

# El archivo musical del siglo XX<sup>1</sup>

## The music archive of the 20th century

Daniel Link<sup>2</sup>

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero

dlink@untref.edu.ar

ORCID: 0000-0002-4650-4613

Diego Carballar<sup>3</sup>

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero

diegocarballar@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4406-6496

---

**Citar como:** Link, D. y Carballar, D. (2023). El archivo musical del siglo XX. *Desde el Sur*, 15(1), e0002.

### RESUMEN

El artículo examina una experiencia pedagógica que se transformó en una indagación teórica y de metodologías analíticas. Si bien el punto de partida fueron textos expuestos en una serie arbitraria (la de la letra B), bien pronto se extendió ese principio (esa restricción) al corpus musical del siglo XX. La propuesta de trabajo, que llamamos «Bien de archivo», quería encontrar en un acotado espacio de experimentación las líneas fundamentales del arte (y de la política estética) del siglo XX.

### PALABRAS CLAVE

Archivo, arqueología, barroco, castrati, cuerpos

---

1 «El proyecto que ha dado lugar a este artículo ha recibido financiamiento del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie n.º 872299».

2 Dirige en la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF) la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos y el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados. También dicta cursos de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires, donde es además coordinador de la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos «Pedro Henríquez Ureña». Es *chair* de la sección «Archives, libraries and digital scholarship» de la Latin American Studies Association (LASA), y miembro del Consejo Consultivo Internacional de la colección Biblioteca Ayacucho.

3 Licenciado en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, FfYL, de la Universidad de Buenos Aires, UBA), docente en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y en la Universidad Pedagógica Nacional. Participa en la Cátedra de Literatura del Siglo XX (FfYL de la UBA) y de proyectos de investigación en la UBA y la UNTREF. Coordina el programa Escuelas Lectoras del Ministerio de Educación de la ciudad de Buenos Aires.

## ABSTRACT

The article examines a pedagogical experience that became a theoretical and analytical methodological inquiry. Although the starting point was the texts presented in an arbitrary series (that of the letter B), this principle (this restriction) was soon extended to the musical corpus of the twentieth century. The work plan, which we called «Archival good», aimed to find in a limited space of experimentation the fundamental lines of art (and aesthetic politics) of the 20th century.

## KEYWORDS

Archive, archeology, baroque, castrati, bodies

## Introducción

Contaremos una experiencia pedagógica, que fue al mismo tiempo una experiencia de investigación. En 2019, dos proyectos enmarcaban nuestras indagaciones en una y otra dimensión: «Archivo y diagrama de lo viviente (siglo XX)» (UBA, 2018-2020) y «Hacia una arqueología de los cuerpos» (UNTREF, 2018-2019). Partíamos de algunos principios que habíamos abrazado de Michel Foucault y de Severo Sarduy. Pensábamos, gracias a ellos, que la actualización jamás acabada, jamás íntegramente adquirida del archivo, forma el horizonte personal al cual pertenecen la descripción de las formaciones discursivas, el análisis de las positivities, la fijación del campo enunciativo. El curso de grado para el cual diseñamos un programa de trabajo es un curso de literatura mundial y comparada. Siempre lo propusimos como un curso que necesitaba de una perspectiva arqueológica, entendiendo arqueología como el tema general de una descripción que interroga lo ya dicho al nivel de su existencia: de la función enunciativa que se ejerce en él, de la formación discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo de que depende. La arqueología describe los discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo. Con esa convicción, de pronto nos encontramos en un momento histórico (finales de la década de 2010), en el que desde la Muestra «Oscar Masotta. La teoría como acción» (MACBA, 2017) hasta la muestra «Células madre» (CCHC, 2017), lo que se verificaba era una «fiebre de archivo» que ponía la indagación documental en el lugar que antes tuvo la exhibición de «obras» (más o menos «curadas»). Lo que ese giro arqueológico subrayaba remitía, para nosotros, a una dimensión de lo viviente que se intersectaba con cierto saber filológico y con el archivo como espacio de existencia.

## Metodología

El programa «Bien de archivo» se propuso como una indagación metodológica sobre nociones como *cuerpo*, *archivo*, *corpus*, *colecciones*, *serie*, *figuras* y *diagramas*, que permiten comprender el modo en que el archivo constituye epistemes que a su vez integran cuerpos, prácticas y subjetividades. Cada pieza que se incorpora al archivo es un fragmento de discurso en el que sobrevive una chispa de vida, y encuentra en él su lugar común, como sobre la mesa de disección el paraguas y la máquina de coser. Como queríamos evitar, en principio, un exceso de subjetivación en la elección de los materiales (el corpus) y las herramientas (la bibliografía crítica) y porque, al mismo tiempo, necesitábamos escapar de las coacciones de la institución universitaria (los «contenidos mínimos» que se nos asignaron como nuestro objeto de enseñanza), pensamos entonces en restringir nuestras indagaciones a la serie (al cajón, al estante, al archivo) exclusivo de la letra «B»: daríamos solo textos de autores ordenados bajo esa letra y la bibliografía crítica seguiría el mismo principio: nos privábamos nada menos que de Foucault, Agamben, Deleuze, Lezama Lima y José Carlos Mariátegui como accesos privilegiados a los textos y discursos. Pero también nos prohibíamos leer textos o experiencias estéticas como las de Kafka o Rubén Darío o Copi. ¿Qué íbamos a poder encontrar en esa serie deliberada y arbitrariamente restringida y cómo pensar un mundo atravesado por un mandato azaroso? ¿Podía el siglo sostenerse en esa deriva controlada por la arbitrariedad alfabética? Desde Gottfried Benn, Djuna Barnes o Samuel Beckett hasta los escritores *beatnik* o Mario Bellatin, J. G. Ballard y Luther Blissett, el siglo XX propuso condiciones (de enunciabilidad y de visibilidad) radicalmente nuevas para la producción de formas de vida. Produjo lo común y, para hacerlo, declinó todos y cada uno de los universales heredados. La eficacia de los estudios filológicos que proponemos se encuentra, para decirlo con Jean Bessière (2014), en una indecibilidad dinámica, que supone la intersección de contextos cognitivos, la síntesis disyuntiva entre heterogéneos. Esa filología al mismo tiempo visual y táctil, musical y lenta, esa posfilología o filología diferencial e infraleve es la filología *retardada* adecuada las formas de vida del día después de mañana. No una ciencia del texto, sino una ética de lo que en el archivo vive todavía. El curso «Bien de archivo» eligió desplazarse (con las discontinuidades y el azar que eso suponía) a lo largo de una serie. La serie alfabética viola cualquier imaginación, cualquier pensamiento posible. No se trataba solo de la extravagancia de los encuentros insólitos. Sabemos lo que hay de desconcertante en la proximidad de los extremos o, sencillamente, en la cercanía súbita de cosas sin relación. La enumeración que las hace entrechocar posee en sí misma un poder de

encantamiento, pensábamos. Por fortuna, la experiencia forzó nuestro propio pensamiento y el de quienes pensaban con nosotras (nuestras alumnas) a un más allá de las identificaciones narcisistas («me gusta..., no me gusta») y nos salvó del fracaso (Rubén Darío nos enseñó cómo suena el «ruido de fracaso») ante masas discursivas inmanejables.

\*

La mítica biblioteca de Alejandría contenía, en las estimaciones más optimistas, 600 000 documentos. Mallarmé se jactaba de ser la última persona en la historia que había leído cuanto se había escrito antes de su tiempo. Hoy la biblioteca del Congreso norteamericano posee más de 120 millones de documentos y a diario se depositan 20 000 nuevos en sus almacenes. Una pequeña parte de su fondo ha sido digitalizada y puesta a disposición en la red. Para mucha gente lo que no está en la red no existe, por lo que podemos hablar de una nueva y curiosa forma de desaparición: todo aquello que no tenga su réplica digital dejará de ser leído. El ser acabará siendo intangible, lo físico dejará de ser. Más allá de la melancolía que esa afirmación puede provocar en nosotros (formados en la filología y respetuosos de la materialidad textual), abre la puerta a una biopolítica nueva, asociada con la desmaterialización del ser. Las reacciones ante avalanchas semejantes son conocidas. Por una parte, la parálisis y el bloqueo, lo que la artista Renée Green llamó *Negation in abundance*: El efecto de bloqueo ante aquello que supera lo que somos capaces de aprehender. Incluso el FBI y la CIA hablan ya de Too Much Information (TMI)<sup>4</sup>. Por el otro, la «fiebre de archivo» en el campo de las artes, presente en las muestras a las que aludimos al principio. En *La atracción del archivo*, Arlette Farge señala:

Desconcertante y colosal, sin embargo el archivo atrapa. Se abre brutalmente sobre un mundo desconocido donde los condenados, los miserables y los malos sujetos interpretan su papel en una sociedad viva e inestable (Farge, 1991, p. 10).

En esas palabras resuena el corte que produjo Michel Foucault (con quien Farge trabajó) en relación con la articulación entre el archivo y lo viviente. El archivo es el despliegue de una «sociedad viva e inestable». Por eso el archivo debe diferenciarse del mero depósito o repertorio de enunciados. Sigamos citando a Arlette Farge (1991):

El archivo no escribe páginas de historia. Describe con palabras de

---

4 En castellano, «DID: Demasiada información digital».

todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono, en el cual lo importante para la administración es saber quiénes son los responsables y cómo castigarlos (p. 11).

El archivo es un presupuesto de la historia, pero no coincide con ella. El tiempo histórico no es el tiempo del archivo, que se parece más a una potencia de futuro. Pero, además, involucra una suspensión de los imaginarios y apela a los saberes del cuerpo. Subrayemos estos puntos: hay un luto de la modernidad (que no debe vivirse catastróficamente), unas imposibilidades y una certeza: ya todo ha sido dicho. ¿Dónde? ¿Por quiénes? ¿Importa quién habla? La relación entre discurso y sujeto ya no será linealmente la de la apropiación (del lenguaje por parte del sujeto) y de la autoridad (del sujeto sobre el lenguaje), sino la de la sujeción (del sujeto al lenguaje, entendido como una colección de fichas, con todos los sentidos que se quieran), y la de la inscripción: la del sujeto (idiota) en una serie de enunciados preexistentes. Los sistemas de clasificación positiva están heridos o se desmoronan. El archivo es un laberinto de alguna clase. Y su exceso es siempre monstruoso. El «Bien de archivo» es poder recorrer esos laberintos como quien pasea por un jardín de los senderos que se bifurcan. Más allá de las obras y los autores, perdiéndonos nosotros mismos, antes de que las compañías de seguro y los servicios de inteligencia (esas grandes instituciones que archivan los comportamientos) vengan a golpear a nuestra puerta. Pronto, esa perspectiva que nos arrastraba a un registro delirante de pérdida de nosotros mismos se nos impuso para todo tipo de producción estética. Como la clase comenzaba invariablemente 10 minutos después de la hora (para que las alumnas pudieran tomar un café antes del inicio) decidimos pasar música en ese intervalo. ¿Qué música? También aquí, todo con B, pero sin la restricción (que nos venía impuesta institucionalmente y por el nombre del curso que dictábamos) de atenernos al siglo XX. Tenía que ser así porque estamos trabajando con una noción de archivo que, necesariamente, suponía que investigáramos las condiciones de visibilidad, enunciabilidad, *audición*.

### «B»: literatura y música en el siglo XX

¿Qué puede ser cantado y por qué? ¿Qué puede ser oído y por qué? Naturalmente, y de manera intuitiva, podíamos asegurar que el siglo XX extendió esas nociones hasta lo intolerable (la saturación total del espacio sonoro o el silencio). Pero había que ver si podíamos localizar momentos de inflexión para que esos paradigmas fueran posibles. Y una vez más, no podíamos escuchar a John Cage, ni a los Rolling Stones, ni a Soda Stereo ni a Charly García. Empezamos por cuatro registros musicales muy diferentes. Los cuatro, entonces, que sonaron mientras las alumnas

se acomodaban en sus sillas fueron: B-52 («Rock lobster»), B. B. King («The thrill is gone»), Babasónicos («Microdancing») y Babymetal («Catch me if you can»「かくれんぼ」). Una banda de rock alternativo norteamericana (georgiana, para más datos) bastante típica de los 80, cuyo nombre viene de una clase de bombarderos de la Fuerza Aérea estadounidense. Uno de los más famosos novelistas norteamericanos, Thomas Pynchon, trabajó escribiendo manuales para esa clase de aviones (de hecho, es lo único que sabemos sobre su vida). Luego, el Rey del Blues, que introdujo un sofisticado estilo de solos basados en cuerdas de guitarra dobladas y brillantes vibratos, que influiría prácticamente en todos los guitarristas de *blues* eléctrico. Los Beatles lo mencionan en «Dig it» (1970). Babasónicos, una banda argentina que muchas consideran «una renovación total del pop». Finalmente, Babymetal, una banda *idol* japonesa de *heavy metal*, *kawaii metal* y *j-pop* formada en Tokio en 2010. En todo caso, el azar quiso que tuviéramos allí cuatro estilos bien diferentes en tensión, que son, al mismo tiempo que «personalidades», posiciones sonoras (formas de intervenir el espacio sonoro).

\*

Seguimos con Bach (que no importa cuándo haya compuesto, sigue siendo nuestro contemporáneo absoluto). La *Suite para violoncello nro. 1* (BWV 1007), compuesta por un preludeo y una serie de danzas barrocas (*allemande*, *courante*, *sarabande*, *menuetto* y *giga*), forma parte de un conjunto de seis *suites* compuestas de 1720 a 1721, que son los años (años más, años menos) en los que el músico encara la escritura (y el acopio) de las obras para acompañar todo el año litúrgico. En la música de Bach prevalece, es sabido, el orden armónico, las líneas polifónicas en contrapunto, donde cada tema se desarrolla y resuena (igual, diferente, «diferenciación e integración») en su línea y en las demás, conjugándose a partir del otro de manera vertical. No es difícil pensar en una arquitectura (cuerpo y volumen) a la vez que en una abstracción que algunos llamarán «divina» (por esto, el libro de «memorias bachianas» del director John Eliot Gardiner [2015] tiene como título *La música en el castillo del cielo*). Frente a la escucha de estas *suites*, podemos recordar la idea de la música como una ciencia racional de Leibniz, que hace de contexto a la armonía de Bach: una «estructura matemática, racional y ordenada del universo que se revela, también, en la estructura acústica, física y sensible de la música». Leibniz escribió que al escuchar música, se produce un «*exercitum arithmeticae occultum nescientis*» (ejercicio oculto de la aritmética del alma que no sabe hacer el cálculo por sí misma): dirigida a los sentidos (sensualista), la música posee una base matemática que se revela

«justamente en el instante mismo en que la música llega a percibirse de forma sensible» (Fubini, 2000, p. 157). Para Leibniz, el alma, aunque no lo note, sabe completar un cálculo propuesto por los sentidos a través de un sentimiento de placer frente a la consonancia, o bien a través de un sentimiento de fastidio, frente a la disonancia. Enrico Fubini considera que los fundamentos naturales de la nueva ciencia de la armonía del siglo XVIII culminan

en cierto sentido en la exuberancia de que hace gala la música instrumental pura, en tanto que acto de fe con respecto a la autonomía, autosuficiencia y validez del lenguaje de los sonidos, que alcanza su cenit en la obra instrumental de J. S. Bach (Fubini, 2000, p. 158).

Otra muy diferente sería la consideración de la música de Bach por parte del racionalismo francés y el Iluminismo, que le darían la espalda por compleja y contrapuntística, artificiosa y ampulosa, de un vano «ir contra la razón». Rousseau considerará negativamente «el entrecruzamiento y la persecución entre las voces, el enredo polifónico y contrapuntístico», en nombre del «corazón y el sentimiento» (Fubini, 2000, p. 230). El Romanticismo retornará a la música antigua; a Palestrina y a Bach, especialmente (Felix Mendelssohn será decisivo en este sentido). Para John Cage, ya pasada la II Escuela de Viena —bachiana sin fisuras—, Bach será un músico imposible de eludir (en parte influye en esta consideración el carácter «indefinido» de sus obras tardías). La concentración en un instrumento, como es el caso de estas *suites*, puede ser entendida como parte de un camino de ascesis que derivaría en sus obras últimas sin indicación de instrumento (o para un instrumento sin nombre), que muchos han considerado como obras «indefinidas» (*La ofrenda musical*, BWV 1079, y *El arte de la fuga*, BWV 1080), de una imaginación «puramente» musical, tan «descarnada» como el álgebra o la lógica (nada más humano). Estas *suites* son un ejemplo de orden barroco musical: danzas y liturgia, encarnaciones de lo divino con sabor protestante (no la imagen del Cristo en la cruz, sino la tipología de la cruz<sup>5</sup>), por supuesto. El preludio de esta *suite* comienza con un *ritornello* al que le seguirán diferentes secuencias y articulaciones armónicas; la estructura es simétrica, y el diseño rítmico, tonal y armónico es coincidente: el retorno al tono principal coincide con un regreso al diseño principal (el *ritornello*). Las danzas que componen los sucesivos «movimientos» también son tratadas de manera articulada y simétrica. La suite requiere una instrumentista sensible (que definirá

---

5 No la ópera, sino la cantata.

el carácter de la interpretación) y técnicamente virtuosa. Estas obras llevaron a una ampliación de texturas y timbres del violoncello, un instrumento de carácter netamente melódico (y de cierto carácter «menor» en aquellos años). Eliot Gardiner, quien describe el método de su libro como una arqueología de las partituras (2015, p. 15), comenta que muchos intérpretes prefieren tocar Bach a partir de facsímiles de sus originales, debido al «fraseo» de su escritura manuscrita. De esta Suite no se conserva una partitura original (de muchas otras, tampoco: Bach trabajaba a una gran velocidad y sus discípulos se encargaban de hacer las copias). Los intérpretes de música barroca de la segunda mitad del siglo XX han sido poseídos también por una suerte de «giro archivista», podríamos decir: aquel que comenzó con la llamada «interpretación con instrumentos originales» que afinaba el *la* más bajo que la frecuencia 440Hz de los instrumentos modernos: un *stimmung* que, por supuesto, comenzó con la interpretación de obras del barroco. Actualmente, el Bach Archiv de Leipzig está trabajando en un proyecto llamado Bach Digital<sup>6</sup> cuyo objetivo es «digitalizar todos los autógrafos de Bach existentes en el mundo». En aquellas interpretaciones que, como señala Gardiner, prefieren tocar desde partituras manuscritas, se condensa el aspecto sonoro del archivo, en el que la partitura es evocación (y figura) de la huella de la entonación de una voz, en este caso, instrumental, tan importante, por ejemplo, en la literatura oral (podemos pensar en las transcripciones de poesía y cuentos populares en esa lengua escrita que quiere dar cuenta de una voz narradora o declamante<sup>7</sup>). Huellas de las entonaciones que la escritura podría conservar como «recuerdo sonoro», «vestigios de su propia interpretación» (Gardiner, 2015, p. 18) o *flujo de experiencia real* que insiste en todo archivo. Las partituras como aquellos registros en los que insisten cuerpo y voz, en el corte, en el fragmento inesperado, «cuando la vista no sirve para nada, y para llegar a descifrar, hay que pronunciar en voz baja, susurrar los fragmentos escritos» de los archivos más opacos: «como si se tratase de una partitura musical, como si el sonido otorgase su sentido a las palabras» (Frage, 1991, pp. 47-48).

\*

A partir del orden impuesto por la restricción alfabética con la que jugamos y a la que nos sometimos, el azar (invocado más allá de las sujeciones) hizo que termináramos los apuntes sobre Bach la madrugada

---

6 En cooperación con la Staatsbibliothek zu Berlin, el centro de informática de la Universidad de Leipzig, costeadado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft.

7 En el caso de los archivos policiales, sería una voz «declarante».

del 21 de marzo de 2019. Aquella madrugada, Google, el buscador —¿y archivo de todos nuestros trabajos y días?— había preparado un *doodle* en conmemoración del nacimiento del compositor. No lo recordábamos: la máquina hizo aparecer la coincidencia. El buscador invitaba a escribir una melodía que luego sería armonizada con diferentes secuencias tomadas de 306 obras, según afirmaba Google, del *Cantor* de Leipzig. Esto es posible dado el orden estricto, el *temperado* implacable de la obra de Bach. ¿Es la música de Bach un arte indicialmente puro (aunque distinto al del protocolo surrealista) capaz de seducir, por eso, a casi toda vanguardia?

\*

Nos detuvimos en una trayectoria que va de Joan Baez a Bad Bunny y que hace visibles los rastros de un proceso de integración que tiene como uno de sus objetos, si no el más evidente entre ellos, a *lo latino*. En ese intervalo lo que se deja oír al unísono de su codificación es la *protesta*. La protesta del cosmopolita pobre. Con *No nos moverán* Joan Baez relanza un melodía campesina del sur de Estados Unidos («We shall not be moved»), que conserva y potencia, en su actualización latinoamericanista, el derecho a la autoctonía. Es, en efecto, un verdadero llamado de la tierra en palabras del mayor de los poetas telúricos de América Latina en el siglo XX (Pablo Neruda) y la más hímica de sus piezas (el *Canto general*), cuyo recitado Joan Baez, hija de inmigrantes mexicanos (promotora y pareja durante dos años de Bob Dylan), agrega como preludeo al estribillo.

Grabada en 1974, en su primer álbum en la lengua de sus padres, una vez que «lo latino» había comenzado a transformar su naturaleza política (el Tercer Mundo) en consumo cultural (tercermundismo), la operación de Baez traduce, inflexiona y particulariza la fuerza comunitaria de la canción apenas meses después del golpe militar contra Salvador Allende. En marzo de 2014, Joan Baez volvió a Chile después de más de 30 años desde la última vez que se había presentado y cerró el concierto *a cappella* con «No nos moverán». Ese mismo año se empezaron a viralizar las primeras producciones del trap latino, un intento de asimilar los sonidos y el imaginario de la lengua a cadencia del rap, transformando la dicción beligerante en tono conversacional, y por lo tanto el ataque frontal y la cultura gánster en negociación y empresarialidad del yo. «Caro» de Bad Bunny (Benito Antonio Martínez Ocasio) postula entonces las condiciones de esa negociación, sus fricción culturales, sociales y lingüísticas: si Baez traduce, Bad Bunny hibrida. En suma, del folk al trap, el último movimiento de placas de la industria musical global, con epicentro en Estados Unidos, hija tanto de las tecnologías de la voz (Auto-Tune) como de las plataformas de acceso y distribución digital (Bandcamp, SoundCloud, Spotify), lo que

resta es el castellano como materia viva y nómada, superficie de todos los acentos. En la cuarta reunión, a partir de Juan Carlos Baglietto (cantautor argentino) y Bananarama (grupo estadounidense), hablamos de la banalidad. El arte siempre ha tenido que lidiar con el fracaso, la trivialidad, el *kitsch* (la antítesis más aguda del arte), la obviedad, la boludez<sup>8</sup>. La banalidad puede explicar, incluso, el Mal: la maldad es ambigua porque algunas personas pueden ser manipuladas a través de conceptos frívolos de lo bueno y de lo malo. La banalidad (de un concepto o de una acción) no minimiza la crueldad de sus efectos. Pero no hace falta llegar a tanto. Reconocemos a una forma o un producto cultural como trivial cuando se nota el esfuerzo para responder a las expectativas de lectura (o de visibilidad, o de escucha), cuando se encadena un pacto de mimesis con los deseos del público, cuando se trabaja con la atención puesta sobre la «función recreativa» y se emplean materiales lingüísticos, ideológicos y literarios que no superen el horizonte de expectativa de los consumidores (imaginarios), cuando se trata de agradar *a todo el mundo*. La mayoría de las veces el arte pop hizo virtud de la trivialidad. Por ejemplo, en el caso del trabajo serial a partir de representaciones de imágenes de consumo masivo (Coca-Cola, sopas Campbell, fotos de estrellas de cine): una interrogación radical del sistema de representación mismo en cuanto tal. La cultura pop (de la cual la música pop es su excrecencia más inevitable) a veces intentó hacer lo mismo, pero por lo general propuso un optimismo (y una erotización, y una esperanza, y una hipótesis de mundo) medio, que agotaba el contenido y la expresividad, nulificándolos por la vía de la trivialidad. No es la suspensión beligerante del sentido (eso es vanguardista, incluso punk) o de la apuesta al silencio, sino la insignificancia que viene de la repetición de lo medianamente compartido, sin variación alguna: «La vida es una moneda / quien la rebusca la tiene / ojo que hablo de monedas / y no de gruesos billetes». Qué cosa sea un billete grueso, no podremos saberlo nunca, salvo en un registro que hace de la pobreza (de lenguaje, de imágenes, de acordes, de esperanza) un canto resignado. La trivialidad es optimista (pero no futurista: opera en un puro presente). Por eso la música trivial es la que se deja oír en los casamientos, esas celebraciones no de la *unio mystica* (*In girum imus nocte et consumimur igni*, Giramos en círculo en la noche y nos consume el fuego), sino del contrato civil entre partes societarias que administrarán (por muy pocos años) un patrimonio ridículamente escaso (entre otras razones, por los

---

8 Luis Camnitzer (2005), artista conceptual uruguayo, piensa «El Aleph» a partir de la noción de «arte boludo»: el arte boludo se diferencia de «un arte meramente estúpido (en términos de no-inteligente), emocionalmente inexpressivo, o trivial y obvio».

gastos mismos de la fiesta): «Lo tiene, sí, cariño, ella lo tiene, / yo soy tu Venus, / soy tu fuego, estoy a tu disposición [a tu antojo]». Además del optimismo, la trivialidad tiene otro predicado más perverso: se pretende inofensiva. Sí, dice poco o nada; sí, provoca un entusiasmo medio; sí, se instala en la mediocridad de lo repetido sin variantes; sí, lo pegadizo de la trivialidad apela a la sonrisa cómplice. ¿Quién podría enojarse con lo trivial, que a nadie ofende? Pero nada es más terrible que la aniquilación de las pasiones: «a lo mejor resulta bien». Con el tratamiento de los textos y las canciones que íbamos analizando comenzaron a surgir los puntos de capitoné de la serie: B de Banal (Boludo), B de Barbarie, B de Bebida, B de Bandera, B de Batalla, B de Bostezo, B de Biopolítica y B de Basura. Por supuesto, y siempre, B de Bien.

\*

Revisando el archivo musical (que está en YouTube y en los demás servidores especializados en la archivación total), teníamos diálogos como este:

DL: La Bartoli es una bestia, ¿no? Pero lo es en sentido literal. En esta aria [«Son qual nave» de Riccardo Broschi] me impresiona (como a todo el mundo) lo mucho que sostiene en el tiempo el primer verso (además de desencadenar una risa incómoda, pone la carne de gallina), pero también el delirio de las «coloraturas», que transforman el canto en una cosa animal, vacío de todo sentido que no sea la celebración del propio canto. ¿Cómo hace eso una *mezzo* salida de un programa de talentos (*Italia's got talent*, digamos)? ¿Y para qué?

DC: No sabía que había surgido de un programa de TV. Ella tiene conciencia de su «visibilidad» y, te diría, de cierto «toque monstruoso»: en la tapa de un disco, *Mission*, aparece pelada, directamente. En las entrevistas para presentar *Sacrificium* (el disco dedicado a los *castrati*) mencionaba a Michael Jackson. ¿Te acordás? Hoy es el monstruo máximo. Ella decía que era un castrato de nuestro tiempo.

DL: Sí, sí. Justamente pensaba en eso. ¿Cómo hace una *mezzo*, que por su registro está condenada a los «personajes de carácter» o las «villanas» para salirse de ese casillero de segunda, para llegar al lugar de la Diva total: investigando y sacando del archivo las partituras escritas para voces como la suya, no importa si entonces eran desempeñadas por un castrato o por una mujer. O sea: por un lado una operación casi de *marketing*, pero que arrastra consigo toda una concepción del canto, porque inmediatamente, como vos decís, su cuerpo la acompaña: aparece pelada, vestida de varón, toda su gestualidad acompaña lo que canta (creo que vos habías dicho

que los *castrati* se usaban para los roles soberanos; en todo caso es así en *Julio César*: fue Senesino quien la cantó en su estreno de 1724)... Hay ahí algo raro, misterioso, que liga una operación completamente obvia (de mercado) con un giro copernicano. Ahora hay mil *mezzos* y contratenores cantando el repertorio que rescató Cecilia del olvido.

DC: Es un misterio, también. Lo cierto es que Cecilia rápidamente comenzó a cantar TODO. Empezó con el bel canto y el repertorio, pero en seguida viró hacia los bordes (tempranas —si cabe decir así— óperas de Mozart, como *Mitridates*) y, sobre todo, a esas óperas barrocas llenas de brujas sarracenas (*Rinaldo*) en donde dio rienda a su bestialidad total (siempre hay un bosque en el que perderse de la civilización). Ella es la que protagonizó el renacimiento vivaldista (¡en 1999, al borde del siglo!) con un disco que lleva su marca de investigadora (he ahí otra virtud). Revolvió archivos, hasta dar con un momento delirante de la música: los *castrati*. Se identificó con esas figuras de cortes eclesiales y barrocas, que estaban al borde también de la cultura y la civilización, como los niños lobo que apasionaban al siglo XVIII. La «neutralidad» de les cantantes de *Lieder*, que habían interiorizado la castración, como decía Barthes, ella la hace explosión y nervio valvular.

DL: Totalmente: ahí se nota su capacidad imaginativa, porque hace coincidir lo sobrenatural de la voz del castrato (que no se corresponde con cuerpo natural alguno), con lo excepcional del lugar del soberano y, además, con la animalidad. Me reía cuando pasé el aria en la clase porque me hizo acordar de «Josefina, la cantante», cuando Josefina amenaza con suspender las coloraturas y el pueblo de los ratones no entiende de qué habla. ¿Vos decías que el registro de ella permite considerarla una *tenora*?

DC: Lo decía Deleuze —quien amaba *Wozzeck* y *Lulu* de Alban Berg por razones similares a las que estamos mencionando<sup>9</sup>—: la voz del soberano era representada por una voz excepcional, una voz en estado de excepción (en los Estados Pontificios). Pero también cantaban a Orfeo y Eurídice: la historia primera de la ópera. Decís que es «una voz que no se corresponde a un cuerpo natural», tal cual. En las cortes vaticanas, habitadas por «aquellos personajes coloridos, excéntricos, verdaderos ultrajes a la verosimilitud» (como cuando uno escucha a Bartoli), «que agitaron su historia, los únicos que se plantaron a la altura de ese reino, monarquía electoral sin par en esa vida que podríamos llamar real» (como escribe Edgardo Cozarinsky en

---

9 «Hacer verdaderamente sonoras las potencias de la tierra: eso era *Wozzeck* para mí» (Deleuze, 2009).

uno de los diálogos de *¡Burundanga!*). Los *castrati* eran producto de una regla paulina («*Mulieres in Ecclesia taceant*», I Corintios) que fue extremada hasta un delirio inmoral (amoral, o lo que sea). Bartoli, por supuesto, ya había trabajado con lo prohibido y los tabúes barrocos (*Opera proibita*). En ese sentido, es una tenora, porque ella misma se presenta en el lugar de lo prohibido, del tabú, del cuerpo (como cuando cantó a María Malibrán, que fue Romeo, Amina, Norma... de Bellini, papeles para soprano) y, bueno, como Nico fue barítona, ella es tenora. Bellini fue el último de los músicos de una escuela. Nació en Catania, lugar al que desterraban a los Papas inviables. Así como el volcán Vesubio en Nápoles (donde al grito de «*evviva il coltellino!*» o ¡viva el cuchillo! los napolitanos castraron a 4000 niños al año «en favor» del canto), en Catania se encuentra el Etna. Siguiendo una posible especulación acerca de voces de *castrati* y fuerzas ctónicas, la ciudad de Bellini (uno de los últimos operistas belcantistas en posesión total de la escuela y umbral de la transfiguración wagneriana), nos da otra línea de intersección más. «Catania, en el primer año del siglo XIX, era un lugar apto para milagros», dice una biografía del músico. Hay algo animal, bestial, *in-fans*, en todo esto. La voz de los *castrati* era una sutura barroca entre la infancia y los lobos. Efectivamente, la música de Bellini —de un afecto melancólico, lunar (*Norma*) y sonámbulo (*La sonnambula*)— puede ser oída como una de las últimas manifestaciones belcantistas y melodía infinita en el futuro (con Wagner), cuya resonancia (aun en la disolución armónica de largo aliento) transmitirá el secreto de las voces siempre a punto de morir (por modernidad, por agotamiento, por amor) como la del castrato. ¿Qué otro futuro le podría esperar a la voz (del castrato, del niño, de la mujer, de la niña y del pájaro), además de cantarle a un príncipe enfermo de melancolía, sino derivar —felizmente, de eso se trata la música— en vida?

DL: Riccardo Broschi (Nápoles, c. 1698-Madrid, 1756) era el hermano mayor de Carlo Broschi, más conocido como Farinelli (el de la película), uno de los grandes divos de la época. *Artaserse*, de donde está tomada el aria «*Son qual nave*» que canta la Bartoli, fue escrita en 1734. Yo no escuché la ópera completa, pero debe de ser un bodrio. Es un pastiche hecho sobre la base de la ópera inconclusa del poeta Pietro Metastasio y el poeta Leonardo Vinci, quienes habían robado, a su vez, de *El Cid* y *Xerxes* de Corneille y Crébillon, respectivamente. O sea que la cuestión del archivo está inscripta en el nacimiento mismo de la ópera.

DC: El nacimiento de la ópera, aun a riesgo de ponerme anacrónico, es un error (bello error) de archivo. Leonardo Vinci y sus amigos querían «resucitar» la tragedia griega y su relación plena de lengua y música. Revisando los documentos que tenían a mano, dedujeron que la forma de

la tragedia era la ópera, el canto coral, los recitativos, los juegos pastoriles, la sensualidad y la mundanidad. El filólogo Karl Vossler (1960, pp. 272-273) consideraba que la ópera era una deriva «natural» de los misterios religiosos (las *lauda*, *devozione*, *representazione* y misterios medievales), que se cruzaron en el camino de las investigaciones de estos jóvenes renacentistas.

DL: Si no recuerdo mal, la película *Farinelli* subraya el hecho de que Broschi es un compositor mediocre, que vive del talento incomparable de su hermano. Como figura de la exclusión, el *castrato* es bastante peculiar, porque solo puede sostenerse en la calidad de su voz, que *a priori* no puede preverse. Un *castrato* sin voz es un excluido al cuadrado. Creo que eso es ya por sí interesante en esa figura.

DC: Está disponible la grabación de unos de los últimos *castrati* vivos (y es bastante perturbadora, porque, evidentemente, no era un buen cantante). Volviendo al poder soberano y la vida de los *castrati*: esa relación fue muy concreta. Es conocida la relación de Farinelli con la Corona española. Cuando Felipe V murió de un ataque de apoplejía en 1746, fue sucedido por su hijo Fernando VI (1713-1759). Fernando sufría los mismos problemas nerviosos que su padre. Entre sus hombres de confianza, se encontraba Farinelli. La voz del *castrato* aliviaba los sufrimientos del monarca que quiso extinguir a los gitanos del reino. Al morir Fernando VI en 1759, subió al trono Carlos III (1716-1788), su hermano, más aficionado a la caza que a la música. Farinelli se retiró y se estableció en Bolonia, donde recibiría visitas como la del joven Mozart. Por supuesto, hubo miles de sacrificados en el medio que nunca llegaron a las alcobas reales.

DL: Tenemos, entonces: *castrato*, barroco, intervención de archivo, espacio de excepción (la soberanía política), la exclusión (del arte o de la vida, o de las dos cosas) como destino, y un proyecto de recuperación de todo eso, que (y ese es su mérito) se aparta de las mezclas y los sintetizadores que se aplicaron en *Farinelli* para crear una voz completamente fría, mecánica.

DC: Sí, Bartoli sintoniza con algo del siglo, «afina» con el murmullo de Josefina (cuando canta unos «melismas» en un registro bajísimo, al borde del silencio, porque también hace eso), y esas coloraturas que llegan a salirse de la lira de Orfeo e iluminar quién sabe qué...

DL: ¡Iluminan el canto sirenaico! Esas pobres monstruas, odiadas por los olímpicos (además, una murió en Nápoles, la tierra de los Broschi y de los *castrati*). ¿Cómo cantaban las sirenas? ¿Qué distancia había entre su canto, que llamaba a la muerte, y el de Orfeo y las musas, ese canto civilizatorio? Cuando la ves a Cecilia cantando eso, es evidente que goza

más allá de toda... catarsis. Goza como un monstruo o como una diosa, en fin: como algo que está más allá o más acá de lo humano. El ángel rilkeano es el símbolo de la superación en lo invisible del objeto hecho mercancía, o sea la cifra de una relación con las cosas que va más allá tanto del valor de uso como del de cambio. Esa superación en lo invisible es lo que hermana el canto sirenaico y el canto angélico rilkeano, separando a ambos del canto de las musas. Yo, que no tengo ningún talento para el canto (como para tantas otras cosas, como los clavados olímpicos), soy sin embargo feliz cuando puedo sentirme parte de un ritual semejante porque me demuestra que los asuntos teóricos que habitualmente tratamos admiten una encarnadura. Por ejemplo esto que dice Blanchot:

¿Cuál era la naturaleza del canto de las sirenas?, ¿en qué consistía su defecto?, ¿por qué dicho defecto tornaba aquel tan poderoso? Algunos siempre respondieron: era un canto inhumano —un ruido natural sin duda (¿acaso hay otros?), pero al margen de la naturaleza, en cualquier caso ajeno al hombre, muy bajo, y que despertaba en este ese extremo placer de sucumbir que el hombre no puede satisfacer en las condiciones normales de la vida. Ahora bien, dicen otros, más extraño era el encantamiento: [...] tornaban el canto tan insólito que hacían nacer, en quien lo oía, la sospecha de la inhumanidad de todo canto humano [...], canto del abismo que, una vez oído, abría en cada palabra un abismo e invitaba poderosamente a desaparecer en este (Blanchot, 2005).

Ahí está, ahí está: eso es lo que queríamos decir.

\*

Otro nombre de la serie secular refulgía como un soberano. Entre las explosivas declaraciones del joven Pierre Boulez (1925-2016), suele citarse aquella en la que decía que debería dinamitarse la Ópera Garnier, a la cual consideraba un espacio carcelario. Esta furia vanguardista, propia, también, de alguien que atraviesa un duelo —Boulez comienza a componer música inmediatamente después de finalizada la Segunda Guerra Mundial—, sería una marca del compositor, por lo menos durante la primera parte de su vida (luego, a medida que desarrollara su tarea como director de orquesta, revería y cambiaría muchas de sus posiciones). La polémica, el epíteto demoledor, la impaciencia, la iconoclasia fueron los modos de intervención de Boulez. Este afán polémico tuvo lugar también en sus célebres interpretaciones de las óperas de Wagner. Su *Parsifal* (Bayreuth, 1970), por ejemplo, está al límite de la descomposición textural, digamos así, debido a unos *tempi* velocísimos que enfurecieron al respetable público de la encantada colina. Las soluciones de Boulez

a la interpretación de las óperas wagnerianas (y al repertorio del siglo que él se dedicó a constituir dogmáticamente) respondían a la reflexión musicológica, la exploración de archivos —¿qué había dejado anotado el compositor al margen de una partitura, qué testimonios hay de las interpretaciones de la obra?<sup>10</sup>— y a una muy atenta «lectura» del espacio sonoro, en este caso, el teatro de Bayreuth, en donde importaban las resonancias (las acústicas y las políticas), las diversas «velocidades» de emisión y la disposición de las masas de instrumentos y voces. Con respecto a estas cuestiones, refiriéndose específicamente a *Parsifal* (una obra de diseño religioso para teatros de ópera, cuyo lugar —en principio, exclusivo— de realización era, por supuesto, Bayreuth), Boulez comentó que: «La religiosidad y la acústica son un matrimonio improbable» (Boulez, 2003, p. 30)<sup>11</sup>. Cabe destacar que su estudio de los archivos no tenía una intención en absoluto historicista, sino que le servía de base para sus decisiones interpretativas, ubicadas entre la arqueología (lo ya dicho al nivel de la existencia) y la vanguardia (lo que se podrá decir), con una clara preferencia por esta última. O más precisamente, por la «música de ahora» (de ese «ahora»), tocada por la idea de vanguardia (una radicalización de la temporalidad)<sup>12</sup>. Con la muerte de Boulez, podemos asegurar que murió algo así como la música contemporánea tal como la conocimos (ahora forma parte de otros estilos, como el rococó o el posimpresionismo). Con él se terminó una vida en la que el serialismo integral<sup>13</sup> era la manera hegemónica de organización del material sonoro en el ámbito de la música académica. Para el joven Boulez, la composición debía dejar atrás las formas clásicas y románticas, y quien no siguiera por el camino abierto por la composición serialista era como un muerto estético («Schönberg está muerto» escribió en 1951). Como señalamos, Boulez atravesaría otras facetas creativas, pero siempre estaría tocado por una posición más o menos ineludible en lo que respecta a la composición musical. Para

---

10 Adorno (2008, pp. 19-20) destaca el escarnio por parte de Wagner hacia el director que estrenó *Parsifal*: Henri Levi, quien era judío, sufrió el «impulso sádico a la humillación, un humor conciliador y sentimental y, sobre todo, la voluntad de comprometer afectivamente consigo al maltratado» del compositor. Levi le pidió en varias ocasiones a Wagner que lo eximiera de estrenar *Parsifal*. Sobre los comentarios a este director («más rápido, más rápido, no lo arrastren»), brindados por Wieland Wagner, Boulez dedujo algunas cuestiones respecto de la interpretación de esta obra.

11 Podríamos pensar que acústica y religión (desde la caída de los muros de Jericó hasta los resonantes templos) resultan una pareja bastante insistente. Por otro lado, *Notations pour orchestre* (1980) no podría existir sin la experiencia acústica de Bayreuth.

12 En sus tempranos conciertos *Le domaine musical* que comenzó a organizar en 1954, se dedicó a difundir música de Bach, Webern (su preferido entonces de la Segunda Escuela de Viena), y los contemporáneos Nono, Berio y Stockhausen.

13 El serialismo integral buscaba la organización de todos los parámetros sonoros (altura, ritmo, dinámica, ataque, duración): de esta manera, la composición estaría prácticamente determinada por las series resultantes (que deberán respetarse en el desarrollo de la obra).

él, había un saber musical que poco tenía que ver con el «público», sino solo con los músicos que pudieran entender cabalmente las claves de la composición. Una música cofrade, sin ninguna relación con la comunidad. En todo caso, si hubiera alguna comunidad, era la formada por los músicos competentes (y ningún «compositor fallido»). Esta política vanguardista es la que podemos encontrar en sus diálogos con Foucault (2006): el rechazo total a cualquier forma que él entendiera como «liberal» y conformista de la música en la sociedad. Cuando tuvo que decir algo acerca de la cultura rock, ante un comentario del filósofo, Boulez respondió:

¡Ah! El pluralismo, no hay nada semejante como remedio a la incompreensión. [...] Este discurso, tan liberador como se quiera, más bien refuerza los *ghettos*, reconforta la buena conciencia de hallarse en un *ghetto*, sobre todo si de tanto en tanto se va a explorar como *voyeur* el *ghetto* de los otros. Ahí está la economía para recordárnoslo, en caso de que nos perdamos en esta utopía insípida. Hay músicas que producen y que existen para la ganancia comercial, y hay músicas que importan, en las que el proyecto mismo nada tiene que ver con la ganancia (Foucault y Boulez, 2006).

Boulez centralizó la vida musical francesa a partir de sí. Fue el Rey Sol de la música, el centro gravitatorio de los sonidos musicales (y de sus posibles potencias comunitarias que, tal vez, por su tendencia a la institucionalidad, siempre pensó como «el público»). Comenzó tempranamente a desarrollar lo que sería una larga tarea como director de orquesta, actividad a la que terminaría dedicándose de manera sostenida, trabajando con las orquestas y los teatros (¡líricos!) más prestigiosos del mundo. Fue una suerte de «curador» de las obras musicales del siglo XX (y sus antecedentes). Es llamativa su predilección por el color musical (Debussy, Stravinsky, Ravel), por las orquestaciones que, en una primera lectura, podrían aparecer más «sensuales», que es una característica de sus obras, coloreadas de sonidos (a la francesa). La *Sonata n.º 2* (1947-1948) fue su gran obra del primer periodo serialista. La estrenó David Tudor, el pianista que estrenaría también *4' 33"* de John Cage. El compositor norteamericano y Boulez mantendrían correspondencia entre los años 50 y 60. A pesar de las diferencias insalvables entre sus estéticas (Cage trabajaba con el azar, Boulez con la sobredeterminación en la organización de los parámetros), ambos confluyen en la idea de desjerarquizar los sonidos temperados. ¿Qué podemos decir acerca de las relaciones entre comunidad, música, lengua y política en la música

contemporánea (aquella «música de ahora»)?<sup>14</sup>. La música que Pierre Boulez realizó e imaginó es inseparable de las condiciones que le dieron lugar. Después de la Segunda Guerra Mundial, ¿qué música se podría imaginar y componer (luego de la destrucción de Europa)? ¿Qué poemas se podrían escribir? Nuevamente las preguntas (como un *ritornello*): ¿qué puede ser cantado y por qué? ¿Qué puede ser oído y por qué? La literatura, la reina de las artes, la más pobre de ellas, una y otra vez ensayó alguna respuesta: qué cantaría, qué diría, cómo lo diría: ensayó<sup>15</sup>, balbuceó, cantó (sí, siguió cantando), buscó el pueblo que faltaba. ¿Y la música? ¿Y la música practicada en el contexto de producción de Pierre Boulez? Ese teatro burgués que el joven iconoclasta proponía dinamitar es la institución que guarda y que sostiene en la actualidad la producción de la música «contemporánea»: el premio Siemens, los estados, las grandes corporaciones financieras (y especialmente, la llamada música clásica). No es el precio de las ubicaciones por asistir a un concierto o una ópera; no es la escasísima circulación (amada, sentida) de la producción «contemporánea» lo que la sostiene. La música contemporánea necesita dinero, que también sostiene las maneras de la música clásica: una ópera actual, también, se representa en un espacio como el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) u otro similar, durante uno o dos días, y se baja, y tal vez nunca vuelve a representarse.

\*

¿Qué es contemporáneo? Conversamos en aquel curso de otoño de 2019 acerca de cómo Bartoli hacía contemporáneos a *castrati* y a dudosas composiciones barrocas en esplendentes vocalizaciones sirenaicas: *castrati* en cuyas entonaciones resuena la política y el estado de excepción. Agamben escribió que «la música está constitutivamente ligada a la experiencia de los límites del lenguaje» —en este sentido, qué musical es Kafka— y que esos límites están «musicalmente condicionados» (y así, con el lenguaje, la política). La «cháchara» de los medios masivos

---

14 Dice un poema de Mariano Blatt: «Hay que escuchar música de ahora porque la música está hecha para resolver problemas. Así, la música de ahora resuelve los problemas de ahora. // De modo que quien no escuche música de ahora quedará con muchos problemas sin resolver».

15 Kafka escribió ejercicios de escucha muy particulares. Casi protocolos de experiencias sonoras, que podemos encontrar desde «El silencio de las sirenas» a la última de las anotaciones hechas en un cuaderno durante su estancia en Zúrau, en la campiña bohemia, en casa de su hermana Ottla, a donde fue a recuperarse luego de su primera crisis provocada por la tuberculosis: «No es necesario que salgas de casa. Quédate en tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera nada más. Ni siquiera esperes, quédate totalmente en silencio y solo. El mundo se te ofrecerá para ser desenmascarado, no puede evitarlo, extasiado se hará un ovillo ante ti» (Kafka, 2014, p. 61).

de comunicación y de la política actual no podrá alcanzar, ni imaginar siquiera, los límites del lenguaje, porque esos límites significan su propia destrucción, ya que en los límites del lenguaje anida la música (y con ella, lo sabemos, la promesa de una vida, el gorjeo de los pueblos). Agamben (2016) afirma que: «Nuestra sociedad —donde la música parece penetrar frenéticamente cada lugar— es, en verdad, la primera comunidad humana no mosaicamente (o amusaicamente) entonada». Esa pesadilla sin entonación es lo que enmarca el duelo de la música de Boulez y su poética. La urdimbre, casi maniática, de los materiales musicales buscaba que cada entonación musical estuviera cargada de posibilidades nuevas. La dificultad de las obras de Boulez devino, quizás, en la ortodoxia de una escucha especializada y fatalmente sectaria. Boulez sabía que la música poseía una fuerza política, por lo que su actitud fue siempre la de un reformista: un reformista radicalizado, como lo fueran Rousseau (quien buscaba el vínculo de la lengua y la música, su originaria solidaridad en una lingüística musical) o Glück (reformando el teatro musical de los excesos que amaremos en Bartoli). En el francés de Boulez, música se decía política, a pesar de que, en ocasiones, significara «palacio». Para hacer música así se necesita de los ministerios, las carteras culturales, aquello que, en cierta forma, representa el vehículo de la música clásica y que, a la vez, es su negación más potente, porque: ¿qué son todos los conciertos en los salones dorados sino la certificación de la muerte de la música por parte de sus sepultureros? A pesar de esta distancia hacia quien escuchara sus composiciones, la música de Boulez encontró a otro filósofo que escuchó con atención sus sonidos y sus propuestas estéticas. Ante el ensimismamiento al que parecía dirigirse la composición contemporánea, Deleuze —el filósofo que amaba *Wozzeck* de Alban Berg— sostuvo que

el contenido indisociable de la expresión sonora es algo así como: un niño muere, un niño juega, una mujer nace, una mujer muere, un pájaro llega, un pájaro se va. ¿Por qué un niño, un pájaro, una mujer? Porque la expresión musical es inseparable de un devenir-mujer, devenir-pájaro, devenir-animal que constituyen su contenido? ¿Por qué el niño muere o el pájaro cae, como atravesado por una flecha? A causa precisamente de toda línea que se escapa, de toda línea de fuga o de desterritorialización creadora: transformarse en destrucción, en abolición (Deleuze y Guattari, 2002, p. 298).

Dejemos de lado por ahora el potencial peligro de la música (de la línea de abolición, que hasta «fascista» la llamaba Deleuze) para concentrarnos en estas figuras devinientes de lo musical: un niño, una mujer, un animal. Esos son los devenires menores que constituyen la potencia sonora (que podría fundar la comunidad) musical. Esos contenidos, que atraviesan

los bloques sonoros de la música, son compartidos por la música en los límites del lenguaje (la música de Josefina la cantora). Deleuze entendía la música de Boulez como música que ocurre en un tiempo no pulsado, un tiempo heterogéneo (no el ritmo regular) que abre la posibilidad de escuchar el acontecimiento de la naturaleza, la voz de los ríos, el despertar y la noche, las convulsiones de la sangre, la intimidad del silabeo animal:

Existe una manera de escuchar, la de aquel que se conmueve con cierta música, que consiste en hacer asociaciones: por ejemplo, se hace como Swann, que asocia la pequeña frase de Vinteuil con el bosque de Boulogne; o bien se asocian grupos de sonidos con grupos de colores hasta hacer intervenir fenómenos de sinestesia; o bien se asocia un motivo con un personaje, como en una primera audición de Wagner. Y sería un error decir que este nivel de escucha es grotesco: todos lo necesitamos, incluso Swann, incluso Vinteuil, el compositor. Pero en un nivel de mayor tensión, ya no es que el sonido remita a un paisaje, sino que la música despliega un paisaje sonoro que le es interior. Fue Liszt quien impuso esta idea del paisaje sonoro, y con una ambigüedad tal, que ya no se sabe si el sonido remite a un paisaje asociado o si, por el contrario, un paisaje está de tal forma interiorizado en el sonido que ya no existe más que en él (Deleuze, 2007, pp. 19-20).

Finalmente, «la complejidad musical», tan presente en las segundas vanguardias musicales y, particularmente, en la música contemporánea que Boulez imaginó, no es mera reificación del hacer musical<sup>16</sup>:

Un material sonoro muy complejo se encarga de volver apreciables y perceptibles fuerzas de otra naturaleza —duración, tiempo, intensidad, silencios— que no son sonoras en sí mismas. El sonido no es más que un medio para capturar otra cosa; la música ya no tiene por unidad el sonido. No se puede establecer desde este punto de vista una ruptura de la música clásica con la música moderna, ni mucho menos con la música atonal o serial: un músico usa todo como material, y ya la música clásica, con el par «materia-forma sonora compleja», hacía entrar en juego el par «material sonoro elaborado-fuerza no sonora». No hay ruptura, sino más bien agitación, cuando al final del siglo XIX se hicieron tentativas de cromatismo generalizado, de cromatismo liberado del temperamento. La música ha vuelto cada vez más audible lo que la ha trabajado desde siempre, las fuerzas no sonoras como el tiempo, la organización del tiempo, las intensidades

---

16 Daniel Barenboim contó en una entrevista que a Boulez no le gustaba Bruckner, justamente porque no le parecía lo suficientemente «complejo», comparándolo con las obras de Wagner, por ejemplo. Finalmente, Boulez entendería (y dirigiría) las sinfonías de Bruckner, entusiasmado por la filigrana de elementos «sencillos» y singulares.

silenciosas, los ritmos de toda naturaleza. Y es ahí donde los no músicos pueden, a pesar de su incompetencia, encontrarse más cómodamente con los músicos. La música no es solamente asunto de músicos en la medida en que vuelve sonoras fuerzas que no lo son, y que pueden ser más o menos revolucionarias, más o menos conformistas, como por ejemplo la organización del tiempo (Deleuze, 2015, pp. 25-26).

Señalamos algo así como «un descuido de la comunidad» por parte de Boulez, aunque en 1999 (al límite cronométrico del siglo), reconocería (tibiamente) que quizá no había tenido «suficientemente en cuenta el modo en que la música es percibida por el oyente» (citado en Ross, 2007, p. 571). Y sin embargo, en el trato del material musical, aun con las «limitaciones» del músico para entendidos, el hegeliano, en las contradicciones del embajador (y todas las cartas estatales correspondientes), la música (como la literatura) del siglo pudo acoplarse a una pregunta sobre la lengua de la comunidad e imaginar el pueblo que falta (y los pueblos que faltaron), sobreviviente en intersticios, instantes, transmisiones (el delirio o la cura que acecha en la escucha). Leímos a Benjamin (*Calle de mano única*):

#### SI PARLA ITALIANO

Una noche estaba sentado en un banco, presa de violentos dolores. En otro, enfrente del mío, tomaron asiento dos muchachas. Parecían querer decirse cosas íntimas y empezaron a cuchichear. Fuera de mí no había nadie en las inmediaciones, y, por muy alto que hubieran hablado, yo no habría entendido su italiano. Pero el caso es que, frente a ese bisbiseo inmotivado en una lengua para mí inaccesible, no pude librarme de la sensación de que me estaban aplicando un vendaje fresco en la zona dolorida (Benjamin, 1987).

Esa curación, que duró apenas un instante, fue producida por la sonata de la lengua (los paisajes interiores de la música de la lengua, el límite *musaico* del lenguaje, «ese bisbiseo»). ¿Qué podría sonar de esas voces musicales, sino la imaginación de un porvenir? ¿Por qué otra razón se seguiría escribiendo y tocando música? La música de Boulez no «hablaría», en principio, como hablan dos muchachas italianas cuchicheando en la oscuridad: fue (afirmativamente) seca, dura (el hueso de las matrices seriales), y buscó muchas veces ser incómoda. Sin embargo, nos apela, para bien —aquí debemos destacar su rol como intérprete— y para mal. Nos llama a escuchar entre la serie posible de sonidos la aparición de una nueva posibilidad (de escucha, de vida).

## Conclusiones

En nuestro programa de trabajo restringido a una sola letra del archivo, lo que nos enseñaron la literatura y la música (con sus palabras, sus tonos,

sus formas de habitar el mundo y postular una forma de entender lo viviente) es que se trata de plegarse *con* y no plegarse a porque no se trata de una adherencia edípica sino de una de esas articulaciones que invierte las relaciones entre causas y efectos. Una resonancia, si se quiere. Las partes de un pliegue «se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cierta cohesión» (Deleuze, 1989, p. 14) y esa lógica funda una cosmología completa, una hipótesis de mundo, una antropología radical, subdesarrollada, futurista. Eso es un pliegue, una resonancia, y su lógica es completamente antipositivista, intempestiva: nada tiene que ver con el demonio de las influencias. Está, por así decirlo, más allá de la historia positiva y de la ciencia burguesa. En contra del universalismo abstracto de las ciencias que complementa al poder imperialista, nuestra perspectiva reivindica las singularidades irreductibles. ¿Cómo sería una ciencia de lo singular? Una interrogación semejante pone en crisis el edificio entero de las ciencias sociales. Se podría pensar en una alianza al mismo tiempo pública y privada (es decir: político y económica) entre teoría, arte y ciencia, registros plegados en un umbral de indiscernibilidad y las condiciones de un saber: nosotros, educados en la filología, llamamos «crítica» a ese umbral. Y en ese punto convendría recordar a Gabriel Tarde, el fundador de una sociología de las cualidades que perdió completamente contra Durkheim en los momentos fundacionales de la disciplina. Tarde sostuvo una concepción inversa de la que sostiene la sociología clásica: no explicar lo pequeño por lo grande y el detalle por el conjunto, sino «las semejanzas de conjunto por la agrupación de pequeñas acciones elementales, lo grande por lo pequeño, lo englobado por lo detallado»<sup>17</sup> (Tarde, 1906, p. 32). Una sociología de las simpatías y de las urgencias, una teoría de las inminencias y de los pliegues, la ciencia de lo singular y de lo necesario. Una microsociología de los pliegues y de las moléculas. Eso es, también, la música.

### **Contribución de autoría**

Autoría compartida.

### **Fuente de financiamiento**

Universidad de Buenos Aires y Universidad de Tres de Febrero.

### **Potenciales conflictos de interés**

Ninguno.

---

<sup>17</sup> Por cierto, Tarde está muy presente en el método deleuzeano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2008). Ensayo sobre Wagner. En *Monografías musicales. Obra completa*, 13. Akal.
- Agamben, G. (2016). La música suprema. Música y política. En *Ficción de la razón*. <https://ficciondelarazon.org/2016/04/11/giorgio-agamben-la-musica-suprema-musica-y-politica/>
- Benjamin, W. (1987). Dirección única. Alfaguara.
- Bessièrè, J. (2014). Recomposición de la literatura comparada: de su arqueología a su actualidad. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, 1(1), 16-28. <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/104>
- Blanchot, M. (2005). El canto de las sirenas. En *El libro por venir*. Trotta.
- Boulez P. (2003). *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécilie Gilly*. Gedisa.
- Camnitzer, L. (2005). Hacia una teoría del arte boludo. *Ramona. Revista de artes visuales*, 58, 72-80. <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona58.pdf>
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Abecedario*. [Entrada de blog]. <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.ar/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-l-m-n-o.html>
- Deleuze, G. (2015). *El tiempo musical*. El Latido de la Máquina. <https://666ismocritico.wordpress.com/2007/12/13/gillesdeleuze-conferencia-sobre-el-tiempo-musical/>.
- Deleuze G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Edicions Alfons el Magnanim.
- Foucault, M., y Boulez, P. (2006). La música contemporánea y el público. *Nombres*, 20. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2366>
- Fubini, E. (2000). Palabra y música en la Contrarreforma. *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*. Alianza Editorial.
- Kafka, F. (2014). *El camino verdadero. [Consideraciones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero]*. La Crujía.
- Ross, A. (2007). *The rest is noise. Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Straus and Giroux.

Tarde, G. (1906). *Las leyes sociales*. Sopena.

Vossler, K. (1960). *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Losada.

*Recepción: 8/11/2022*

*Aceptación: 29/12/2022*