

**Devenir música: la sonoridad y  
el acto musical, los diagramas de la afección.  
Notas acerca de la semiosis sonora y  
experiencia corporal del tiempo**

*Raymundo Mier*

Universidad Autónoma Metropolitana  
Escuela Nacional de Antropología e Historia

*For me this musical phrase is a gesture. It insinuates itself into my life. I adopt it as my own. Life's infinite variations are essential to our life. And so too even to the habitual character of life. What we regard as expression consists in incalculability.*

Ludwig Wittgenstein

**1. Memoria de reticencias**

La música ha ofrecido siempre a la reflexión las facetas irreducibles de un enigma. Emerge en la reflexión filosófica, en la antropología, en la semiótica, en las reflexiones sobre la significación como una referencia contingente, como una vía de reflexión desconcertante, como una experiencia que finca su identidad en su propia evidencia irreductible, como una estrategia de distanciamiento de los recursos de la racionalidad, en los márgenes o en los territorios extraños a la fuerza abarcadora de la razón.

En la apertura de su libro *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch sintetiza en sus propios términos la condición contradictoria, desafiante, de la experiencia musical:

La música es a la vez expresiva e inexpressiva, seria y frívola, profunda y superficial; tiene sentido y carece de él.<sup>1</sup>

No obstante, la tentativa filosófica de Jankélévitch no señala una vía particularmente inusitada para transitar hacia la comprensión de la música. Cuando no se ha elegido puntos de vista muy restringidos en la tentativa de comprender la significación musical —aproximaciones formalistas, técnicas, “especializadas”—, los intentos de aprehender la experiencia de la música han coincidido en subrayar privilegiadamente la calidad afectiva de las sonoridades, su resonancia corporal, su condición periférica y heterogénea respecto de las pautas estructuradas, sintácticas, históricas de la significación. Han insistido en poner de relieve la falta de relevancia de las teorías canónicas y las categorías de significación, de códigos, han puesto el acento sobre el fracaso de las analogías inmediatas con el lenguaje. Se hace patente la ambigüedad —si no es la casi ininterpretabilidad o lo inefable de la experiencia— de la casi ineludible incertidumbre de sus significados.

La significación de la música ha sido el ámbito privilegiado de las metáforas referidas al cuerpo y a las sensaciones, a los procesos anímicos, a las fantasías y a las reminiscencias, a la memoria involuntaria, a los carnavales, las danzas y los juegos corporales. Es el objeto privilegiado ante el cual surgen incessantes traslaciones interpretativas, el vértigo de la proyección especular, o bien, en el otro extremo, es un objeto que se presta al análisis de correspondencias y equilibrios formales, al reconocimiento de los esquematismos y el cálculo, a las figuraciones de una lógica propia derivada de los análisis técnicos sobre las operaciones de composición. Oscilando entre ambos polos, la reflexión musical ha pasado de las reflexiones sobre la operación formal con las sonoridades, a la identificación de estilos, de las reflexiones sobre la innovación técnica a la reconstruc-

<sup>1</sup> Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 5.

ción de la evolución expresiva de las tentativas estéticas, de la evaluación de las secuelas de las revoluciones armónicas y tonales, a la identificación de las condiciones sociales y políticas que enmarcan el proceso estético.

La reflexión sobre la música ha convocado también tentativas de esclarecimiento heterodoxas en los puntos de intersección entre la semiótica, la filosofía, la antropología o el análisis musical. Algunas surgidas de la reflexión de los propios creadores musicales sobre su propia experiencia de creación. Otras reflexiones han surgido en los márgenes mismos de todo dominio disciplinario, engendradas por la profunda capacidad de conmoción de la experiencia musical, su incidencia en las costumbres, en los dominios de la ética, en la exigencia del placer, en los pliegues e impulsos de la pasión. La música, concebida históricamente como vía hacia la fusión con lo sagrado o recurso ritual para las purificaciones y el éxtasis místico, o bien como desencadenante del extravío y la ruptura de los marcos canónicos de identidad. La música aparece como un régimen dotado de la capacidad intrínseca de violentar y desbordar las capacidades del lenguaje para provocar emociones o engendrar significados reconocibles más allá de todo hábito o toda convención, como señal de la divinidad, como referencia a la conmoción colectiva de los mitos del origen, de la creación cultural o las figuras rituales que apuntalan la eficacia ritual y su efecto colectivo de redención y purificación. Esa fuerza de afección es la que ha sugerido la variación de las aproximaciones a la música dentro del marco de la experiencia estética.

A pesar de todas esas tentativas, reticente a toda definición, la música parece adquirir rostros inconmensurables en distintas regiones de la cultura, en las diversas facetas históricas de la significación. Después de una larga consideración analítica sobre la incompatibilidad de las designaciones de lo musical en distintas culturas, designaciones a veces meramente metafóricas o tangenciales, Jean Jacques Nattiez afirma, no sin cierto desaliento:

Según todas las tentativas de esclarecimiento, no hay ningún concepto universal, *único e intercultural*, capaz de definir lo que pudiera ser la música.<sup>2</sup>

La derrota de la visión universalista ante las concepciones diferenciales que las culturas forjan al encarar la experiencia de la creación, reproducción y escucha de las sonoridades y su asimilación a la experiencia del cuerpo —en el canto y la danza, en la respuesta emotiva, en la respuesta corporal en resonancia rítmica— es perturbadora. No obstante, la musicalidad excede la mera respuesta corporal para inscribirse plenamente en el ámbito del sentido, es un acontecimiento propio de la experiencia, incide sobre la fisonomía del mundo, de los vínculos, de los afectos. Señala un dominio de la significación que revela al mismo tiempo la plena participación de la musicalidad en la significación y la diferencia que la separa de todos los otros procesos de semiosis. Es la experiencia radical de lo humano y, al mismo tiempo, es aquella que parece arraigada en la respuesta pura de lo corporal, al margen de los hábitos propios de la aprehensión de las significaciones. Así, la experiencia de la musicalidad permanece, en múltiples contextos culturales, ligada a las inflexiones rituales, festivas o lúdicas, acentúa la primacía del cuerpo o el desplazamiento de la palabra a los linderos de una afección pura, aparece en fusión con las figuras visibles y tangibles de la danza, el canto o el régimen poético, se conjuga con las formas del culto para engendrar las visiones extáticas o la exacerbación sensorial, suscita las formas extremas del vínculo afectivo en la alianza comunitaria o revela las vías iniciáticas extremas hacia la efusión mística en las proximidades de lo sagrado.

El solo recuento de este repertorio de experiencias, en que lo musical se conjuga con la experiencia íntima de la corporalidad o los momentos de fusión que conducen a la experiencia comu-

<sup>2</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Discourse and music. Towards a Semiology of Music*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 55. (El énfasis es de Nattiez)

nitaria de la identidad, revela ya la discordancia de las categorías, la contraposición íntima de las visiones interiores y exteriores, sociales e interpretativas de que es objeto la experiencia musical. Se conjugan en éstas visiones un incesante desplazamiento entre un movimiento reflexivo, íntimo, de la significación y las condiciones de inteligibilidad colectiva de lo musical. No hay articulación nítida entre estos dos dominios, vertientes de la experiencia cuya diferencia es irreductible: por una parte, la experiencia de la afección pura y, por la otra, sus inevitables referencias a la condición regulada de las disposiciones sonoras, su inscripción equívoca en la estela de los lenguajes cifrados. La experiencia de la afección íntima no puede eludir el efecto de la inteligibilidad colectiva de las emociones como condiciones del vínculo colectivo. La experiencia de lo musical no puede entonces sustraerse a las *designaciones reflexivas* —la aprehensión de sí mismo, la iluminación sobre lo propio, sobre la intimidad, pero mediadas por juicios, por lenguaje— surgidas de la relación entre las afecciones como materia pura y como señal heterogénea de la interpelación de los otros. La música conlleva en su propia condición formal, en la propia modelación de sus sonoridades, en su propio tiempo articulado, el acontecimiento de la irrupción de lo otro en el universo de la significación. La música involucra, en consecuencia, la aprehensión de sí como apertura a la contingencia de la irrupción perturbadora de lo extraño, de lo extrínseco, reconocible como una incitación a una comunidad íntima, a una participación a un ámbito compartido de la experiencia, pero señalada siempre por lo inconmensurable de las propias afecciones y de la condición inerte, aunque pulsante, de la sonoridad articulada. La sensación musical no puede sino referirse a lo otro, a una regulación exterior de las sonoridades, ajenas a la familiaridad opaca, autónoma del cuerpo, pero que suscita en éste una efusión propia, una respuesta autónoma de la corporalidad.

Así, toda resonancia corporal de lo musical emerge en correspondencia con la conformación *intencional* de las sonorida-

des, es decir, las sonoridades musicales como forjadas regularmente desde la experiencia de otras afecciones, la música como una realización material de la figuración de esa trama de afecciones heterogéneas, que engendra una disposición dinámica de los sonidos, articulados en una trama formal de las sonoridades capaces de suscitar afecciones heterogéneas a su propio impulso original. No es posible borrar de las afecciones suscitadas por la música su calidad indicial —la música como acontecimiento sonoro aparece en una relación de engendramiento, pero también de extrañeza, con el acontecimiento de la experiencia afectiva de otro— y su relación metafórica con esa evidencia del otro y de lo otro. La música irrumpe sobre el dominio de la propia corporalidad y la propia experiencia desde más allá de los linderos de sí mismo, desde el régimen de *otra* experiencia. La experiencia de lo musical aparece como la síntesis primera de una constelación de diferencias irreductibles. A la diferencia entre el carácter indicial —existencia material, relacional y temporal— de la música y la realización argumentativa de su figura metafórica, se añade la diferencia entre las afecciones propias, experimentadas en la escucha, y la condición material, inerte, de la sonoridad, que se presenta a la experiencia a partir de las correspondencias relacionales de sus entidades. La afección no puede aparecer sino como un momento radical de la significación, como respuesta a la materia pura y a la condición articulada (la multiplicidad temporal) de la sonoridad. Esta múltiple composición de diferencias revela la dinámica *diagramática*<sup>3</sup> de la experiencia musical, pone de relieve la calidad esencialmente temporal de esta experiencia y las modalidades de semiosis que surgen del devenir diagrama de las

<sup>3</sup> Peirce define *diagrama* como un hipócono que designa un modo de *primaridad* propio. El diagrama no representa identidades simples o momentos de identidad, sino *relaciones* entre partes de una cosa, por relaciones de analogía entre sus propias partes. Cfr. Charles S. Peirce, *Collected Papers*, 8 vols., ed. Hartshorne and Weiss, Bristol, Thoemmes Press, 1998 (a partir de la edición de 1932), II, *Logical Papers*, p. 157.

sonoridades, su potencial conjugación de formas, sustancias sonoras, relaciones y afecciones que desencadena.

## 2. La música en las encrucijadas de la experiencia moderna del tiempo

Un rasgo evidente de la música es que hace patente, a través de una aprehensión reflexiva, la naturaleza temporal y la génesis singular de las afecciones. No obstante, está rígidamente inscrita en un marco de estructuración simbólico, sometido a reglas de exclusión, determinado en su manifestación, inscrito en tiempos y espacios delimitados, referido estrictamente a modalidades reguladas de sensación e interpretación. Así, la música emerge en la modernidad como una experiencia de escucha restringida conformada como un ritual autónomo y segmentado de otras experiencias corporales, delimitada en tiempos y espacios, confinada en el espectro de sus sensibilidades, enmarcada en expectativas de placer y de sentido ceñidas a criterios de género, a patrones armónicos, a la prescripción plenamente admitida de normas rítmicas y tonales.

La música surge, en el momento de irrupción visible de la modernidad, como una experiencia plenamente instituida, ubicada institucionalmente, circunscrita a patrones de sensibilidad, formas de vida, delimitación de espacios y tiempos que dan su fisonomía no solamente a la creación sino a la experiencia de la escucha. Si la modernidad se sustenta en una radical e incesante subversión y refundación de la experiencia del tiempo y de las identidades, la música queda sometida a las secuelas de esa dinámica de edificación inaudita de la temporalidad. Los distintos momentos de la semiosis musical: la enunciación y la escucha, la configuración diagramática de las relaciones sonoras, todo sufre la incesante exigencia de la reformulación a partir de la experiencia del tiempo, responde a los imperativos de una nueva génesis de vínculos, de sentidos y de identidades. Así, los juegos de la semiosis conllevan la exigencia de una metamorfosis a las

modulaciones sonoras. La música se enclava en un ámbito que trastoca profundamente la experiencia de los cuerpos, los espacios, el reposo, el movimiento y la gestualidad de los cuerpos, los horizontes del disfrute, la relación de la afección con la consolidación de los vínculos colectivos. Una progresiva segmentación opera sobre la modulación integral de los diagramas de la experiencia musical: así, ésta se revela como un territorio segmentado, delimitado en la progresiva fragmentación de tiempos y espacios, la delimitación excluyente de los territorios, la insularidad de los marcos simbólicos, y la operación eficaz de estrategias conceptuales. A todas estas metamorfosis, las acompaña también una radical transformación de la intimidad: surgen historias cambiantes de la percepción, se consagra también la metamorfosis de las reglas de sensibilidad, las significaciones y los simbolismos del cuerpo, las morfologías disciplinarias, patrones de control de las respuestas emotivas, el peso de la afectividad en las regulaciones de la acción, los desenlaces de los impulsos en el dominio de los vínculos sociales y políticos.

El saber sobre la música responde a estas figuras en plena metamorfosis. La reflexión sobre la música, desde mediados del siglo XIX, ha reconocido dos orientaciones y dos dominios particulares, en consonancia con las mutaciones drásticas de los recursos para la composición instaurados canónicamente con el romanticismo y sus secuelas a partir de la tradición. Por una parte, a partir de las formas canónicas instauradas en el siglo XVIII, el análisis de los procesos formales de organización sonora, sus mecanismos, sus regularidades, las reglas internas que rigen la articulación entre los distintos componentes sonoros, el papel estructurante del ritmo y el tiempo, las calidades relacionales del timbre, las capacidades técnicas para la orquestación o la ampliación de las posibilidades de ejecución; los límites impuestos a la música por el principio de tonalidad fueron dando forma y relevancia a un conjunto de categorías, de operaciones analíticas, y a la construcción de patrones formales, de tableros

taxonómicos, de definiciones operacionales para hacer inteligible la relevancia de los estilos de composición. No obstante, esas mismas reflexiones ampliaron y diversificaron las tendencias en la exploración de las sonoridades y en las innovaciones surgidas de una infatigable vanguardia que ha preservado intacta su vitalidad. Por la otra, la doble exigencia de comprender el fenómeno musical en virtud de su fuerza expresiva, su condición ontológica en relación con la figura pasional inherente a la percepción sonora, y de su diálogo con géneros históricos y con formas estéticas y procesos rituales complejos —capaces de integrar danza, canto, escenificación, narración, o incluso ensayo—, es decir, con estrategias de inteligibilidad fechadas, con periodos establecidos, con manifestaciones crepusculares de la vigencia estética, con tramas conceptuales extrínsecas a la propia música —derivadas de zonas tan aparentemente distantes como la fisiología, las matemáticas, la política, la filosofía, la estética e incluso la ética— obligó a ampliar de manera indeterminada el campo de lo propiamente musical. Esa doble vertiente de los análisis no es del todo ajena a una presión disyuntiva similar que se experimentó de manera creciente en todos los otros dominios de la estética y la significación, particularmente en las disciplinas acerca del lenguaje: la confrontación entre formalismos de muy diversa índole, basados en una visión inmanentista de los procesos de construcción relacional, y visiones ajenas a esta restricción que inscriben la música en un dominio en permanente reconstrucción a partir de una incorporación y metamorfosis de sus conceptos, sus criterios de relevancia, sus recursos materiales, provocados por la confrontación de los entornos históricos cambiantes, de las incesantes mutaciones de los confines y los marcos de la experiencia de los sujetos, y de los rasgos singulares de la relación entre significación e identidades subjetivas.

No obstante, en ambas vertientes del análisis ocurre una recuperación de los conceptos propios de la composición musical, para imponerles más tarde un desplazamiento o someterlos a

desdoblamiento analógico, a inscripciones miméticas en el trabajo teórico. Así, la interpretación y la comprensión de la significación musical se enfrentan al vértigo de una lectura mimética, de transformarse en una cámara de ecos o en una captura especular aunque incesantemente enrarecida por la proximidad o la irrupción de otras visiones disciplinarias, de otros saberes y concepciones u otros dominios de validez y de relevancia. Así, difícilmente el análisis de la significación podrá renunciar a los conceptos de armonía, de melodía o de contrapunto, a los conceptos de ritmo, de tempo, de tonalidad, de escala, modulación o de intervalo, designaciones de segmentos característicos — como la cadencia o la coda— géneros y formas, establecidos en un enclave histórico particular y ofrecidos como modelos a seguir o a dismantelar como la sonata o la fuga. No obstante, las exigencias de una teoría musical con frecuencia interrogan los fundamentos mismos de estos conceptos y engendran así, zonas de convergencia entre las exigencias de explicación o comprensión de la experiencia musical, las pautas formales y sustanciales de la expresión y las condiciones históricas que han dado forma a los distintos universos conceptuales y técnicos que han conformado su perfil característico a la composición, la ejecución y la escucha en momentos históricos y ámbitos culturales determinados.

Pero fue quizás el gesto definitivo del derrumbe de la tonalidad como régimen estructural y dominante en la comprensión e inteligibilidad del acto musical el que reveló facetas que la regularidad de género y la figura singular del estilo mantenían bajo el velo estético y filosófico, tejido por la concepción dominante hasta el post-romanticismo, de la expresividad y la primacía emocional de la música, ajenas por completo a la exigencia y los recursos de inteligibilidad que involucraban la significación de lo musical de manera inherente.

### 3. Tiempo y afección: la experiencia y la modalidad de las emociones

Durante las conferencias ofrecidas durante el año 1939-1940 en Harvard College, Igor Stravinsky definió de manera aparentemente simple la creación musical. Sin embargo, esta definición involucra una visión integradora no sólo de la radical metamorfosis en las concepciones musicales a partir de su refundación contemporánea, sino de la experiencia musical en todas las dimensiones del proceso de significación:

El fenómeno de la música no es otra cosa que un fenómeno de especulación. No hay nada en esta expresión que deba atemorizar a ustedes. Simplemente presupone que la base de la creación musical es el sentimiento preliminar de un impulso, una voluntad que se mueve primero en un dominio abstracto con el objeto de dar forma a algo concreto. Los elementos a los que esta especulación apunta necesariamente son sonido y tiempo. La música es inconcebible sin estos elementos.<sup>4</sup>

La figura de la especulación señala ya no sólo una condición singular de la experiencia musical en la modernidad, sino una vía por la cual la música, revelada en su posibilidad de existencia autónoma, al margen de todo entrelazamiento con otras experiencias comunitarias, intelectuales o de culto, reclama una mirada reflexiva a las condiciones de su naturaleza significativa y a la calidad singular del *acto de enunciación* inherente a la obra musical destinada a una escucha. Una reflexión que transita desde una reflexión sobre sí, sobre la corporalidad, sobre las estrategias de inteligibilidad, sobre los andamiajes conceptuales de la creación sonora, hasta los rasgos singulares del objeto surgido de ese acto de conformación, de modelado de signos cuya *calidad material* (Peirce) conjuga facetas

<sup>4</sup> Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, 3a. ed, Cambridge, Harvard University Press, 1970, p. 27.

de la experiencia tan radicalmente incommensurables entre sí como sonoridad y tiempo.

La condición radicalmente inquietante de la entidad acústica en proceso de devenir significativa es la densidad de los tiempos, de las relaciones potenciales, de la capacidad de afección de esas relaciones; la síntesis diferencial de las *calidades materiales* en un movimiento de devenir potencial y disyuntivo de esas tensiones emotivas múltiples y en movimiento. La música no involucra un tiempo, sino la multiplicidad de diagramas formales de afección de la temporalidad, suscita esas afecciones inmediatas que se despliegan en la aprehensión de la fuerza punzante o difusa de las sonoridades, en el tiempo pasado y futuro involucrado en su reiteración o su silencio, de las series relacionales que hacen perceptible un dominio exterior, una alusión velada o incluso prohibida a un cierto dominio de sonoridades. Cada trayecto melódico, cada patrón rítmico que da forma a la serie sonora de las voces y los timbres, y cada atmósfera armónica se da sobre el telón de fondo adivinado de la potencial irrupción de los virajes sonoros, de los deslizamientos de la modulación, de las tensiones que revelan la presencia de las sonoridades discordantes que transita de la mera alusión, de la insinuación, de los contornos tácitos de una tonalidad siempre invocada, a las formas drásticas y tajantes de sonoridades equívocas.

No obstante, quizás no sea inútil advertir que esta reflexión autónoma surge a partir de la interferencia en la creación y en la interpretación musical que, muy tempranamente, ocurrió en la composición musical con la introducción de la notación musical. La escritura introduce una tensión irresoluble en el devenir significado de la música. Introduce un dualismo suplementario en el movimiento del devenir significado de la música: obra y ejecución dan lugar a trayectorias disyuntivas para la semiosis, pero también crean un territorio difuso de resonancias incalculables y borran toda posibilidad de identidad prescriptible de la obra musical. La escritura bosqueja un horizonte tácito,

silencioso, meramente conjeturable del devenir diagramático de la música, un sustrato al mismo tiempo evanescente y determinante, un fondo potencial, una forma pura, virtual, que acompaña de manera intangible a la sonoridad y que se somete a su singularidad, se confunde con ella. La obra es solamente en su realización, es sonoridad patente, tangible, es una forma en el proceso incesante de su génesis. Es la sonoridad material tal y como resulta de la ejecución y, sin embargo, la obra como diagrama virtual, como *obra escrita*, determina otra dimensión propia de la semiosis musical. La escritura musical, asimismo, por la fijeza de la notación, introdujo una múltiple transformación del sentido de la composición musical: la hizo repetible, fijó su origen, definió su autonomía sonora, la cercenó de los cuerpos, la arrancó de los ámbitos rituales, borró las huellas de su arraigo espacio temporal, proyectó sobre las formas sonoras la sombra del autor, la sometió al juicio de originalidad y a la valoración de lo genuino, introdujo en la ejecución musical las tensiones inherentes al principio de fidelidad. Pero también, la señaló como materia de la memoria. La notación musical somete a la composición sonora a la preservación de sí como escritura —y no como sonoridad. Introduce en la doble naturaleza de la obra musical el juego diferencial, la tensión absolutamente irresoluble de la escritura que, entonces, se proyecta como una figura siempre quebrantada, postergada en su sentido, sobre la génesis permanente del devenir musical de la sonoridad. Así, la escritura musical hace posible su preservación pero introduce *un acto incalculable y radicalmente suplementario a la sonoridad*: una tensión diferencial que modifica la duración y la identidad de las significaciones. Trastoca la incidencia de los signos pasados en la determinación de los signos contemporáneos y futuros. Inscribe como una filigrana secreta, en la música, otras vocaciones del tiempo: inculca en los diagramas de la sonoridad, la gravitación de otro diagrama ordenador capaz de trastocar la vocación temporal de los signos musicales. Así, la música surge en el mundo moderno interferida por un conjunto de ope-

raciones de registro que implica ya una mutación drástica del régimen temporal de la música, de la identidad de sus elementos formales —es un régimen de segmentación e identificación de los distintos planos y facetas reproducibles de la dimensión sonora continua y efímera— de su forma de preservación, de su implantación en la memoria, de su capacidad de afectación y de sus resonancias en la experiencia del sujeto.

La interferencia de la escritura es entonces la inscripción en la sonoridad misma de un régimen temporal que le es ajeno, que transforma radicalmente las condiciones de su génesis y de su morfología intrínseca, pero también introduce la tensión, inherente a la autonomía de la materia sonora, entre *acto musical* e interpretación, de repetición y creación, hace surgir otra tensión suplementaria en la dinámica del diagrama musical, en el devenir sentido de la música, al proyectarla sobre una memoria, sobre un régimen estable, al remitirlo a un origen y a desplegarlo sobre otro régimen de valor. La escritura multiplica así la constelación de suplementos de la significación que diversifican a su vez las alternativas del devenir música de la sonoridad. El devenir significado de la materia musical se enfrenta a un sentido que lo antecede: la sonoridad estructurada como *obra* modifica la capacidad de afección y las estrategias de su relevancia colectiva, engendra, con la autonomía de la sonoridad y de la escucha, una vasta gama de calidades potenciales de la experiencia estética. Más aún, la escritura impone a la música no solo una repetibilidad, sino un cálculo, introduce en la escucha una expectativa y acaso un múltiple deseo de identidad, identidad de la obra, identidad de la ejecución, identidad de la escucha. Hace de la escucha una anticipación de lo admitido, una espera controlada de la variación o una expresión de la reminiscencia: la obra como memoria o una expectación, una restauración o una postergación que separa el tiempo de la memoria de la obra y su propia resonancia perentoria, introduce un sentido en la sonoridad que proviene de su *devenir obra*, es decir una sonoridad no menos frágil y en disolvencia, pero ajena a su extinción,

a su precipitación inminente en el olvido. La figura de la música se convierte en una promesa, en una potencia de restaurar incesantemente el estremecimiento, la pulsación resonante de los cuerpos. Involucra también otra escritura en los esquemas sensoriales del cuerpo: invoca una voluntad de memoria corporal, actuante, una impronta simbólica de la sonoridad en las afecciones del cuerpo, que no es otra cosa que una huella de afecciones en permanente disipación, destinada a no ser sino una reminiscencia residual en los confines de la experiencia ritual. Los tiempos de la escritura musical hacen patente una tentación siempre desauiciada de reconocimiento, de certeza. La escritura musical no compromete sólo una memoria de la tradición, de los géneros, de las sensibilidades, sino también y de manera concomitante, una estrategia singular de olvido —el olvido de su devenir significado en el acto de ejecución, en la realización del devenir diagrama de las sonoridades.

Por consiguiente, la escritura induce una mutación de los tiempos, una perturbación del devenir diagramas de la sonoridad. Los somete así a la experiencia musical a la fuerza modeladora de los hábitos, proyecta la significación de éstos sobre la calidad efusiva de la experiencia musical y trastoca su significación. Pero al mismo tiempo, engendra una extrañeza inconmensurable en la génesis misma de la sonoridad: lo escrito como diagrama ordenador de la realización sonora. Sólo que este diagrama únicamente puede devenir obra en la realización sonora misma, que la desmiente y la desborda. Si bien la música, con la sedimentación y autonomía de la memoria, apela a la posibilidad de archivo e historia como raíz determinante de su autonomía sonora, “depura” a través de la tradición, amortigua o incluso cancela la calidad singular de la escucha, la allana, la priva de su efusividad intempestiva al encuadrar en la fragua de los cánones de la interpretación habitual y los cauces inveterados de la escucha, introduce también la incertidumbre temporal de la tradición, siempre incierta en sus linderos, en sus estrategias de persistencia, en su conformación, en su estructura. El

tiempo engendrado por la escritura introduce una fractura en el desarrollo de la semiosis musical. La sonoridad musical no es sino una calidad reconocible como potencia, rasgo atribuido a una sustancia acústica delimitada, y referida al régimen corporal de las afecciones puras.

Esa transfiguración de la experiencia musical compromete así una heterogeneidad de facetas de la significación: recrea incesantemente la historia de las sonoridades y su escucha, es una reinención de la memoria sonora en la sociedad y en los cuerpos, es también la modificación de la relación de la música con las afecciones y los actos, una permanente postergación y derivación de las afecciones y la estructuración incesante de las sonoridades, un devenir persistente de las configuraciones diagramáticas de sonidos y cuerpos, de expectativas de musicalidad y afecciones, de escritura y lenguaje. Pero es también la introducción de un juego de determinaciones y de estrategias de permanencia en el seno de los vínculos comunitarios.

#### 4. La música como *techné* y la multiplicidad afectiva de la semiosis musical

No hay sonoridad musical sin esa voluntad especulativa a la que se refería Stravinsky, pero esta voluntad se expresa esencialmente en una *acción técnica*, es decir, en un acto de creación. El "objeto" musical, a través de la *techné*, se revela no como una mera calidad material sino como el desenlace de un proceso inherentemente humano, que conlleva la huella de una intervención negativa, diferencial, extraña al cuerpo y a la exigencia de docilidad de los hábitos. Ese juego es la marca inusitada de la *techné* sonora, a la vez íntimamente humana y a la vez de una extrañeza en colindancia con lo monstruoso, que se plasma entera y ejemplarmente, de manera casi pura en la sonoridad musical. Aparece, intrínsecamente, en el devenir significado de la sonoridad la interferencia de otra temporalidad suplementaria, de otra tensión diferenciadora de la experiencia musical. La *techné*

musical como un tiempo, una diferencia, una memoria actuante, pero sin referencia unívoca y sin fundamento: técnicas de ejecución, técnicas en la creación de instrumentos sonoros, técnicas de escritura, técnicas de cálculo sonoro en los recintos, técnicas de composición, técnicas de reproducción y de amplificación sonora, técnicas de registro y de repetición, técnicas de archivo y de memoria, técnicas y disciplinas de la escucha. Esta multiplicidad de "historias", memorias, potencias, calidades y tiempos de la *techné* desplazan permanentemente el devenir significado de la sonoridad, el diagramatismo musical. Así, la dimensión de la *techné* no es una faceta única sino que es, asimismo una composición diagramática de la concurrencia de potencias significativas.

Pero el diagramatismo heterogéneo de la *techné musical* es quizás el que se expresa de manera más sutil, más elusiva, también velada, silenciosa, marginal, en la creación de la escucha y la génesis de los hábitos de significación. La *techné* trastoca radicalmente y de manera determinante la temporalidad de la significación musical: los tiempos, ritmos, extrañamientos, tensiones que engendra la intervención de la *techné*, inscribe en el devenir diagrama de la sonoridad sus propias duraciones, la composición dilatada y heterogénea de los procesos de realización sonora. Incita una arborescencia y un entrelazamiento silencioso de las significaciones y sus genealogías, dinámicas, diferenciaciones y determinaciones heterogéneas. Un diagrama de las dimensiones diferenciadas de la *techné* opera singularmente en cada momento de la semiosis: en la génesis de la sonoridad, en la lectura de la escritura, en la ejecución, en la escucha, en la génesis de la trama afectiva sobre los cuerpos, en la proyección de la trama afectiva sobre los hábitos narrativos y argumentativos del lenguaje. Cada intervención de las facetas de la *techné* suscita una bifurcación de la semiosis y un juego de indeterminaciones.

La *techné* musical, como una vertiente suplementaria de la significación musical, se desdobra en dos regímenes: las técni-

cas cuyo objeto aparente es la sonoridad pura, y las facetas disciplinarias, técnicas de modelación de sí, de la ejecución, de la composición, de la escritura y de la escucha, que son, en sí mismos dominios de mutua interferencia. Se ha insistido en la ausencia de una “partícula” ostensiva en la música, en la inexistencia de una referencia pronominal, de un “yo”, de un “hoy” o de un “aquí” en la significación musical. Los planos de interferencia de *techné* sonora y la *techné* disciplinaria en los distintos momentos de la semiosis musical no sólo introducen una “deixis” musical, sino que la disgregan en tiempos, sujetos, y espacios múltiples que se articulan en el devenir música de la sonoridad. Así, la atribución de musicalidad a un sonido implica el reconocimiento, en la calidad material del sonido, de un *impulso ostensivo*, que involucra el inacabamiento “gestual” de la música, que señala la intervención significativa del entorno, crea la temporalidad propia de la realización sonora y señala la singularidad expresa de la *enunciación musical*. En la disciplina de los cuerpos, en el devenir “escucha” de la realización sonora mediante la interferencia de las estrategias diferenciales de la *techné*, se engendra una orientación de la aprehensión y la percepción al entorno de signos que circundan al *acto musical* y lo a los que lo determinan en precedencia y a los que él determina como desarrollo potencial, a los hábitos que lo hacen inteligible y a las formas de la identidad corporal que le dan resonancia propia, sentido. El devenir musicalidad de la sonoridad queda enteramente determinado por la figura de ese *acto musical* en el que se conjugan la realización afectiva y la realización sonora, en su transposición sobre el universo de la significación y de los hábitos semióticos.

Los tiempos del devenir música, devenir significación de la realización sonora es una composición lógica cuya fisonomía se engendra en el tiempo, en una sucesión serial en permanente disipación. Es la articulación lógica entre temporalidades distintas, realizaciones y actos diferenciados pero que configuran dinámicamente articulaciones cambiantes: las duraciones de lo

sonoro y las de la afección, compuestas en un devenir música aprendida como memoria y como expectación, como reminiscencia rítmica y acústica y como tensión temporal irresuelta ahondada por la repetición y el juego analógico entre los tiempos. Porque las duraciones que se conjugan en el devenir música involucran la emergencia de múltiples diagramas: el melódico, el métrico, el rítmico que dan lugar a una tensión inherente a la experiencia musical: el acto musical que se reitera a la vez incólume —la noción de interpretación de la obra musical— e irrepetible —la idea de *ejecución*. El acto musical es la conjunción irresoluble de interpretación, ejecución, escucha y argumentación, como actos distintos e irreductibles entre sí que involucran tramas afectivas dispares y pautas de enunciación distintas y comprometen dos *sujetos* diferenciados de la *acción musical*. La diferencia surge de la calidad de afección de los diagramas emergentes y concurrentes en el acto singular que confiere su sentido al devenir música de la sonoridad. Cada uno de los momentos: la interpretación, la ejecución, la escucha y la argumentación operan sobre calidades distintas de la diagramación musical. La visión de Stravinsky revela toda su elocuencia: el sonido musical no puede darse sin esta experiencia de afección temporal, abstracta, de la materia sonora, surge de un impulso de afección, de un deseo, de una voluntad especulativa, abstracta, revela una singular disposición *geométrica* de los diagramas acústicos que se conjugan para construir el objeto musical, la música misma, como un devenir singular permanente.

##### 5. Coda: el devenir afección y significación de la sonoridad

Sería posible admitir, de acuerdo con Peirce, que el carácter icónico del diagrama establece su condición como mera potencia de significación, sustentada sobre la posibilidad de toda trama relacional de devenir signo, es decir, fuerza de afección y,

en consecuencia, régimen de inteligibilidad. La condición relacional del diagrama musical es la posibilidad de articular, según regímenes diferenciados de identidad potencial, no sólo entidades materiales, sino otros regímenes relacionales: devenir concurrencia *realizada* de entidades materiales, relacionales y lógicas involucra la articulación modulada de todas las diferencias: surgimiento de matices en la sonoridad, el tiempo, el tempo y el ritmo, inflexiones en la composición serial de los sonidos, afecciones y juegos lógicos y patrones de inteligibilidad conjeturales intempestivos. El devenir real, temporal, de la composición diagramática de las sonoridades es siempre un acontecimiento de significación, un momento de creación absoluta, la creación de una calidad particular de significación sobre el trasfondo de los hábitos de interpretación, pero nunca idéntico a ellos. Patrones de aparición simultánea de intervalos musicales se conjugan con patrones rítmicos, y éstos a su vez, con tensiones melódicas en desarrollo, que se despliegan en estructuras de duración sonora y concurrencia de voces y timbres que contrastan o se apuntalan entre sí. Cada uno de estos diagramas se realiza en condiciones temporales particulares al articularse en series específicas. Unos inciden sobre otros y producen relaciones subsidiarias: ritmos y armonías se interfieren, se yuxtaponen, se fusionan para producir afecciones sonoras suplementarias que se conjugan con los patrones primarios en los desarrollos temporales de la serie.

No obstante, la constitución de los diversos diagramas propios de la composición musical, como signos potenciales puros es ajena a la experiencia de la creación y de la escucha musicales en la medida en que éstas derivan su significación específica de otras calidades icónicas de los procesos musicales: aquellas que vinculan la calidad sonora y su desempeño temporal, con la afección sonora, y éstas a su vez con la afección emotiva y con las respuestas anímicas pasionales. El devenir significado de la música implica así un encadenamiento secuencial de afecciones temporales: apela a la memoria y los hábitos de significación,

a la conformación de la experiencia anímica del tiempo. En síntesis, la experiencia musical deriva enteramente de la posibilidad de devenir realización temporal de un despliegue de potencias relacionales, materiales y convencionales, sustentado en la potencia metafórica de la calidad sonora y sus articulaciones con la respuesta anímica pasional y emotiva conformadas en la escucha.

Vista a partir de la perspectiva diagramática, la música entendida como la realización material de estructuras sonoras, patrones de repetición, encabalgamiento y fusión de sonoridades y acentos simultáneos, surge expresamente de la conjugación de todos los planos sonoros diferenciales y sus respectivas capacidades de derivación afectiva. Sin embargo, no existe entre ninguno de estos planos un vínculo causal: se trata de una configuración genética singular que deriva de la situación temporal de la realización sonora, es decir, del momento en que escucha y realización sonora entran en diálogo. El dominio de la afección, surgido de la posición de escucha se rige por un impulso, un trazo que le es propio y que no deriva fatalmente de la condición formal de la música, sino que responde a él en la trayectoria de su propio impulso. La afección es una respuesta *singular*, indeterminada, alegórica, a la conformación diagramática de la música. Es un universo verbal diagramático que se conjuga con la composición de los diagramas sonoros.

Entendemos la alegoría como un diagrama metafórico de otros procesos de significación. Aparece entonces como un diagrama que articula y realiza narrativamente complejos y series metafóricas. La inteligibilidad del vínculo entre diagramas sonoros y diagramas afectivos y pasionales se hace inteligible privilegiadamente mediante la construcción de otros diagramas: alegorías que se expresan narrativa o argumentativamente. Así, las alegorías proyectan sobre el espacio cifrado del lenguaje y traducen en pautas simbólicas argumentativas las experiencias pasionales, afectivas y corporales que constituyen el momento interpretativo culminante de la experiencia musical.

Es posible comprender así la relación compleja que guardan los diagramas alegóricos con la condición de inteligibilidad de la afección musical. Tanto la faceta diagramática de la música, como su condición alegórica, suscitan su propia respuesta afectiva; cada una de ellas está marcada por su propia singularidad: ni la realización sonora y su complejo de afecciones existen como potencia pura, su existencia como significación radica enteramente en su materialidad y su temporalidad. La materialidad de la música, sin embargo, es duración, contorno, calidad de la sonoridad, pero también espectro de relaciones potenciales, articulación secuencial, rítmica, rapidez o lentitud, disipación de la transición abrupta entre sonoridades o apreciación patente de la transición entre una calidad sonora y otra. Todas estas calidades son modos de aprehensión del tiempo musical. La capacidad de significación de la materia musical está entonces determinada por su potencia relacional que se expresa enteramente en *articulaciones temporales* con otros elementos sonoros, incluyendo el silencio y el ruido.

Sin embargo, es preciso poner un acento particular en el hecho de que, en el caso de la música, hablaremos más bien de *devenir diagrama* de las entidades sonoras, que es lo que hace posible, a su vez, pensar en el devenir música de los diagramas sonoros. Que la experiencia musical no presupone entidades constituidas de significación ni dotadas de sentido más allá de su realización serial, en la medida en que la *calidad material y relacional, temporal y significativa* de la sonoridad musical involucra las distintas modalidades ontológicas de la experiencia del tiempo: duración, ritmo, metro y *tempo*.

Pero no sólo la materia sonora, en proceso de devenir música está determinada por su realización temporal. La experiencia temporal de la música no puede sino sustentarse sobre las calidades acústicas de las entidades musicales. El tiempo es perceptible en la aprehensión simultánea o sucesiva de las calidades y cantidades de atributos sonoros realizados y concatenados serialmente. Es de este correlato entre regímenes de temporalidad

y la capacidad de afección de la materia sonora como se produce la significación “suplementaria” propia de la música, que se suele confundir con lo “inefable” —y que, propiamente, es todo lo contrario. Lo que se califica como “inefable” en la música no sería así sino la capacidad de *afección indeterminada* de las sonoridades y la indeterminación suplementaria de su traslación alegórica a patrones narrativos y a estructuras argumentativas. Así, la música no es una estructura de entidades sonoras, sino la expresión, en la materia sonora, de una múltiple articulación lógica de expresiones de temporalidad heterogénea: un primer momento de devenir diagrama de la sonoridad —la transformación de la sonoridad pura en la sonoridad potencialmente musical—, un segundo momento *lógico*, es el del devenir material de la composición diagramática, es el momento en que se expresan en un despliegue serial la concurrencia de distintos diagramas apuntalados en materias sonoras diferenciadas —el momento en que los intervalos, las secuencias melódicas, los patrones rítmicos, las voces, los timbres, se conjugan para dar lugar a un espectro de relaciones sonoras dotadas de una capacidad de suscitar respuestas afectivas y pasionales. Un momento crucial es la realización afectiva de esas potencias relacionales de los diagramas sonoros que se transfiguran en la experiencia de la musicalidad. Esta experiencia no es otra que la aparición singular de un diagrama afectivo y pasional que responde y se conjuga con los diagramas realizados de la sonoridad musical. Este momento, propiamente hablando, sería el de la emergencia de la *experiencia de la musicalidad*. Esta experiencia, sin embargo, no es sino un momento de la semiosis musical. La experiencia de la musicalidad, proyectada sobre la memoria y sobre la confrontación con los hábitos colectivos da lugar a su propia transfiguración alegórica, la composición ulterior de los diagramas afectivos en diagramas narrativos y argumentativos. Es en esta conjugación de la *experiencia de la musicalidad* con la transfiguración alegórica donde se produce la “inteligibilidad” de lo musical y la posibilidad de su transformación en un domi-

nio propio del universo ético y en un régimen cultural destinado a ser objeto de regulación.

Pero es preciso distinguir, además, dos momentos del devenir diagrama de la sonoridad en su materialización temporal. En la medida en que el diagramatismo de la música se expresa propiamente como trama de relaciones temporales y dotadas de una calidad significativa a partir de la conjugación de tiempo (en sus diversas formas semióticas: ritmos, duración, *tempo*) y materia sonora, la semiosis musical se despliega en dos planos temporales: el instante y la duración. Revela dos calidades diagramáticas distintas aunque articuladas suplementariamente: los diagramas simultáneos —armónicos, de volumen, de timbre— se conjugan con los que existen solo en su despliegue secuencial: *tempo* y ritmo articulados en tramas relacionales dinámicas. Habrá que distinguir entonces *diagramas secuenciales* y *diagramas simultáneos* que establecen entre sí una relación de modulación recíproca. Sería posible denominar *serie sonora* a esa conjugación heterogénea de sonoridades temporales, y reconocerla como el elemento propio de la semiosis musical: la composición de determinaciones heterogéneas que conjugan los diversos diagramas, las calidades alegóricas de la significación musical y el conjunto de potencias afectivas que surgen en el momento de la aprehensión del sentido estético de las sonoridades.

Por su parte, el momento en que surge la *experiencia de la musicalidad*, referido al modo existencial (el momento del despliegue material de las sonoridades y sus derivaciones relacionales a otros objetos, sensaciones, afecciones, imágenes), aparece como un momento lógico en la conformación de esta serie musical: el momento en que la realización de la multiplicidad de los diagramas sonoros —simultáneos y seriales— se articula con los diagramas afectivos, pasionales y alegóricos. Es ese el eje temporal del aquí y ahora en que se produce la sonoridad como signo y como régimen de inteligibilidad —no sólo de la sonoridad misma, sino de la instancia de la escucha y de la ins-

tancia genealógica de la semiosis musical. Así, el sentido de lo musical está siempre referido al momento de la *enunciación musical*, entendido como el aquí y ahora en que se articula y sintetiza esta heterogeneidad diagramática; es ese el momento en que ocurre también su despliegue semiótico en la fuerza de afección asociada a una materia sonora.

No obstante, los momentos lógicos de la semiosis musical —el devenir diagrama de la sonoridad, el devenir musicalidad de la sonoridad, es decir, la transformación del proceso sonoro en experiencia significativa, el devenir diagrama afectivo y pasional y la transfiguración alegórica de las afecciones— están referidos a una experiencia suplementaria: la modelación de la conciencia y el control de sí. La música aparece entonces como experiencia íntima, intransferible, singular de la emoción y marca de identidad del sujeto. Pero también como memoria, manifestación de historicidad, huella y edad de vínculos colectivos, construcción de universos compartidos de afección y de inteligibilidad y vía privilegiada para los vínculos comunitarios. Un momento ulterior de la semiosis es esta propagación de la lógica que da forma a las vertientes afectiva y alegórica a los hábitos y las pautas de inteligibilidad colectivas. Lo que comprendemos como respuesta pasional involucra de manera privilegiada esta conjugación tensa, irresuelta, incompleta, entre la emoción como respuesta singular, como un acontecimiento puro, y la disposición formal, regular, colectivamente inteligible de las sonoridades musicales. La experiencia y la traslación alegórica de la musicalidad son también vías semióticas para la aprehensión de la identidad de sí, del vínculo pasional con los otros, y de la historicidad misma de ese vínculo.