden ser traducidas a la experiencia cotidiana de nuestras vidas o relacionada con ella), y lo “Real imaginario” (el misterioso *Je ne sais quoi*), el “algo” cuya dimensión sublime brilla en un objeto ordinario). Lo Real es así, efectivamente, las tres dimensiones a la vez: el vórtice abisal que arruina toda estructura consistente de la realidad, la matematizada estructura consistente de la realidad, la pura apariencia frágil.<sup>22</sup>

Lo Real real en tanto “cosa terrorífica” es aquella dimensión que se vislumbra en el acontecer de un *resto insondable*. Como lo sugiere tantas veces en sus películas David Lynch, la oreja cortada en *Blue Velvet* o el vagabundo en *Mulholland Drive* son la marca de algo siniestro y a la vez insoportable, es el *resto* de un *goce obscuro*. La cosa como *resto insondable* ha sido abordada en el cine de ciencia ficción con numerosos seres pero también como el *objeto misterioso*, por ejemplo en la extraña cosa blanca que emerge de la tierra en el filme clase B *The stuff*; vale señalar su título: *La cosa*. Observemos que en el cine de Lynch, la oreja cortada en *Blue Velvet* es a la vez el *Objeto parcial*, la emergencia de un *órgano sin cuerpo* cuya génesis es misteriosa e inimaginable, una presencia repulsiva e insondable.

El Real simbólico como podemos ver apunta a la ciencia. Es ese real como consistencia que matematiza la realidad en fórmulas. En la música, lo encontramos en la matriz serial, el conjunto de combinaciones derivadas de una serie de alturas y tra-

<sup>22</sup> Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias* (Barcelona: Pre-textos, 2006, 124).

ducida a números que ya no representan notas, sino cualquier elemento *combinable* como puro significante. Esta matriz es completamente *independiente de toda música* y pareciera cumplir la paradójica idea borgeana de que la música para existir no necesita sonar. Si bien la matriz no es una música, hay en ella la potencialidad de un material codificado que la haría posible; pero que, a la vez, en tanto cuadro, es una fórmula sin sentido.

Lo real como imaginario lo encontramos especialmente en el arte. ¿No es ese *Je ne sais quoi* [No se qué] el límite irreductible de toda experiencia estética? Luego del desglose de una obra de arte siempre queda un *resto* incomprensible, algo que se nos escapa, del cual nada sabemos. Un núcleo duro impenetrable, una singularidad que se sustrae, es ese *no sé qué*, y que es aquello que se muestra en la frágil apariencia que brilla, en el *rostro* que amamos, en ese pasaje de *esa* pieza musical, *esa* mirada, ese color, ese trazo o ese acorde, todos ellos: *affetti*.

## Topología y música

Desglosar los registros del nudo borromeo nos permite identificar los trazos que definen cada campo y *mutatis mutandi* acercarnos a una caracterización de los elementos intervinientes en la creación y la interpretación musical. Llegados a este punto podemos observar el nudo en una organización que configura tres espacios autónomos y a la vez en conexión entre sí.



Figura 2: Nudo musical

Ubicado en el campo del Real el sonido es aquello que se da como presencia plena pero que a la vez se sustrae a una completa determinación simbólica. El sonido es; y en su acontecer se nos muestra como autorreferencial, estando ahí; lo escuchamos y solo podemos acceder a él en tanto *algo sensible*. La audición implica siempre un recorte de lo Real, ya que solo podemos escuchar dentro de una cierta franja, más allá de este umbral,<sup>23</sup> se encuentra el sonido como el borde abisal inaccesible a toda experiencia.

Una nota tenida de un corno que crece poco a poco en intensidad hasta romper en un *sforzatisimo*; no hay palabra aquí, hay solo *significante como phoné*, [sonido] que se abre a la escucha y se cierra sobre sí mismo en la imposibilidad de su determinación completa. Por esto el sonido como Real solo puede ser agujereado por una *escritura*. Bordeando una porción del Real, algo de él es capturando. Por eso Lacan cuando habla de la escritura dice que ésta es litoral al Real.<sup>24</sup>

Lo Real Simbólico en su intersección nos muestra el lugar de la escritura, la cual no debe confundirse con la notación ya que ésta pertenece al campo de lo simbólico. La notación se define por el conjunto de los significantes musicales en lo que de ordinario llamamos lenguaje musical, esto es: las convenciones y reglas que hacen de la música un lenguaje formalizado. Estos significantes musicales determinan un aspecto del Real del sonido, lo fijan, y así producen un *saber*. La notación agujerea el Real del sonido para *cifrarlo*, de aquí que la notación siempre será incompleta, inconclusa y parcial. La notación siempre es *un decir a medias*.<sup>25</sup>

El sonido como Real se muestra en la forma de la voz como *objeto a* cuando escuchamos obras como el *Chant de les oiseaux* [El canto de los pájaros] (1528) de Clement Janequin o la *Secuencia III per voce* [Secuencia III para voz] (1965) de Luciano Berio. En ambas hay una fiesta que se convoca con esos sonidos provenientes de la voz, devenires animales, juegos vocales y artificios tímbricos que celebran la potencia de la *phoné*, la enorme variabilidad de la emisión vocal y su celebración gozosa en la naturaleza que imita. Es *lalangue*, aquella que nos permite retornar en el gesto vocal a

23 Como bien saben los ingenieros de sonido, lo que se encuentra por fuera de nuestro umbral de percepción no obstante tiene efectos en lo que sí escuchamos. Esto es un caso a lo que Lacan alude acerca de que, si bien el Real es inabarcable, a la vez todo el tiempo produce efectos en el sujeto.

24 Jacques Lacan, *Lituratierra*. En *Otros Escritos* (Buenos Aires. Paidós. 2012, 19-29).

25 Si bien como apunta Boulez la notación ha permitido imaginar nuevas posibilidades sonoras en la manipulación del material, como ha ocurrido con la polifonía y todos los recursos que la composición despliega gracias al artificio de la notación, no obstante, nos señala Oviedo, los modos de cifrar el sonido capturan e inmovilizan el gesto fragmentando el fluir de su movimiento en la duración. Pierre Boulez, "Tiempo notación y código", en *Puntos de referencia*, Pierre Boulez (Barcelona: Gedisa, 1996). Álvaro Oviedo, "Sonido, gesto, sensación", *Revista Argentina de Musicología*, nro. 20 (2019): 81-99.

una dimensión del lenguaje que por debajo del orden simbólico descubre las “brasas encendidas” del lenguaje en el sujeto.<sup>26</sup> La música vocal reencuentra esa inscripción materna del lenguaje en el cuerpo hacia su proyección sonora en el espacio acústico. Es aquí que aquello que funda la voz como objeto, puede situar a la música en el plano de la forma sonora de una pérdida, ya no solo desde la genealogía que reconoce Barthes en la música,<sup>27</sup> sino desde la específica castración simbólica que funda al sujeto como una criatura que habla.

Pero en la música lo Real no sólo lo vemos en el despliegue del sonido y su proyección sino también en sus formas de representar y cifrarlo como una estrategia lúdica. Observemos sino las llamadas partituras gráficas y analógicas, en el sostenido intento de la generación de la segunda posguerra por liberar a la notación de las convenciones asentadas desde el barroco. El novedoso esfuerzo de las vanguardias de la segunda posguerra por adentrarse en lo Real del trazo indagó en una grafía liberada de las convenciones luego de las pioneras experiencias hechas por los *Da-daiístas* a comienzos del siglo XX.<sup>28</sup> Hoy vemos sus alcances en las interfaces digitales que encontramos en las *tablets* y los *smartphones* como modeladores gráficos del gesto sonoro.

Aquí es donde emerge ese concepto de *letra*, en tanto elemento *material* del significante y donde Lacan delinea una estética posible en la mano que escribe. Como lo encontramos en la caligrafía oriental, el *trazo*, ese *gesto* que la escritura encuentra en el rasgo singular desde la proyección de lo universal del significante, “...impronta única, signos irrepetibles se diseñan sobre la tierra en el límite —en el litoral— entre significado y goce”.<sup>29</sup>

Cabe aclarar que hablar de signos en el campo de la notación no nos circunscribe sólo al dominio de lo escrito, es decir a aquél perteneciente a una tradición escrita con los conocidos dispositivos llamados partituras. El desarrollo de nuevos métodos y tecnologías de registro, hacia el descubrimiento de la posibilidad de recolección, creación y manipulación en la composición de nuevos materiales sonoros, ha permi-

26 Massimo Recalcati, *La hora de la clase. Por una erótica de la enseñanza* (Barcelona: Anagrama, 2016, 89).

27 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Buenos Aires: Paidós, 1986, 262-271).

28 En un artículo dedicado a la espacialización de la música, Gianmario Borio ubica en los escritos de T.W. Adorno una aguda caracterización de su origen. Adorno entiende ese proceso como resultado de una identificación con la pintura, producida hacia comienzos del siglo XX”. Pablo Fessel, “La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas”, *Revista Argentina de Musicología*. nro. 20 (2019): 39-58

29 Massimo Recalcati, *Las tres estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte)* (Buenos Aires: Del cifrado, 2006, 28).

tido también avizorar y adentrarnos en los contornos de aquella *frontera con la tierra fértil*.<sup>30</sup> Esa línea, abrumadoramente actual que vislumbró en los tiempos heroicos de la música electrónica Pierre Boulez, ya resulta tierra conocida.

En la notación se trata siempre del asunto de la *Vorstellung* [representación], tanto el tradicional soporte papel como también las numerosas interfaces digitales que con las que se trabaja electrónicamente el sonido.<sup>31</sup> ¿Acaso aquellas no nos muestran al sonido en la interfaz como una *mancha*? no en vano es justamente la *mancha* una de las acepciones del *notar* de donde deriva la palabra notación. Estos dispositivos permiten manipular el material sonoro como el Real que intentan capturar al tiempo que modelan nuestro pensamiento en la forma en que tratamos con él. Éste es el alcance que le damos a la notación, como precisó décadas atrás Morton Feldman al considerarla justamente como un *parámetro* y que nosotros podríamos decir mejor: *dimensión del sonido*, junto a las restantes conocidas de la altura, timbre, intensidad, duración y que no son otra cosa que los aspectos que agujerean ese Real.<sup>32</sup>

El gesto, situado en el registro de lo Imaginario es aquello que se constituye a partir del cuerpo y el semblante y erige una *imago acústica*, es decir, la proyección de una *aparente totalidad* que se muestra ante nuestra percepción. Decimos aparente totalidad, subrayando el aspecto distorsivo de la apariencia, puesto que la formamos cuando fuimos infantes mediante la mirada que nos devolvió una vez el espejo. La totalidad de nuestro cuerpo no es otra cosa que una mera superficie ante el espejo.

El gesto musical como lo entiende Robert Hatten<sup>33</sup> si bien es un concepto complejo puede considerarse a la vez una categoría básica. Como sostiene Álvaro Oviedo

30 Pierre Boulez, *En las fronteras de la tierra fértil*. En *¿Qué es la música electrónica?* (Buenos Aires: Nueva visión, 1973, 103-121)

31 Resulta notorio destacar las diferentes posiciones respecto a las notaciones simbólicas y analógicas durante la segunda posguerra. Compositores como Boulez señalaban a la notación analógica como un retroceso ante la precisa notación simbólica. Pierre Boulez, *"Tiempo notación y código"*, en *Puntos de referencia*, Pierre Boulez (Barcelona: Gedisa, 1996), 68- 73. Mientras que los compositores de la Escuela de Nueva York —nucleados alrededor de la figura de John Cage como Earle Brown o Morton Feldman— indagaron en nuevas grafías en búsqueda de liberar lo Real del trazo, una estética de la Letra en el sentido lacaniano. Como señala Peter Weibel, este antecedente sirvió como modelo para los desarrollos de las interfaces digitales desde el Upic de Iannis Xenakis a nuestras interfaces digitales portátiles actuales. Peter, Weibel, *"The road to the Upic. From graphic notation to graphic user interface"*, en *From Xenakis's Upic to graphic notation today*, Hatje Cantz Verlag (Berlin, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe: 2020), 486-527.

32 Beckett hablaba de «horadar agujeros» en el lenguaje para ver y oír lo que se oculta detrás. Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996, 9) Las comillas son de los autores.

33 Robert S. Hatten. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. (Bloomington: Indiana University Press, 2004, 108)

el gesto en primer lugar se define como movimiento, como cuerpo que vibra y produce mediante su energía, un sonido.

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.<sup>34</sup>

Pero a la vez el gesto se define como lo *heterócrono*, la multiplicidad de seres diferentes que se muestran en el devenir de la *duración*. El gesto revela la “pura diferencia” como acto del cuerpo sonoro. Como lo ilustra con la obra de Helmut Lachenmann:

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.<sup>35</sup>

Cuerpo sonoro inédito, he allí el diseño de la creación de nuevos gestos por los compositores. En tanto movimiento significativo, el gesto es el signo de una *encarnación* del sonido. En palabras de Hatten

... la interpretación del gesto musical permite comprender la notable integración de la expresión, la subjetividad, el discurso musical y la forma expresiva resultante de una composición. El gesto no es simplemente el nivel de interpretación por defecto ... se manifiesta, se encarna y se compromete en todos los niveles del estilo y la interpretación.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Oviedo, *Sonido, gesto, sensación*, 91.

<sup>35</sup> Oviedo, *Sonido, gesto, sensación*, 92.

<sup>36</sup> Hatten, *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, 287. La traducción es propia.



Lo Imaginario simbólico se encuentra en la intersección entre los significantes musicales y el gesto, donde se sitúa ese *plano de convergencia* que definimos como composición, la obra musical entendida como una *superficie* donde se reúnen los materiales sonoros organizados, los significantes que se traducen en un gesto. Es aquí donde podemos inferir que aprender a componer, de ser esto posible, no es otra cosa que aprender a *escribir* el modelado de una forma sonora que ocurre en el tiempo.

Como emergente del cuerpo, el gesto se sitúa en torno a un *habitus* y se vincula con lo Real del cuerpo, su corporalidad. Lo Imaginario Real se define en la obra que, mediante la ejecución, retorna a lo Real del sonido como *proyección*.<sup>37</sup> Música que involucra la presencia del *cuerpo* del intérprete, su corporalidad, y que hace nacer el sonido en un nuevo espacio sonoro.

### ¿Qué es un material?

El material musical sólo es posible a partir de la constitución de este nudo y su caracterización distintiva: la interconexión y necesaria participación de los tres campos para que el nudo no se desarme. En otras palabras, un material es algo en primer lugar *enlazado, anudado*.<sup>38</sup> No hay unívoca progresión, no hay ordenamiento a priori que prescribirían cada uno de estos campos, sino antes un movimiento dialéctico que implica progresiones y regresiones en una *espiral creativa* hacia una obra. Este movimiento espiralado reconfigura y resignifica el material desde su propia gestación. Decimos *espiral creativa* en tanto motor de la *praxis artística*: ya una obra puede comenzar por una escritura y de allí proyectarse en la notación y el modelado de un gesto, como también partir de la ejecución de un gesto que se traduce en una escritura abriendo el campo hacia su elaboración ulterior. Como escribió Mariano Etkin acerca de la relación entre los materiales y el compositor

37 Según la pianista argentina Haydée Schwartz en la ejecución de la música de tradición escrita se distinguen tres instancias, a saber: la lectura, la interpretación y la proyección como tiempos lógicos que recorre el intérprete en su labor. Haydée Schwartz. *La ejecución musical. Lectura, interpretación y proyección*. Conferencia en Micro [forum], Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. 24 de octubre de 2020. Esta secuencia podemos claramente reconocerla en la correlación con los campos de lo Simbólico (lectura de una partitura como código), lo Imaginario (interpretación) y lo Real (proyección del sonido en un espacio acústico).

38 Este nudo concebido como un "hecho lógico" no es lejano a lo que alguna vez escribió Arnold Schoenberg "el espacio de dos o más dimensiones donde las ideas musicales representan una unidad". Arnold Schönberg, *El estilo y la idea* (Madrid: Taurus, 1963, 151)

Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido. No se sabe si los materiales se acercan a uno, o al revés, si es uno el que decide ir hacia ellos. Además, puede ocurrir que el mismo paisaje parezca repetirse, sobre todo en zonas desérticas. En éstas coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexa entre las escalas extremas es uno mismo.<sup>39</sup>

En la praxis compositiva la curva que hace posible la *espiral* da un proceso que se traduce en avances y retrocesos, detenciones, bifurcaciones y vueltas alrededor de un centro enigmático, ombligo de la obra de arte, como *objeto a*. En torno a él orbitamos en la creación *dándole todo el tiempo vueltas a la cosa, vale decir, a nuestro asunto*, no sin atender a la satisfactoria consecución pasajera de una finalidad que espera alcanzar el objeto en tanto obra artística; pero que a diferencia de otros objetos del mundo producidos por el hombre, los hallamos dispensados de una utilidad y un fin.

El acercamiento al concepto de material desde su raíz etimológica nos permite detectar algunos matices que esclarecen no pocas lagunas. Así, descubrimos que la palabra material en primer lugar no sólo refiere a la materia, sino que especifica aquello que es *grosero sin agudeza y opuesto a lo espiritual*, tal y como se adelanta a definir la Real Academia. Otras acepciones nos dicen que viene del latín *materialis* y que se conecta con el concepto de *ingrediente*, abriendo un campo conceptual muy interesante donde se engloban otros términos como *Mater*, de donde derivan las palabras *madre*, *matriz* además de *material* y por supuesto *materia*.

Otra línea de la palabra conduce hacia el concepto de *causa* y nos lleva al concepto de *causa material* como una de las cuatro causas que fuera desarrolladas por Aristóteles en la Física con el conocido ejemplo de: el bronce de la estatua.<sup>40</sup> De aquí que podríamos precisar una acepción de material en tanto *primeridad* respecto a algo a producir, aquello de lo que *está hecho* un objeto, en suma, su materia prima.

Aristóteles además aclara la distinción entre la causa de movimiento y la causa material.<sup>41</sup> El artista es aquél que mediante su labor [ *poiesis* ], produce la estatua. De

39 Mariano Etkin, "Alrededor del tiempo", *Revista Lulú*, nro.2, (1991): 17 - 18.

40 Aristóteles, *Física* (Madrid: Gredos, 2015, 106-108).

41 Hacemos notar que el análisis de la función de la causa es la *via regia* que toma Lacan en su Seminario del año 1964 cuando desarrolla el concepto de Inconsciente. Jacques Lacan, *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2007, 29-31). Lacan demuestra cómo en la función de la causa, hay algo que siempre *cojea*, algo que *falla* en la unión de la causa con su efecto. Lo que muestra es la irrupción del hallazgo, la hiancia, fisura o escisión [ *spaltung* ] como irrumpe en el lapsus o el acto fallido del sujeto y que es esa ranura donde el Inconsciente se muestra.

esta forma hay dos causas en la producción de la estatua, una causa como movimiento en tanto *labor* para la producción del objeto y una causa material en tanto *materia* que en manos del escultor se convierte en obra.

Así las dos causas aristotélicas se vinculan en la labor del artista poniéndose en relación no solo en tanto materia y tarea, causa material y causa de movimiento. Ahora bien, ¿En qué consiste esta primeridad del material? Cuando intentamos definir el material de una obra musical no nos referimos a algo que sea el *sonido en crudo*, es decir el sonido en tanto Real. Nada puede componerse con un sonido que ocurre en el mundo sin un dispositivo que permita su manipulación. El sonido en el *umwelt* [mundo circundante] es el sonido como Real y como tal es inaccesible, no es algo con lo cual pueda construirse una obra musical, en tanto el Real es aquello que cesa de *no inscribirse*, es lo indeterminable e indecible. El sonido para poder ser objeto de una composición, debe ser *capturado* por algo que dé lugar a un *Zuhandenheit*,<sup>42</sup> un estar [a la mano] en el sentido heideggeriano del término: el sonido en tanto *ente* que, habitando la espacialidad, abra un mundo.<sup>43</sup> Un solfeo, una escritura, un registro magnético o digital no son otra cosa más que dispositivos que permiten capturar una porción de ese Real que es aquello que suena y que se me presenta, se coloca ante mí para producir un objeto como *stellen* [emplazamiento].<sup>44</sup> El material es aquello que ocurre frente a mi percepción y que podríamos nombrar parafraseando a Heidegger como un ente que *está al oído*, es decir, al alcance de mi percepción y que puedo modelar. Para un compositor, un sonido es definido como aquel ente que se presenta a la escucha y se proyecta como posible de ser cifrado y modelado en una forma sonora, como el alfarero que con sus manos da forma a una vasija como describe Heidegger. Es en este momento donde la creación del útil y la música comparten ese gestarse desde una mano que sabe: *mano habilis* que es solidaria de una escucha atenta. Olivier Messiaen paseando por la campiña francesa es la clásica figura del compositor que ante el mundo se dispone como quien escucha y toma nota del *Umwelt* sonoro [mundo circundante], los pájaros que cantan con los que elabora sus motivos. En suma, el compositor diagnostica un estado del mundo mediante la escucha.

Las dimensiones del sonido se encuentran definidas como las diversas modalidades que presenta el sonido como fenómeno. Aquellos aspectos intervinientes en su constitución como objeto, que como bien ha señalado Federico

42 Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencia* (Barcelona: Ed. Pre-textos, 2006, 47).

43 Martin Heidegger, *El Ser y el tiempo* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007, 116-117).

44 Martin Heidegger, "La cosa", en *Conferencias y artículos*, Martin Heidegger (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), 9-37.

Monjeau, no se pueden percibir aisladamente.<sup>45</sup> Estas dimensiones<sup>46</sup> son las elementales *condiciones de posibilidad* de todo material sonoro. Tendremos así

Timbre/ Espectro / Espacio  
 Duración- tempo- ritmo  
 Altura ordenamiento en

{ sucesión:  
 (linealidad- melodía)  
 simultaneidad:  
 (verticalidad-polifonía-armonía)  
 oblicuidad (diagonal)

Intensidad  
 Articulación/ Modo de ataque  
 Carácter

Un sonido en tanto fenómeno siendo capturado por lo simbólico, es delineado en un gesto y hace *nudo*, permitiendo construirlo como un material para la composición. De igual manera un gesto sonoro tocado por un instrumento es registrado por una escritura gráfica o digital y organizado de esta forma como material, se anuda; en suma, se hace nudo siempre.

Enlazar el nudo es darle consistencia a un cuerpo sonoro, construir un material. Decir que todo sonido tiene cuerpo no es otra cosa que señalar la *proyección* de ese sonido en un espacio acústico determinado. Gustavo Basso, basándose en las investigaciones de Lothar Cremer<sup>47</sup>, precisa que todo instrumento musical es en realidad un *instrumento ampliado*. Nos dice que si imaginamos a Yo Yo Ma tocando el violonchelo en tres espacios acústicos diferentes: una estación de subterráneo, la sala grande del Teatro Colón o la vía pública en la intersección de las avenidas Corrientes y Callao, si bien se trata siempre del mismo instrumento y *performer*, los resultados

45 Federico Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl* (Buenos Aires. Gourmet musical: 2021, 75).

46 Esto es un resabio de los estudios realizados sobre sonido en los comienzos de la música electrónica. El concepto de parámetro resulta problemático puesto que cuantifica a priori cada elemento interviniente. Si bien esto es posible con el instrumental en un laboratorio, con la escucha del sonido en un concierto nos encontramos que el grado de discrecionalidad en la altura es muy diferente a lo que ocurre con la intensidad, por no hablar acerca del carácter, más cercano al gesto y por lo tanto al cuerpo del ejecutante.

47 Lothar Cremer, *Physik der Geige. Der Streichvorgang. Der Instrumentenkörper. Der abgestrahlte Schall* (Stuttgart: Ed. S. Hirzel, 1981).

sonoros no pueden ser más distintos.<sup>48</sup> Como lo atestiguan las obras de compositores como Giovanni Gabrielli en San Marco, Richard Wagner en Bayreuth o Luigi Nono en San Lorenzo, el espacio no solo es material en la composición, sino también es el que define la singular configuración y proyección del cuerpo sonoro.<sup>49</sup> En suma: el compositor siempre escribe para un espacio acústico singular.

## Material y construcción. La cuestión de la forma

El cambio de perspectiva lo anuncia Theodor W. Adorno en su *Estética*<sup>50</sup>. La crítica de la forma burguesa entendida como a priori, forma impuesta por la tradición que hacia el siglo XX las vanguardias ponen en entredicho. En lugar de forma, Adorno propone el concepto de construcción y entiende al material como algo socialmente preformado por la conciencia de los hombres, como espíritu sedimentado,<sup>51</sup> en otras palabras descubre la *historicidad* que el material trae consigo y que dialoga actualizado con el compositor.

Este carácter de lo preformado, como espíritu sedimentado, no es sino aquello recibido socialmente por el compositor con lo cual se constituye el nudo entre sonido, gesto y notación y erige el material para la construcción musical. Es ésta, la primaridad del material, en tanto materia, la cual no es una unidad simple, ya que por el contrario y como sostiene Althusser (1999)

No existe una esencia originaria, sino algo siempre ya dado, por muy lejos que el conocimiento remonte en su pasado. No existe la unidad simple, sino una unidad compleja estructurada.<sup>52</sup>

Esto resulta clave puesto que implica reconocer la existencia de la estructura compleja de todo *objeto* concreto como una *unidad siempre ya dada*. Esta estructura es la que "dirige tanto el desarrollo del objeto como el desarrollo de la práctica teórica que

48 Gustavo Basso. *El instrumento musical ampliado*. Ponencia en el Simposio «El instrumento musical ampliado. Cruces entre acústica, tecnología y música» en el Segundo Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. (CIEPAAL) 26 de octubre de 2023. Centro de Arte y Posgrado. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Inédito.

49 Esto es válido también para la música electrónica, que, si bien prescinde del instrumentista no lo hace del cuerpo, esto es la *corporalidad* de los altavoces y el diseño sonoro en el espacio acústico.

50 Theodor Adorno, *Estética* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, 191-197).

51 Theodor Adorno. *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

52 Louis Althusser, "Sobre la dialéctica materialista". En Louis Althusser. *La revolución teórica de Marx* (Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 1999, 162-164)

produce su conocimiento” Althusser (1999). En suma, lo que el compositor toma como materia en su *primeridad* es ya una unidad estructurada y compleja, que trae consigo todas sus dimensiones sonoras, acústicas y perceptuales, pero también los distintos estratos que denota su historicidad. No hay una materia prima simple sino un *complejo estructurado ya dado* con el cual el compositor erige su propio material. De allí construye la forma siguiendo las propias líneas del desarrollo que proyecta ese objeto y que, a la vez, permite su conocimiento; es decir, abre la vía del análisis musical.

Una vez constituido el material comienza un proceso de acuerdo a su propia lógica<sup>53</sup> en lo que definimos como un movimiento espiralado de diálogo, y que Adorno denominó como la “interacción inmanente entre compositor y material”.<sup>54</sup>

Félix Wörner expone la crítica adorniana del concepto de tradicional de forma, y alude a que la noción de forma y contenido concebidos como opuestos —desde la tradición aristotélica— resulta ya insostenible<sup>55</sup> puesto que no existe una forma a la que haya que llenarla de contenido. Por el contrario, forma y contenido se encuentran al mismo nivel de gestación, es la articulación de algo que crece *a partir de la cosa misma*. En suma, Adorno, en oposición a Aristóteles, delinea la concepción de un *proceso materialista de la construcción musical* que será un concepto clave en la composición de la nueva música desde el siglo XX.

Esto es, creo, lo decisivo— no es de un tipo de dominio que, de algún modo, se impone al material como algo extraño, por medio de restricciones, voluntad de estilo, o cualquier cosa de esta índole, sino de una articulación, que crece a partir de la cosa misma —si ustedes quieren, incluso, a partir de la misma lógica del material.<sup>56</sup>

Y nos aclara respecto a la relación entre el material y la construcción en la experiencia de las vanguardias frente a las caducas formas del pasado<sup>57</sup>

53 Siguiendo la lógica freudiana de la incompletud elaborada por Lacan, vemos que el material se constituye como el significante S1 en tanto “marca” que da lugar al vacío que mueve la cadena significante y lo coloca en el plano de convergencia que es toda obra de arte en tanto creación humana. Aquel lugar donde Boulez encontraba “lo contingente que se torna necesario”, apuntándonos cómo, con cada eslabón nuevo —esto es, cada ocurrencia de un nuevo elemento— se delimita el azar tornándose siempre en necesidad.

54 Adorno, *Filosofía de la nueva música*, 39.

55 Félix Wörner, *Konzeptualisierung vom form in musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21 Jahrhundert* (Basel: Schwabe Verlag, 2022, 49).

56 Adorno, *Estética* 193.

57 Es de destacar el hecho de que Adorno no llegó a ver que las propias formas caducas del pasado, es decir las formas burguesas pueden ser ya no un continente a ser llenado, sino el propio material en tanto estructura cargada de una historicidad. Si bien son formas ya perimidas, no obstante algo de

... construcción no es más que el esfuerzo de extraer puramente de la cosa y puramente de los postulados de la cosa, pero a través de todos los esfuerzos de la conciencia artística organizadora -justamente esa objetividad que antes estaba garantizada por las formas válidas fijadas para los artistas... construcción significa que el sujeto tienen que realizar, construyendo, la organización del material, en contraposición al concepto de forma, que supone esta operación dogmática como operación consumada.<sup>58</sup>

Adorno encuentra indicios de este enfoque en la obra de Mahler y en el uso que realiza de la variación con los temas, donde el procedimiento en realidad es el prototipo de la forma misma

La técnica de la variación estimula el decurso formal; pero a la vez ella, la variación, es el prototipo de la forma misma ... Es muy difícil señalar el núcleo fijo e idéntico ... Ningún tema está ahí de modo positivo, inequívoco; ninguno se convierte en algo fijo, definitivo. Los temas emergen en el *continuum* temporal y se sumergen en él.<sup>59</sup>

No hay forma impuesta a ser llenada con el material, por el contrario, durante el siglo XX y más allá de las diferentes tendencias como es sabido, fuertemente diferenciadas por el estatuto del material sonoro, varios compositores adscribieron al enfoque que postulaba Adorno sobre la gestación de un nuevo concepto de forma como construcción. Karlheinz Stockhausen en sus investigaciones acerca de la "Forma Momento" como asimismo en las formas derivadas tanto del serialismo integral como de la llamada "Música intuitiva" señalaba críticamente a las formas del pasado como un problema a resolver por la nueva música. La herencia de la expresión dramática de la Tragedia griega, con sus personajes, conflictos y resoluciones se trasladaron, nos dice Stockhausen directamente a la música europea con la exposición temática, el desarrollo y la reexposición donde "al final, volvía el tema muy optimista, incluso después de los pasajes más desgarradores, recomenzando el todo, como si todo fuera perfecto en este mundo".<sup>60</sup>

Lo que denominamos forma sonora es la resultante de la puesta en el espacio acústico de la construcción musical. Pierre Boulez ya había escrito en los sesentas

---

ellas del orden de lo *aurático* permanece, su *constelación significativa*, la cual es un punto de partida para una nueva creación, como ocurre con las Sonatas de Gerardo Gandini o bien sus *Postangos*.

58 Adorno, *Estética*, 194.

59 Theodor Adorno, *Mahler* (Barcelona: Península, 1987, 192-193).

60 Karlheinz Stockhausen, Entrevista de Pierre Kister, en *La música contemporánea*, vol 22. Biblioteca Salvat (Barcelona. 1973, 8-35).

sobre la forma en la nueva música precisando que “cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctable e irreversiblemente a su contenido”.<sup>61</sup> En la misma línea se expresó John Cage

La estructura en música es su divisibilidad en partes sucesivas, de frases a largas secciones. La forma es el contenido, la continuidad. El método es el medio de controlar la continuidad de nota a nota. El material de la música es el sonido y el silencio. Integrarlos es componer<sup>62</sup>

No queremos dejar de hacer notar que las nuevas posibilidades formales en la nueva música fueron posibles gracias a dos experiencias cruciales: la indeterminación y la electrónica. La resistencia a un “final”, a la forma teleológica y cerrada, encontró un eco en la indeterminación tanto en la escuela de Nueva York, vía Cage, como en las experiencias de formas abiertas en “Música intuitiva” en los sesentas. Decía Stockhausen. “Yo mismo he escrito muchas composiciones totalmente abiertas, en las que los giros finales estaban hechos como si fuera a empezar una nueva pieza”.<sup>63</sup>

Ante la disolución de la tonalidad y las formas clásicas burguesas como las define Adorno, la otra vía que permitió vislumbrar un modo de construcción sonora sin tener en primer plano la altura y la tematicidad fue la experiencia electroacústica. Ésta permitió descubrir que el “sonido [lo que nosotros aquí llamamos material] es función estructural en sí”.<sup>64</sup>

En la música electroacústica, a diferencia de la instrumental, el sonido es “portador” de otra cosa; que es la estructura basada en alturas y ritmos. En la música electroacústica se dice que la materia es función estructural en sí. En muchos casos esta noción generalizada conlleva una desjerarquización de la altura. Es decir que la materia en sí supuestamente es suficientemente rica en su transformación, puede funcionar por sí misma sin jerarquizar la altura. Generalmente la música electroacústica es como hacer una escultura sonora, una estructura que evolucione en el tiempo, y es una materia que uno oye con una tridimensionalidad fuerte en esa esculturalización del sonido, escuchar un devenir formal coherente.<sup>65</sup>

61 Boulez, Puntos de referencia, 74.

62 John Cage en Ulrich Mosch *Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen*. En Jörn Peter Hiekel y Christian Utz: *Lexikon neuen musik*. (J.B. Metzler Verlag GmbH. 2016, 5).

63 Stockhausen. Entrevista, 25.

64 Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. 39.

65 Monjeau. *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. 34-35.



La experiencia electroacústica impactó notablemente en la escritura de la música instrumental de la generación de los sesentas. Como lo observamos en *Distancias* del año 1968 compuesta por el compositor Mariano Etkin y escrita luego de sus estudios de música electrónica en Holanda. Si bien en esa pieza para piano persiste una forma sonora ternaria, la construcción evolutiva de la textura se da a partir de una sola nota en *sforzatisimo* y sus consecutivas resonancias armónicas. Además la organización de los registros por sobre la altura y su concepción de un tiempo casi “objetivo”, similar al tiempo cronométrico de la música electrónica, resultan en una escritura instrumental por completo novedosa.

A comienzos del siglo XX y como afirma Francisco Kröpfl, el atonalismo libre encontró una lógica constructiva a partir de la elaboración motivica derivada de la red interválica mientras que el serialismo, es consecuencia directa del atematismo.<sup>66</sup> Esta tesis coloca el punto nodal de una articulación histórica sobre la concepción del material en la música. Motivo, célula, frase, sujeto, tema, entre otros términos que elaboró la Modernidad en torno al material se cristalizaron como los únicos soportes materiales en la red interválica hacia comienzos del Novecientos. En ocasiones auxiliado por un texto, fueron el único elemento que permitió garantizar una unidad formal ante la disolución de la tonalidad. El paso hacia el atematismo trajo como consecuencia una disolución de la cualidad diferenciadora del intervalo y su perfil distintivo hasta entonces. El producto de la superposición de las series trajo consigo la pérdida de validez de los criterios de consonancia y disonancia, vigentes incluso en la segunda Escuela de Viena.<sup>67</sup> En el serialismo, si pensamos en las *Structures* de Boulez (1952) o las *Klavierstücke I-IV* (1952) de Stockhausen, el atematismo recaló en un trabajo sobre densidades<sup>68</sup> y cúmulos sonoros tendientes a una gran homogeneidad. Esto lo señala György Ligeti en su escrito *Metamorfosis* (1960),<sup>69</sup> citado por Pablo Fessel en su estudio sobre la textura en dos compositores de la segunda generación de Darmstadt, (Ligeti y Lachenmann). La focalización en la estructura y la textura, concebida como materiales por estos compositores, implicó una novedosa perspectiva en la forma musical luego de la segunda posguerra.

66 Monjeau, *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. 23-24.

67 Si pensamos en el caso de la construcción de series por superposición de terceras, como el caso del *Concierto para Violín* de Alban Berg.

68 Stockhausen en sus años de formación en los tempranos cincuentas, asistió a un Seminario en la Universidad de Bonn sobre Fonética Teoría de la comunicación con Werner Meyer-Eppler donde estudio Estadística y Matemáticas.

69 György, Ligeti, *Wandlungen der musikalischer Form, die Reihe 7* [Metamorfosis de la forma musical] La Serie nro. 7 (1960), 5-19 Citado por Fessel, Pablo. *Textura y postserialismo. La discusión sobre el material musical en György Ligeti y Helmut Lachenmann*. Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica musical. México, 2007.

Centrarse en el atematismo implicó dejar atrás aquello que organizaba el decurso formal mediante la constitución de temas, melodías o modulaciones y a la vez se modificó el concepto de textura, ya no se trataría de planos sonoros en función de la presencia de una jerarquía entre ellos como ocurría en el pasado con los conocidos conceptos de monodía, polifonía, etc. sino que la textura será ahora la “condición situada en tiempo y espacio precisos del material musical”. En otras palabras, la configuración concreta del plano de convergencia que el compositor erige como obra.

En este punto Pablo Fessel cita la diferencia que establece György Ligeti entre *estructura* y *textura*, siendo la primera un “entramado [Gefüge] cuyos elementos constitutivos son distinguibles y que se conforman por las interrelaciones entre aquéllos” mientras que la textura “es un complejo más homogéneo, menos articulado, en el cual apenas pueden discernirse sus elementos constitutivos”.<sup>70</sup> No es casual que estas definiciones las dé Ligeti en paralelo a la composición de *Apparitions* (1958-59), pero además como antesala a todo un célebre conjunto de piezas como *Atmosphères* (1961), *Lux Aeterna* (1966), *Lontano* (1967) y *Ramifications* (1968-69) entre otras, donde explora los “Tone clusters” en la transformación de un material que es la textura y sus diversas sonoridades producto de la variación tímbrica y las densidades vocales o instrumentales. “Se trata de la masa sonora”<sup>71</sup> producto de la variabilidad del timbre, las duraciones y los modos de ataque. El intervalo no vuelve a una configuración motivica sino que, por el contrario, se funde en un entramado de densidades diferenciales que se despliegan en el tiempo.

La estructura nos dice Fessel apunta a los *componentes*, mientras que la textura lo hace con las *densidades*. Esta distinción crucial puede constatarse no solo en la obra de György Ligeti de los sesentas sino también curiosamente en piezas como en la temprana *Kreuzspiel* (1951) de Karlheinz Stockhausen. Allí nos encontramos una macro estructura ternaria, con una introducción y dos “intermezzi conectores” entre ellas.<sup>72</sup> Cada sección de la pieza, de marcadas identidades definidas por la disposición tímbrica, puede concebirse como los “estados” y “acontecimientos” que el propio Ligeti define en su concepción de la textura como material. La diferencia entre ambos se encuentra en torno a la duración: mientras el “estado” es el despliegue temporal de un estatismo aparente generalmente producido por un coeficiente de cambio perceptible como lento, el “acontecimiento” es la emergencia en un punto

70 Fessel, “Textura y postserialismo. La discusión sobre el material musical”, 56.

71 Ibid.

72 Cabe destacar que la estructura se despliega tanto en lo micro con la elaboración de un pattern móvil en su configuración duracional en la línea de la percusión —bongoes— como en el cruce (Kreuz: cruz) de la serie a lo largo de la textura construida por los instrumentos de altura determinada.

estratégico de la diferencia en la textura, como las “astillas” que sugiere Ligeti. Esta distinción se puede encontrar claramente esbozada en la escritura orquestal del número IV de *El Canto sospeso* (1956) de Luigi Nono.

En suma, lo que quisiéramos destacar es que la textura como concepto general del material se encontró prefigurado en algunas obras del serialismo compuestas en los cincuentas y que intentaron explorar la “estructura en sí” que portaba el material, el dato fenoménico que entregó la música electrónica en la determinación del sonido y que permitió consecutivamente en la segunda generación (György Ligeti, Helmut Lachenmann o Morton Feldman pero también algunos compositores sudamericanos como Mariano Etkin) la construcción materialista de la música como sugería T. W. Adorno. Una obra donde “elementos extrínsecos” no suprimen las directrices emergentes del material mismo, ni pretenden “abolir al sujeto” como lo hicieran en el pasado las formas burguesas impuestas por la tradición pero también el serialismo. La posibilidad de explorar estructuras como un nuevo entramado y una sonoridad nueva prescindiendo de elaboraciones motivicas propias del desarrollo temático, finalmente hicieron énfasis en el concepto de “proceso” y de “transición”, concibiéndola a esta última como el procedimiento que, en lugar de hacer foco en un decurso teleológico del material, atiende a los disímiles gradientes de la diferencia.

Veamos algunos estos conceptos desarrollados por tres compositores cuyas estéticas no pueden ser más diferentes entre sí, pero que se acercan en los enfoques teóricos. En palabras de Francisco Kröpfl, Mauricio Kagel y Morton Feldman.

... no se puede hablar de un trabajo motivico en un sentido tradicional. Son mas bien campos de similitud. Tengo una constante que es la noción de estructura, es decir, un conjunto de rasgos distintivos que retornan ya sea por el registro, por la textura, por la interválica, pero sin una línea rítmico-melódica que se asemeje. No uso la idea de elaboración motivica en el sentido de una melodía con ritmo que retorne en las mismas condiciones, aunque sean variadas. No hay variación motivica pero sí variación de estructura.<sup>73</sup>

La forma musical no es la mera sucesión de partes sino que en cada uno de sus instantes salen al encuentro la diversidad, el intercambio, el conflicto. Las transiciones aparecen una y otra vez.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Monjeau. Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl. 65.

<sup>74</sup> Mauricio Kagel, “De la forma musical”, en Palimpsestos, Mauricio Kagel (Buenos Aires: Caja Negra, 2012, 119-128).

El hecho de que hombres como Boulez y Cage representan opuestos en la metodología no es lo interesante. Lo interesante es su semejanza. (...) En la música de estos dos hombres lo que se distingue es su proceso. De hecho podría decirse que el proceso es el *zeitgeist* [Espíritu de la época] de nuestro tiempo.<sup>75</sup>

Las numerosas experiencias con la electrónica, las grafías analógicas, las formas abiertas e indeterminadas, la improvisación... permitieron en los sesentas explorar la estructura y la textura como material posible hacia el plano de convergencia. En paralelo, permitieron abrir un campo donde la forma sonora ya no es algo cerrado y *a priori*. Comienza a cobrar relieve la transición como procedimiento que se desprende del material "en sí", que deviene de esta manera una *otredad*, principio dialéctico entre artista y material en una creación musical concebida como un proceso. Para la nueva música, ya no serían necesarios los sistemas o las técnicas que garanticen la constancia de una disonancia liberada.

En suma, la textura concebida como material es el gran aporte de la generación de los sesentas, la del postserialismo, en el intento de trascender un principio de organización extrínseco y cerrado como es la matriz serial. Desde ese enfoque y época inaugural, la textura pasará a ser el campo de labores de la llamada música contemporánea; componer será posible ya sin la necesidad de un sistema que garantice un ordenamiento férreo *a priori*, al tiempo que permitirá comenzar a prestar atención a los elementos fenoménicos del sonido y su posibilidad de construcción.

En el nudo, para nosotros, ubicar la textura en el *plano de convergencia* quiere decir que el material no es algo que sólo se defina por *lo escribible*. Veamos sino el caso de piezas como *Corporel* (1985) de Vinko Globocar, *SHIII* (2019) de Yiran Zhao, o varias de las obras emergentes del teatro instrumental inaugurado por Mauricio Kagel como *Eine Brise. Flüchtige Aktion für 111 Radfahrer* [Una brisa, acción pasajera para 111 ciclistas] (1996). En estas piezas, el material no es algo reducible a una estructura o una textura sino que solo puede ser concebido como lo anudado entre los tres campos en conexión. Así como Adorno señaló el acercamiento de la música a las artes visuales, hacia los setentas se acercó al teatro y por consiguiente al cuerpo y su *performance*, esto trajo consecuencias en el concepto de material musical. La cuestión queda abierta.

---

<sup>75</sup> Morton, Feldman, "Un problema de composición", en *Pensamientos verticales*. Morton Feldman (Buenos Aires. Caja Negra, 2012, 139-142).

## Sonido y silencio

Trato de decir que el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un saber–hacer, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier bla–bla–bla. Esto no es decir que eso se haga por cualquier vía. Y no es preverbal – es un verbal a la segunda potencia.

Jacques Lacan: 1976–77<sup>76</sup>

Quisiéramos para concluir convocar dos escenas. Ambas ocurren en escenarios opuestos, una sala de conciertos y el exterior de una nave espacial, en el espacio cósmico. La primera ocurrió en Estados Unidos en 1952, la segunda es ficcional. Ambas aluden a lo mismo, a los diferentes modos que nos permiten centrarnos en ese registro de lo Real en la música, el anillo donde hemos escrito aquello que llamamos sonido. Ese enigmático sonido como materia de la música que se revela indeterminable e indecible; el sonido como aquello pleno que se ofrece a nuestra experiencia en la música, pero también en el mundo mediante la escucha. Sólo el Orden simbólico, en tanto captura una porción de ese Real, permitirá constituirlo como material manipulable y de allí construir una forma sonora hacia ese objeto que llamamos obra. En otras palabras, un material es un *goce* producto del encuentro con el Real del sonido que se desvía mediante un lenguaje, inaugurando un mundo, un *Ars*. En esto consiste la sublimación.

El silencio, envés del sonido, ausencia de la presencia sonora, cesura y pausa en el discurso se opone a él en esa dualidad inaugural. Pero esto ocurre sólo en una primera lectura. Silencio y sonido en un antagonismo no es más que afirmar algo que acontece dentro del Orden simbólico: escribo una nota o un silencio, se desenvuelve una melodía ligada o se articula una cesura. En el registro de lo Real, el silencio es solidario al sonido, es su *aspiración* podríamos decir, la música aspira al silencio en tanto ambos revelan un indecible, cuya forma la da el silencio. “*La música, presencia sonora, es, ella misma, una forma de silencio*”, escribe Vladimir Jankélevitch.<sup>77</sup> El silencio como la forma de lo indecible es aquello a lo que aspira la música. Aquí es

---

76 Lacan, Jacques. *Seminario 24. “L’Insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre”* [Lo no sabido que sabe de la, una equivocación, se ampara en la morra] 1976–77. Disponible en <https://seminarioslacan.files.wordpress.com/2015/02/29-seminario-24.pdf> Último acceso: 16 de diciembre de 2023. El juego de palabras es algo muy usual en las escrituras lacanianas. Un desglose que explica el título de este Seminario puede encontrarse en las notas que acompañan esta edición on line.

77 Santiago Kovadloff, “El silencio musical”. En *El silencio primordial* (Buenos Aires: Emecé, 1993, 59–92).

donde, en el plano de lo Real, en tanto su indecibilidad y radical sustracción, que sonido y silencio se revelan como equivalentes, indeterminables en el núcleo duro de un goce imposible de simbolizar.

Pero el silencio a diferencia del sonido, en tanto Real real, es distinto, es la absoluta negatividad y sustracción, en otras palabras es la *nada abisal*. Vayamos a la sala de conciertos y prestemos atención a la pieza de John Cage 4:33, la pieza silenciosa<sup>78</sup> cuya importancia nunca nos cansamos de destacar. El pianista –David Tudor en su estreno– abre el piano, coloca la partitura y no toca nada, para sorpresa del público. No obstante, ocurren sonidos, se revela el paisaje sonoro, se abre el telón del fondo acústico que serviría de soporte espacio-temporal a una música posible. En otras palabras emerge la *superficie* de la música. Cage hace posible un discurso sonoro producto de la contingencia en la sala, deja que los sonidos allí, *séan*.

Cage descubre así no solo la emergencia del paisaje sonoro como escucha sino también la superficie de la música, ese plano de ilusión donde el compositor coloca los sonidos, aquello concreto que el compositor despliega y organiza en el tiempo.<sup>79</sup> El silencio es aquí metáfora, la obra silenciosa que es 4:33 en realidad está llena de sonidos.

Y es entonces que la equivalencia entre sonido y silencio como Real encuentra su límite, puesto que esta pieza pone en obra el fracaso de la experiencia del silencio como Real accesible al sujeto. El silencio como radical sustracción, como pura negatividad, no es una empiricidad posible. El silencio como Real no nos es dado a la experiencia. Algo tan claro, es inverosímil que nadie lo haya destacado antes que John Cage. Éste es quizá uno de los pocos fructíferos encuentros entre el Arte y la ciencia que se pueden destacar en la Historia reciente.

*No ser dado a la experiencia* es ir más allá del enigma y lo impenetrable Real del sonido como efecto en el mundo hacia la nada, a la negación radical, pura sustracción. La única opción posible, es acercarse a él mediante la metáfora, como lo hizo Cage. Veamos la segunda escena, pertenece al film *2001 una Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick, una obra cinematográfica que atiende a ciertos *a priori* de lo que ocurre realmente en el espacio con el vacío y la ausencia de aire que permita la transmisión del sonido. Cuando el protagonista debe salir al exterior a

---

78 John Cage visitó la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en 1951 esperando encontrarse con el silencio absoluto pero para su sorpresa comprobó que aún allí escuchaba: un sonido agudo y uno grave, a saber su sistema respiratorio y su sistema circulatorio. Aunque en realidad el agudo es el sonido conocido como *tinnitus*. Poco después compuso una partitura donde un pianista, durante la performance, no debe producir ningún sonido.

79 Feldman, "Entre categorías", 111.

reparar una falla en la nave principal la banda sonora nos hace escuchar el único sonido posible en esa escena, la respiración en el casco del astronauta. Es el sonido del único lugar donde hay aire. En el espacio exterior está el vacío, la ausencia de oxígeno y vida, solo el silencio como abismo y la negación de su experiencia de escucha.

El silencio es, como metáfora de lo indecible, aquella aspiración de la música en su plenitud sonora, en su desenvolverse en el tiempo resonando en el espacio arquitectónico. El sonido en tanto Real, es lo que acontece ante nuestra escucha y se da al mismo tiempo como fenómeno en que se sustrae en tanto Real a toda determinación unívoca y definitiva. Esta sustracción del sonido, como escribe Heidegger constituye un *evento*, es decir, aquello que podemos constatar como lo que hace patente el problema del pensar. El filósofo lo define así "El evento de ese sustraerse podría ser lo más presente en todo lo ahora presente y así superar infinitamente la actualidad de todo lo actual."<sup>80</sup> Ante el avance de la tecnología la *mano habilis* es siempre una singularidad, el pensamiento no es la inteligencia. Puesto que como dice Luigi Nono "la música no es sólo composición, no es artesanía, no es oficio, la música es pensamiento".<sup>81</sup> Componer es pensar, dar forma con aquello que se da al mismo tiempo en que se sustrae.

La notación en tanto cifra es para el compositor *algo que queda* de ese encuentro con lo Real del sonido, aquél resto de goce de una relación con el mundo, ese *evento*. De allí se hace un nudo que configura el material para un compositor. En cada material habita su singularidad, su estilo, su *sinthome*.

Con estas escrituras seguimos intentando un modo de acercarnos a aquello que determinamos como materia de la música, como el objeto que echa a andar nuestro deseo de componer, ese enigmático verbal a la segunda potencia como dice Lacan. Escribimos sonidos pero también hablamos acerca de esta práctica, puesto que no hay otra manera posible de decirlo sino con las palabras, a aquello que queda y que llamamos representaciones.

En la vacilación de dos lenguajes que abren mundos navegamos. Es aquí donde nuestra proa no apunta a develar un secreto sino, antes bien, bordear el misterio.

---

80 Martin Heidegger, ¿Qué significa pensar? (Madrid: Trotta, 1997, 20).

81 Luigi Nono, La nostalgia del futuro. Scritti scelti. 1948-1986 (Milano: Il Saggiatore, 2007). La traducción es propia.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
- . *Estética*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- . *Mahler*. Barcelona: Península, 1987.
- Althusser, Louis. *Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988.
- . *Sobre la dialéctica materialista*. En Louis Althusser. *La revolución teórica de Marx*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1999
- Aristóteles. *Física*. Madrid: Gredos, 2015.
- Betto Berberis, Mario. *El soportable horror de la música. Ensayos en torno al signifi-  
cante y el cuerpo sonoro*. Buenos Aires: Letra viva, 2010
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós,  
1986.
- Borio, Gianmario. "Morton Feldman and Abstract Expressionism. Time and sound  
construction in his piano miniatures of the 1950s and 1960s". En *Musikalische  
Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, 146-167. Laa-  
ber Verlag, 1993.
- Boulez, Pierre. *La escritura del gesto*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- . "Necesidad de una orientación estética. Tiempo notación y código y Forma".  
En *Puntos de referencia*, Pierre Boulez, 48- 65. Barcelona: Gedisa, 1996.
- . "En las fronteras de la tierra fértil". En *¿Qué es la música electrónica?*, Pierre  
Boulez, 103-121. Buenos Aires: Nueva visión, 1973.
- Corominas, Joan. [1961] *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid:  
Biblioteca Románica Hispánica. Gredos, 1987.
- Cremer, Lothar. *Physik der Geige. Der Streichvorgang. Der Instrumentenkörper. Der  
abgestrahlte Schall*, Stuttgart: Ed. S. Hirzel, 1981.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Etkin, Mariano. "Alrededor del tiempo". *Revista Lulú*, nro. 2 (1991): 17- 18. Disponible en  
[https://6notas.wordpress.com/2014/03/17/mariano-etkin-alrededor-del-  
tiempo/#more-425](https://6notas.wordpress.com/2014/03/17/mariano-etkin-alrededor-del-tiempo/#more-425) Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Fessel, Pablo. "Textura y postserialismo. La discusión sobre el material musical en  
György Ligeti y Helmut Lachenmann". En *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica  
musical*, nro. 26 (2007): 53-66. Disponible en [https://www.academia.edu/  
50916128/Textura\\_y\\_postserialismo\\_la\\_discusi%C3%B3n\\_sobre\\_el\\_material\\_musi-  
cal\\_en\\_Gy%C3%B3rgy\\_Ligeti\\_y\\_Helmut\\_Lachenmann](https://www.academia.edu/50916128/Textura_y_postserialismo_la_discusi%C3%B3n_sobre_el_material_musical_en_Gy%C3%B3rgy_Ligeti_y_Helmut_Lachenmann) Último acceso: 16 de diciembre  
de 2023



- "La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas". *Revista Argentina de Musicología* (20) (2019): 40-58. Disponible en Último acceso: 16 de diciembre de 2023
- Feldman, Morton. *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja negra, 2012.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer. Obras completas. Tomo 3*. Madrid: Biblioteca nueva, 2017.
- Guzmán, Édgar. *Música y psicoanálisis: Un ensayo de palabra*. Disponible en <https://sensemaya.online/musica-y-psicoanalisis-un-ensayo-de-la-palabra/> Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Hatten, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Heidegger, Martin. "La cosa". En *Conferencias y artículos*, Martin Heidegger, 9-37. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- *El Ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007.
- *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 1997.
- Kagel, Mauricio. *Palimpsestos*. Buenos Aires. Caja Negra, 2012.
- Kovadloff, Santiago. *El silencio primordial*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- Lacan, Jacques. El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia *psicoanalítica*. En *Escritos I*, Lacan Jacques, 86-93. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- Seminario 7. *La ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2017
- Seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- *Del sujeto al fin cuestionado*. En *Escritos I*, Lacan, Jacques, 219-226. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- "Introducción y respuesta al comentario de Jean Hippolitte a la Verneinung de Freud". En *Escritos I*, Lacan, Jacques, 354-383. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- "El tiempo lógico y el aserto de la certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma". En *Escritos I*, Lacan, Jacques, 187-203. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- "La instancia de la letra o la razón en Freud". En *Escritos I*, Lacan, Jacques, 473-509 Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- *Seminario 17. El reverso del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2019.
- *Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- *Lituriaterra*. En *Otros Escritos*. Jacques Lacan. P19-29. Buenos Aires: Paidós. 2012.

- *Seminario 23. El Sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2021.
- *Seminario 24. "L'Insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre"* (lo no sabido que sabe de la una equivocación, se ampara en la morra) Disponible en <https://seminarioslacan.files.wordpress.com/2015/02/29-seminario-24.pdf> 1976-77. Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Monjeau, Federico. *Viaje al centro de la música moderna*. Conversaciones con Francisco Kröpfl. Buenos Aires: Gourmet musical, 2021.
- Mosch, Ulrich. "Die Avantgarde der 1950er Jahre und ihre zentralen Diskussionen". En Jörn Peter Hiekel y Christian Utz.: *Lexikon neuen musik*. J.B. Metzler Verlag GmbH, 2016.
- Nasio, Juan David. *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Nono, Luigi. *La nostalgia del futuro. Scritti scelti*. 1948-1986. Milán: Il Saggiatore, 2007.
- Oviedo, Álvaro. "Sonido, gesto, sensación". *Revista Argentina de Musicología*, nro. 20 (2019): 82-99. Disponible en <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/287/307> Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Recalcati, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires: Del cifrado, 2006.
- *La hora de la clase. Por una erótica de la enseñanza*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Schoenberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- Stockhausen, Karleheinz. Entrevista de Pierre Kister. En *La música contemporánea* 22, 9-35. Biblioteca Salvat. Barcelona, 1973.
- Schvartz, Haydee. *La ejecución musical. Lectura, interpretación y proyección*. Conferencia en Micro [forum], Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. 24 de octubre de 2020. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0EJNGKkiftA> Último acceso: 16 de diciembre de 2023.
- Vegh, Isidoro. *Senderos del análisis. Progresiones y regresiones*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- *Retorno a Lacan. Una clínica del sujeto*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Weibel, Peter. *The road to the Upic. From graphic notation to graphic user interface*. En *From Xenakis's Upic to graphic notation today*. Hatje Cantz Verlag, Berlin, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe Disponible en: [www.zkm.de/upic](http://www.zkm.de/upic) Último acceso: 16 de diciembre de 2023.

Wörner, Félix. *Konzeptualisierung vom form in musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21 Jahrhundert*. Basel: Schwabe Verlag, 2022.

Žižek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Barcelona: Pre-textos, 2006.

———. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2016.