

T
1352

33783



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco - División de Ciencias Sociales y Humanidades



**Maestría en Psicología Social
de Grupos e Instituciones**

**Universidad Autónoma Metropolitana.
Unidad Xochimilco – División de Ciencias Sociales y
Humanidades.**

“La creación sonora: subjetividad y representación musical”.

Por: Emmanuel Rodallegas Burgos.

Tesis para optar al grado de Maestro en
Psicología Social de Grupos e Instituciones.

Directora: Dra. Silvia Radosh Corkidi.

México, D.F., Julio del 2010.

Resumen.- La presente investigación resalta el problema de las relaciones que pueden establecerse entre la actividad artística que apunta a la creación sonora y la dimensión de la subjetividad. Su contenido enfatiza la relevancia que una manifestación humana como la música posee dentro del tejido social, así como el papel que desempeñan las creaciones que tienen lugar en este ámbito (representación musical) para la conformación y movilización de la subjetividad de los individuos.

Por: Emmanuel Rodallegas Burgos.

Tesis de Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones.
Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco

México, D.F., Julio del 2010.

A Tania y Mauricio.

Índice.

Introducción.	
1. A modo de presentación.....	6
<i>Primera parte.</i>	
Subjetividad, escucha y música.	
Capítulo 1	
1. Sobre la subjetividad.....	13
1.1. Composiciones de/sobre la subjetividad.....	14
1.2. Resonancias: la representación y el apuntalamiento.....	17
1.3. “El hacer de los otros” o “la socialización del psiquismo”.....	24
1.4. Principio de realidad y dilatación del sentido.....	30
Capítulo 2	
2. Vicisitudes: variaciones de la escucha.....	38
2.1. Modificación del sentido.....	39
2.2. El para-sí de la escucha.....	43
2.2.1. Vuelta sobre la representación.....	44
2.2.2. Vuelta sobre el para-sí de la escucha: el modo de ser acústico.....	49
Capítulo 3	
3. Pensar la música.....	59
3.1. Interferencias: Historia externa e interna.....	61
3.2. Composiciones del pensamiento musical.....	66
3.2.1. La sobresignificación de lo musical.....	69
3.3. Hacia una contextualización.....	73
3.3.1. Contexto: movimiento alternativo de música popular en México.....	76
<i>Segunda parte.</i>	
Consideraciones sobre el trabajo de campo.	
Capítulo 4	
4. Sobre la intervención en terreno.....	82
4.1. Argumentación del proceso de investigación.....	84
4.2. La entrevista.....	88
4.3. Procedimiento de análisis.....	94
4.4. Ejes de trabajo.....	96

Tercera parte.
El campo de trabajo.

Capítulo 5

El decir de los músicos.....	98
SA de CV.....	99
CDC.....	117
SAENA.....	133
LP.....	148

Capítulo 6

6. Elucidación global: consonancias.....	164
Conclusiones.....	172
Bibliografía.....	177

INTRODUCCIÓN.

La creación musical es una de las actividades a través de las cuales el género humano se ha dado a sí mismo su modo de ser, y puede decirse en este sentido que es una parte indisociable de aquello que hace a cada sociedad ser lo que es. Esta relación es a tal grado importante que si al hombre en general resulta imposible pensarlo fuera de la dimensión social-histórica –y que a ésta última le sean indisociables los ámbitos en los que se cosecha lo sonoro-, a éste rendimiento podría colocársele, nunca como una cuestión secundaria, sino como uno de los puntos en los que se enlazan y quedan dibujadas las potencias que sostienen el espacio-tiempo humano.

El campo de la investigación presente, inscrito en el contexto de la Maestría en Psicología Social de Grupos e Instituciones, se ocupa directamente de ésta actividad, es decir, se avoca a los procesos de creación musical y a la subjetividad que en ellos se encuentra implicada: pretende aproximarse al vínculo que se constituye entre los músicos creadores y su obra artística-musical, y tiene por objeto construir una lectura hermenéutica sobre las significaciones que se encuentran comprometidas en la creación sonora. Cabe decir al respecto, que el presente trabajo no se propone presentar lo que los sujetos quieren decir “verdaderamente” con su música, como tampoco descifrar el contenido específico de sus composiciones en términos técnicos o teórico musicales, sino únicamente (lo que ya es bastante) dar cuenta y razón de la manera en que tal actividad es experimentada por ellos mismos.

En este punto, cabe señalar que la aspiración de efectuar una aproximación al quehacer y a la experiencia de músicos-compositores se ha propuesto de inicio renunciar a la influencia que proviene tanto del romanticismo con el idealizado genio, como a la que surge en el contexto de la cultura de masas: como en el caso de Cornaro (en el que precisamente Nietzsche denuncia una de las corrupciones de la razón), en el pensamiento cotidiano que posibilita cierta comprensión sobre la música se puede encontrar la presencia de aquel error en el que llega a confundirse la consecuencia con la causa, a saber, que las creaciones musicales serían el producto y el resultado de una individualidad acabada (siendo tal entidad excepcional o no). En cambio, el punto de vista que inspira éste trabajo invita a revertir tal comprensión de la relación de la música con los individuos.

Valga decir pues, que lo importante aquí no es establecer lo que determina la creación de música, sino establecer puentes hacia la experiencia de los compositores y a partir de esa experiencia llevar a cabo un trabajo de elucidación acerca del valor que tienen tales creaciones, con lo cual se pretende no pasar por alto la importancia que éstas pueden tener para las direcciones que siguen y para las formas que adoptan las subjetividades contemporáneas –importancia por influjo de la cual esta actividad viene a colocarse como llamado a la autonomía que trasciende los dominios de lo individual-privado. Es, en este último sentido, una tentativa por dar alguna respuesta a las preguntas siguientes: por un lado, ¿cuáles son las huellas que la música deja en el sujeto que la crea?, ¿cuál es la relevancia subjetiva que este quehacer –y lo que de él resulta-, posee para los individuos y los grupos que la emprenden?, y por el otro, ¿es posible pensar en una dimensión política implicada en el quehacer creador de los músicos-compositores?

Como se ha hecho ya notar, el problema de investigación, enfocado en la actividad que actualmente realizan músicos creadores en la ciudad de México, se encuentra atravesado por una apuesta ético-política en la que se coloca dicha actividad como una estrategia existencial en la que la realidad y la experiencia que de ella se tiene son vueltas proyecto, en donde los sujetos elaboran ambos aspectos en una misma tarea –la operación creadora-, y semejante apuesta representa el punto de partida del que se deriva el impulso y el deseo de comprender las subjetividades que se fundan sobre la base de un compromiso con un quehacer que primordialmente desencadena procesos simbólicos en los que pueden surgir sentidos nuevos. Frente a la inercia social, partidaria del hacer “olvidar” las condiciones reales de existencia, y que hace pensar que para crear las personas han nacido libres, se coloca aquí la idea de que esa libertad es un premio difícil de obtener y que es el resultado de una lucha y no algo dado de por sí. La intención política que anima a la investigación tiene que ver pues, con una concepción *proversiva* [Ardoino, J., 1981] tanto de la realidad como del sujeto, en el sentido de que ni el llamado “orden social” es una cuestión definitiva, hecha de una vez y para siempre, como tampoco, más allá de ciertas “constantes antropológicas”, existe ninguna sustancia o esencia que determine, de igual forma, el ser del hombre, y que antes bien ambos se constituyen como promesas, diría Octavio Paz.

Por otra parte, la filiación que el autor de éste trabajo experimenta por la música es un registro de la investigación que puede fácilmente adivinarse. Al respecto puedo decir que es a través de ella como ha sido posible el contacto con la experiencia estética, imposible en otro tiempo, al menos para mí, por otro camino: el afecto por la música me ha acompañado fielmente desde hace ya largo tiempo, y ha conseguido, desde el principio, producir en mí una gran fascinación por “lo otro”, por ese algo a la vez extraño y familiar que se escapa pero que siempre se hace presente cuando nos aproximamos a la realidad viva que circunscribe dentro de sí la obra de arte, por esa forma de relación tan íntima que nos arroja a un movimiento perpetuo, y que me hace, aún en momentos de considerable miopía, darme cuenta de que, en palabras de Nietzsche, “el mundo es profundo, y más profundo de lo que el día ha pensado”*. Durante aproximadamente diez años dedique gran parte de mi tiempo y mi esfuerzo, para fortuna mía, a la clase de trabajo que ahora interesa a la presente investigación. Dentro de ese lapso de tiempo tuve la oportunidad de aprehender y adquirir, en base a una disciplina autoimpuesta, cierta destreza en la ejecución de instrumentos percusivos al grado que eso me permitió procurarme un ingreso económico que posibilitó solventar y cubrir la mayoría de mis necesidades. El hecho mismo de haber experimentado las posibilidades no sólo de expresión, sino de conquista y realización subjetiva que el campo de la música abre, me ha obligado, literalmente, a plantear problemas que giran en torno al quehacer artístico en general, y particularmente, al trabajo creador de los músicos.

La cercanía con ésta labor me permitió no sólo atisbar aspectos que están involucrados en la gestación de una propuesta musical, sino además hacer sentido de mi profesión como psicólogo: ambas actividades se han vuelto convergentes a tal punto que su apoyo recíproco me hace profundizar cada vez más en los procesos, los obstáculos y las dinámicas que se presentan en ámbitos –el arte y la ciencia– que a primera vista aparecen como totalmente disímiles. Las relaciones entre el trabajo creador y la práctica en el campo de la psicología sólo he conseguido aclararlas en una medida bastante modesta, pero significativa, y ello en tanto que la tarea de la psicología me ha parecido vacía si ésta última no es capaz de asumir que la capacidad creadora es constitutiva de la participación activa de los sujetos a su realidad: si se está en lo cierto cuando se piensa que el verdadero acto

* *La otra canción del baile*. En: Así habló Zaratustra. Alianza editorial. Madrid, 2000. Pág. 318.

creador se caracteriza no por ser un medio para huir o evadir el mundo, sino por ser un acto que vivifica e intensifica el diálogo con lo otro (localizado dentro y fuera de cada sujeto), como un acto en el que habita una fuerza capaz de remitir a los sujetos a imaginar nuevos derroteros antes que a imponer límites precisos a la experiencia de ser; si se piensa además que la psicología tiene una tarea distinta a la de medir, clasificar y recluir al espíritu o a los sujetos en categorías morales promovidas bajo el rótulo de científicidad, sino que forma parte de una empresa de elucidación y de restitución de las capacidades y realidades que conforman el orden de lo humano, entonces, los lazos que unen a estas dos actividades son bastante profundos. A grosso modo, la creación artística, entendida como una situación que incesantemente modifica la existencia instituida, se me ha presentado como un camino ineludible cuando se ha optado por aproximarse, con ánimo sincero, al mundo inacabado de lo humano. De igual forma, he elegido concebir a la psicología como un espacio y un instrumento que me permite una integración y una elaboración cada vez más compleja de la labor que más profundamente me ha tocado.

Son estas miras las que han contribuido a la organización y articulación del contenido y los propósitos de la presente investigación, cuyo cuerpo esta compuesto principalmente por tres partes. La primera de ellas contiene los referentes teórico-conceptuales que han permitido hacer sentido acerca del problema de investigación, y se encuentra subdividida a su vez en tres capítulos.

El capítulo uno se centra en el concepto de subjetividad para cuya comprensión se hacen figurar las relaciones que mantienen dos niveles de ser totalmente heterogéneos, a saber, lo psíquico y lo social. En esa tarea la teoría psicoanalítica ha permitido formular y pensar, a través de conceptos como la identificación, la representación y el apuntalamiento, los puntos de unión en los que la psique trabaja ese lugar con el que se encuentra siempre (mundo socio-histórico), y en donde, al mismo tiempo, ese lugar impone su modo de ser y transforma profundamente la vida psíquica. Como parte esencial de este capítulo se siguen algunos de los avatares de ésta compleja relación para indicar como la existencia del individuo no es el resultado de un desarrollo biológico sin más, sino que se encuentra en estrecha dependencia con la actividad que el psiquismo despliega desde muy temprano, según los esquemas de su núcleo original (el estado monádico), y con la puesta en sentido que los procesos de socialización llevan a cabo sobre esas primeras creaciones. El

anudamiento entre estos niveles vuelve necesaria la consideración acerca del establecimiento de verdaderas formaciones de compromiso entre las exigencias de los niveles intervinientes, tanto para que la subjetividad sea posible, como para la conservación misma de lo social: la solidificación de dichas formaciones, así como la posibilidad de su cuestionamiento, permiten llamar la atención sobre las condiciones necesarias para la emergencia o la ausencia de actividades en las que el quehacer humano incide en los sistemas sociales de representación que dan vida a un principio de realidad, lo que a su vez permite, desde esta perspectiva, reflexionar en torno a un acontecimiento como lo es la creación artística.

El segundo capítulo es una vuelta sobre algunas de las cuestiones abordadas en el apartado anterior pero situadas ahora en un marco distinto. En un primer momento el interés queda centrado en la facultad auditiva y en la modificación que en ésta se ha realizado para la diferenciación y la salida de la condición animal: la apropiación sonora del espacio que corre paralela con la creación del ritmo sonoro, colocan al oído en el dominio del significado, como artífice que participa activamente en la modulación del ser en el mundo humano. En un segundo momento, es la historia psíquica individual, en su estar apoyada en tal conformación perceptual concreta, la que es objeto de reflexión. La capacidad de escucha, puerta de acceso al mundo abierta desde antes del nacimiento, permite volver sobre el modo de ser del psiquismo como fuente de representaciones, cuya incontinencia inicial se conjuga en la creación de los cimientos en los que posteriormente se articulan las sonoridades del mundo (principalmente el lenguaje) y que se decantarán en la subjetivación del individuo. Tales consideraciones, como mínimo, ponen de manifiesto el movimiento en el que los modelos sociales de sentido irrumpen –y lo hacen en una medida importante– en y por la sujeción originaria al sonido, de tal suerte que la audición queda fijada a códigos melódicos preestablecidos que cuando quedan puestos en entredicho posibilitan la apertura simbólica de los ordenamientos subjetivos: de ahí la relevancia de la representación musical.

El último capítulo de esta primera parte aborda el tema de la música como parte de la institución imaginaria de la sociedad: aunque presente siempre en términos generales, esta actividad artística adquiere, sin embargo, formas específicas como parte de las articulaciones que conforman a cada cuerpo social. A lo largo de la historia han existido –y

en la actualidad nos enfrentamos a— una gama increíble de manifestaciones musicales las cuales poseen en sí el sello del marco cultural en el que surgen: un acercamiento de este tipo a la creación musical conduce a considerarla como figura-fondo en la que se tejen los universos simbólicos del mundo humano. Ésta articulación es, sin embargo, siempre compleja en tanto que en la relación música-sociedad existe una mutua alteración: en la creación musical existe, simultáneamente, el despliegue de un tronco social-histórico, lo mismo que la recreación o puesta en ciclo de la fuerza o capacidad de engendrar significación propia del dominio humano, cuyo sentido específico no se encuentra determinado por una “realidad externa”. Finalmente, ésta condición de la representación musical es abordada mediante la historia misma de la música popular en México, cuya especificidad ha significado en distintos momentos un cuestionamiento de los imaginarios efectivos y ha posibilitado la conformación de proyectos identificatorios que han transformado los ámbitos sociales de referencia instituidos socialmente.

La parte segunda aborda lo concerniente al campo de intervención y al dispositivo de investigación. Respecto al primero se establecen algunas de las circunstancias que determinaron el acercamiento con uno u otro conjunto de músicos-compositores, la amplitud del campo de estudio, así como los tiempos en que dicho trabajo fue realizado. En este marco se incluye además, una justificación acerca de la pertinencia que tuvieron las herramientas metodológicas para instrumentar el trabajo de campo de acuerdo a la complejidad y peculiaridad de éste último, así como las decisiones tomadas con respecto a los ejes de trabajo y a la manera en que fue abordado y elaborado el material de campo.

La última parte contiene una lectura interpretativa sobre el decir de los músicos creadores que colaboraron en ésta investigación (subdividida a su vez en cuatro apartados, los cuales corresponden a cada una de las agrupaciones de las que forman parte los músicos), y cuya conformación ha sido llevada a cabo con el apoyo de los referentes teóricos que arman los primeros capítulos. Se incluye además, en esta parte final, una elucidación general o visión de conjunto sobre el trabajo de campo.

Primera parte.
Subjetividad, escucha y música.

1. Sobre la subjetividad.

“El individuo socialmente fabricado, por sólido y estructurado que sea por lo demás, nunca es más que una película que recubre el caos, el abismo, lo sin fondo de la psique misma, caos que en una forma u otra nunca deja de anunciarse y de estar presente para la psique”.

Cornelius Castoriadis*

Hablar de subjetividad es dejar de invocar la añeja aporía individuo-sociedad, en la que precisamente llegaron a fundarse objetos de estudio distintos para la psicología (lo mental interior) y para la sociología (lo social exterior), y por lo tanto, romper el molde de lo que se creía eran territorios diferentes para dar lugar al pensamiento de que ambos están, por el contrario, fuertemente anudados, que se encuentran en una articulación que es siempre procesual: lo que llamamos individuo es producido por modos de socialización que son propios de una estructura social, al mismo tiempo que la sociedad no existe más que a condición de estar encarnada, siendo producida por sujetos singulares. Resulta fundamental aclarar que en principio la verdadera oposición se encuentra no entre el individuo y sociedad –pues el individuo *es* siempre en calidad de su socialización–, sino entre *la psique humana*¹ y *la sociedad*.

En este sentido, el presente apartado tiene la intención de introducir y echar mano de instrumentos y construcciones teóricas que permitan elucidar aspectos concernientes a la conformación del sujeto, a los puntos de unión entre elementos heterogéneos (como lo son en última instancia, lo psíquico y lo social) con miras a establecer un fondo o marco conceptual referencial necesario para instrumentar lo que será el trabajo de lectura sobre el terreno de la presente investigación. Con tales miras, el referente teórico que permite, sostiene y nutre la reflexión acerca de la subjetividad es fundamentalmente el psicoanálisis freudiano, tomando en cuenta las aportaciones y desarrollos que han sido realizados por autores como Cornelius Castoriadis y Piera Aulagnier. En la parte final de este capítulo el

* La institución de la sociedad y de la religión. En *Los dominios del Hombre: las encrucijadas del laberinto*. Pág. 177, 2002.

¹ Segundo nivel del para sí, caracterizado en su dimensión transversal por: la disfuncionalización en relación al sustrato biológico; el dominio del placer de representación; autonomización de la imaginación, del afecto y el deseo; en su dimensión vertical, por su estratificación. Esta especificidad transversal será retomada en el apartado “La escucha del para sí” contenido en el capítulo segundo.

acento se desplazará hacia la creación artística en donde –a partir de la previa vindicación de lo que son los presupuestos que hacen posible la emergencia de la subjetividad, así como de lo referente a su autorreferencialidad o su capacidad de forjar sus modos propios de vincularse al mundo–, se destaca su valor cultural, en el marco de consideraciones generales que conciernen a algunas de las significaciones vigentes en el campo de la sociedad actual.

1.1. Composiciones de/sobre la subjetividad.

Freud –en “Psicología de las masas y análisis del Yo”– había puesto ya de manifiesto que “*la identificación* es conocida por el psicoanálisis como la manifestación más temprana de un enlace afectivo a otra persona” [1921 (1996): 2585]². Dicha relación, que en sus múltiples formas de expresión se instaura como la forma más precoz de relación de que dispone el psiquismo para arreglárselas con el mundo, adquiere un lugar determinante en su devenir puesto que es a partir de él como van constituyéndose los distintos eslabones que arman su desarrollo social. El individuo como una entidad independiente y definida, señala Freud³, es una apariencia engañosa: desde una perspectiva genética, no es sino el resultado de una serie de procesos y momentos en los que, por un lado, la psique trabaja el mundo externo en el que se encuentra inserta a través o por mediación del cuerpo en el que es albergada y, por el otro, ese mundo trabaja al psiquismo hasta conseguir, con cierta regularidad, la entronización de lo que el psicoanálisis denomina como “principio de realidad” (momento esencial en el que tiene lugar la radical transformación de la vida psíquica –y de su principio regulador: el principio del placer– gracias a la asimilación y establecimiento de una red de significaciones sociales que en esencia no le son inherentes, ni son de su propiedad –en tanto que ya están ahí y, por lo tanto, le preceden–), labor que es siempre sostenida por los vínculos que a lo largo de su historia todo individuo se ve impelido a sostener con los otros. Sin embargo, este trabajo

² Las referencias acerca de la obra de freudiana incluidas en éste y los demás capítulos, indican el año de la primera edición, lo mismo que el año de la obra consultada que corresponde a la edición castellana de la editorial Biblioteca Nueva

³ “[...] el yo se continúa hacia dentro, sin límites precisos, con una entidad psíquica inconsciente que denominamos *ello* y a la cual viene a servir como fachada. Pero, por lo menos hacia el exterior, el yo parece mantener sus límites claros y precisos. [Sin embargo] la patología nos presenta gran número de estados en los que se torna incierta la demarcación del yo frente al mundo exterior, o donde los límites llegan a ser confundidos” [*El malestar en la cultura*; 1929 (1996): 3018].

recíproco del que aquí se intentará dar cuenta y en el que la identificación esta presente de manera cambiante, es de una tal complejidad que vale de gran ayuda invocar para dicho propósito algunos planteamientos que ayuden a formar una visión de conjunto respecto a él.

Acerca de este hecho fundamental que es el encuentro de estos dos mundos (mundo psíquico y mundo social), Piera Aulagnier [2004], en su trabajo “La violencia de la interpretación”, considera que desde el inicio todo individuo ha nacido en un “espacio hablante”, es decir, en un medio social (grupo familiar) que funge como condición de soporte al ofrecerle al *infans* un lugar dentro del conjunto mediante el discurso y el deseo de los otros (pareja parental), proporcionándole así los medios de afiliación a la cadena de significados que brindan y aseguran una continuidad, una cohesión y una existencia al campo social (y por ende al microcosmos que es la familia o lo que está en su lugar). El “conjunto de voces”⁴ que funge como referente indispensable, necesario y exigido, para la conformación de cada individuo, es transmitido por un portavoz: la madre será quién en primera instancia facilite las categorías y normas que son propias de la sociedad en que se nace:

“[...] La violencia primaria es aquella que se ejerce mediante un discurso que se anticipa a todo posible entendimiento, violencia, que es empero, necesaria para permitir el acceso del sujeto al orden de lo humano. [...] lo que llamamos sombra está constituido, pues, por una serie de enunciados testigos del anhelo materno referente al niño, [que] conducen a una *imagen identificatoria* que se anticipa a lo que enunciará la voz de ese cuerpo, por el momento ausente” [2004: 117, 121].

Esta imagen identificatoria aparece, entonces, como haciendo ser, como acción que va atribuyendo significaciones a toda manifestación del infante, gracias a la cual tales manifestaciones dejaran de ser un simple juego de sobresaltos musculares y motores para convertirse en los emergentes de una situación que es siempre un contexto socio-cultural. Esta acción externa es la que abre y constituye un espacio para que advenga el sujeto. En este punto es necesario precisar que este advenimiento solo se hará posible en función de que previamente hayan sido establecidas una serie de articulaciones que son forjadas como

⁴ Con “el conjunto de las voces presentes” se alude a la “[...] serie [de enunciados] que define la realidad del mundo, la razón de ser del grupo, el orden de sus modelos. [A los] enunciados del fundamento. [...] Según los tipos de cultura, esta serie esta constituida por enunciados míticos, sagrados o científicos. [...] Tanto el discurso sagrado como del ideológico (profano) están obligados a plantear estos puntos de certeza que pueden diferenciarse en su forma, pero que coincidirán en su papel de fundamento del campo sociolingüístico” [2004: 160].

experiencias por y para lo psíquico⁵. Pero pasando por alto, sólo por el momento, el abanico de cuestiones que aquí se encuentran implicadas, se dirá que la reiterada interacción (comunicación) del infante con otros seres humanos, la constante estimulación (visual, auditiva, táctil) que el medio interpersonal le provee (que por supuesto camine en forma paralela con la maduración biológica), posibilita que, sucesiva y gradualmente, lo que ha devenido asequible del mundo y de los objetos a través de la actividad representativa desplegada por el psiquismo desde una temporalidad sumamente precoz, vaya siendo a partir de cierto momento modelado por el trabajo de la psique materna, como hace notar Piera Alaúgnier. La interiorización de las relaciones con los otros –y con ello de todo un conjunto u horizonte de significados cultural y socialmente establecidos, no como simple doble, sino en un proceso de ida y regreso, de proyección e introyección–, desde la más temprana edad, y su consecutiva y permanente reestructuración, son los factores fundamentales para la construcción del sujeto. A cada individuo, sépalo o no, se le impone la organización de su experiencia de sí y del mundo con y por los campos sociales de significación propios del lugar que habita:

“La institución social asigna cada vez al individuo imaginariamente un origen o causa y un *para qué* que es fin o destino [...] una función, un fin, un destino social y cósmico. Esta asignación de un origen y de un fin *fuera de él* [...] es lo que hace del individuo algo socialmente determinado, lo que le permite funcionar como individuo social, obligado en principio a la reproducción indefinida de la misma forma de sociedad que aquella que lo hizo ser *lo que él es*” [Castoriadis, C. 2002: 189].

Si bien es cierto que el individuo social solo hace posible su existencia a partir de que participa y comparte las significaciones imaginarias sociales, a partir de que accede a ese “otro nivel del ser” que es lo histórico-social, y por lo tanto, a partir de la instauración de un principio de realidad específico –correspondiente a una forma u organización histórica característica–, también lo es que este acceso no es de ningún modo el resultado “natural” de un desarrollo biológico, que antes bien existe un umbral que es necesario cruzar para que aquello que será un individuo pueda ser afectado por los procesos identificatorios que se le imputan y que se definen a partir de un modelo o marco social. Para el advenimiento de una subjetividad humana ha tenido que ocurrir la ruptura de lo que Cornelius Castoriadis denomina la *mónada psíquica*, es decir, el estallamiento del punto de

⁵ Algunas especificidades acerca de los tipos de producción desarrolladas por el aparato psíquico se desarrollan más adelante.

origen en el que “[...] nada existe para el sujeto fuera del mismo sujeto” [2002: 244], en donde no existe diferenciación entre sujeto y objeto, como tampoco entre interior o exterior, en donde en consecuencia el mundo, lo existente, no se encuentra presentificado sino merced a un modo de apropiación o “esquema relacional” con el que el proto-individuo cuenta, y cuya especificidad primera viene dada por la ubicación del psiquismo como fuente absoluta que realiza y de donde brota ese mundo⁶.

En el proceso de formación del sujeto a partir del modelo del otro –trabajo de socialización impuesto sobre la psique, coincidente con el desarrollo del sentido de realidad, como se viene señalando–, que transita por la transformación de una *preidentificación* o *identificación autística*, por la transustanciación de un “[...] estado primero en el cual sujeto, mundo, afecto, intención, vínculo, sentido, son todo lo mismo” [Castoriadis, C., 2007: 466], se encuentran toda una serie de problemas que resulta sumamente pertinente recuperar como componentes esenciales de una reflexión sobre la subjetividad: por un lado, el de *la representación*, y, por el otro, el del *apuntalamiento*. A continuación se retomarán este conjunto de conceptos y ello en razón de que, en el caso del primer término, permite invocar los momentos cruciales y las condiciones que rodean la entrada en juego de ese trabajo de creación llevado a cabo por la psique con y por el cual ella demuestra el carácter o modo de ser que le es propio, y, porque en el caso del segundo, se encuentran dimensiones que permitirán plantear aspectos que conciernen a las relaciones entre la vida pulsional y el plano corporal, por un lado, y el trabajo de creación psíquica que hace posible la existencia de representaciones, por el otro, así como, a otro nivel, las relaciones establecidas entre la estructura social y el psiquismo.

1.2. Resonancias: la representación y el apuntalamiento.

Antes de comenzar a tratar cuestiones relativas al problema de la representación, se vuelve indispensable para este fin, hablar primero de la noción de *pulsión*. Una de las

⁶ Piera Aulagnier llama *autoengendramiento* al primero de los elementos del postulado estructural que rige la actividad o funcionamiento psíquico: este plantea que “todo existente es autoengendrado por la actividad del sistema que lo representa” [2004: 27]; y en otro lugar “[...] lo que caracteriza a cada proceso de metabolización, determinado por el encuentro entre el espacio psíquico y el espacio exterior a la psique, se define por la especificidad del modelo relacional impuesto a los elementos de lo representado. Por otra parte, este modelo es el calco del esquema estructural del propio representante. En la fase que analizamos [lo originario], el conjunto de las producciones de la actividad psíquica se adecuará al postulado del autoengendramiento” [idem: 40]

definiciones que Freud [1915 (1996)] proporciona en el texto de “Pulsiones y destinos de pulsión” es la de que la pulsión es un concepto límite entre lo somático y lo psíquico. Y ello en tanto que, por un lado, tiene su fuente en fenómenos orgánicos generadores de tensiones internas ante las cuales el organismo no puede emprender la huida (en contraposición a los estímulos de origen externo), y, por el otro, dado el fin⁷ al que apunta y los objetos⁸ a los que se adhiere, la pulsión llega a ser del orden de lo psíquico. La pulsión entonces, atendiendo a la primera parte de la definición, procede de distintas fuentes orgánicas (las cuales actúan en el inicio de forma independiente y solo ulteriormente quedan remitidas a una síntesis) desde donde impone al psiquismo una exigencia de trabajo. Tomando ahora en cuenta el tercero de los componentes de la pulsión enunciados, lo que según Freud ocurre respecto de sus objetos es que ésta los encuentra por la vía indicada por la autoconservación. Entre estos componentes se encuentra a la actividad psíquica regida o movilizada por una finalidad que a este nivel podría catalogarse como unívoca, a saber, la del *principio del placer*: la finalidad de la pulsión como representante de los procesos orgánicos provenientes del cuerpo es la consecución del *placer de órgano*, con lo cual persigue eliminar el displacer generado por el incremento de tensión provocado por la necesidad, la que a su vez para realizarse se *apoyará* en una acción específica en la que interviene lo externo, el objeto. Ahora bien, a partir de estas consideraciones habría que establecer de inicio que el cuerpo se ubica como soporte material que proporciona, por decirlo de algún modo, la materia prima que estará al servicio de los procesos representativos, es decir, es el vehículo de la “información” en los que la actividad psíquica se *apuntala* para formarse como actividad.

⁷ En *Tres ensayos para una teoría sexual*, Freud aborda el problema de las desviaciones respecto al fin (entendido como el fin sexual normal como la conjunción de los genitales en el coito que posibilita la solución de la tensión sexual y extinción temporal de la pulsión): “[...] aún el acto sexual más normal integra visiblemente aquellos elementos cuyo desarrollo conduce a las aberraciones que hemos descrito como perversiones. En calidad de fines sexuales preliminares se admiten ciertas relaciones intermedias (existentes en el camino al coito) con el objeto sexual, tales como la contemplación y tocamiento del mismo. [...] Uno de estos contactos, el de ambas mucosas labiales, ha obtenido después –constituyendo el beso– un alto valor sexual en muchos pueblos [...], a pesar de que las partes del cuerpo que en él entran en juego no pertenecen al aparato genital, sino que forman la entrada del digestivo.” [1905 (1996): 1181].

⁸ “Resulta que nos habíamos representado como excesivamente íntima la conexión del [pulsión] sexual con el objeto sexual. La experiencia adquirida [...] nos enseña que entre [la pulsión] sexual y el objeto sexual existe una soldadura cuya percepción puede escaparnos en la vida sexual normal, en la cual [la pulsión] parece traer consigo su objeto. Se nos indica así la necesidad de disociar hasta cierto punto en nuestras reflexiones [la pulsión] y el objeto” [idem: 1179]. En *Pulsiones y destinos de pulsión* señala sobre el objeto: “Es el elemento más variable en la pulsión, no se halla originalmente ligado a ésta, sino que se adapta a ella en función de su aptitud para permitir la satisfacción” [1915 (1996): 2042].

Lo anterior viene a colocar en primer plano una de las contribuciones más fascinantes del pensamiento freudiano, la cual se encuentra referida a la relación alma-cuerpo, a partir de lo que se ha denominado *la problemática del apuntalamiento*. Esta noción, como es evidente, esta estrechamente ligada a la de pulsión: Freud propuso la existencia de dos tipos de pulsiones (pulsiones sexuales y de autoconservación en la primera tópica, pulsión de vida y pulsión de muerte a partir de la “vuelta de 1920”) que se apoyan una sobre otra, pero en una misma actividad (la alimentación es el ejemplo paradigmático). Pero lo original de la noción de apuntalamiento, como señala Jean Laplanche [2002], se encuentra en que las relaciones entre lo no sexual y lo sexual involucran por principio una toma de posición en cuanto a la existencia autónoma del primer registro respecto del segundo. Dicho de otro modo, la posición de Laplanche es que tal fuente estaría seca si la energía no le fuera aportada desde el exterior, es decir, el nivel de la autoconservación es, antes bien, un conjunto autoconservador constituido no por montajes biológicos totalmente funcionales u operantes que el niño posee, sino por la unidad madre-hijo (o díada), y dentro de ese conjunto la madre aporta no solo sus elementos de autoconservación, sino su erogeneidad y fantasmas, acarreado así el estallamiento de la “díada autoconservadora” por la intrusión de la sexualidad materna. Está intrusión sexual de la madre saca al infans, en una temporalidad sumamente temprana fuera de las vías de lo biológico, del apego y crea la sexualidad. En este sentido, cabe decir que la aparición de la sexualidad es indisociable del surgimiento de la denominada autoconservación, y por lo tanto, que una naturaleza humana no trabajada por la sexualidad –a su vez impensable sin ser forzada por la cultura–, es una imagen que difícilmente se sostiene.

Sin embargo, y para continuar abonando aspectos concernientes a la noción de apuntalamiento, hay que tomar lo anterior como un momento que corre paralelo con aquel otro en el que el funcionamiento psíquico ha tenido que ser capaz de llevar a cabo la sustitución del placer de órgano por el *placer de representación*, pues es a partir de dicha sustitución, como el fin al que apunta la pulsión no podrá continuar atribuyéndose a una función vital, lo que significa que la pulsión –asimilada, en un primer momento, a las excitaciones provenientes del cuerpo– ha sido delegada, es decir, representada en el

psiquismo⁹ (esto acarrea que la meta ha dejado de localizarse en la necesidad de alimento y ha devenido *incorporación oral* –derivación de la ingestión en incorporación– como exigencia de tener a disposición de manera permanente lo que pueda dispensar placer o satisfacción en forma absoluta, lo que a su vez involucra el pasaje de la dependencia alimentaria a la demanda de amor).

De la dinámica del encuentro entre la madre y el infans cabe rescatar pues, la circunstancia fundamental de que con la aparición de lo sexual hay un enloquecimiento o una especie de *perversión del funcionamiento* biológico, que es justamente, y en sentido estricto, *el pasaje de la función a la Trieb* [Laplanche, J., 2002] –pasaje que se produce en la coalescencia del pecho y de la zona erógena en la “primera e inaugural experiencia de placer” [Aulagnier, P., 2004: 40]. Esto queda expuesto, por ejemplo, al analizar y seguir otro de los planteamientos hechos por Freud en el texto “Pulsiones y destinos de pulsión”, en donde se postula que la pulsión solo se manifiesta en la psique por intermediación de una representación, lugar en el que concretamente se encuentra la utilización del término *Vorstellungrepräsentanz*¹⁰ para designar aquello que representa, en este caso, a la pulsión en el terreno de la representación, en el terreno de lo psíquico. Las representaciones son, en este sentido, los elementos a través de los cuales la pulsión encuentra su expresión psíquica. Siguiendo y restituyendo la complejidad inherente a este esquema habría que añadir que a esta transformación, en virtud de la cual el pecho es convertido en el sustituto metonímico que viene a ocupar el lugar del objeto perdido (alimento: leche), le es indisociable *la estructuración misma del psiquismo*. Al respecto podría formularse la pregunta de si en el movimiento del apuntalamiento, que es en donde se produce tal deslizamiento metonímico ¿se tiene un mero pasaje de la cosa al símbolo? Una respuesta afirmativa a tal pregunta sería algo como colar al mosquito después de tragarse el camello, ya que la complejidad de dicho movimiento se encuentra en que con la creación de representaciones se constituyen, se estructuran, las distintas instancias psíquicas, razón por la cual Piera Aulagnier señala

⁹ Es en estas intersecciones en donde se encuentra la divergencia y originalidad del pensamiento castorideano. Sin embargo, intentando seguir la finalidad apuntada desde el inicio de este capítulo este debate será abordado en el capítulo siguiente.

¹⁰ Laplanche y Pontalis en su *Diccionario de psicoanálisis* proporcionan el significado de este término compuesto: “[...] *Repräsentanz*, palabra alemana de origen latino que debe entenderse como delegación” [1996: 372]. *Vorstellung* es, por otro lado, el “término utilizado clásicamente en filosofía y psicología para designar [...] lo que forma parte del contenido concreto de un acto de pensamiento y especialmente la reproducción de una percepción anterior” [ídem: 367].

que “[...] toda representación, indisociablemente, es representación del objeto y representación de la instancia que lo representa” [2004: 25]. A partir de este movimiento puede ubicarse entonces cómo la historia del sujeto, en una medida considerable, consiste, mejor dicho, se constituye, merced a los momentos en donde se produce la fijación de la pulsión a un grupo de representaciones –pues es por medio de ellas como se inscribe en el psiquismo–, y es ahí en donde, simultáneamente, el psiquismo va dándose forma de acuerdo al modo de funcionamiento o proceso de metabolización de su actividad¹¹. Apuntalamiento y representación están, entonces, indisolublemente ligadas, de tal suerte que *la presentificación del objeto es presentificación de lo psíquico*¹².

Para cerrar parcial y momentáneamente lo que concierne a este modo de experimentarse a sí mismo en la coalescencia con lo otro, que es la *identificación primaria o preidentificación*, habría que añadir otro abanico de cuestiones entre las cuales están, por un lado, la que subraya el papel de la investidura o revestimiento afectivo que acompaña al proceso representativo, y, por el otro, la que apunta a observar cómo el cuerpo es tomado como anclaje de dicho proceso. Sobre la primera resulta fundamental retomar aquella contraposición que Freud establece entre representación y *afecto*, en donde ambos son colocados como modos de representación de la pulsión en el terreno del psiquismo¹³. Freud para dar cuenta de lo que ocurre en las psiconeurosis habla de un quantum de afecto (factor cuantitativo, propiamente económico) que es desplazado a diferentes representaciones o convertido (por ejemplo, en energía somática en el síntoma histérico) o bien transformado en angustia, mientras que las representaciones son simbolizadas después de la represión de la que son objeto, es decir, que hay una separación entre ambos elementos en virtud del

¹¹ “La psique esta sumergida desde un primer momento en un espacio que le es heterogéneo, cuyos efectos padece en forma continua e inmediata. Podemos plantear, incluso, que es a través de la representación de estos efectos que la psique puede formar una primera representación de sí misma y que ese es el hecho originario que pone en marcha a la actividad psíquica” [2004: 30]

¹² “Esta *sobresignificación y sobredeterminación* de lo representado constituye su rasgo esencial” [2004: 43].

¹³ En *Lo inconsciente* Freud escribe: “[La pulsión] no puede devenir nunca objeto de la consciencia. Únicamente puede serlo la idea que [la] representa. Pero tampoco en lo inconsciente puede hallarse representado más que por una idea. Si [la pulsión] no se enlazara a una idea ni se manifestase como un estado afectivo, nada podríamos saber de [ella]” [1915 (1996): 2067]; y en *La represión* señala lo siguiente: “La observación clínica nos fuerza a descomponer lo que hasta ahora hemos concebido unitariamente, pues nos muestra que, a más de la idea, hay otro elemento diferente de ella que también representa [a la pulsión], y que este otro elemento experimenta destinos de la represión que pueden ser muy diferentes de los que experimenta la idea. A este otro elemento de la representación psíquica le damos el nombre de *montaje de afecto* y corresponde al instinto en tanto en cuanto se ha separado de la idea y encuentra una expresión adecuada a su cantidad en procesos que se hacen perceptibles a la sensación a título de afectos” [1915 (1996): 2057].

proceso de represión¹⁴. Ahora bien, estos elementos o vectores psíquicos que son el representante por representación y el representante por afecto se encuentran en el comienzo de la actividad psíquica mezclados, es decir, que dicha separación no se ha producido aún. Piera Aulagnier establece a propósito de esta unión que:

“[...] para la psique no puede existir información alguna que pueda ser separada de lo que llamamos una ‘información libidinal’. Consideramos que todo acto de representación es coextenso con un acto de catectización, y que todo acto de catectización se origina en la tendencia característica de la psique de preservar o reencontrar una experiencia de placer” [2004: 28].

Esta “omnipotencia del placer en la economía psíquica” invita a retomar el hecho capital de que a la construcción de las representaciones le son correlativos actos de catectización que apuntan a reencontrar una experiencia o forma de satisfacción (experimentada, como se apuntó más arriba, en la alucinación primitiva¹⁵). Este placer mínimamente presente, imbricado en la actividad de representación, anuncia desde ese punto originario que la vida pulsional que se va configurando en la existencia psíquica estará signada por un *placer de ser en la representación*: la tendencia del principio del placer, realizada en el afecto que se encuentra en toda representación y que a la vez es la representación misma del afecto, estará encaminada a posibilitar que en la preservación de sí exista satisfacción pulsional. Es así que en la consolidación de una imagen del sí-mismo-objeto indiferenciada, libidinalmente investida, debe reconocerse aquello que anuncia y que posteriormente configurara el núcleo del sistema del sí-mismo en el yo, y sobre todo, la imagen original en la que se soportará finalmente el deseo de algo exterior (esta investidura erótica y positiva deberá ganar dominio en el espacio psíquico, ya que la dinámica a la que

¹⁴ “Para Freud, sólo el representante-representativo de la pulsión es, estrictamente hablando, reprimido, mientras que el afecto no puede volverse inconsciente: o bien se transforma en otro afecto, o bien es suprimido” [Laplanche, J., y Pontalis, J. -B., *Diccionario de psicoanálisis*: 1996: 423].

¹⁵ En *La interpretación de los sueños* Freud observa lo siguiente: “[...] la aparición de cierta percepción [...], cuya imagen mnémica queda asociada a partir de este momento con la huella mnémica de la excitación emanada de la necesidad, constituye un componente esencial de esta experiencia [de satisfacción]. En cuanto la necesidad resurja, surgirá también [...], un impulso psíquico que cargará de nuevo la imagen mnémica de dicha percepción y provocará de nuevo está última, esto es, que tenderá a reconstituir la situación de la primera satisfacción. Tal impulso es lo que calificamos de deseo. [...] Nada hay que nos impida aceptar un estado primitivo del aparato psíquico en el que este camino quede recorrido de tal manera que el deseo termine en una alucinación” [1900 (1996): 689]. De nueva cuenta hay que señalar que el aporte de Castoriadis a esta cuestión es fundamental y será retomado en el apartado dedicado a la escucha. Baste aquí adelantar lo siguiente: el orden del mundo y del ser se presenta en la psique solo como representación, y la primera representación de eso que podrá ser un individuo social es el producto, la manifestación de *la imaginación radical* [ya presente en el estadio monádico].

se encuentra sometido el psiquismo corresponde a la lucha y el conflicto entre las vivencias en las que se manifiestan las correspondientes pulsiones¹⁶).

La esfera libidinal de estas imágenes originarias se encuentra ligada, a su vez, a la segunda cuestión arriba subrayada, a saber, la participación del soma en la metabolización que sufre lo existente (lo representado) en la representación totalizante o totalizadora. El espacio del cuerpo, como se ha dicho, aparece en el proceso representativo como un elemento que, en su heterogeneidad, impele al psiquismo a continuar el trabajo de representación (hace experimentar la necesidad, es la fuente de ésta), y en la satisfacción sensorial que se obtiene en aquello que procura el mundo exterior al psiquismo del infans hay un movimiento y momento de creación psíquica apuntalado precisamente en un modo de percepción específico que colabora en la conformación de un margen de representabilidad de los objetos-estímulos, en el que está incluido el propio espacio corporal. La torsión necesaria del objeto que viene a inscribirlo en los sistemas mnémicos, es facilitada merced a la exigencia de trabajo que el cuerpo impone a lo psíquico, en “complicidad” con las condiciones que la actividad sensorial proporciona como apoyo a la actividad del segundo y a los esquemas relacionales de los que dispone –razón por la cual, quizá, Piera Aulagnier indica que “[...] toda representación en la que la instancia se reconoce [es] representación de su modo de percibir al objeto” [1984: 40]. Estas consideraciones merced al interés que suscitan y a la relevancia que poseen para la comprensión de las creaciones psíquicas, serán retomadas como ejes de reflexión del capítulo siguiente. Valga decir ahora para cerrar lo apuntado aquí, que lo que la psique es y reconoce en su núcleo original es una fusión entre afecto-representación, pero además entre objeto-zona, entre sujeto-objeto, fusión que la psique querrá siempre reencontrar.

Este sentido que es el creado por el psiquismo en su actividad originaria sucumbirá a la represión¹⁷, deberá ser abandonado por éste –clivaje o *represión originaria* del

¹⁶ Es en estos niveles de la actividad psíquica en donde interviene además la experiencia de displacer y por lo tanto la ambivalencia en la que se enmarcan las producciones psíquicas. La experiencia del cuerpo-mundo que se forja en la representación es escindida en dos presentificaciones contradictorias, una de las cuales “[...] da forma a una relación de placer entre los elementos de lo representado y, por ello mismo, representa una relación de placer entre el representante y la representación” [2004: 29]; mientras que, por otra parte “[...] todo surgimiento del deseo de representar se origina en el deseo de percluir la posible irrupción de la necesidad y de lo que ella testimonia [un estado sin objeto]” [ídem: 46]. Estas consideraciones conducen directamente al tema del odio, pero solo son puestas de manifiesto aquí como parte de la actividad a la que se encuentra sometida el psiquismo en su tránsito hacia lo que puede ser la conformación social del individuo.

representante en el que la pulsión ha encontrado forma, en el que la pulsión ha quedado fijada–, porque es precisamente ahí en donde tendrá inicio la constitución del principio de realidad. La modificación y transformación que sufrirá la vida psíquica a partir de ese momento, sin embargo, no eliminará que aquello que orienta el curso en el que la historia de la subjetividad se va escribiendo venga determinado por –y que los frutos de ésta subjetividad no sean sino un remedo de– la fuerza que emana y que hunde sus raíces en aquel fondo representativo que permanentemente ejerce atracción hacia él. Con ese abandono, que no es nunca absoluto, se llega pues al momento en el que el psiquismo se abre a la realidad, pero no a la realidad sin más, sino a las significaciones que son instituidas por la sociedad, y con ello a otra dimensión del apuntalamiento que concierne a su vez a la conformación de un tipo distinto de *identificación (secundaria)*.

1.3. “El hacer de los otros” o “la socialización del psiquismo”¹⁸.

La existencia del individuo es dada solo por el sentido que le es conferido/adquirido por un marco socio-histórico. El entrelazamiento dinámico entre la psique y la sociedad comienza a tener lugar cuando a lo originario del primero responde lo secundario de la maternidad. Esta presión de lo exterior se hará sentir, y es aquí en donde esta presión es coincidente con lo que Freud [1900] señala a propósito de la evolución del psiquismo: la psique se percata de que sus producciones no conducen a la modificación real del estado de necesidad, de tal manera que, a reserva de morir, se verá impelida a efectuar un reconocimiento paulatino de una realidad que escapa al dominio que sus primeros actos de pensamiento, en un primer momento, han intentado efectuar –al intentar recubrirla, abarcarla de forma absoluta–, y, por lo tanto, a una progresiva apropiación del saber que los otros ostentan. La posibilidad de diferenciación y de integración de las relaciones con el medio, que supone el establecimiento de límites entre yo y no-yo, es un momento de suma importancia para la psique en tanto que su relación con los otros viene a adquirir otro sentido.

¹⁷ De igual modo, ha sido Freud quién ha señalado que la pulsión escapa a la operación de la represión en tanto que ella es somática; esta operación psíquica solo afecta a los representantes-representativos y son éstos los que serán constitutivos del sistema inconsciente.

¹⁸ Expresiones utilizadas por Cornelius Castoriadis en el apartado “El núcleo monádico del sujeto originario” (pág. 466), en el texto *La institución imaginaria de la sociedad*.

Para que el sujeto pueda advenir, para que éste pueda convertirse en tal, habrá tenido primero que ingresar a lo que Castoriadis denomina *fase triádica*, punto en el que se ha conseguido un reconocimiento del otro como ajeno e independiente de su poder y omnipotencia primaria. El ritmo al que se mueve este reconocimiento no deja de poseer sus particularidades, ya que en este momento de pasaje “[...] el sujeto solo puede aprehender al otro a través del único esquema que tiene a su disposición y que tiene siempre a su disposición, porque lo extrae de sí mismo: el esquema de la omnipotencia” [Castoriadis, C., 2007: 476]. La marcha hacia la percepción discriminada del objeto, hacia su paulatina integración en tanto objeto externo en el metabolismo psíquico, como primer momento de socialización que inaugura la experiencia de *placer con el objeto* (el pecho), requiere que la psique haya sido transferido a otro “su ultra narcisismo monádico”, generalmente la madre, que aparecerá en lo sucesivo como poseedor de la omnipotencia, “como dueña de la significación, dueña de la atribución de sentido” [idem, 2002: 249]. La permeabilidad hacia los datos que provienen de los otros, hacia el “alimento” psíquico a partir del cual se irá delineando el existir social, está así, por decirlo de algún modo, fundamentada narcisísticamente, puesto que con su adherencia a esos materiales la psique espera un monto de compensación –pues, en su relación con el otro participa de la omnipotencia. En esta apertura de donde nace el reconocimiento de algo fuera de sí, *la identificación adquiere una segunda significación*, se convierte en identificación con alguien para dejar de ser preidentificación.

Pero esta participación en un sentido exterior es aún limitada y el infante deberá aún lograr liberarse de su dependencia respecto del primer otro (la madre o lo que la sustituye), y para ello se hace necesario que en ese vínculo irrumpa el conocimiento de que la atribución de sentido no proviene exclusivamente de la madre, y que antes bien, ella misma está sujeta a la Ley, encarnada primero por el padre¹⁹ (fase edípica) y después por lo social en general²⁰. En esto consiste el *tercer momento de la identificación* que se consolida por la sustitución del sentido monádico y, por supuesto, de la identificación con el otro

¹⁹ Al respecto Piera Aulagnier señala “[...] el padre es el que abre la brecha en la colusión original que hacía indisociables la satisfacción de la necesidad del cuerpo y la satisfacción de la ‘necesidad’ libidinal” [*La violencia de la interpretación*, 2004: 151].

²⁰ “Únicamente la institución de la sociedad, que procede del imaginario social, puede limitar la imaginación radical de la psique y dar existencia para ésta a una realidad al dar existencia a una sociedad” [Castoriadis, C., 2007: 483].

omnipotente, por el sentido al que esta referida la presencia misma del padre: la institución social decreta y asigna a cada sujeto un lugar dentro del conjunto de voces presentes en tanto estos asuman la imposibilidad de un control sobre las significaciones (castración), lo que “[...] supone el conocimiento de que solo se existe temporariamente, de que solo se es el ocupante transitorio de un lugar que otro había ocupado y que otro ocupará después de uno” [Aulagnier, P., 2004: 156]. La estructuración de las representaciones creadas por el psiquismo que es llevada a cabo por el sentido instituido en el registro sociocultural (nunca de forma definitiva), es lo que C. Castoriadis llama “la puesta en razón de lo imaginario” [1996: 109], es decir, la inserción de los sujetos en el devenir histórico-social, y tiene por condición *sine qua non* la capacidad de la psique para investir actividades u objetos extra-psíquicos:

“[...] la sublimación requiere la mutación de una energía psíquica, de energía dirigida hacia la ‘descarga motriz’, en energía que se concentra sobre la representación o el flujo representativo mismo. [...] el ‘objeto’ de la sublimación (sobre el que se carga la energía en cuestión) es y vale sólo en y por su institución social, efectiva casi siempre, también virtual eventualmente. Resulta lo mismo decir que la sublimación es la carga de representaciones (o de estados de la representación) cuyo referente no es más un ‘objeto privado’, sino un objeto no privado, público, es decir, social. Y estos objetos sociales son *invisibles* [...] valen en virtud de su constitución o de su impregnación por las significaciones imaginarias sociales” [idem: 143].

Es en esta capacidad de la psique, capacidad para salir de su ser para-sí, en donde este autor articula un concepto ampliado de sublimación: si en un principio el psiquismo ha llevado a cabo la sustitución del placer de órgano por el placer de representación, el logro más importante (caso contrario, la locura es el precio a pagar) viene dado por la imposición violenta a éste de las significaciones socialmente instituidas y por la consecuente localización en éstas últimas de la energía libidinal (sustitución de las primeras creaciones psíquicas y reconocimiento de lo que se encuentra ya ahí, que al llevarse a cabo traerán como consecuencia la subjetivación del individuo).

En este punto y a partir de lo anterior, valdría la pena señalar, primero, el hecho de que en el punto de partida la construcción social del individuo ha sido solamente posible a partir del vínculo con el otro –el otro socialmente instituido–, y que a esta construcción que culmina con la instauración de referencias identificatorias (sexo, clase social, etc.) le es correlativa el establecimiento de “formaciones de compromiso”: el individuo al participar y apropiarse de un conjunto de atribuciones sociales de sentido de diversa índole (imperativos

éticos, culturales, etc.), es compensado por el medio social con una prima de bienestar que aspira a colmar el primitivo deseo de omnipotencia²¹ —es por esto, además, por lo que “la sustitución del principio del placer por el principio de realidad no significa una exclusión del principio del placer, sino tan solo un afianzamiento del mismo” [Freud, S., 1911 (1996): 1641]. Se descubre aquí, como vector que recorre los avatares que el infante ha de transitar para devenir sujeto, el *contrato narcisista*:

“Si consideramos al conjunto real representado por el conjunto de voces existentes, diremos que solo puede preservarse mientras la mayor parte de los sujetos catectizan un mismo conjunto ideal, vale decir, un conjunto en que el sujeto puede proyectarse en el lugar del sujeto ideal.

El sujeto ideal [se] refiere al sujeto del grupo, o sea, a la idea [...] de él mismo que el sujeto demanda al grupo, como concepto, concepto que lo designa como un elemento que pertenece a un todo que reconoce en él una parte homogénea.

A modo de contrapartida, el grupo espera que la voz del sujeto retome por cuenta propia lo que enunciaba una voz que se ha apagado, que remplace un elemento muerto y asegure la inmutabilidad del conjunto. Se instaura así un pacto de intercambio” [Aulagnier, P, 2004: 163].

Dicho pacto alude a una maniobra o funcionamiento de apuntalamiento, en cuyo núcleo se filtran las más preciadas esperanzas de quienes intervienen²²: los modelos sociales funcionan para el Yo como garantes de un sentido y de una prima de bienestar que resultan consecuentes con una exigencia que brota desde el fondo de lo inconsciente²³, siempre y cuando el individuo singular haya conseguido renunciar a las primitivas producciones de su psiquismo, las cuales le presentaban de inmediato las formas de satisfacer su deseo; el grupo, por su parte, espera que el sujeto se comprometa a investir libidinalmente los enunciados que “aseguran la inmutabilidad del conjunto”, a encarnar las significaciones que se encuentran instituidas siempre en todos lados. De acuerdo con esta

²¹ En “*El Malestar en al Cultura*” apunta Freud: “[...] en el terreno psíquico la conservación de lo primitivo junto a lo evolucionado [...]. Este fenómeno obedece casi siempre a una bifurcación del curso evolutivo: una parte cuantitativa de determinada actitud o de una tendencia [pulsional] se ha sustraído a toda modificación, mientras que el resto siguió la vía del desarrollo progresivo” [1929 (1996): 3020].

²² En este pacto se articula, por lo demás, la tendencia de la sociedad a la clausura. Castoriadis apunta que “[...] un mundo de significaciones está clausurado si toda pregunta susceptible de ser formulada en el mismo, o bien encuentra una respuesta en términos de significaciones dadas, o bien está planteada como desprovista de sentido” [*Las raíces psíquicas y sociales del odio*, 1996: 188]. Este punto se retomará más adelante.

²³ Con motivo de los “trastornos” que pueden acometer a la función sintetizadora del yo, Freud dice: “[...] hay un conflicto entre la exigencia [de la pulsión] y la prohibición por parte de la realidad. [...] las dos partes en disputa reciben lo suyo: [a la pulsión] se le permite seguir con su satisfacción y a la realidad se le muestra el respeto debido” [*Escisión del Yo en el proceso de defensa*, 1938 (1996): 3375]. En otro lugar expone: “La tenaz adherencia a las fuentes de placer disponibles y la dificultad de renunciar a ellas parecen constituir una tendencia general de nuestro aparato animico [...]” [*Los dos principios del funcionamiento mental*, 1911 (1996): 1640].

condición es que, en efecto, el hombre está profundamente condicionado por el contexto socio-histórico que hace posible su existencia, y que resulta imposible pensar la subjetividad como algo gratuito e inherente, *per se* a todo sujeto.

La anulación, las excepciones y cuestionamientos que sufre ese *quid pro quo* – representado por el montaje de los contratos necesarios para la vida social y psíquica-, es la segunda cuestión que interesa subrayar, pues recuerda la fragilidad que es propia de la inclinación a pensar en un sujeto esencialista, remitiendo inmediatamente, en cambio, a la dilatación de la subjetividad, a la apertura del sentido que en determinadas circunstancias ésta es capaz de crear-se. El advenimiento del Yo al mundo histórico-social –gracias a la transformación del narcisismo o autismo original, a su modelación en función de referentes “exteriores”–, ha implicado –este acontecimiento es la prueba manifiesta–, la ruptura con (y el abandono de) aquellos esquemas imaginarios que en distintos momentos han resultado indispensables para la conformación del sentido demandado incansablemente por el psiquismo:

“[...] El acceso al proyecto identificatorio, [...] demuestra que el sujeto ha podido superar la prueba fundamental que lo obliga a renunciar al conjunto de objetos que, en una primera fase de su vida, [...] le han permitido plantearse como ser y designar a los objetos codiciados por su tener. [...] aceptar renunciar a esta certeza y preservar la catectización del Yo y de su devenir es la tarea que incumbe al proyecto, y la presencia de esta último implica que el Yo ha podido recorrer el conjunto de las fases que van desde su entrada en la escena psíquica hasta la disolución del complejo de Edipo” [2004: 173, 174].

Esto resulta sumamente interesante en tanto que permite vislumbrar cómo el individuo socializado ha tenido que encarar en numerosas ocasiones la angustia que lo asalta ante su descubrimiento de que, por una parte, su ser se mantiene, se designa, en suma, es, en la medida en que participa de una comunidad de sentidos instituidos, en la medida en que se apoya en las muletas que le ofrecen los que le anteceden, y sobretudo por la revelación de que, por otro lado, “[...] nada le garantiza la permanencia del deseo ni de la vida del Otro, ni la permanencia de su saber acerca de la identificación y de la creencia en su ideología” [ídem: 171-2]. De este íntimo conocimiento irradia la posibilidad de que cada universo de sentido –de los que invariablemente el sujeto se debe apropiarse, es decir, “ocupar” libidinalmente–, pueda ser desinvertido, y es por esta condición psíquica y al

mismo tiempo social²⁴ como puede hablarse entonces de *subjetividad no dada* “*naturalmente*”, *ni de una vez por todas, sino como proyecto*: “ser para sí mismo un objeto por posición, no por naturaleza” [Castoriadis, C., 1996: 138], quiere decir, entonces, que no existe un arreglo que sea determinante y definitivo entre el sujeto y las representaciones que lo *hacen ser*, que además de la posibilidad de desinvertir o poner en cuestión tales representaciones, existe, fundamentalmente, la posibilidad de formarlas, de crearlas, y con ello hacer ser otras posiciones de sujeto.

En su proceso de estructuración, la subjetividad acoge aquellas *significaciones sociales imaginarias que permiten a un “orden social” preservarse*, pero la conjunción que ahí se lleva a cabo en este funcionamiento de apuntalamiento fortalece la tendencia a la clausura sobre sí mismos que es propia de los universos de sentido a los cuales accede el sujeto mediante su socialización²⁵, correspondiéndole otro tanto a la identidad de los sujetos a través de la substancialización y reificación, de los valores y creencias vigentes que ellos mismos encarnan: al quedar atrapado en el presente con motivo de que este último está atrapado en el sistema instituido de sentidos, el proyecto identificador pretende sustraerse a la caducidad de cuanto es, consolidando una tendencia a la conservación²⁶ que inculca dosis nada despreciables de inercia al acontecer cotidiano²⁷. Como señala Piera

²⁴ Castoriadis plantea dos vertientes al problema de la capacidad de sublimación, una subjetiva y otra objetiva: “Hemos dicho que desde el punto de vista metapsicológico, la reflexividad y capacidad de actividad deliberada tienen cuatro presupuestos. Dos que se refieren al psiquismo propiamente dicho: la capacidad de la psique para sublimar, para invertir objetos sociales y al mismo tiempo imperceptibles; y la existencia en el aparato psíquico de una cantidad de energía libre o de una capacidad de mutación de la energía psíquica. [...] Se trata aquí de presupuestos propiamente psíquicos. Pero esto no alcanza, y se requieren presupuestos que se refieren a la otra vertiente de la cosa. Hablamos de objetos sociales, de objetos que son imperceptibles –de lo que tiene que habérselas con la institución de la sociedad–, sin los cuales la sublimación sería imposible. Hay, por lo tanto, presupuestos que se refieren a esta institución misma, que pertenecen a un ámbito en el cual la sinergia de la institución es decisiva. Aquí debemos mencionar a dos: la labilidad de las investiduras, su ausencia de rigidez o transformabilidad, y la capacidad efectiva de cuestionamiento de los objetos hasta aquí investidos” [*Seminario del 25 de febrero de 1987*, 2004: 131].

²⁵ “Existe aquí una conjunción fatal. [...] la necesidad casi total por parte de la institución social de clausurarse, de reforzar la posición de sus propias leyes, valores, reglas, significaciones como únicas en su excelencia y en sus verdades [...]. Y esto, a su vez, está en completa armonía con las necesidades de la organización identificadoria de la psique del individuo” [Castoriadis, C., *Las raíces psíquicas y sociales del odio*, 2002: 192].

²⁶ “Dada la indestructibilidad y la incorregibilidad de los procesos inconscientes, pueden, además, haberse transportado, desde una época a la que se hallaban apropiados, hasta otra época y otras circunstancias ulteriores, en las cuales parecen singulares y fuera de lugar sus manifestaciones” [Freud, S., *Tótem y tabú*, 1913 (1996): 1792]

²⁷ La clínica psicoanalítica da claros ejemplos sobre las restricciones o limitaciones que impone el hecho de que el sujeto se convierta en una repetición de los discursos que en un primer momento han otorgado sentido y significados. Por ejemplo, la personalidad ambigua, la personalidad fáctica, el tipo “as if”, etc., son

Aulagnier, siempre está presente la tendencia a la clausura, a cerrarse sobre sí mismo, en donde se descubre no otra cosa que el deseo latente “[...] de preservar aquello que durante una fase de la existencia es legítimo y necesario” [2004: 132].

En este panorama la subjetividad queda así, objetivada por un cúmulo de significaciones socio-históricas y, sin embargo, ello no debe conducir a pensar que su condición ontológica sea reducirse a un mero y simple reflejo de lo social, sino que el pronunciamiento más acabado de su modo de ser se encuentra en su capacidad de producir significaciones nuevas: a esta cualidad propia de lo humano, es a la que Cornelius Castoriadis denomina *imaginación radical*²⁸ (cuyas manifestaciones se encuentran fuertemente condicionadas, y digamos ensordecidas, por el imaginario instituido que configura el campo de lo social). En razón de esta potencialidad que anida en el individuo socialmente fabricado, es que éste no es un simple receptáculo del orden simbólico, y, más aún, que al compaginarse esta potencialidad en la relación de *apuntalamiento* entre psique y sociedad, al tiempo que hace existir sujetos particulares, los hace capaces de crear “[...] la forma y el contenido de lo que se manifiesta” [Castoriadis, C., 2004: 415], quebrantándose así, la trascendentalidad de una realidad o un régimen simbólico.

1.4. Principio de realidad y dilatación del sentido.

El principio de realidad bajo el que se metamorfosea el inicial estado monadológico –y que, habría que añadir, éste último marca con su sello-, no es siempre idéntico e inmutable, sino que es variable para cada época y geografía, es decir, está referido a lo social y culturalmente establecido. El mundo en el que los seres humanos se desarrollan es así, un mundo histórico-social, y por tal motivo puede postularse que el principio de realidad se

estructuras de personalidad en las que la identidad del sujeto depende de la pura contingencia, es decir, que no es el resultado de un proyecto que el sujeto pueda elaborar y completar por sí mismo; mimetismo en donde el sujeto se ve simplemente arrastrado o conducido por sus arreglos inconscientes, cuyo denominador común no es otra cosa que una fuerte dependencia frente a los otros. Pero eso es solo una de las aristas de la cuestión puesto que, como apunta Castoriadis, hay que tener en consideración “[que] el individuo, aunque no sea psicótico, perverso o neurótico, está alienado. Es heterónomo: sus categorías morales y de juicio no fueron producidos por él” [*Nuevamente sobre la psique y la sociedad*, 2002: 253].

²⁸ “En la historia, desde el origen, constatamos la emergencia de lo nuevo radical, y si no podemos recurrir a factores trascendentes para dar cuenta de eso, tenemos que postular necesariamente un poder de creación, una *vis formandi*, inmanente tanto a las colectividades humanas como a los seres humanos singulares. Por lo tanto, resulta absolutamente natural llamar a esta facultad de innovación radical, de creación y de formación, *imaginario e imaginación*.” [Castoriadis, C., *Imaginario e imaginación en la encrucijada*, 2002: 94].

anuncia, abstracta y materialmente, en un sistema de sentidos y significaciones imaginarias que la sociedad²⁹ ha instituido históricamente.

En tanto el principio de realidad se sostiene desde dentro (el anclaje afectivo de esa permanencia, lo pulsional que se encuentra en el marco de lo social, son cuestiones que vale la pena no perder de vista), puede aducirse, justificadamente, que lo que atañe a la conformación del sujeto es concebible como fuertemente perteneciente al ámbito de la política, y suscita problemas que son de ese mismo orden. Esta co-pertenencia, que es la relación permanente entre psique-sociedad-política, no debe ser tratada con desdén puesto que ella restituye una complejidad y un valor que es imprescindible reconocer para concebir cuestiones como a las que aquí finalmente se apunta, a saber, la subjetividad en el marco de la creación musical. La imbricación y conjugación del mundo psíquico con el mundo social –que es siempre una articulación al cúmulo y especificidad de significaciones sociales³⁰ (de ningún modo obra de la “naturaleza”), de donde se provee de categorías de sentido que conforman una especial y característica pertenencia al mundo–, la implicación mutua entre estas realidades conduce a enfatizar cómo la subjetividad esta “seducida” por aquello que es proclamado en forma ciega por toda civilización, a saber, que la estructura misma de la sociedad –el momento imaginario de su institución–, debe permanecer incuestionada –lo que devela, por cierto, su carácter alienante.

La obra social de Freud plantea en términos generales que la civilización esta edificada sobre la represión de los sujetos que la conforman: “no nos sentimos muy cómodos en nuestra cultural actual”, dirá en “El malestar en la cultura”. La vigencia de ese estado de cosas se manifiesta en el hecho de que aquello que ata a los sujetos a la actualidad tiende al mismo tiempo a pulverizarlo. Las formas de la subjetividad que son constitutivas

²⁹ Cuarto nivel del para-sí: “No puede haber sociedad que no *sea* algo para si misma; que no se *represente como* algo –lo que es consecuencia, parte y dimensión de su necesidad de *ponerse como* ‘algo’” [Castoriadis, C., *La crisis de las sociedades occidentales*, 1998: 22]; “Constatamos una variedad extraordinaria de tipos de institución de la sociedad, varios miles, y aquí vemos otra vez el imaginario instituyente obrando, a saber, una creación irreductible a factores ‘reales’, no asimilable a un ‘desarrollo racional’ ni siquiera a un ‘desarrollo a secas’. [...] Cuando queremos delimitar la especificidad de cada una de estas significaciones imaginarias, vemos que ésta es homóloga a las de un núcleo de significaciones imaginarias de esta sociedad, mediante las cuales esta sociedad crea, construye y organiza, y al mismo tiempo inviste de sentido a la vez el mundo llamado ‘exterior’, el mundo ‘extra social’, es decir natural, y el mundo social, es decir, su propia organización” [*Seminario del 7 de enero 1987*, 2004: 39].

³⁰ Amplitud verdaderamente abismal de la que solo se trazarán aquí líneas generales. Castoriadis en el texto *La crisis de las sociedades occidentales* pone de manifiesto el hundimiento de la autorrepresentación de la sociedad lo mismo que de la dimensión de la historicidad, lo cual, sin embargo, no descarta la cuestión de la existencia de polos de orientación en toda sociedad.

de la sociedad contemporánea, las especificaciones que sufren las relaciones entre el deseo y los modos de representación que aquella instituye, tienden a suturar la reflexividad potencial de la que es capaz el sujeto humano³¹. Se puede decir, incluso, que las pautas de socialización que son propias de la cultura contemporánea van acompañadas de una “sobresocialización”, en el sentido de que el espacio psíquico, el proyecto del yo, es ordenado en conformidad con estilos alienados de existencia: las tendencias verdaderamente cínicas que se manifiestan crecientemente en el hacer social, parecen agotar y rechazar la posibilidad de generar e inventar nuevas formas de expresión subjetiva.

Aunque lo característico de la cultura contemporánea está en que ella promulga un permisibilidad o una despenalización de la satisfacción, es imposible ocultar el hecho de que en contradicción con su aspecto manifiesto, éste no representa sino la falta de libertad, en el sentido profundo del término. Es fácilmente identificable que grandes franjas de la población se encuentran fuertemente influidas (vía medios de comunicación masiva) por modas transitorias cuya única fuente de inspiración se encuentra en las necesidades de la sociedad de consumo, y que además, tal influencia moldea la realidad de las personas no solo al nivel de “la materialidad de la vida social” [Velasco, J., 2004], sino también al de las maneras de pensar y de sentir, configurado así, un tipo especial de sujeto –si bien es cierto que esta puede ser una visión algo mecánica, no lo es menos el hecho de que las modernas políticas neoliberales inciden fuertemente en la homogeneización de la vida social, por lo que resulta razonable pensar que a la moderna sociedad globalizada le corresponde un determinado “tipo antropológico”³² [Castoriadis, C., 1998]. La estructura social vigente pone cada vez y con más fuerza en primer plano su distinción como cultura represiva, paradójicamente, en medio de la “libre elección”.

Es necesario subrayar lo que resulta, ciertamente, evidente: estas son generalidades sobre lo concerniente a las sociedades contemporáneas, lo cual como toda generalidad corre el riesgo de abstraer la complejidad que es propia de lo real. Pero, sin duda, la pobreza de esta consideración general sobre lo social puede quedar aminorada en tanto que intenta no

³¹ “Potencialidad” término que se encuentra impregnado por el sentido aristotélico, pero del que cabría distanciarse en cuanto dicha capacidad es virtual en el sujeto socialmente fabricado, agregando que éste no está condenado de ningún modo a realizarla.

³² “Pertenecen efectivamente a la sociedad francesa o estadounidense o japonesa o griega antigua, aquellos que están obligados a hacer sentido del mundo y de aquello que se presenta según la manera establecida por esta sociedad” [Castoriadis, C., *Seminario del 25 de marzo de 1987*, 2004: 206].

ocultar la complejidad inherente a las solidaridades existentes entre el sujeto humano y las condiciones sociales en las que siempre se encuentra implicado, condiciones que son intrínsecamente políticas. En ese ánimo puede resultar legítimo dejar andar un poco más esta breve reflexión e incluir lo que a continuación sigue.

La interrogación sobre las condiciones sociales que hacen posible la emergencia del individuo, conduce a la consideración de, por ejemplo, las dinámicas psicosociales que forman parte de la sociedad de masas. En lo concerniente a estas, comportan por lo menos los siguientes rasgos: la intención de establecer entre el deseo –que exige desde el inicio gratificaciones inmediatas– y aquello que puede procurar su satisfacción una circularidad en la que ambas partes se engendran recíproca e indefinidamente en el marco de los modelos de consumo masivo, intención que se instrumenta en los productos comerciales del mercado cultural; la tentativa por devaluar las capacidades vitales y creadoras de los sujetos en el culto dominante hacia modelos de identificación, mediados ideológica y económicamente, sobre los que la sociedad postindustrial se engarza.

Es en las latitudes que imponen los elementos de éste principio de realidad (racionalismo, el imperialismo de mercado, dominio), en donde los actos de los individuos son concebidos como medios de realización de funciones “útiles u objetivas” (el “todo debe ser funcional” como criterio que el capitalismo instituye para legitimarse), como medios que aseguran la existencia de las significaciones imaginarias instituidas que componen a dicho principio. Se ve como, en medio de la cotidianeidad contemporánea, el espacio-tiempo social, lo mismo que la forma en que se focalizan las energías individuales, se encuentran organizadas por prácticas y relaciones sociales establecidas por el orden tecnoburocrático: a la par de que la racionalidad institucional ha proclamado el dominio creciente del mundo exterior (apuntalada en el surgimiento acelerado de las nuevas tecnologías como condición de posibilidad para la consolidación del capitalismo moderno), se ha efectuado la colonización de las distintas esferas de la vida social (vida económica, educativa, tiempo libre, etc.), y, en ese mismo movimiento, promueve la cosificación extrema del quehacer humano al convertirlo –en unos casos de forma brutal y tiránica, en otros de forma suavizada, pero de igual modo lamentable–, en una entidad de cuyo corazón ha de desaparecer el *quantum* de voluntad creadora una vez que sea ordenado (alienado), de acuerdo a las necesidades de la sociedad “avanzada”.

La oficialidad del mundo pretende eliminar todas aquellas manifestaciones que no posean un carácter de conformidad con los criterios sociales vigentes y llevar a cabo la fijación de los objetivos que son “funcionales” para la vida (todo ello bajo los imperativos de la competencia y el consumo indiscriminado). Esta empresa ha alcanzado, de una forma que pretende ser completa, aquel objetivo que dentro de la economía libidinal conduce a los sujetos a evitar el sufrimiento [Freud, S., 1929 (1996)], con el agravante de que en el camino sujeto y objeto han quedado anulados, lo que la hace verdaderamente siniestra. Prueba de ello es, por otro lado, la cultura estética³³ que se encuentra enmarcada en formas y valores asociados a la personalización social (que los medios de comunicación masivos colocan como imperativos), cuya perversión estriba en proponer modelos culturales de autocomplacencia –funcionamiento que es no otra cosa que la presentificación de lo que aparece como característico del dominio pseudo-racional de la vida, es decir, de la moderación de la vida pulsional bajo la ideología totalitaria–: el imperativo categórico es en adelante realizarse, ser y gozarse constantemente sin aplazamientos o sublimación de por medio.

Ciertamente, en las sociedades occidentales contemporáneas (que Castoriadis [2002] denomina “pseudo-democracias”) la participación de las personas, el ejercicio de su libertad, puede quedar enmarcada por los caminos y los medios para lograr “la realización personal” (sexo, dinero, poder, etc.), que se encuentran trazados de antemano. Sin duda tuvo razón Pichón-Rivière [1987] cuando señaló que estas actitudes estereotipadas representan auténticas “barreras que impiden la irrupción de objetos estéticos nuevos”, es decir, que funcionan como defensas frente a distintas formas posibles de organización del espacio psíquico y social.

En este punto habría que tomar en consideración la doble faz de la subjetividad que se hace explícita en los conflictos que la época y el lugar contemporáneo testimonia: por un lado, la manifestación de voluntades críticas pronunciadas a favor de la libertad y la tolerancia –muchas de ellas a través de las acciones emprendidas por movimientos sociales, como lo son los ecologistas, las feministas, y otros-, que denuncian la no homogeneidad de las prácticas sociales que el Estado intenta promover; proyectos en los que expresan una

³³ Resulta degradante, por ejemplo, el uso que se le da al término “artista” en el contexto de los monopolios televisivos.

negativa a claudicar en el desarrollo de la capacidad de “imaginar mundos posibles”, negativa de permanecer en la postración que impera en los espacios simbólicos en que las sociedades modernas intentan recluir a sus miembros. Y, por el otro, una tendencia, que por sus características resulta cada vez más alarmante, que hace a los sujetos deslizarse hacia una indiferencia frente a las realidades contrastantes y contradictorias del lugar que habitamos, lo que conduce, en buena medida, a la aceptación resignada de la denominada realidad (detrás de la cual, por cierto, se encuentra el dominio de los grandes anónimos representados por las poderes económicos y las corporaciones multinacionales), lo cual viene a abrir la puerta a las variadas formas que adquieren los procesos de exclusión y de control, empleados con el fin de homogeneizar y elimina así, cualquier signo de diversidad y diferencia³⁴.

Desde éste panorama vale, pues, el esfuerzo por localizar algunos puntos nodales y cruciales en los que la subjetividad hace posible la reapertura continua del sentido, no en un sentido neutral e indiferente, sino positivo y socialmente valorado³⁵. La aspiración de *recrear* la realidad, de sobrepasar sus contenidos, necesita echar mano de aquellos rendimientos psíquicos que permanecen libres con respecto a la instauración del principio de realidad: una no-obediencia, una “huida” del principio de realidad –de una forma radicalmente distinta a la que se produce mediante el síntoma–, será el producto del trabajo de la imaginación, de la fantasía, de tal suerte que las tendencias inutilizadas (la capacidad creadora que es la imaginación radical), sean vueltas los instrumentos de batalla a favor de una “política de la experiencia”.

La actividad del individuo entregado a la creación artística –musical, en el caso de la presente investigación–, está indisolublemente ligada, como cualquier otro acto, con la organización social, es decir, es siempre el emergente de un contexto social.

³⁴ La producción musical en concreto, no escapa a influencia política del Estado, pero este rubro será atendido en el capítulo tres.

³⁵ “Las creaciones de la imaginación radical no son ni buenas ni malas” como lo hace notar Rafael Miranda [2010]. En este sentido la creación artística no es solamente un deseo desbordado (este desbordamiento es insuficiente, y es observable en otros fenómenos sociales: el narcotráfico, por ejemplo). Esta actividad, en tanto que apunta a la articulación del deseo en la forma artística y a volver o abocar dicha articulación como algo perteneciente al mundo social, forma parte del proyecto de autonomía social e individual (vertiente objetiva de la sublimación: su contenido): podría decirse que preserva fines y principios humanos creados por la cultura en donde, minimamente, las tendencias destructivas no apuntan a la degradación de los otros –nunca ninguna persona podría obligar a nadie a disfrutar de escuchar *The uncle meat variations* de Frank Zappa o la *Musica Ricercata* de Geörgy Ligeti, la posibilidad de hacerlo, en cambio, crea determinaciones en las que de ningún modo podría decirse que la vida psíquica de los sujetos queda empobrecida.

Contrariamente a la idea de que el acto creador se constituye, exclusivamente, como el resultado o manifestación de acontecimientos o procesos localizados en la cabeza del autor –momento privilegiado en el que, podría pensarse, aflora la “personalidad” o conflictiva intrapsíquica (privada) del sujeto (hecho que pretendidamente determinaría las características de la obra)– y a los intentos de explicar el trabajo que los sujetos realizan para producir un obra en términos absolutamente teóricos o técnicos, se trata aquí, de pensar que la apertura a nuevos sentidos que supone la creación musical es, ante todo, un proceso en el que interviene la movilización de estructuras subjetivas ligadas a y contenidas por sistemas de representación sociales, y que como tal se constituye en una acción socialmente significativa que no se da en abstracto. En este sentido es sumamente significativo lo que Castoriadis expone:

“La obra personal, aún la más radicalmente innovadora, es una singularidad en el magma de la creación socio-histórica continuada, singularidad que rodea una región más densa y más diferenciada de ese magma. [...] un autor ya no trabaja en el aislamiento más absoluto, lo que, rigurosamente hablando, no puede jamás ser el caso” [1977: 50].

Ciertamente, a partir y en razón de las coyunturas existenciales que lo hacen posible, el despliegue poético es la manifestación, la expresión de la individualidad –en el sentido del “yo quiero” nietzscheano (como posibilidad de producción de sí) y no en el de la teoría de los “Robinson Crusoe”– que hace acceder a los sujetos a la creación de significados sociales, en lugar de recibir pasivamente los ya establecidos, lo cual es ya una suerte de apropiación de los mecanismos y formas de subjetivación, y por lo tanto, una acción política. Partiendo del hecho de que la creación, en el sentido fuerte y profundo del término, podría definirse –no con el afán de simplificarlo sino de resaltar una de sus cualidades que por lo menos desde una perspectiva histórica resulta evidente– como una modificación, por muchos momentos radical, en y sobre las significaciones heredadas (instituidas) con que se construye lo real, y en esa medida, como un cuestionamiento de la norma, éste movimiento ha de implicar una *modulación de las capacidades subjetivas a partir de las formas de representación que se instituyen con el objeto estético* (ruptura de la clausura) por parte de quienes han sentido en sí el ánimo emprenderlo.

“Las creaciones que competen decisivamente a la imaginación radical y al imaginario social tratan de romper los muros de estos nichos sin construir otros. Ésta sería tal vez una de las definiciones posibles del arte: romper la clausura sin reconstruir otra. Y

acaso es la razón por la cual el arte tiene esta importancia central en la historia de la humanidad” [Castoriadis, C., 1987: 420].

Es de este modo que crear no es únicamente desembarazarse de la idea, no sólo es catarsis (tomada superficialmente), implica, ante todo, ser profundamente afectado por tal acontecimiento, querer-se como algo más y conseguirlo invistiendo aquello que el psiquismo es capaz de crear, haciendo explícito el inacabamiento del proyecto identificador; la creación de una obra, a pesar de las muchas creencias, puede ser una crítica dirigida a, y una toma de posición frente a las significaciones imaginarias sociales que se imponen desde fuera (provenientes del Estado, de la tradición, en suma, de las reglas del juego), pero también, a las que lo hacen desde dentro del propio sujeto. La idea del *l'art pour l'art*, de que la acción creadora se justifica a sí misma, bien puede representar un esfuerzo, bien intencionado, por alejar a este ejercicio de los actuales empleos, usos y abusos de que es objeto, sobre todo de los que surgen en el ámbito de la cultura de masas. Sin embargo, también es cierto que en tal opinión se intuye un cierto halo de abstracción que, indudablemente, tiene como objetivo ocultar que efectivamente posee metas y está preñado de sentidos. Suponer que se crea sólo por crear es a todas luces ingenuo. Un gran número de pensadores y poetas han colocado la creación artística como ejercicio en el que se producen nuevos sentidos, y junto a ellos, se prefiere aquí apostar por una visión de tal ejercicio como una manifestación humana que va a contracorriente de aquellos sistemas de significación que estructuran, rigen y controlan los modos de anclaje al mundo.

2. Vicisitudes: variaciones sobre la escucha.

“[...] algo entra en lo propio por la puerta
y se deja oír”.

*Peter Sloterdijk**

“[...] la libertad de escucha es tan
necesaria como la libertad de palabra”.

*Roland Barthes**

Todo intento por aproximarse al centro mismo de la creación musical ha de tomar en serio la interrogación acerca de la relación entre éste fenómeno y toda una historia psíquica que involucra e implica necesariamente una conformación corporal que la hace posible. En este vínculo con el estrato en el que todo comienza y termina (el cuerpo), el acto de audición aparece como cuestión a elucidar en tanto que se muestra como un punto de cruce entre la subjetividad y las manifestaciones musicales: a primera vista, dicho acto, pudiera concebirse como respuesta y acontecimiento eminentemente fisiológico –en la conformación del oído (externo, medio, interno) se encuentra en apariencia resuelta la condición de su funcionamiento, que en este plano no sería otra que la transmisión de las vibraciones emitidas por los cuerpos–, lo que no haría sino dejar al margen la profundidad que entraña todo lo referente al placer, al arrebató, a la potencia, que se han forjado en el seno de la percepción mediante este sentido (presentándolo, en el mejor de los casos, como cuestión secundaria). Sin embargo, el órgano de la audición (la oreja) no podría nunca colocarse como la sede de un proceso cuya particularidad sería la mera pasividad (como ningún otro sentido de hecho lo es³⁶), por el contrario, él arranca un palpitar en el que deja de imperar la obligatoriedad a lo natural: la autonomía de las sensaciones que parten de este órgano (y que le son constitutivas, más allá de su apego a una objetividad externa), entraña ya toda la cuestión acerca del valor y estatuto que en la vida de los sujetos tiene la representación musical.

* *Esferas I*. Siruela, 2003, p. 38.

* *Lo obvio y lo obtuso*, 1986, p. 256.

³⁶ El ojo piensa, decían los surrealistas.

2.1. Modificación del sentido.

Filogenéticamente, el oír estuvo a disposición de los fines propios del nivel de la autoconservación –utilizando una terminología que guarda relación con el primer dualismo pulsional planteado por Freud. Posibilitado físicamente, al nivel del animal, este acto involuntario tiene su alcance y atiende a los índices que, por ejemplo, posibilitan la supervivencia. Instrumento necesario para calcular distancias y ubicar posiciones, es todavía, indudablemente, la brújula del estar y andar diurno y nocturno (brújula que no conoce pausas, pues nunca deja de estar presente). En esta dimensión de la experiencia sensible el mundo habló enseguida: la palabra no verbal demandaba respuestas, desencadenaba comportamientos encaminados a reestablecer equilibrios (ritmos biológicos) y solo progresiva y lentamente ella pudo ser el acceso a otro mundo. Para Roland Barthes “la audición [...], parece esencialmente ligada a la evaluación de la situación espacio-temporal” [1986: 244]]:

“Desde el punto de vista morfológico [...], la oreja parece hecha para la captura del indicio que pasa: es inmóvil, está clavada, tesa, como un animal al acecho; recibe el máximo de impresiones y las canaliza hacia un centro de vigilancia, selección y decisión; los pliegues, las revueltas de su pabellón parecen querer multiplicar el contacto entre el individuo y el mundo y, sin embargo, también reducen esta multiplicidad sometiéndola a un recorrido ya elegido; pues es necesario –en eso reside el papel de esta primera escucha– que lo que era confuso e indiferente se vuelva distinto y pertinente, y que toda la naturaleza tome la forma particular de un peligro o una presa: la escucha es la operación en que esta metamorfosis se realiza” [ídem: 246]

Aún en los arcanos de la bestialidad, “la criatura preantropiana” [ídem] posiblemente diferenciaba solo aquellos elementos que resultaban pertinentes desde el punto de vista de la autofinalidad o de la finalidad de la conservación, caracterizándose el oído en esta su utilidad, en esta sincronidad primera, por una poca variación una vez que fue alcanzada y constituida en esa dimensión arcaica en el tiempo y el espacio. La excitación de la membrana (transmisora de las vibraciones rápidas de los cuerpos), su con-moción, era el fundamento de la alerta animal, de una curiosidad, de un miedo –pues potencialmente representaba un peligro, sobre todo cuando la vista resultaba ineficaz en la localización de su origen debido a la oscuridad (el pavor nocturno que aún los hombres civilizados padecen es seguramente una reminiscencia de aquel estado)–, e informaba sobre lo que había que acechar o de aquello por lo que se era acechado. Hubo una acomodación que se efectuó en

el mundo de vida y que resulta consonante a partir de lo que se hace asequible (amenaza o necesidad) mediante el fondo auditivo, a tal grado, que la alteración de ese fondo ha sido fuente de obstáculos para que se instaure la comodidad (o la condición de territorialidad que mantiene en un estado homeostático o que sostiene las certezas).

Retención de las sombras, de los índices, llevadas a cabo por la vía de la escucha, es la carne que se mantiene o permanece en una suerte de neblina en el fondo de lo psíquico humano como su modo de funcionamiento zoológico (la reacción que envuelve al cuerpo ante la súbita irrupción de bramidos siniestros –por ejemplo, el silbato de los agentes de tránsito, el grito que acompaña al intenso dolor, el trueno que anuncia la lluvia-, es, sin embargo, prueba de la permanencia de tal funcionamiento).

Es así que una manera de padecer lo que se encuentra fuera, el entorno, el mundo, vino dada por su detección acústica, por el oído alerta. Pero la fenomenalización de éste estrato –de lo que susceptible de ser audible- fue realizada de forma limitada y, en cierto sentido, parasitaria, pues esta subordinada, por decirlo de alguna manera, a lo que ya está ahí (impresiones “objetivas” que provienen de lo existente mismo, por supuesto, en correlación a lo que eran ya las capacidades³⁷ de los antropoides africanos anteriores a, por ejemplo, los neandertales). De tal suerte, que la “existencia dentro” [Bataille, G., 1997: 19] de los antropoides no estaba puesta en cuestión: se encontraba amalgamada o en un estado de soldadura a lo ya existente de tal forma que se volvía posible la intencionalidad (su autofinalidad) de su ser mismo. Los desequilibrios o perturbaciones que son introducidos en esa vida encontraron el camino para una vuelta homeostática en la obediencia de su ser biológico.

El cambio y paso al género humano, el pasaje (siniestro aún en la actualidad en tanto que acontecimiento enigmático e ininteligible) del modo de ser animal al *ánthropos* viene signado por la invención del ritmo sonoro: “la escucha deja de ser vigilancia para convertirse en creación” [Barthes, R., 1986: 246]. La vivencia de sí mismo que estriba en el desciframiento de los signos coloca ese acto en otro nivel, el de lo humano: lo que se capta desborda ahora el ámbito de la mera señal para dar lugar a una demencia que frente a lo que punza hace aparecer un canto de “significancia” (lo que involucra la institución de

³⁷ “No hay información más que siendo dada una ‘base’ para la cual toma sentido en tanto información, la que le otorga su carácter de información; de otro modo, no es nada o es ruido” [Castoriadis, C., *Seminario del 21 de enero de 1987*, 2004: 64].

significaciones sociales imaginarias: la voz de las cosas ausentes, es decir, de los espíritus, los dioses). En la receptividad acústica se instaura una “descalificación/recalificación” [Castoriadis, C., 2004: 127] de los atributos que fueron accesibles, en función de que entre el dato sonoro y su percepción haya una asociación que remita, que dispare, a un más allá no evidente de inmediato, a un fuera de sí en el que se elucida, paradójicamente, el mundo propiamente humano, implicando, de este modo, un sentido, una intencionalidad, una dirección que evoca y provoca el encantamiento de la realidad: es en esa asociación siempre rítmica entre conocimiento y mundo en donde se va a tejer la trama del presente, mejor dicho, en donde se despliega el tiempo y el universo del animal simbólico.

La apropiación del espacio es sonora también en el caso del hombre³⁸: los ruidos familiarmente acompasados son la sinfonía de la que se compone el andar y el estar específico del animal humano. Sin embargo, lo que acontece con la conversión del índice en signo enigmático, dinamita la animalidad y hace conocer una dimensión desembarazada de la necesidad puramente biológica, hace alcanzar el plano de la hermenéutica: una humanidad que se posiciona en relación a un significado, en base a una interpretación que propone veracidad (representada, por ejemplo, por el sentido de los dioses, de los espíritus, de los ancestros) con cierta independencia –no absoluta– de las determinaciones físicas (externas) y fisiológicas (internas). El oído embaucado, “autoeducado”³⁹, se ha elevado por encima de su morfología gracias a un sonido que ha sido dotado por caracteres -cadencias, alturas, regularidades, intensidades, timbres–, que valorados en lo imaginario, cantarán en lo sucesivo el carácter verdadero⁴⁰ y abismal de la realidad⁴¹.

Así pues, éste amarre y enlace efectuado en y gracias a un sonido que canta –instauración que es agregado (simbólico), pretencioso (por cuanto instaura y devuelve un

³⁸ Recuérdese, en un ejemplo contemporáneo, como el ruido de fondo que los astrónomos han captado como procedente del espacio es una de las evidencias en las que se apoya la teoría del Big-Bang, y por lo tanto, es el marco de referencia científico que informa acerca del lugar que ocupamos en el universo.

³⁹ “[...] hay una espontaneidad imaginante y en el nivel de la sensorialidad, y, ya en este nivel, el sujeto es capacidad de hacer ser para él lo que es otra cosa que él” [*Seminario del 21 de enero de 1987*, 2004: 68].

⁴⁰ “Una sociedad de cazadores-colectores no puede existir sin cierta idea de la verdad; y, reciprocamente, la posibilidad de esta idea surge con el lenguaje mismo; y otra vez aparece aquí una distinción con la pura animalidad” [Castoriadis, C., *Seminario del 13 de mayo de 1987*, 2004: 295].

⁴¹ Lo que se presenta al pensamiento “[...] esta inserto en el magma interminable e indeterminable de lo que es. En ese magma, algo es iluminado cada vez, tomado, *fenomenalizado*, presentificado de manera específica” [idem: 303]

sentido)-, cobijará a los hombres en tanto “cifrador y descifrador” [Barthes, R., 1986: 246] de la realidad:

“La comunicación que esta segunda escucha implica es de carácter religioso: es la que relaciona al sujeto de la escucha con el oculto mundo de las divinidades, que, como es sabido, hablan en una lengua de la que sólo ciertos enigmáticos destellos alcanzan los hombres, mientras que, ¡cruel situación!, para éstos es vital entenderla [...].

Esta segunda manera de escuchar es, a la vez religiosa y descifradora: se hace intencional al unisono lo sagrado y lo secreto (escuchar para descifrar científicamente: la historia, la sociedad, el cuerpo, aún hoy, es, aunque bajo coartadas laicas, una actitud religiosa). [...]

La naturaleza tiembla de sentido gracias a sus ruidos” [idem: 247-8].

El advenimiento de la competencia sonora con la que el ser humano dota el ruido eterno proveniente del mundo, forma parte de la apropiación que cada comunidad humana lleva a cabo para autoinstituirse: la participación en un sistema sonoro, que supone la modulación y organización de un material inefable –que contribuye a establecer de este modo el umbral de la música–, trae consigo la inauguración de los ámbitos de la guerra, de la cacería, del trabajo, de la música: el querer desentrañar el significado de lo que se escucha, de lo que no es evidente, es la obsesión en que en principio los hombres estuvieron sumergidos y que fundó lo que propiamente es su nivel de ser; atravesado por una marea sonora el tiempo adquirió su contenido, su especificidad.

En las aldeas neolíticas el sonido deja de ser nómada. A éste se agregan, desde entonces, pasiones alucinantes (los actos de chamanismo ocurren en medio del trance musical). En tanto que la discriminación sonora contribuyó a construir el mundo humano, en la modulación del sonido estuvo implicada la modulación de los afectos humanos⁴².

Los vestigios más asombrosos que datan de la aparición de nuestros ancestros directos, de los primeros hombres (*Homo Sapiens*), se encuentran en salas subterráneas (Lascaux, Altamira) en cuyas paredes se figura la música: chamanes cantores con cabeza de pájaro, bisontes bramando, arcos-cítaras [Quignard, P., 1998]. En las grutas paleolíticas la oreja se aguzó, pues estos hombres “[...] pintaron siguiendo las propiedades acústicas de las paredes” [idem: 146]: los ecos de las cuevas marcaron sonatas, ellas eran instrumentos que retumbaban acompañando los rituales mágicos en los que el arte nació.

⁴² Para Teofrasto el sentido que abre con mayor amplitud la puerta a las pasiones es la percepción acústica [citado por Pascal Quignard, 1998, p. 24].

Se puede inferir que el espacio interno, a semejanza de aquellos lugares subterráneos, es una cavidad resonante, es decir, que aquel fondo misterioso se eleva luego como el modo de ser del hombre: la conciencia es una cámara de ecos de una familia sonora (la palabra articulada) en la que apremian las rítmicas y apariencias del mundo socio-histórico, en esa condición resonante consiste la interioridad del sujeto –quizá quepa decir que sobre aquel esquema ella se concibe⁴³, pues lo ha incorporado.

2.2. El para sí de la escucha.

Venimos al mundo bramando, y venimos, por lo demás, de un ruido rítmico (fuimos concebidos en medio de un ruido y una pausa incomprensibles, esa semilla es nuestra procedencia). Esta sonoridad es la marca misma del inicio del funcionamiento biológico (pulmonar), y en razón de ello, de la capacidad de supervivencia (a través de la respiración). Esta regularidad imperativa –con la que se inaugura “el ritmo de la pulmonación animal” [Quignard, P., 1998]–, esta presente desde todo comienzo y deja su estela en un aliento que acompaña y anima, transitando siempre por las vías de la escucha. Es lo auditivo una puerta de acceso al mundo fenoménico, pero dicha puerta se encuentra abierta desde antes del nacimiento.

Habrá que tomar en consideración la cuestión de que incluso en el momento de estar en el vientre materno se va produciendo paulatinamente un mundo de vida que es facilitado por los dispositivos de percepción –ya activados– con los que cuenta el ser vivo antes de nacer. Ellos se solidarizan en un empuje a la recaudación de aquellas impresiones con las cuales pueda tener lugar el acontecimiento en el que se engendra dicho mundo. Dice Pascal Quignard: “cuando aún estamos en el fondo del sexo de nuestras madres no podemos heñir cera extraída de la colmena de las abejas para taponarnos los oídos. [...] no podemos no oír. Estamos atados de pies y manos al mástil erguido en la carlinga, minúsculos Ulises perdidos en el océano del vientre de nuestra madre” [1998: 65].

⁴³ Este esquema guardaría cierto grado de analogía con lo que en “*El Porvenir de una ilusión*”, Freud indica: “Es inexacto que el alma humana no haya realizado progreso alguno desde los tiempos más primitivos y que, en contraposición a los progresos de la ciencia y la técnica, sea hoy la misma que al principio de la Historia. Podemos indicar aquí uno de tales progresos anímicos. Una de las características de nuestra evolución consiste en la transformación paulatina de la coerción externa en coerción interna por la acción de una especial instancia psíquica del hombre, el súper yo, que va acogiendo la coerción externa entre sus mandamientos” [1927 (1996): 2965].

En la indiferenciación inicial en que se encuentra inmerso el núcleo no social⁴⁴ de lo que habrá de convertirse en sujeto (la mónada psíquica), el oído (como parte diferenciada de la piel, derivada, especializada de la misma), desempeña cierto papel para que se erija una esfera privada y singular para ese nivel de ser, una puesta en imagen de su estar (ciertamente solipsista, únicamente por cuanto ignora que toma en cuenta los “asomos de cosas” que lo envuelven): en el dispositivo sensorial de la escucha (que justificadamente podría señalarse como el sentido más antiguo puesto que precede a una visión que solo con posterioridad entrará en juego), se apuntala un tejido en el que se enlazan y se hacen presentes de forma indisoluble ciertos aspectos de lo que es exterior (sin que ellos sean reconocidos como tales, es decir, en donde se encuentra anulada su pertenencia al cuerpo de la madre) y de la capacidad formante (en y a través de la cual algo está haciéndose presente), tejido que conforma el ser-dentro del nonato (poseyendo, entonces, una función organizante⁴⁵).

Es justo en este nivel de la cuestión en donde surgen interrogantes que es necesario atender antes de continuar. La digresión que sigue desea abordar y aportar elementos que permitan argumentar a favor de la existencia de una representación que sea anterior a lo que se ha denominado “experiencia de satisfacción”, pues ella puede resultar fundamental para la comprensión de la experiencia musical.

2.2.1. Vuelta sobre la representación

El hombre es, por principio de cuentas, un ser viviente, y como tal, en su aproximación o contacto con “lo exterior”, se crea un *mundo para sí*. Este postulado ha sido desarrollado y puesto en evidencia por Cornelius Castoriadis a partir de los estudios de Francisco Varela⁴⁶. La organización biológica establece ya una frontera de conocimiento

⁴⁴ Relación arcaica que mantiene el “ser-ahí” del feto y que se prolongará en los momentos inmediatamente siguientes a la salida del interior de la madre,

⁴⁵ “Desde el principio, la historia del yo es ante todo la historia de mediación del yo” [Sloterdijk, P., *Esferas I* 2003: 274].

⁴⁶ Castoriadis retoma los aportes de Varela en distintos lugares de su obra. Aquí únicamente se atiende a los que han sido incluidos, por ejemplo, en obras como “Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto”, en concreto, el texto titulado *Lo imaginario: la creación en dominio histórico-social*, y en “Sujeto y verdad en el mundo histórico social” (*Seminario del 21 de enero de 1987*).

que determina lo que debe ser tomado en cuenta y lo que no –partiendo, desde luego, de un correlato físico-, determinación y frontera que constituye su “sí-mismo”:

“En todas partes en donde hay vida, hay un sí, un self, o un para sí. [...] ser viviente significa ya, al menos dentro de ciertos límites, autofinalidad; pero también autocentramiento y creación de un mundo propio. Existencia de un mundo propio para la entidad de la que se trata [...]. Existencia, por cierto, pero de hecho creación. En la medida que hay otra cosa que ‘sí’ [...], esta otra cosa debe ser presentificada o presentada al sí, debe ser puesta en relación con el sí ‘desde el punto de vista’ de sí” [Castoriadis, C., 2004: 57].

Esta creación es ciertamente inaprensible⁴⁷, pero es necesario postularla en tanto que mantiene o permite la existencia real del ser viviente. Así pues, el organismo biológico, incluido en primer lugar lo viviente, realiza “una apariencia construida también mediante la selectividad de su aparato representativo” [idem: 70], reaccionando a solo una fracción de un mundo que propiamente es más amplio (que para el caso que ocupa, y en general, estaría dado por el funcionamiento del cuerpo de la madre en el que se encuentra milenariamente encajado o imbricado el modo de ser de los seres humanos en gestación). Entonces bien:

“[...] lo viviente en tanto para sí no se representa solamente el mundo, no reproduce, no hace solamente existir para él los elementos de un mundo que ya existiría de manera indudable y especificada, sino que construye o crea su propio mundo seleccionando elementos existentes y especificados del mundo a secas, y organizándolos según sus capacidades de percepción, es decir, su dispositivo de representación, y sus miras” [idem: 63]

La diferencia fundamental está aquí en el modo de ser de la monada psíquica⁴⁸. En el psiquismo humano existe una subsistencia de los mecanismos que competen a la lógica ensídica –lo viviente discrimina, separa, elige, identifica, trabaja por clases, propiedades, relaciones; hay reconocimiento de formas, hay puesta en relación, es decir, que a ese nivel opera una lógica–, ya creada por el psiquismo animal, pero lo característico de la psique humana, como señala Castoriadis, no está en la subsistencia de estos restos, sino en su desintegración:

“[...] postular entonces que lo que existía como aparato ensídico unificado no reflexivo en el psiquismo animal, en todo caso, en los animales superiores, y que debió existir en el ‘prehombre inmediato’, ha sido en cierto modo quebrado, desintegrado, bajo la presión de la imaginación radical que rompe las regularidades establecidas por la psique animal que se instrumentan en una lógica ensídica. Los restos de esta lógica ensídica flotan en la

⁴⁷ “¿No comprendes que cada pájaro que hiede el camino del aire es un mundo inmerso de delicias cerrado para tus cinco sentidos?” [Blake, W., *El matrimonio del cielo y el infierno*, 2000: 18].

⁴⁸ “La mónada es anterior al estado fusional” [Castoriadis, C., *Psique y educación*, 2002: 201]

psique y son utilizados por las diversas instancias psíquicas para sus fines propios” [ídem: 88].

La especificidad del psiquismo humano, que abre el surco que lo separa del psiquismo de lo viviente, se encuentra en la aparición de esta imaginación radical, la cual le proporciona sus rasgos distintivos. Como parte de estos rasgos, en una dimensión transversal, se encuentran: a) la disfuncionalización de los procesos psíquicos con relación al sustrato biológico (su funcionamiento no está exclusivamente supeditado a la conservación, sino principalmente al trabajo de preservar algo distinto: su propia imagen de sí, su mundo); b) el predominio del placer representativo sobre el placer de órgano (creación de una representación que satisfaga en el solo nivel de la “realidad psíquica”, sin tener en cuenta la “realidad exterior” u orgánica); c) autonomización de la imaginación, del afecto y del deseo (no existe un mundo de imágenes hecho de una vez por todas, sino flujo representativo ilimitado e incontrolable, en donde las relaciones entre afectos y representación mantienen relativa independencia).

Es así que para Castoriadis la índole misma de la psique humana es, en primer y último término, génesis continua de esferas subjetivas, de representaciones en total indeterminación, que figuran lo que ella misma es. Surgen aquí otro nudo de cuestiones: ¿que implicaciones posee el postular a la psique como la *fuerza* de los elementos organizadores (representaciones)?, y además, ¿que significa que la psique se figura así misma?, si la psique es emergencia indeterminada de representaciones ¿cómo comprender que el origen de ese flujo representativo se encuentre al mismo tiempo representado?, ¿en virtud de que podría ser esto posible? Desde estos interrogantes, tomados como puntos de referencia, hay que invocar algunos de los presupuestos aportados por la teoría psicoanalítica, los cuales a su vez son retomados en su complejidad por este autor.

El elemento imaginario de lo psíquico, su capacidad para organizar *en experiencia* lo que sin ella sería nada o caos, puede comprenderse por los caminos creados por el pensamiento freudiano. Por un lado, se encuentra lo que para Freud subyace respecto a la “posición alucinatoria del pensamiento”: ahí lo fundamental se encuentra en que este acto está condicionado o se refiere a lo real, es decir, la alucinación primaria, la que mitiga la ausencia del seno materno, toma prestados sus elementos de lo real. A partir de una experiencia de satisfacción y de la reiteración de un vacío provocada por el hambre, el

infante evocaría imaginariamente aquella experiencia y la tomaría como real. Desde esta perspectiva “el advenimiento del producto de la imaginación” [Castoriadis, C., 2007: 446] es la compensación de un “déficit”, la reproducción de una escena en la que la necesidad quedó efectivamente colmada está supeditada en y por la percepción de un acontecimiento real, de tal suerte que los elementos de la representación primaria están tomados de él. Sin embargo, apelar a un criterio de realidad dado desde el inicio es establecer dicho criterio como la causa de las elaboraciones psíquicas posteriores.

En la búsqueda de los factores “reales” que puedan dar cuenta de la historia de la psique, de los materiales “reales” que soporta, por ejemplo la fantasía, el psicoanálisis, desde la perspectiva castorideana, ha descubierto y, al mismo tiempo, encubierto el elemento imaginario de la psique –aunque está, ciertamente, ubicado como un componente esencial de la vida psíquica–: la imaginación y la fantasía misma, aparecen en buena medida como resultados de un modo de funcionamiento ulterior de la psique, como sucedáneos a la instauración del principio de realidad. Este camino, de entrada implica la anulación de la idea de que aquellas experiencias mediante las cuales lo real se anuncia en la psique son convertidas en componentes de una representación en función de que interviene una elaboración psíquica que puede producir resultados de lo más diferentes, más precisamente, elude la procedencia de ese estar completo, de ese “objetivo-intención-tendencia siempre realizado de figurar-presentificar(se) en y por esta representación” [ídem: 456], a partir del cual algo puede estar ausente o, lo que es lo mismo, significarse como faltante.

La alucinación del pecho se apoya, en efecto, en el placer procurado por la experiencia de satisfacción, pero esta experiencia de satisfacción no podría tomar su “sentido” en la realidad psíquica sino es en virtud de un precepto originario. Es en este punto en donde se inaugura la vía investigada por Castoriadis: la consideración sobre el papel de la imaginación que conduce “al enigma de un representar-representación originario” [ídem: 433]. Vale de nuevo decir, pues, que el modo de ser de lo psíquico se anuncia en lo imaginario, a lo que habría que añadir ahora que esta facultad no es el resultado de un desarrollo progresivo, puesto que si ella no estuviese presente desde el comienzo ningún desarrollo podría hacerla aparecer.

Que la organización de la pulsión por el surgimiento de una representación primera⁴⁹ solo pueda llevarse a cabo, efectuarse en y por que el modo originario de la psique –en su capacidad primaria de hacer surgir representaciones–, ha hecho aparecer la antesala de toda aparición posterior: una percepción que es “representación de todo (como) sí mismo, de sí mismo (como) todo” [idem: 459], en donde existe una superposición de protosujeto y protomundo. El estado del cual la alucinación primitiva tomará sus caracteres (omnipotencia, completud) es “esa organización plena de significado o de sentido primario para el sujeto” [idem: 449], representación primaria de la que germina toda presentificación y figuración de los elementos organizadores del mundo psíquico que se elaborarán temporalmente (con agregados de origen externo las significaciones del sujeto se elaborarán por las exigencias planteadas por dicha representación originaria), “momento cero” –constituido-constituyente que “es escena total”, representación de sí abarcadora, indiferenciada– en el que la psique es capaz de producir un mundo único dándose a sí misma a la representación (sujeto psíquico originario):

“[...] la psique, sin duda, es ‘receptividad de las impresiones’, capacidad de ser afectado por...; pero también es (sobre todo, pues sin ello esta receptividad de las impresiones no daría nada) emergencia de la representación en tanto modo de ser irreductible y único y organización de algo en y por su figuración, su ‘puesta en imagen’. *La psique es un elemento formativo que solo existe en y por lo que forma y como lo forma; es Bildung y Einbildung –formación e imaginación–, es imaginación radical que hace surgir ya una ‘primera’ representación a partir de una nada de representación, es decir, a partir de nada*”* [idem: 444].

“A partir de nada”, tal vez cabría decir a partir de sí misma, en tanto que el contenido que se hace presente para ella es su modo de ser: *vis formandi*⁵⁰ que dota a todo lo que le sale al encuentro, en una operación proyectiva que se ignora como ignora –posteriormente- el objeto sobre el que recae, de una legalidad carente de medida (pues la desmesura es lo propio de su ser). Es así que puede admitirse una función organizadora que

⁴⁹ “[...] la psique es ella misma emergencia de representaciones acompañadas de un afecto e insertas en un proceso intencional. Esta representación [...] solo puede formarse según las instrucciones de la pulsión, que, sin embargo, en el momento inicial carece de representante (de delegado) en la psique y por lo tanto, está irremisiblemente condenada al mutismo. [...] Por tanto, debe postularse necesariamente [...] que la psique es capacidad para hacer surgir una ‘primera’ representación, una puesta en imagen” [Castoriadis C., *La institución imaginaria de la sociedad*, 2007: 442-3].

* Las cursivas no pertenecen al original.

⁵⁰ Termino con el que Castoriadis designa “la potencia creadora que hace surgir formas, seres organizados. El ser humano singular es un fragmento [...] o una instancia de esta *vis formandi*, de esa potencia o de la creatividad del ser como tal” [*Psique y educación*, 2002: 203].

antecede a la organización misma de la pulsión (a partir de la experiencia de satisfacción), imponiendo el hecho –como aspecto de la cosa misma, es decir, de lo psíquico– de que:

“[...] lo que yo llamo imaginación radical, preexiste y preside toda organización de la pulsión, incluso la más primitiva que es la condición de acceso a esta última a la existencia psíquica, que es en un fondo de representación imaginaria (*Un-Verstellung*) donde la pulsión toma, ‘en el punto de partida mismo’, su ‘delegación por representación’, su *Vortellungsrepräsentanz*” [idem: 449].

Una vez que se ha puesto de manifiesto que las huellas o inscripciones arcaicas que aseguran un sentido y –más profundamente aún– el ser mismo del sujeto, a partir de experiencias específicas, dependen en primera y última instancia de un modo de organización que es aportado esencialmente por el mundo psíquico –“un objetivo–intención-tendencia *siempre realizado* de figurar-presentificar(se) en y por esta representación” [idem: 456], que es la imaginación radical: condición sin la cual no habría fuera nada organizado-, se puede ahora tocar el otro rasgo que conforma la especificidad de la psique humana: el que se encuentra en su dimensión vertical, en su estratificación.

La historicidad del ser humano, su advenimiento en un desarrollo temporal, remite⁵¹ a una estratificación (psique estratificada, lo mismo que instancias estratificadas) que hace que persistan finalidades, objetos, sistemas de defensa, equilibrios, afectos, en una singularidad conflictiva (clausuras de cada uno de esos estratos y, al mismo tiempo, ruptura de esa clausura). Así como ni en geología, ni en biología hay pasado anulado, tampoco lo hay al nivel del psiquismo, como señala Castoriadis. Tal sedimentación no regular, antes bien, conglomerado dinámico, persiste como totalidad aún cuando las prescripciones de la individuación ya se han instalado. Por último, y trayendo a colación algo que será importante no olvidar para lo que a continuación sigue, es que, específicamente, la experiencia del sujeto permanece, como limadura de níquel, imantada por el magnetismo proveniente del estado arcaico de la psique.

2.2.2. Vuelta sobre el para sí de la escucha: el modo de ser acústico.

A partir de este rodeo, y sobre la base del valiosísimo aporte castorideano, habrá que volver al asunto por el que fueron evocadas tales cuestiones, ya que en función de ellas

⁵¹ Tal y como se intento subrayar en el primer capítulo, al retomar el planteamiento castorideano del estado monádico inicial que estalla en la fase triádica para pasar por la fase edípica y, finalmente, por medio de la sublimación, al individuo social.

cabe postular algo así como un “modus vivendi fetal” que se genera en apoyo de los regímenes de mediación que experimenta el nonato en su formación. Apuntalándose como plantea Peter Sloterdijk [2003], a saber, en un reino intermedio fluidal (conformado por líquidos, cuerpos blandos y límites de cueva), en experiencias psicoacústicas (universo de sonidos del seno materno), y en una fase respiratoria (a la que se arriba, evidentemente, con la salida del mundo interno de la madre), el ser humano en gestación alcanza algo así como un modo originario de existencia. De ellos es el segundo campo el que resulta aquí de especial interés.

Al principio de la vida lo sonoro (carente de localización, incluso inmediatamente después del nacimiento) está integrado en el todo de representación que en última instancia es la mónada psíquica –que en este sentido sería una unidad forjada en lo más íntimo de una imagen sonora. Esta instalación sonora es el producto de un arreglo entre el mundo biológico de la madre y el núcleo psíquico del ser en gestación: las sonoridades emitidas por la sístole y diástole del corazón, por el tamborilear de las vísceras –región del mundo materno que es vuelta asequible por las capacidades sensoriales disponibles, pues es a partir de estos accesos (en especial, por la aptitud incontinente del oído) por donde se introducen los materiales que serán tomados en cuenta para la construcción de los primeros espacios de experiencia–, serán colocados como los primeros instrumentos –en el doble sentido del término: por un lado, facilitan un trabajo en tanto que son aprovechados por los ordenamientos clausurados propios del estado monádico, por el otro, ellos son los objetos que labran los territorios sonoros–, por esta potencia que es propia de lo psíquico (potencia para generar representaciones). Como verdaderos puntales empíricos de los primeros mecanismos de subjetivación, las emisiones de estos instrumentos primigenios serán organizadas, al tiempo que serán organizadoras: el protosujeto se encuentra representado en esa alianza, ya que antes de tener ante sí, lo psíquico *es* sin distinción⁵².

La soldadura resulta fundamental (queriendo significar, fundante), pues troquelanima a lo que será el sujeto, prepara la conformación de un individuo social. Por la influencia decisiva de estas alianzas consolidadas desde antes de nacer, se realizará una

⁵² “El sujeto es la escena” [Castoriadis, C., *La institución imaginaria de la sociedad*, 2007: 462].

“placenta de la subjetividad” [Sloterdijk, P., 2003: 50] de la que provendrán verdaderas inspiraciones, en donde tiene lugar el “pacto neumático”⁵³.

Esta condición solidaria entre lo Otro (lo exterior) y la potencia de lo psíquico que opera ya en el umbral mismo de la percepción, posibilita la constitución de la intersubjetividad, que pasa en principio, por los intercambios perceptivos, sensoriales, los cuales transmiten no significados propiamente, sino “condiciones de identidad que *carecen de institucionalidad*” [Mier, R., 2008] ⁵⁴; las nupcias contraídas entre la ritmicidad, la sonoridad, y la espontaneidad presentadora y vinculante, hacen nacer a una música congénita, a la que solo injustificadamente podría considerarse fondo, pues antes bien, es centro de un estar-ahí singular. Dicho vínculo, anterior al lenguaje propiamente dicho, marca desde el inicio la posibilidad de experimentar-se en y por “el susurro visceral del instrumento musical primario” [Vásquez, A., 2006: 5], y es en esa experiencia sonora en donde lo que podrán ser, en otro momento, el mundo y el individuo, encuentran su condición necesaria –captación inmediata, que es participe de los mecanismos de reconocimiento para-lingüísticos fundamentales en la conformación de la subjetividad.

La vida intrauterina indica desde el comienzo, algo así como una constitución resonante de los sujetos. La existencia de algo como una huella del modo de ser acústico en la psique (a cada nivel de su estructuración) va trazando los surcos de lo que podrá constituirse como sujeto, va marcando los puntos nodales sobre los que se erigirán determinadas configuraciones del mundo, y que será re-valorizada a partir de su contacto con una selva tonal y con su adhesión a un código instituido (lenguaje): al espacio sonoro como disposición primordial adquirida, se le brindarán otros apoyos del exterior.

⁵³ A propósito de la creación del hombre que se narra en el Génesis Sloterdijk señala lo siguiente: “[...] el lector del Génesis se encuentra con el inspirador, el soberano de la creación, como una figura de perfil ontológico claramente definido: Él es el primer fabricante todopoderoso. El inspirado, por su parte, sale al escenario de la existencia como el Primer Hombre, el prototipo de un género susceptible de recibir inspiraciones. [...]”

Tengamos claro desde ahora que entre el inspirador y el inspirado es imposible que pueda reinar un declive ontológico tan pronunciado como un señor animado y un utensilio inanimado. Cuando entra en vigor el pacto neumático entre quien proporciona el aliento y quien lo recibe –cuando tiene lugar, pues, la alianza comunicativa o comunal–, se produce una intimidad bipolar a la que no se hace justicia explicándola como mera disponibilidad señorial de un sujeto sobre una masa-objeto manipulable. [...] entra en funcionamiento una relación recíproca, distendida sincrónicamente hacia allá y hacia acá, entre ambos polos de inspiración” [Sloterdijk, P., *Esferas I*, 2003: 39, 47].

⁵⁴ Ésta y las referencias incluidas en los siguientes capítulos retoman algunas de las cuestiones que fueron abordadas por el profesor Raymundo Mier en el seminario sobre “*La Dimensión Imaginaria*” de la MPSGI, en la UAM-X (Enero-Mayo del 2008).

Desde el principio de la vida cualquier ilusión homeostática se devela tal cuando es perturbada por “sonoridades foráneas” que hacen irrupción, devastando, erosionando, los para sí alcanzados cada vez. Desgarramientos sucesivos del mundo que está sostenido por esa identificación plena, pondrán en cuestión la clausura que dicha identificación supone, dice Sloterdijk: “todos los individuos han de abandonar alguna vez el espacio en el que estuvieron aliados, en fuerte conexión con otros” [2003: 54]. Los desajustes producidos por la irrupción de acontecimientos efectivos (entre ellos, primordialmente, el nacimiento) en la ordenación instaurada por “la dúplice unicidad de sonoridad pura” [ídem: 55], trae consigo, por principio de cuentas, el cese del primer instrumento, es decir, la pérdida de la sonoridad emitida por la interioridad de la madre.

Las relaciones que se instauran una vez que se accede a la vida extrauterina continúan transitando por el régimen acústico, pero en el espacio aéreo éste régimen, ciertamente, se enriquecerá. Las sonoridades que tienen su fuente en el organismo del infante (balbuceos, gritos, etc.) y las provenientes del exterior (principalmente, de la voz de la madre), se conjugarán en espacios psíquicos –junto con otra información-ruido facilitada por la sensorialidad en general (la visión ha entrado ya en escena)-, instaurando nuevos cercos⁵⁵. A semejanza de lo que ocurre entre los amantes, entre la madre y el hijo se forjan cámaras de ecos animadas en donde se crean vibraciones que al unísono ratifican la ensambladura del sujeto y el objeto de la audición: la vida que ahí se despliega y desborda es generada por una “resonancia radical” [ídem: 58], es la conformación de nuevos espesores subjetivos a partir de una “participación en resonancias esféricas” [ídem] –es por esto por lo que Sloterdijk dice que “[...] el ser-en-esferas constituye la relación fundamental para el ser humano [ídem: 51].

⁵⁵ La noción de *cercos* es retomada por Castoriadis en su texto “*Lo imaginario: la creación en el dominio histórico-social*”: “Si consideramos en una sociedad dada como ‘operan’ el magma de significaciones imaginarias sociales y las instituciones correspondientes, percibimos una similitud entre la organización social y la organización biológica en un aspecto preciso: en el aspecto del *cercos*, para utilizar el término de Francisco Varela. Tanto la organización social como la organización biológica exhiben un *cercos* de organización, de información y de conocimiento.

Toda sociedad (como todo ser vivo o toda especie viva) *instaura, crea su propio mundo* en el que evidentemente ella está incluida. Lo mismo que en el caso del ser vivo, es la ‘organización’ propia de la sociedad (significaciones e institución) lo que define, por ejemplo, aquello que para la sociedad considerada es ‘información’, aquello que es ‘estrépito’ y aquello que no es nada, o lo que define la ‘pertinencia’, el ‘pero’, el ‘valor’ y el ‘sentido’ de la información; o lo que define el ‘programa’ de elaboración de una información y el programa de respuesta a esa información dada, etc.” [2002: 69].

El progresivo establecimiento de los límites perceptuales entre lo que es acústicamente emitido y recibido, la paulatina discriminación de lo que proviene de otras fuentes y lo que es reiterado desde el propio cuerpo, de las fuentes sonoras que resultaban en el inicio inatribuibles, acarrea el desgarramiento –sin que por ello ocurra su desaparición– de esa condición necesaria para que se produzca la expansión anímica: las vibraciones comunes que habían procurado hasta el momento una apertura de un mundo de experiencia quedan despedazadas en su aleación primera merced al proceso de individuación: la autoexperiencia que se apoyará, después del nacimiento, en la emisión sonora (la propia voz, por ejemplo) supone que el nuevo ser se haya encontrado ante una desnudez sonora, ante un terror, ante el pánico⁵⁶ (fundamentalmente, a raíz de la salida del estado monádico y la fase triádica).

“El vínculo entre el niño y la madre, el reconocimiento del uno por la otra y la adquisición de la lengua materna se forjan en el seno de una incubación sonora acompasada y anterior al nacer, proseguida después del parto, reconocida en gritos y vocalizaciones, luego en canzonetas y refranes, nombres y apodos, frases sugerentes y coercitivas que se transforman en órdenes” [Quignard, P., 1998: 205].

Todo el bagaje no semántico que antecede al advenimiento del individuo socialmente fabricado, estado orgiástico en el que se es a la vez sujeto y objeto, padecerá o estará condenado a enmudecer la mayor parte del tiempo. El proceso de socialización del sujeto radica, en este sentido, en la domesticación de esa sonoridad primaria: las sonoridades que vienen a instituirse a posteriori (como si fuesen señuelos), por un lado, tratan de recubrir las cesuras que han sido acarreadas por verdaderas disonancias psíquicas, y por el otro, amoldarán, sosegaran, el sentido que irradia de la melodía gestada en la conformación autógena (inicial, originaria), haciendo que lo que en un momento fue familiaridad sea en lo sucesivo vuelto extrañeza. La escucha, a semejanza con la vista, encuentra modelos sociales que le imponen formas de sentido que trabajan al sujeto partiendo de aquello que desde antes del nacimiento subjetivo (social) fue creado por las sonoridades. La individuación y la construcción de los sujetos solo pueden tener lugar (devenir) en la atmósfera o climatización simbólica propia del espacio en el que se nace, de la que forman parte importantísima la ronda de sonos que toda sociedad supone.

⁵⁶ Es interesante recordar que el pánico es para Freud (en *Psicología de las masas y análisis del yo*) el resultado de la modificación de la estructura libidinal que existe entre, y amalgama a, los sujetos.

Lo que suena ha sido desplazado y, al mismo tiempo, contenido por lo que habla. El conocimiento que ha surgido del contacto con la naturaleza del fondo acústico primario (que, como se propondrá más adelante, será lo que se va a representar en la obra musical) penetra por los caminos proporcionados por la calidad o cualidad de la materia área representante (lo fonético, lo semántico), es decir, que los envoltorios reverberantes creados en el momento en que la imaginación radical encuentra por vez primera su satisfacción-realización, son en sí mismos pasajes necesarios, ineludibles, influjos insalvables, sedimentos, en los que de hecho se apuntalan los contenidos que con posteridad serán aprensibles para el pensamiento. Esto es, que las investiduras psíquicas localizadas en la honda raíz resonante se decantarán en los círculos auditivos (*orchestras*) que sobrevienen, que prorrumpen, que se insinúan, en los cantos específicamente humanos –las distintas lenguas-, que son con los que se encuentra el neonato, y de los cuales deberá apropiarse para individuarse. [Se traen a los nuevos espacios psíquicos un cúmulo de recuerdos para posibilitar su consolidación: las disposiciones adquiridas se encuentran con los sonidos oídos en la actualidad y entre ellos se producen reconocimientos].

De este modo, no es de extrañar pues, que el sonido semántico que resulta contundente para convocar, para hacer presente al sujeto, sea el propio nombre: la construcción de la identidad social depende, está a expensas, de un soporte sonoro soberano. La raíz de la palabra persona, *per-sonare*, contiene lo esencial: que la persona sea una máscara sonora, muestra sin maquillajes aquello que subyace al proceso de formación del sujeto. Sin embargo, a la realidad psíquica unitaria, melódica, se le opondrán como égida protectora y resistente las máscaras identitarias que figuran piedra por piedra la arquitectura del mundo social, arrancando y apartando, haciendo callar, ocultando, aquella realidad. El concepto de “los universales anteriores a la cosa”⁵⁷ podría ser el equivalente a la música primigenia –al sonido de un instrumento musical primario, en el lenguaje de Sloterdijk,-, localizada en un tiempo mítico, enterrado, en el que el ser se hallaba unificado

⁵⁷ Arthur Schopenhauer en el texto “*La música en la jerarquía de las artes*” (el cual forma parte de su obra monumental “*El mundo como voluntad y representación*”, fundamental para la comprensión del fenómeno musical), expresa este concepto en el siguiente contexto: “Estas dos universalidades [la de los conceptos y la de las melodías], sin embargo, son, bajo cierto aspecto, opuestas entre sí: los conceptos no contienen más que formas abstraídas de la percepción, por así decirlo, la corteza exterior de las cosas; son, pues, abstracciones propiamente dichas. La música en cambio, da el núcleo íntimo, lo que es anterior a todas las formas, el corazón de las cosas. Podría muy bien expresarse esta relación en el lenguaje de los escolásticos diciendo que los conceptos abstractos son los *universalia post rem*, la música los *universalia ante rem* y la realidad los *universalia in re*” [1998: 166-7].

con el medio materno. Tal esfera humana primitiva viene a quedar oculta a la escucha del hombre moderno, socializado, en la que, sin embargo, aún resuenan “[...] las palabras primigenias, las fundadoras del ser, [...] las únicas capaces de revelarnos el origen y la esencia en cuya pérdida andamos arrojados en una existencia que nos vela su manifestación. Las metáforas auditivas aluden a una voz desde lejos, desde la noche de los tiempos” [Vásquez, A., 2006: 9]. En lo sucesivo *la escucha pre-ve*, se anticipa, a la irrupción del peligro que es inherente a la fuerza que fue capaz de realizar el fondo acústico primario, enmascarándolo gracias a una acústica discursiva.

En cierto sentido, hay un *amor de transferencia* [Sloterdijk, P., 2003] a estos refugios sonoros que llamamos “música”. El asunto interesante –y problemático, al mismo tiempo– esta en que esa experiencia primaria queda asentada, fijada, fuertemente arraigada en lo íntimo de cada sujeto, pero de ella, por decirlo de algún modo, se tienen noticias solo a partir y mediante de su trabazón con el dominio cultural, de la subrogación al orden social específico, pero justo en ese movimiento la convergencia se vuelve fetiche: “el paisaje prehistórico” [Freud, S., 1938 (1996): 3431] queda sometido a una repetitiva racionalidad eficaz que hace nacer al control y a la obediencia mediante la escucha.

No podemos no estar sujetos por el sonido puesto que desde la más temprana infancia hemos sido iniciados por la experiencia sonora; el que la música arrebate, el que el sujeto sea su presa –dada la importancia que adquiere en la vida de los individuos–, no pone al descubierto otra cosa que sino el hecho de que la existencia social descansa sobre un substrato melódico. Resulta conveniente, en este sentido, formular la siguiente pregunta: ¿cómo suena el sujeto en la época contemporánea? Si aquello que, en y a partir de Freud, ha sido denominado como *pulsión de ver* encuentra sus modos de satisfacción en una acumulación icónica proporcionada y propuesta por las condiciones socio-históricas, cuya inspiración fundamental tiende a vaciar al sujeto⁵⁸, pues le obliga a clausurarse en una galería de espejos ya instituidos, del mismo modo, el oír, “como promesa de placer” [Barthes, R., 1986: 245], viene a quedar sujeto, fijado, alienado, en los ritmos de un optimismo verdaderamente superficial: “[...] el hombre deja de estar sometido a una obediencia física ante los sonidos de la naturaleza. Se ha sometido de pronto a una obediencia social ante melodías europeas nostálgicas electrificadas” [Quignard, P. 1998:

⁵⁸ Kristeva, J., *Las nuevas enfermedades del alma*, Cátedra, 1993.

247-8]. El anclaje a estos valores (mediáticamente inducidos, dicho sea de paso), promueve el surgimiento o la conformación de un sujeto que en su fascinación por ellos, en su afirmación a través y dentro de ellos, se aproxima más a un tipo de ser que compulsivamente se identifica –en apariencia, indisolublemente– con los contenidos de específicas nociones o narraciones auditivas característicamente endulzadas, suaves y cansadas –al grado de que únicamente responde a ellas, y valga decir, que el encierro de la escucha trae consigo la delimitación de lo imaginario.

El maniquí ha sido la figura representativa de lo que se ha dado en llamar posmodernidad⁵⁹, figura en la que prevalecen, entre otras cualidades, la mirada y la inmovilidad. Esto resulta significativo por cuanto denota, por principio de cuentas, una imposibilidad en lo que se refiere a la capacidad de ser fuente de sonoridades y con ello, en un segundo momento, de la invención de nuevas formas de ser convocados: es un silencio o un mutismo que pone de manifiesto a una sensibilidad cooptada-secuestrada por la proliferación de señas ubicuas de identidad centralizadas, las cuales pueden ser –y de hecho son- formuladas por sonidos que intensifican las tendencias a la seguridad y la conformidad.

Tal y como lo señala Lapassade –retomando a Y. Stourdz– el monasterio puede ser considerado como la primera organización cerrada y en él “[...] las campanas ‘contribuían a dar a las empresas humanas el ritmo regular y colectivo de la máquina’” [Lapassade, G., 1999: 113]. Del mismo modo, las narraciones sonoras [Quignard, P., 1998] de la que somos objeto –entendidas como el conjunto de formaciones sociales rítmico-melódicas-, son el soporte en el que se edifican, sirviendo como referentes, la sucesión de estados anímicos o los ordenamientos subjetivos en que se encuentran imbuidos-atados los sujetos, otorgándoles su lugar en el transcurrir de la cotidianidad, es decir, resultan condicionantes de lo que es asequible en términos de una experiencia de sí: otorgan, con fuerza imperativa, la ubicación social a partir de la participación en los códigos ya establecidos. Tales narraciones al ser normalizadas como categorías de representación, hacen desaprovechar las oportunidades inéditas que pueden suscitarse a partir de la exposición perceptual a los

⁵⁹José Vicente Selma al comentar la obra de J. González Raquena (*Teoría del discurso publicitario: lo semiótico y lo imaginario*) dice: “El maniquí y el modelo han sido precisamente dos de las figuras ejemplares de la posmodernidad en cuanto [...] son seres descarnados, carentes de textura, inmunes al tiempo y sus erosiones, de cuerpos perfectos y deseables, que parecen no desear nada fuera de sí mismos” [2001: 274].

registros sonoros que pueden abrirse por virtud de otro tipo de comportamientos distintos a los de la adaptación. Es a partir de que los términos en que se escucha dejan de ser los habituales, cuando hay una renuncia a la seguridad, a la necesidad de reaseguramiento, como la escucha puede abrirse “a todas las formas de polisemia, de sobredeterminación, superposición [...]; a un modo de escuchar *pánico*, como el que concibieron los griegos, al menos los partidarios de Dionisos” [Barthes, R., 1986: 255], lo cual implica la reinención permanente de la escucha como capacidad de cuestionamiento del entorno colonizado por sistemas o modelos sonoros narcotizantes y vacuos, y su reivindicación como capacidad de riesgo e inquietud existencial, pues hay que recordar que en ella descansa la posibilidad de un *descubrimiento de sí en el abismarse*: es en la coyuntura de una nueva escucha – ciertamente difícil de alcanzar, ya que implica desembarazarse del “orden” y la “claridad” que procura, pretendidamente, el zumbido tonal social-, en donde “algunos de estos restos [de las esferas sonoras primordiales] son asimilados en espacios superiores y vivificados de nuevo” [Sloterdijk, P., 2003: 54], donde dejan de ser “abandonados como basura caída de antiguos espacios de animación” [idem], para devolverles su valor como creaciones que permiten una captación subjetiva totalmente singular.

Desde la lectura que Vázquez Rocca hace de Sloterdijk, para éste último la música es “[...] un sucedáneo de amplitud cultural convincente para el refugio perdido, [del] miedo al espantoso silencio del mundo tras la separación del medio materno”⁶⁰ [2006: 4]. Al igual que el lenguaje y toda creación humana, *la música se constituye en apoyo de la ausencia*, y proporciona al sujeto, después del exilio originario, su “albergue metafísico” [idem: 6]. En ésta manifestación cultural se *trasluce* la experiencia que acompañaba nuestra estancia en la “Íntima Atlántida” [Sloterdijk, P., 1998]; en las esferas sonoras, mejor conocidas como música, se trasluce el sedimento balsámico “inactual” del existir psíquico primitivo, ellas se encuentran empapadas, bañadas, por tal sedimento, y es él el que ahí es dotado de imagen, en donde se vuelve plausible su recreación. ¿Significa que la música únicamente es la expresión de un contenido preexistente? Por el contrario, ella puede ser la elaboración indefinida e inacabable de la disposición (y potencialidad) psíquica que esta

⁶⁰ La opinión de Freud es, por supuesto, predecesora y fue puesta de manifiesto en “*El malestar en la cultura*”: “[...] consignamos como primeros actos culturales el empleo de herramientas, la dominación del fuego y la construcción de habitaciones. [...] la vivienda, un sucedáneo del vientre materno, primera morada cuya nostalgia quizá aún persista en nosotros, donde estábamos tan seguros y nos sentíamos tan a gusto” [1929 (1996): 3034].

presente o es anterior a la noema, a lo semántico, a lo temático; puede contraponerse, igualmente, a la separación, compartimentación o partición de aquella disposición en y por la cual es fundado un espacio de experiencia, lo mismo que a un cierre simbólico equilibrado y redundante que venga determinar el espacio de experiencia subjetiva al ser dotada de caracteres eminentemente ideológicos.

Nietzsche formuló genialmente, como sin duda nadie más lo ha hecho, la esencia del fenómeno musical: “El yo del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser” [2005: 65]. El sujeto inmerso en la experiencia de la música está inmerso en una yoidad cuya calidad y cualidad viene dada por la fuerza que realiza aquél estado que reposa en el fondo del estar en el mundo: se divide u objetiva en la forma artística, un sí mismo (momento de radical *indecibilidad*⁶¹ respecto a lo que proviene del sujeto y lo que proviene del exterior). La obra autónoma, en cuanto réplica de las esferas precursoras de la música, hace sensible, muestra aquel estado indeterminable, hace audibles los orígenes, y en tanto forma artística figura (hace ser) un aspecto de la experiencia, una subjetividad que florece de nuevo haciéndose acompañar, por cierto, de unos oídos muy abiertos.

⁶¹ En el texto “*Alcance ontológico de la historia de la ciencia*” Castoriadis utiliza del siguiente modo este concepto: “Todo conocimiento es una co-producción, y no podemos realmente separar lo que ‘proviene’ del sujeto y lo que ‘proviene’ del objeto. Es lo que me gustaría llamar el *principio de la indecibilidad del origen*. Para el observador límite, la cuestión de saber lo que viene de él y lo que viene de lo observado es incidible” [2002: 222].

3. Pensar la música.

“Music is the weapon”

Fela Kuti.

“La música la deja [a la civilización] en suspenso (*aufgehoben*) al modo como la luz del día deja en suspenso el resplandor de una lámpara”.

*Richard Wagner**.

Que los procesos de creación musical competen, además de al ámbito estético, a disciplinas como la sociología y la psicología social gracias a las complejas relaciones que éstos mantienen con la organización político-social, es uno de los aspectos que este apartado pretende no perder de vista. Y ello es así en razón de que es una opinión bastante común y difundida, la que ubica a la música en un más allá apartado de todos los demás asuntos de la vida. Se puede afirmar que es imposible hablar de la música, que existe en la experiencia de la música una región que es irreductible al lenguaje común, que ella no se deja trasladar a una narrativa lingüística, como tampoco se entrega “[...] a la racionalidad cosificadora de los signos vigentes” [Adorno, T. W., 2000: 49], y que no podría ser de otro modo, puesto que si fuese posible establecer la identidad de las construcciones musicales, su carácter artístico se disolvería, dejaría de ser un objeto estético para convertirse en otra cosa distinta. Ciertamente, tales objeciones poseen su marco de justificación sobre todo cuando desde la experiencia íntima que cada sujeto posee de la música se extrae el conocimiento de que el inaprensible sonido es capaz de producir más significaciones por sí mismo⁶² de las que en un momento dado se pudieran construir a partir de una reflexión teórica sobre él. Este es un aspecto del problema, fundamental, que será parte de las consideraciones que conforman el presente apartado, y su tratamiento remitirá directamente a cuestiones relativas al pensamiento filosófico en cuyo centro estará el tema de lo imaginario como potencia creadora de sentido.

* Citado por Nietzsche en el “*Nacimiento de la tragedia*”, pág. 79.

⁶² Existe una historia en la que se cuenta como un monje budista alcanzó la iluminación en el momento que escuchó el cantar de los pájaros.

Sin embargo, como se ha indicado, no se puede obviar el hecho de que la música pertenece y forma parte de contextos sociales e históricos: es parte importantísima de las actividades y visiones del mundo que toda sociedad y toda cultura suponen: “[...] así como no hay cultura sin lenguaje, tampoco la hay sin música” [Cook, N., 1998: 9]. Como fenómeno socio-cultural resulta significativo para las ciencias sociales por los efectos reales que opera como parte del imaginario social. Diferentes formas musicales (el rock, el blues, por ejemplo) se han constituido en una especie de eje estructurante de las dinámicas subjetivas de generaciones y clases sociales enteras (recuérdese, por ejemplo, el movimiento hippie de finales de los sesenta indisociable de sus emblemas sonoros). Dichas dinámicas se encuentran estrechamente vinculadas con eventos sociales y políticos, y han contribuido a la conformación de actores sociales: cada tipo de música configura un campo de significados o mapa simbólico que es elaborado por públicos diversos, los que a su vez se insertan en experiencias de participación que pueden ser la base para la constitución y reforzamiento de prácticas que se despliegan en diversos espacios públicos, trastocando así tiempos y espacios concretos. En ese sentido la música se ubica como parte de los referentes simbólicos de los individuos y se encuentra directamente implicada en la formación de redes sociales en las que ella es empleada por los sujetos como elemento central en la definición de estilos de vida (los punk, “metaleros” y anexos). Es también gracias a la masificación que sufre la música como se permite, también, su acceso e integración en la vida cotidiana (gracias a la industria cultural, las nuevas tecnologías, empresas de comunicación), contribuyendo así a la composición de públicos cuya diversidad, empero, no mengua su empleo como agente de comunicación social, lo que le hace adquirir así, un carácter aglutinante.

Es por esto que la idea de que la música es “sólo música”, resulta problemática, en tanto que engloba lenguajes y con ello concepciones del mundo diferentes; ha compartido y se ha retroalimentado con otras expresiones culturales (pintura, danza, literatura); se ha visto afectada por las convulsiones políticas y económicas mundiales (ejemplos dramáticos de ello, la Rusia de Stalin o la Alemana nazi), por los cambios tecnológicos y de los medios. La música como fenómeno indudablemente omnipresente, como ámbito en el que convergen sensibilidades colectivas, en el que se conjugan subjetividades, puede ser visualizado como figura-fondo en el que se tejen los universos simbólicos y los imaginarios

colectivos a partir de los cuales el mundo humano adquiere sus fisonomías –tal es su incidencia que el compositor Charles Ives decía que ella era poseedora de una “fuerza civilizadora”⁶³.

Al parecer, una buena parte de la tradición académica y no académica que se empeña en mantener a la música en el orden de lo espiritual –propia de la visión que se tenía de la música en Europa en el siglo XIX- o que, contrariamente, la reduce a un asunto sin relevancia alguna, no hace sino velar el cúmulo de significaciones de las que, efectivamente, se encuentra impregnada. En ese sentido, habría antes que admitir que al invocar a éste “objeto imaginario, simbólico y real”⁶⁴, se hace alusión, por su misma condición, a todo un cúmulo de acontecimientos “*extramusicales*”, a formas heredadas de pensar, que indudablemente afectan al modo en que se hace, se significa, se utiliza y se determina la música, y todo ello con el afán de construir una aproximación sobre la vida de la música que bien puede ser opuesta a otras consideraciones que dan por sentada su existencia, dejándola así, enclaustrada en su torre de marfil (en su pureza), y que por esa razón obnubilan la mirada sobre las múltiples significaciones que puede adquirir.

Justamente, el contenido de lo que a continuación sigue tiene el propósito de poner de manifiesto la extraña y compleja relación que la música guarda con los contextos histórico-sociales en los que ella surge: en algunos sentidos ha obedecido siempre a ellos y, en sus mejores momentos, definitivamente, los ha trascendido.

3.1. Interferencias: historia externa e interna.

A lo largo de la historia, como apunta Elie Siegmeister [1999], se ha dicho que la música no puede ser cuestionada sobre su sentido o totalmente comprendida, ya que pertenece, en esencia, al orden de lo “espiritual”, por lo que resulta prácticamente imposible tratar de comprenderla en “términos materiales” o concretos; se ha llegado incluso a considerarla como un producto que depende exclusivamente de la vida interior de los individuos, fruto de un genio que se encuentra más allá del tiempo y del espacio; también como algo fuera del alcance de las fuerzas que afectan a cualquier hombre; otro de los tropellos que se han cometido es llegar a definirla como una suerte de evasión de la

⁶³ Cita extraída de la nota al editor del texto de Elie Siegmeister, “*Música y sociedad*”, Siglo XXI, pág. XII.

⁶⁴ Contribución hecha por la Dra. Silvia Radosh.

realidad. Todas éstas formas de pensamiento (listado que no es exhaustivo) son la marca contundente, por un lado, de las dificultades que este objeto plantea al pensamiento, y, por el otro, de una forma sumamente inteligente de ejercer un control sobre la música⁶⁵. Al colocar por ahora entre paréntesis la cuestión de que siempre existirá en ella un resto que no se dejará atrapar ni agotar, es en cierta medida posible conjurar a la música de tales opiniones mediante su integración en los contextos en que surge: bastaría echar una pequeña mirada a las formas musicales que algunas sociedades han desarrollado para caer en la cuenta de que ella está enraizada a situaciones concretas, históricas y presentes.

Contextos sociales que adquieren una organización específica, se hayan ligados, se corresponden con el desarrollo de formas musicales específicas⁶⁶. Los derroteros musicales que trazaron músicos como Beethoven, Mozart o Palestrina, a pesar de los rasgos que caracterizan y diferencian entre sí a sus creaciones, tienen en común que formaron parte integral de procesos sociales que a su vez caracterizaron a la época en que tuvieron lugar. Así, por ejemplo, el contexto político y social de la Edad Media fue decisivo para el surgimiento y la invención de un estilo musical como el canto gregoriano –el cual formaba parte de la empresa social de la iglesia por erradicar el paganismo, colocando a la música popular como el producto de fuerzas demoníacas-, al igual que lo fue el declive de los ideales medievales para que se produjera la música del Renacimiento –sin olvidar que el contexto de la Reforma luterana proporcionó un clima de transformación cuyo punto culminante será la aparición de un compositor como J. S. Bach-, y algo similar podría decirse acerca de la influencia de la Ilustración que permitió sustituir el formalismo que caracterizaba a la música aristocrática –que por su parte servía como estrategia mediante la cual ésta clase mantenía y demostraba su prestigio social. Es en este sentido que la consideración exclusiva de cuestiones intramusicales o técnicas, para pensar lo que atañe a la emergencia de formas musicales resulta una tentativa que deja de lado una cuestión fundamental: la articulación de éstas formas en la sinergia de las sociedades plantea un tipo

⁶⁵ Al modo de las actitudes que Freud encuentra en las prescripciones tabú que los miembros de algunas tribus tienen con respecto a sus reyes, parece prevalecer en el caso de la música una gran contradicción entre lo que se considera aparentemente su posición privilegiada y la ausencia de una real y efectiva soberanía.

⁶⁶ La estética que reduce al arte a un epifenómeno de la estructura social (por ejemplo, Plejánov), representa el otro extremo de las maneras de pensar sobre la música: al invocar estas cuestiones se corre el riesgo de caer en dicho reduccionismo, pero el lugar de ellas aquí se hace necesario para efectuar un mapeo que a su vez permita hacer comprensible la relevancia que esta manifestación artística posee para la vivencia de una sociedad sobre sí misma.

de relación que no es de causa-efecto, ni de dependencia absoluta de un nivel (música) respecto a otro (sociedad), sino del tipo de una alteración recíproca o interdependiente⁶⁷.

Ahora bien, el ser humano que reconoce cualidades, asociaciones y connotaciones como propiedades “esenciales” que contribuyen a definir ciertas manifestaciones como “música”, lo hace en virtud de que, evidentemente, le han sido facilitadas a partir del contexto cultural en el que ha sido socializado –por ejemplo, en algunas sociedades no occidentales la música es indisociable de la danza o el teatro, es decir, que no existe como algo aparte de esas otras manifestaciones (*Tlamatinime* en náhuatl significa a la vez ser poeta, cantor, músico, sabio y sacerdote). La música, a todo lo largo y ancho de su historia, ha estado emparentada con formas de pensar que se corresponden y pertenecen a una u otra época y cultura: estos sistemas de valores permiten asir algo de lo que la música es y, lo que es muy importante, consolidan praxis musicales concretas (tanto los intentos por aprehender lo “puro en sí de lo musical”⁶⁸, como los principios dictados por la estética de la expresión⁶⁹, no han podido prescindir de la contingencia subjetiva que se movió al ritmo de unas constelaciones socio-históricas determinadas), cristalizan en “procedimientos” instituidos de composición que, acto seguido, se han decantado como principios de orientación o regímenes normativos (representados por criterios estéticos y/o técnicos), a los cuales deben sujetarse las necesidades artísticas concretas si es que pretenden adquirir un carácter de legitimidad, lo que ha tenido por resultado la confusión de la heteronomía con la autonomía. La música, pues, ha devenido y deviene a cada momento parte de la *institución imaginaria de la sociedad*.

Para continuar dimensionando, al menos provisionalmente y de forma algo somera, lo que se quiere dar a entender con ésta afirmación, se evocan aquí algunas circunstancias

⁶⁷ Hasta aquí solo se subraya esta relación, con la intención de que el contenido total del presente capítulo muestre su sentido.

⁶⁸ Como Theodor W. Adorno lo hace notar en su texto “*Música, lenguaje y su relación en la composición actual*” [2000], después de la Segunda Guerra Mundial, las ciencias duras ascendieron a un lugar prominente en la academia americana: la teoría musical en su afán por abandonar su estatuto de disciplina marginal, adoptó un lenguaje científico y desarrolló procedimientos de composición mecánicos y fisicalizados (enfoques matemáticos y computacionales) que permitirían eliminar, pretendidamente, cualquier dimensión subjetiva.

⁶⁹ Sintéticamente, lo fundamental de un tema musical, según este enfoque (siglos XVIII y XIX), radicaría en su capacidad para vehicular y aproximar a la personalidad del compositor. Las manifestaciones musicales se convierten así, en un órgano de imitación de lo que ocurre en el interior de los seres humanos. Pero decir esto es solo decir media verdad en tanto que “la música está en un margen de incertidumbre” [Serrano, I., citado por la Dra. Silvia Radosh en una contribución personal].

que permitan hacer visible no solo las relaciones que determinadas formas musicales guardan con las circunstancias sociales e históricas en las que tuvieron lugar, sino además, cómo dichas formas, cuyas propiedades en un momento dado pueden creerse inherentes a ésta manifestación cultural, aparecen en realidad como pasajes a primer plano de algún “código sonoro” que adquiere preponderancia frente a otros, siendo así el resultado de procesos instituyentes.

La complejidad de la música tal y como hoy es popular y convencionalmente percibida depende –entre otras muchas-, de dos condiciones que de ninguna manera son consideradas aquí de una forma exhaustiva y como las más importantes, pero sí como algunas de las más ampliamente reconocidas. Una de tales condiciones es precisamente de la que depende la familiaridad que se experimenta generalmente frente a la música: la tradición que se funda con el sistema tonal, es decir, la organización de la música que se efectúa a partir de un centro tonal (notas privilegiadas) que regula las relaciones entre los sonidos produciendo un movimiento melódico que para el oído occidental resulta de lo más natural. Sin embargo, los principios lógicos que proporcionan dicho equilibrio y su vocabulario a la música, si bien no son el resultado directo de la teoría clásica de lo bello que deriva de Platón y Aristóteles⁷⁰ –la cual retoma la tesis pitagórica que ve en la realidad empírica (en su proporción) la expresión de un orden lógico-matemático–, sí guardan correspondencias con dicha concepción del mundo: la coherencia del mundo se manifiesta por todos lados, tanto al nivel del lenguaje y del conocimiento del hombre como al nivel de las formas sonoras⁷¹. De tal suerte que, incluso, la idea de una “música natural” (que resulta concebible solo a partir de que se autonomiza su conformación de acuerdo a los criterios establecidos por la tonalidad misma) forma parte de un sistema de creencias en el que el universo mismo con su orden, organización y cohesión, no hace sino reflejarse en aquella.

⁷⁰ La belleza clásica está sujeta, en la metafísica de Platón, a una perfección absoluta e intemporal que las cosas empíricas poseen en tanto que participan de una realidad superior, a saber, las Ideas. Para Aristóteles, por otro lado, lo bello se encuentra en las cosas empíricas cuando sus componentes guardan entre sí relaciones de equilibrio, proporción, orden, límite, etc.

⁷¹ El descubrimiento “[...] de que las notas de la escala musical se corresponden con sencillas proporciones de números enteros (si su tensión es la misma, una cuerda que sea la mitad de larga que otra producirá una nota una octava más alta, una cuerda que tenga dos tercios de la longitud producirá una nota una quinta justa más alta, y así sucesivamente); es posible, especularon Pitágoras y sus seguidores, que todo el universo está construido sobre los mismos principios matemáticos, de modo que la música que oímos es una versión audible de la armonía que une a la Tierra con el Sol y con las estrellas, la imperceptible pero omnipresente ‘música de las esferas’” [Cook. N., *De Madonna al canto gregoriano*, 1998: 50]

Lo que aquí se ha dejado fuera es la no determinación y la arbitrariedad como fundamento del ser, que se encontraba ya postulada en el pensamiento de filósofos como Demócrito y Anaximandro: la concepción del ser como determinado⁷² ganó terreno hasta el grado de introducirse en el ser mismo del pensamiento sobre la música, y al volver ajeno a esta manifestación todo lo que no ratifique esa significación.

La segunda de las condiciones antes mencionadas en la que se desea hacer hincapié es la presencia de la palabra y la determinación del papel que ésta desempeña dentro de la estructura musical. Esta “nueva estética textual” [Kivy, P., 2005: 72] surge de la pugna entre la estética elaborada por la Escuela Flamenca, “ésta música tan rica por su complejidad melódica y estructural” que acabó haciendo ininteligible –para el oyente- el texto del que eran portadoras, y las aspiraciones del movimiento de Contrarreforma y el Concilio de Trento en lo relacionado a la utilización y, por supuesto, reivindicación del vocabulario sacro, el cual debía constituirse en la piedra angular de la estructuración musical (circunstancia que, por otro lado, contribuyó fuertemente a la génesis de la ópera). Pugna en la que finalmente:

“El principio de la ornamentación opulenta como estética de la redacción del texto sería sustituido por otro: el principio del realismo textual. Es más, el principio del realismo textual es el que ha dominado la redacción de los textos musicales durante cuatro siglos, e incluso en nuestra época, aunque con sus discrepancias” [Kivy. P., 2005: 73]

Esto no quiere decir, como bien se puede apreciar, que la palabra haya estado fuera de las formas musicales previas, sino tan solo que ésta no funcionaba como un factor que proporcionara unidad y homogeneidad a la obra como ha llegado a hacerlo incluso en la actualidad –“aunque con sus discrepancias”, dice Kivy–, sino que era un elemento dentro de una totalidad mucho más amplia.

⁷² Aquí se encuentra todo el problema de lo que Castoriadis denomina como *lógica conjuntista-identitaria*. En su “*Seminario del 20 de mayo de 1987*”, expone al respecto lo siguiente: “El tercer elemento, el más interesante desde el punto de vista interno de la filosofía, es lo que yo llamaba la inclinación natural o la tendencia inmanente hacia una ontología identitaria. Casi nos tentaría decir que, así como la inercia natural de las instituciones humanas –si se permitiese la expresión- las lleva hacia la heteronomía, de la misma manera, todo sucede como si hubiese una tendencia inmanente al pensamiento filosófico que lo atrae hacia la teología racional o la ontología unitaria.

Ya lo vemos antes de Platón. Platón es la línea definitiva de separación de las aguas, pero antes hay signos en Parménides y en los pitagóricos. Muy temprano se constata este impulso a la unidad, esta tendencia a encontrar un principio y solo uno de lo que es o un sentido y solo uno a ‘ser’, una y solo una determinación del ser, con los problemas enormes que esto plantea. [...] He aquí una tentativa para encontrar una determinación atributiva única que dé el sentido del ser, de lo que es verdaderamente” [2004: 334-5].

A partir de estos dos rasgos generales –que por otra parte pueden reconocerse fácilmente en una buena cantidad del material que constantemente se pone al alcance de la audiencia–, se hace manifiesta la realidad de aquella afirmación retomada por Pascal Quignard acerca de que “la música revela el estado del Estado” [1996], y ello es así porque implica totalmente a la sociedad en que surge: el devenir, el movimiento o la estasis que pueden caracterizar el mundo sonoro no es para nada un asunto que pueda considerarse como “natural” o *puramente* intrínseco de lo musical, sino que antes bien algo en ella habla de las dinámicas y panoramas socio-culturales de los que forma parte indisoluble.

Ahora bien, la especificación de la música mediante los atributos arriba comentados, sedimentados como cualidades “naturales”, ha sido puesta en tela de juicio en un buen número de ocasiones. Como señala Tatiana Sorókina “[...] con el último Beethoven empieza la gran ‘despedida’ de la música occidental” [2005: 158], no solo en el sentido de un cambio en la técnica de composición posibilitada por el sistema tonal, sino también en el de la concepción y apreciación de la belleza como valor estético omnipresente dentro de dicho sistema; Wagner por su parte, provoca una ruptura con la tradición al colocar al mito como elemento que se formaliza en sus obras lo cual provoca otra sintaxis “[...] que finalmente conduce a la destrucción del orden tonal” [ídem: 164]; Schönberg “[...] construyó el nuevo sistema de las relaciones entre los sonidos” [ídem: 165], es decir, una forma de composición radicalmente distinta a la “lógica musical básica” [Kivy, P., 2005: 251] que remite al esquema armónico mayor/menor. A la fuerza y contundencia que poseen el conjunto de estas contribuciones/creaciones les corresponde, como se ha venido señalando, un tronco social-histórico, lo cual no necesariamente implica que en ellas se deba reconocer alguna suerte de causalidad mecánica, sino que al tomarlas en su densidad histórica que les es propia obligan a que el pensamiento sobre la música se desembarace de una relación tal, pues una reorganización de los valores y de las fronteras de sentido que conforman el mundo humano les es, de igual forma, inherente.

3.2. Composiciones del pensamiento musical.

La inclusión de la palabra, una de las mencionadas formas paradigmáticas en lo que se refiere a la organización y composición de la música, fue precisamente la que le valió en el siglo XVIII su acceso y su lugar dentro del sistema de las bellas artes (realizado por la

estética de la Ilustración). El elemento que compartían y que definía al conjunto de éstas artes era su capacidad de mimesis o de imitación de lo real. Al margen de ésta signatura estética se encontraban, como manifestaciones de un arte meramente decorativo antes que bello, todas aquellas composiciones que carecían de texto, es decir, en las cuales la voz o habla humana no figuraba en lo absoluto: despojada de éste elemento, se pensó, la música instrumental era ineficaz como vehículo de un contenido “conceptual” –por ejemplo, poético o religioso– o referido al mundo sensible.

Schopenhauer –junto con sus grandes predecesores, fundamentalmente, Kant y Hegel– fue uno de los primeros filósofos que reflexionó larga y profundamente en torno al estatuto de lo que en el siglo XIX se dio por llamar “música absoluta” (manifestación en la que no figuraba el atributo arriba comentado). La opinión de Peter Kivy [2005] sobre la aportación de éste pensador (la cual lo une en algunos puntos con Susanne Langer), es la de que no solo vino a proporcionar soluciones al problema filosófico que ella (la música absoluta) planteaba a la teoría mimética del arte, lo que, por un lado, permitió su general aceptación como arte bello, pero que además le proporcionó un lugar privilegiado frente a todas las demás manifestaciones artísticas. En uno de los escritos más penetrantes y profundos sobre la música, “El Nacimiento de la Tragedia”, Nietzsche retoma la opinión de Schopenhauer en lo referente a éste par de cuestiones fuertemente relacionadas, y tal visión resulta sumamente pertinente y reveladora por lo que a continuación se reproduce en su totalidad:

“[...] La música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es el reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (*Objektivität*) adecuada a la voluntad, sino, de manera inmediata, *reflejo de la voluntad misma*, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a la apariencia, la cosa en sí. [...] la música [...] expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas. [...] los conceptos son los *universalia post rem*, la música expresa, en cambio, los *universalia ante rem*. [...] cuando el compositor musical ha sabido expresar en el lenguaje universal de la música los movimientos de la voluntad que construyen el núcleo de un acontecimiento: entonces la melodía de la canción, la melodía de la ópera están llenas de expresión. Sin embargo, la analogía descubierta por el compositor entre aquellas dos cosas tiene que haber surgido del conocimiento inmediato de la esencia del mundo, sin que su razón tenga consciencia de ello, y no es lícito que sea, con intencionalidad consciente, una imitación mediada por conceptos: en caso contrario, la música no expresa la esencia interna, la voluntad misma, sino que únicamente remeda, de manera insuficiente, su apariencia; como hace toda música propiamente imitativa” [Schopenhauer, citado por Nietzsche, 2005: 141-143]

La postura del filósofo es la de que la música viene a ser representación o mimesis directa de la voluntad, y para intentar aclarar esto, valga decir, que si en la filosofía platónica los objetos del mundo son copias de las Ideas y el arte no es otra cosa sino una copia de la copia, la música para Schopenhauer, en cambio, es la *objetivación inmediata* de la voluntad⁷³ (o de la Idea), es decir, del noúmeno (en la filosofía kantiana), de aquella “realidad” merced a lo cual se hace presente el mundo fenoménico. Pero esta consideración de la música, por un lado, introduce un problema inmenso, sobretodo cuando se toma en cuenta la naturaleza del “objeto” a representar, es decir, hace derivar las composiciones de un principio metafísico (las Ideas, la Voluntad): ¿no es entonces un argumento que fortalece la opinión de que el hacer del músico y el contenido de ese quehacer es intemporal y, por lo tanto, que existe independientemente del papel que desempeña en la sociedad y su tiempo? Pese a que, efectivamente, en este contexto la música es entendida como ilustración acabada de la metafísica schopenhaueriana⁷⁴, hay otra faceta del pensamiento de este filósofo –subrayada también por Kivy– que no desempeña un papel menor dentro de su sistema –a partir de la cual es dable establecer otro tipo de derivas en cuanto al problema de la imitación y de la metafísica que éste establece–: si la música posee un lugar privilegiado entre las artes lo hace en tanto que instituye *una clase de representación* distinta, “*liberadora*”, en el sentido de que no genera una reproducción del mundo sometida a “la raíz cuádruple del principio de la razón suficiente” [Kivy, P., 2005]:

“Nos sentimos impulsados, de hecho obligados, a ver el mundo a través de las categorías causa y efecto, premisa y conclusión, motivo y acción, espacio y tiempo. Actuamos bajo la funesta influencia de estas categorías como esclavos de un amo tiránico: la voluntad que lucha, y buscamos, aunque jamás damos con ello, la paz mental o el descanso tras nuestros esfuerzos intelectuales y prácticos. Sin embargo, en arte, ya sea como creadores o como receptores, somos puestos en libertad” [idem: 56-7].

La música como la más destacada de las artes, como la única capaz de producir un tipo de experiencia particular, es decir, una experiencia que se enfrenta –y se informa de acuerdo– a un mundo construido totalmente de materiales que dejan de remitirse a lo que se

⁷³ Vale aclarar que en la filosofía de Schopenhauer el término “voluntad” no está referido a una suerte de esfuerzo consciente o racional, antes bien, se piensa aquí que el sentido de éste apuntaría más a un “empuje” vital e indomeñable del que brota la vida y que hace ser todo cuanto existe.

⁷⁴ Ejemplo de ello es la propuesta del filósofo de concebir los tonos graves de la escala musical como reflejo de “[...] los escalones inferiores de la objetivación de la voluntad, la naturaleza inorgánica, la masa de los planetas” [*La música en la jerarquía de las artes*, 1998: 157]; mientras que en los tonos más altos y, propiamente, en la melodía se “[...] nos relata la historia de la voluntad iluminada por la razón” [idem: 160].

da cotidianamente a la percepción como mundo, que dejan de adherirse a lo natural o empírico –estratos en los que se encuentran sedimentadas y encarnadas las significaciones socialmente instituidas–, es una de las formas primordiales de crear puentes que conduzcan fuera de los contenidos que contribuyen poderosamente a dar, a imponer, límites precisos a la experiencia de ser. Es esta facultad, en el acontecimiento que hace emerger, en el que precisamente vuelve a ponerse en ciclo la capacidad de engendrar significación propia de lo humano.

3.2.1. La sobresignificación de lo musical.

Como ha señalado Raymundo Mier, *lo imaginario* no es lo ilusorio (si con ello se pretende reducirlo a una suerte de fantasmagoría), sino que es un régimen de identidad, de vínculo, y es así que lo imaginario se coloca como condición inextricable de la vida de lo social. La acción de lo imaginario produce inteligibilidad sobre el mundo: lo hace conocido, manejable, le proporciona contornos familiares, en pocas palabras, le proporciona cierta identidad. Dado que sin dicha acción no habría otra cosa que existencia a secas, la dimensión imaginaria está presente en todo aquello que hace sentido. Es en este aspecto de la cuestión, en donde se hace pertinente indicar que en el fundamento de lo imaginario se encuentra la relación entre lenguaje y mundo [Mier, R., 2008]: entre ambos no hay relación necesaria, es decir, no hay condición ontológica que justifique la conjunción entre el signo y el objeto, y sin embargo, la naturaleza de la *convención* –enigmática (en tanto que es institución imaginaria)– produce, engendra significación. La fuerza significativa del lenguaje no mengua por no poseer referencialidad: buena parte de lo que él hace manifestable no se apunta al mundo de los objetos (el dolor, la libertad, la ética, pueden ser tomados como ejemplos), y, aún así, las estructuras del lenguaje instituyen un régimen simbólico⁷⁵ (instituyendo significaciones), que en última instancia regula, ordena y proporciona el sentido de lo que acontece en cada sociedad específica. Nada más cercano a lo que acontece con las formas musicales.

⁷⁵ Para Castoriadis no hay “sustancia que estaría preconstituida en relación a las instituciones”, como tampoco “la vida social tiene algo que expresar ya plenamente real antes de la lengua en la cual es expresado” Por lo tanto “[...] es imposible captar un ‘contenido’ de la vida social que sería primero y ‘se daría’ una expresión en las instituciones independientemente de éstas; este ‘contenido’ (de otro modo que momento parcial y abstracto, separado a *posteriori*) no puede definirse más que en una estructura, y ésta comporta siempre la *institución*” [*La institución imaginaria de la sociedad*, 2007: 199].

La música es, en el sentido más radical, un objeto imaginario de principio a fin: la significación que comporta el objeto artístico, y dicho con mayor precisión, la forma musical, al no ser una imitación de un modelo es, sobre todo, una *construcción de sus propios objetos de referencia*. Como se ha señalado más arriba, el pensamiento que ha dominado en cuanto al valor que se le otorga a las creaciones del arte (aún en la actualidad), ha colocado su valor en su ser para otro –ha sido Hegel, en sus “Lecciones sobre estética”, quien cuestionó cualquier intento por concebir el arte como algo para otra cosa en lugar de para sí mismo–. En las bellas artes el vínculo con lo “real” (físico) se mantuvo –ilusoriamente⁷⁶– por bastante tiempo⁷⁷, en cambio, en una parte considerable de lo que es parte del patrimonio musical –la más importante quizá–, que históricamente ha sido forjado por la humanidad, esta relación se ha manifestado desde otro ángulo y con otros matices. A diferencia de lo que en *apariencia* ocurre en las artes plásticas y en el lenguaje, el quehacer del músico posee un soporte mínimo en el mundo de los objetos empíricos –lo cual no ha impedido que las distintas sociedades hayan instituido otros soportes⁷⁸–, es decir, no se apoya directamente en imágenes o representaciones del mundo de los objetos instituidos canónicamente como “reales”, lo que ha puesto de manifiesto en innumerables ocasiones su ausencia de referencialidad –que, hay que repetirlo, en las otras disciplinas puede resultar menos evidente, y que muchas veces permanece oculta. El objeto sonoro es, después de cierto nivel, capaz de prescindir de los atributos y las fisonomías provenientes de formaciones sociales con una identidad determinada, así como de una interioridad psicológica del sujeto, en tanto que la dimensión imaginaria que se juega en él no queda reducida a lo “especular”, es decir, a la imagen de alguna cosa preexistente. [Justamente “en los casos más interesantes”, ciertas facetas, no solo de la experiencia del sujeto, sino también del orden social e histórico, se encuentran mediadas, llegan a ser, en su especificidad por y en el ejercicio poético –y no al revés]. La situación de la entidad música parece estar caracterizada por una operatividad francamente paradójica, puesto que, por un lado, ella no es absolutamente libre –pues, cómo se había indicado la legalidad que

⁷⁶ La representación llamada naturalista, como señala Castoriadis, nunca fue respetada por ninguno de los grandes pintores [En: *Transformación cultural y creación cultural*, 2008].

⁷⁷ El surgimiento de la pintura abstracta puede ser un referente en el que la superioridad de la “realidad externa” y la dependencia de las obras con respecto a ella quedan abolidas.

⁷⁸ Piénsese, por ejemplo, en la idea de que los tonos mayores son la manifestación de la condición del ánimo alegre, vivas, etc., en contraste los tonos menores que “reflejan” estados de ánimo más lúgubres.

organiza la manera en como se presentifica es en sí misma una institución social–, y sin embargo, por el otro, en las determinaciones que se da (y se ha dado) a sí misma, la “substancialidad” del mundo es puesta en suspenso en tanto que lo que ahí se muestra es la no determinación del sentido por una supuesta “realidad” externa.

¿Cómo entender que la música crea sus propios objetos de referencia? Las determinaciones a partir de las cuales se edifica la posibilidad de aprehender o tener una experiencia de lo que es verdadero en el mundo, no provienen de la pura percepción como tampoco de un *a priori* trascendental. La conciencia de un sujeto no existe sino como creación histórico-social⁷⁹, y el conocimiento que se deriva de ella no se efectúa nunca exclusivamente por los límites de lo que ya está ahí (interior o exteriormente), sino por lo que lo imaginario establece cada vez “[...] como forma y contenido de lo que se manifiesta” [Castoriadis, C., 2004: 415]. De un modo comparable, la creación musical no es sino la recreación de la efectividad con que lo imaginario hace suyo lo que resiste y con lo que por todos lados se encuentra, es decir, es la manifestación del imaginario instituyente operando: en esta acción la capacidad reflexiva de la subjetividad humana, que es capacidad de enfrentarse consigo misma –con su actividad en tanto psiquismo–, da nacimiento a un esquema representativo en el que lo que está en juego es la instauración de un tipo de relación –entre sujeto y psique (ésta última como parte del ser/ente total)– en el que se *conviene*⁸⁰ con –y se vuelve decible– su ser como Caos (que es, en muchos sentidos, la visión dionisiaca del mundo formulada por Nietzsche). En conveniencia con el estrato al que la creación musical resulta correlativa –construyendo un cielo con lo que se ha podido aprehender del Abismo, diría William Blake–, la experiencia del sujeto se dará a sí misma, a través de la obra, esa alteridad con respecto a la cual se re-constituye dotándose a sí misma de forma.

En el marco de un universo de valores carente de fundamento⁸¹ –que es amoral, que es creación imaginaria–, la música, en su semejanza con el lenguaje como acción simbólica,

⁷⁹Es a partir de esta premisa que Castoriadis considera que la cuestión kantiana es una posición mutilada.

⁸⁰ “Digo conveniencia en oposición consciente y deliberada con la idea de adecuación, puesta por las concepciones heredadas. A la relación entre el contenido del pensamiento y su objeto no podemos llamarla adecuación ni reflejo. [...] Esto es lo que significa conveniencia. El pensamiento conviene, o no, a lo que hay que pensar, al objeto del pensamiento” [Castoriadis, C., *Seminario del 6 de mayo de 1987*, 2004: 277].

⁸¹ “Lo que nos da el trabajo de la imaginación radical del sujeto o del imaginario instituyente histórico-social tiene, por cierto, una relación con lo que es [la dimensión ensídica], pero esta relación es el objeto de nuestra interrogación y no es de ningún modo un dato” [idem, *Seminario del 13 de mayo de 1987*, 2004: 419].

es creadora de mundos, genera modos –otros– de comprensión del mundo. La creación musical aparece entonces no como un hallazgo del sentido de las cosas o la reproducción del mismo, sino que representa en esencia, y en palabras de Nietzsche, una *forma de introducirlo*. La representación musical es constructora de un mundo, mundo que remite a un sentido o modo de ser que resulta irreductible a una realidad que se haya constituida desde el inicio de los tiempos, como tampoco traducible o concebible para una racionalidad que pretende trazar los límites de lo verdadero. Las palabras que Cornelius Castoriadis dedica al arte en general, pueden expresar con mayor profundidad lo que hasta aquí se ha intentado decir sobre la creación musical:

“[...] Totalmente autárquico, al bastarse a sí mismo, al no servir para nada, no es más que una remisión al mundo y a los mundos, revelación de éste como un a-ser perpetuo e inagotable mediante la emergencia de aquello que, hasta entonces, no era ni posible ni imposible: emergencia de lo otro. [...] creación de un sentido que no es ni Idea ni Razón, que está organizado sin ser ‘lógico’ y que crea su propio referente, más ‘real’ que cualquier ‘real’ que pudiera ser ‘re-presentado’” [2008: 26].

En esta línea de pensamiento vale invocar lo que Adolfo Vásquez Rocca ha puesto de manifiesto (retomando, por otro lado, lo dicho por Hegel para la obra de arte en general), acerca de que la música que ha recibido el epíteto de vanguardista aspira a ser música en sí, en tanto que “la música experimental no querrá sino expresarse a sí misma” [2006: 9]. Basta echar una mirada a la inmensa variedad de propuestas musicales surgidas en el siglo XX –ejemplos de ellos son: la música pantonal, que despliega muchos centros tonales y deja de centrarse en exclusividad de uno solo; el serialismo, que consiste en la utilización de patrones o series de notas previamente establecidas en vez de escalas; la música aleatoria, en la que el autor propone diferentes formas de ejecución de posibles secuencias poliformes–, para darse cuenta de que, efectivamente, la característica esencial de esta manifestación es la “creación ontológica”⁸², es decir, la creación de nuevas formas, y como tal, desde hace mucho tiempo ha dejado de ser una representación refleja de “la realidad” (aunque aún hoy en día siguen existiendo manifestaciones que se empeñan en reducir las formas musicales al establecimiento de analogías lineales entre, por ejemplo, los sucesos de la vida cotidiana y ciertas melodías y figuras rítmicas).

⁸² La expresión es retomada del texto de Cornelius Castoriadis “*Imaginario e Imaginación en la encrucijada*”: “Creación significa aquí creación *ex nihilo*, la conjunción en un *hacer-ser* de una forma que no estaba allí, la creación de nuevas formas de ser. Creación ontológica: de formas como el lenguaje, la institución, la música, la pintura, o bien de tal forma particular, de tal obra musical, pictórica, poética, etcétera” [2002: 95].

Se puede tomar como ejemplo concreto la consideración que Stockhausen tuvo de la música: ella representa un viraje radical y un ocaso de los patrones estéticos que habían regido la composición de piezas musicales (y que, interesantemente, siguen vigentes en algunos ámbitos), cediendo el paso a “una concepción desjerarquizada de la música, en donde a todos los elementos estructurales les es otorgada igual categoría” [Maldonado, T., 2003; 20]. En el proceso compositivo de sus trabajos electroacústicos, explota el hecho de que las ondas sonoras se desplazan a través del espacio, por un lado, y la capacidad de los seres humanos de percibir la dirección y velocidad en el movimiento de los sonidos, por el otro. Teniendo en cuenta estas premisas:

“Jamás será lo mismo pagar un boleto por calentar una butaca para escuchar a un cuarteto de Hadyn que, en la escena tres de *Mittwoch* –tercer día de la ópera *Licht* de Stockhausen, aún inconclusa-, ser invitado por el director a abandonar el auditorio: afuera esperan cuatro helicópteros, calentando los rotores, en donde abordarán sendos miembros de un cuarteto equipados con monitores intercomunicados para interpretar el *Helikopter-Streichquartett* (1993) mientras sobrevuelan la ciudad y todo es transmitido mediante bocinas y pantallas gigantes hasta que el cuarteto de máquinas y hombres (el sonido de los rotores y las hélices, combinada con los feroces *ostinati* de los instrumentos de cuerda, es la parte fundamental de la pieza) aterriza para recibir la ovación de un público atónito”. [Maldonado, T., 2003: 23]

En total contraposición con estas imágenes, la música que diaria y continuamente inunda la mayoría de los espacios por los que transitan los individuos, carece por completo de aquella facultad que, principalmente, Schopenhauer y Hegel supieron atribuirle más que a cualquier otro arte. Por el contrario, reproduce fielmente las ideas y sentimientos más gastados con que cuenta el hombre: en ella se combina hábilmente la repetición y las formulas baratas de entretenimiento.

3.3. Hacia una contextualización.

Hace no mucho tiempo (algo más de cien años) el concepto de música era definido por el repertorio de las grandes obras producto del genio de los grandes maestros (lo que comúnmente se denomina “música clásica”). Ahora, en cambio, la cultura musical se ha diversificado enormemente, al punto de que puede resultar equivoco hablar de “la música”, se tendría, más bien, que apelar a “las músicas”. Sin embargo, si se toma en cuenta el endurecimiento y la expansión que la comercialización de la vida musical ha adquirido hoy

en día⁸³, quizá, no sea tan aventurado decir que, por lo general, cuando las personas se encuentran con la palabra música, se vean remitidos a aquellas sonoridades mercantilizadas hechas *ex profeso* para el consumo masivo: cadencias, intervalos, líneas melódicas, alturas, etc., están a tal grado presentes en la experiencia cotidiana del mundo social, que son educadoras inflexibles de la memoria sonora, de la escucha musical, que “devenimos miembros de una secta acústica” [Vásquez, A., 2006: 9] –¿o acaso se siente extrañado aquella persona que escucha, al subirse al transporte público, las melodías que “el chofer” o el vendedor ambulante ofrecen para la “recreación” de todos los usuarios o ante el fondo musical que pretende no dejar en pie ninguna duda sobre la eficacia y los efectos positivos de la “guerra” que el gobierno federal emprende en contra de los carteles de la droga en un anuncio televisivo?–.

En ese sentido, podría decirse que buena parte de la dignidad de la música dentro del contexto cultural actual, depende estrechamente de su facultad para instalarse como fragmento estándar del “esparcimiento dominical” –baste recordar, nuevamente, como es empleada, como estrategia de seducción, en el marco de la mercadotecnia.

Si es verdad que “la música de una época revela el estado del Estado”, las formas musicales que se encuentran sedimentadas en los géneros puestos de moda, en la música mediática, “revelan” una escucha fuertemente clausurada, podría decirse, en su ser para-sí: como reacción musical, abusan de su “absoluto significar”, pues, al carecer de distanciamiento respecto de significaciones sociales instituidas, se convierten en el espejo en que se reflejan figuraciones del mundo con un grado de monotonía, francamente patético. Ni que decir en términos de las técnicas de composición en que estas producciones se apoyan: la aplicación –pero sobre todo del abuso– de fórmulas y reglas ya hechas (acordes con funciones específicas, enlaces predecibles, rítmicas estereotipadas, etc.), que hacen de la música un objeto poseedor de tendencias determinadas, de emociones concretas que le proporcionan, a final de cuentas, “un estado civil”, ha sido convertida en regla. Es a

⁸³ Este proceso es descrito en sus primeras manifestaciones por Th. W. Adorno: “La transición a la producción calculada de música como artículo para las masas tardó sin duda más tiempo que el proceso análogo en la literatura o en las artes plásticas. Su elemento no conceptual y no objetual que desde Schopenhauer la remitía a la filosofía irracionalista, la hizo reacia a la *ratio* de la vendibilidad. Sólo en la era del cine sonoro, de la radio y de los anuncios publicitarios cantados quedó, precisamente en su irracionalidad, completamente secuestrada por la razón comercial. Sin embargo, apenas la administración industrial de todos los bienes culturales se ha establecido como totalidad, adquiere poder también sobre lo estéticamente no conformista” [*Filosofía de la nueva música*, 2003: 15]

esta tendencia a la que se refiere Th. W. Adorno cuando cita, en su sociología de la música, lo que Max Weber reconoció como propio de la lógica de la sociedad capitalista: “[...] desde que la música ingresó en el proceso de racionalización de la sociedad occidental se ha incrementado su carácter lingüístico” [2000: 76]⁸⁴.

Es algo evidente, y no por eso es menos maravilloso, que la música forma parte esencial de la vida de las personas, que constituye uno de esos “rendimientos” que introducen al sujeto al orden de la cultura, pero, igualmente, hay algo del orden de lo ominoso que radica, quizá, en que si “en la edad medrosa”⁸⁵ el hombre estaba sometido a los sonidos provenientes de la naturaleza (para su supervivencia), en la actualidad se halla sometido a melodías de ritmos regulares (¿por diversión?).

Es sin duda cierto que en el contexto del “mercado libre”, que se instaaura con el advenimiento del capitalismo, se profesa una libertad de los artistas frente al poder social, pero no lo es menos que con él han surgido también formas indirectas, pero muy efectivas, de control y de organización: el quehacer artístico ha sido absorbido, en una gran medida, por una organización comercial-industrial que, bajo una fachada de benevolencia pura, la reduce tanto en el contenido como en la forma a una estereotipia y monotonía que raya en lo vulgar, sin consideración alguna de los caminos abiertos por muchísimos movimientos y estilos artísticos que surgieron en el siglo XX. La existencia en el mercado de la oferta y difusión de un cierto tipo de música que carece de contenido y responde más a intereses de la industria cultural (entiéndase, casas disqueras, empresas televisivas), contribuye generosamente a la formación de un cierto gusto musical que se alimenta “de un aserrín que, para colmo, millares de bocas ya han masticado”*, a la proliferación de modas transitorias⁸⁶, a la exposición del arte como artículo más de consumo, a la concepción del ejercicio artístico como un componente mas de la industria de la diversión –resultados que

⁸⁴ Con el nacimiento de la dodecafonía, la música eliminó su relación con el lenguaje cosificado, es decir, sin bien la música es lenguaje, a partir de este movimiento dejó de serlo (en un sentido específico, no general), al hacer desaparecer la identidad absoluta entre los signos musicales y un “comportamiento lingüístico”. Tal identidad, hay que repetirlo, ha sido establecida por la tonalidad.

⁸⁵ “El oído, órgano del miedo, ha podido desarrollarse con la riqueza con que lo ha hecho tan sólo en la noche y en la penumbra de las cavernas y bosques oscuros, de acuerdo con el modo de vivir de la edad medrosa, es decir, de la edad humana más prolongada que ha habido: en la claridad diurna el oído resulta menos necesario. De ahí el carácter de la música, arte de la noche y de la penumbra” [Nietzsche, F., 1997: 51]

* Kafka. F., Letras Mayúsculas. Paidós, pág. 21

⁸⁶ La moda, según el teórico Georgy Lukacs, es precisamente “[...] la represión del carácter orgánico y continuo del desarrollo social y cultural, el olvido sistemático de todo lo anterior y la fetichización de lo novedoso” [citado por Velasco, J., 2004: 31].

cobran sentido en una lógica del orden social que tiende a la estandarización, en la que ya no queda nada por inventar, en la que las cosas ya están hechas y en donde todo es desechable—. En éste estado de cosas lo que se da en nombre de “la música” funciona las más de las veces como medio para negar la complejidad inherente a la realidad en que vivimos, cuando, como dice Eugenia León⁸⁷, debería nutrir a las personas en lugar de “atarantarlas”.

En el trabajo “*Sloterdijk, la escucha de sí y el olvido del ser desde todos los altavoces*”, Adolfo Vásquez Rocca se apoya en algunas ideas del filósofo alemán sobre el papel de la música en la vida del hombre, para denunciar las formas que ella adquiere en las sociedades contemporáneas. En él aborda el distanciamiento, la desconexión y el aislamiento en el que se encuentran los hombres gracias a la tecnología y a la musicalización mediática que inunda a todos los espacios. La existencia de tales estrategias —económicamente dependiente de sectores de la industria—, pone al alcance del “público” un amplio espectro de “oportunidades” y “libertades” —acuñadas para captar un mayor número de consumidores—, al módico precio de instalarse e imbuirse en un régimen de escucha en donde esta capacidad se demuestra profundamente domesticada: al hacer aparecer a ésta capacidad sensorial como una invariante de la constitución antropológica de las personas⁸⁸, el espacio sonoro-subjetivo que funda esta “música de la obsolescencia fatal” [Monsiváis, C., 2004] conduce a una obediencia del en-cantamiento⁸⁹, obstaculizando el ejercicio libre de las capacidades creadoras de los sujetos y promoviendo el goce cómodo.

3.3.1. Contexto: movimiento alternativo de música popular en México.

Carl Dahlhaus [2003] ha hecho notar que la autonomía artística no es una premisa que se encuentre al margen de lo social-histórico, y prueba de ello es la historia de la música popular en México, que ha sido recuperada por Jorge H. Velasco [2004] en su libro “El canto de la Tribu”, el cual sienta un precedente importantísimo acerca del campo

⁸⁷ Entrevista de Ernesto Márquez a Eugenia León. Revista *Pulse* No. 3 de febrero de 1997.

⁸⁸ “[...] Solo hay naturaleza humana en el sentido de ciertas constantes antropológicas (por ejemplo, la apertura al mundo y la plasticidad de la estructura de los instintos) que delimitan y permiten sus formaciones socio-culturales” [Berger, P., Luckmann, T., 2003: 67].

⁸⁹ Hay que recordar lo que Pascal Quignard señala acerca de que: “[...] en latín escuchar se dice *obaudire*. *Obaudire* derivó a la forma castellana obedecer. La audición, la *audiencia*, es una *obaudientia*, es una obediencia” [*El odio a la música*, 1998: 106].

artístico en el que viven los sujetos que han colaborado en la realización de la presente investigación, así como del imaginario social que baña de sentido tal quehacer.

En su trabajo se ofrece un panorama vasto de los distintos momentos y épocas que conforman la historia de México y al hacerlo no deja de mostrar la incidencia y el papel tan importante que ha tenido y sigue teniendo la aportación que hacen los sujetos al orden social al engrosar la sustancia musical, escapando de las convenciones que atan el pensamiento y la imaginación por medio de los modelos sonoros que la sociedad lleva consigo como parte de sus formas de reproducción. La ilustración de esta última circunstancia es expuesta cuando se aborda la influencia de toda una estrategia de mercado en armonía con una política de Estado, tuvo (y cabe decir que aún tiene) como consecuencia principal la enajenación de creaciones artísticas plurales y originales, que, sin embargo, se vio contrapunteada por la participación de todo un conjunto de individuos⁹⁰ que se autodefinieron como “actores y autores de un devenir histórico-social” [Manero, R., 1990], es decir, por movimientos artísticos que poseían una dirección totalmente contraria al plan instituido por el régimen social neoliberal:

“El movimiento alternativo de música popular está integrado por un número considerable de compositores, músicos e intérpretes, que abrevan en los diversos géneros musicales tanto nacionales como extranjeros, y tiene una particular historia organizativa y de vinculación con los movimientos sociales de los últimos 30 años. Este movimiento surge a partir de la movilización estudiantil de 1968, y tiene como antecedente el trabajo hecho en años anteriores por Concha Michel y Judith Reyes” [Velasco, J., 2004: 27].

Jorge Velasco –él mismo participe de éste movimiento alternativo– en el recorrido que realiza, restituye parte del clima social que imperaba después de la Revolución Mexicana al cual le eran indisociables las manifestaciones de una música creada por los sectores populares, narra como éstas expresiones –entre las que se encontraban la música indígena, los corridos, la música mestiza–, fueron, con el advenimiento del modelo desarrollista en la década de los cuarenta, cooptadas por parte de la industria cultural, y cómo este fenómeno acabó por convertirlas en fragmentos u ornamentos de una sociedad cada vez más moderna y urbana, desvirtuando así su íntimo vínculo con la tradición en la que habían sido forjadas. Las modificaciones (mutilaciones) que se impusieron a estas

⁹⁰ Concha Michel, Judith Reyes, Amparo Ochoa, Arcadio Hidalgo, José de Molina, Rockdrigo Gonzáles, Mario Rivas, René Villanueva, Juan José Calatayud, Guillermo Velásquez, Oscar Chávez, Pancho Madrigal, Jaime López, Chava Flores, Lalo Gonzáles Piporro, León Chávez Texeiro, son solo algunos nombres de una lista interminable.

manifestaciones populares, tanto en su forma como en su contenido, dieron lugar al surgimiento a lo que todavía hoy en día se denomina expresiones “orgullosamente mexicanas” (como el mariachi⁹¹, por mencionar sólo una), es decir, a una cultura oficial producto de la industria mercantil que se constituyó explotando un nacionalismo compensatorio y de espectáculo: el despojo de que fueron objeto tanto la música indígena como la mestiza dio lugar a la aparición de lo que hoy se conoce como canción ranchera, el corrido oficialista y la canción romántica. El trabajo que conjuntamente desplegaron músicos rurales de distintas regiones del país⁹² y músicos urbanos (entre ellos trovadores contemporáneos) fue precisamente en contrasentido al encargo social de llevar a cabo un abandono y anulación de los contenidos literarios y texturas sonoras, así como de las dimensiones contextuales (escénico-teatrales) de estilos tradicionales, para sustituirlos por una sofisticación rampante –que subjetivamente llevaba a cabo la reconciliación del pasado rural y la nueva condición urbana de millones de migrantes.

El clima social en el que se constituye el movimiento alternativo de música popular estuvo conformado por las luchas sindicales y de las organizaciones de izquierda (Partido Mexicano de los Trabajadores, Partido Comunista Mexicano) que algunos de éstos venían librando desde la década de los cincuentas, y, fundamentalmente, por el movimiento estudiantil del ‘68⁹³. Es este contexto político el que imprime al movimiento de músicos un sello particular, y el que a su vez se ve potenciado por este último: la apropiación de géneros musicales tradicionales y extranjeros (como la música afroantillana, el rock, el jazz) posibilitaron la expresión tanto del “descontento popular” imperante dentro del país como del deseo de recuperar el control sobre la creación, circulación y consumo de las

⁹¹ “El ejemplo más claro de integración de la música popular mestiza regional al circuito de la comercialización es el de los sones jaliscienses y su grupo interpretativo: el mariachi constituye una muestra inequívoca de la urbanización de un conjunto rural” [Velasco, J., 2004: 39]. Dice José Joaquín Blanco, citado por el mismo Jorge Velasco: “Le debemos el charro, el mariachi y el México ranchero a la XEW o a Televisa, más que a cualquier antecedente histórico de la cultura campesina” [idem: 41-2].

⁹² “Este es el caso de la banda de música Brígido Santamaría de Tlayacapan Morelos; los tríos Aguacero, Xavizende y Xoxocapa, así como Juan Reynoso, Arcadio Hidalgo y Guillermo Velásquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, entre otros” [idem; 36].

⁹³ Relata Velasco: “Es la época de auge del movimiento obrero en nuestro país que se expresa en un fortalecimiento del sindicalismo independiente con las movilizaciones en los años setentas de los electricistas de la Tendencia Democrática dirigidos por Rafael Galván, el sindicato universitario de trabajadores y académicos, la huelga de los trabajadores de las empresas Spicer, Galas y Refrescos Pascual, entre otras, que llevaría a la formación de la Cooperativa de trabajadores de dicha empresa que hasta la fecha es un ejemplo de autogestión obrera.

[...] Esta movilizaciones populares estuvieron acompañadas por la entusiasta participación de músicos cuyos cantos se sumaban a los coros y consignas de la gente en huelgas, mítines y marchas” [idem: 66-7].

manifestaciones culturales que hasta el momento habían sido instrumentalizadas por casas disqueras y medios de comunicación; la práctica del movimiento alternativo se opuso fundamentalmente a la transformación de formas de expresión en meros productos de compra-venta, al mismo tiempo que reivindicó a la música como manifestación artística autónoma que se nutre de un momento socio-histórico, caracterizado por el cuestionamiento directo a la lógica del “milagro mexicano”⁹⁴, es decir, como un campo cultural que se configuraba a partir de los fuertes vínculos con las luchas sociales que hasta la fecha habían tenido lugar en México. Esta circunstancia deja en evidencia que la creación de música no fue sólo una manera de expresar ideas y, en algún sentido, resolver conflictos (intrapsíquicos), sino que a partir de estas prácticas se constituyeron *ethos*, se participó en la creación de valores que fortalecieron los vínculos sociales, lo que trajo consigo la conformación de proyectos identificatorios que asumieron la responsabilidad de hacer otra cosa, de instituir⁹⁵.

A partir de esta ojeada a vista de pájaro sobre la autogestión que el movimiento alternativo de música popular efectuó sobre ciertos elementos culturales, se hace posible vislumbrar otro rostro de lo que puede significar la autonomía, condición indispensable para la creación. Al igual que otras muchas manifestaciones artísticas originales (tales como el surrealismo, el jazz, la música serial, la pintura abstracta), el movimiento alternativo de música popular en México, a su manera, implicó una transformación de los ámbitos sociales de referencia en los que los sujetos estaban insertos: el movimiento como emergente de un contexto socio-histórico específico⁹⁶, permitió rectificar más que ratificar formas de subjetivación que eran mantenidas por las “pedagogías” sociales instituidas. Dice Clifford Geertz, “[...] las formas artísticas generan y regeneran la misma subjetividad que sólo pretenden desplegar” [Vila, P., 2000: 350-1]. Habría que agregar que generan *otra* subjetividad a la que pretenden desplegar. En este sentido, y en casos como éste, puede decirse que lo que produce la identidad del sujeto es el ejercicio poiético y no al revés.

⁹⁴ Proceso industrializador que vive México en el periodo de 1940 a 1970, como lo recuerda Jorge Velasco.

⁹⁵ Ejemplo de ello fueron las peñas folclóricas que representaron centros de difusión de música, así como fuentes de empleo para los músicos. Lo mismo cabe decir de la creación del Frente para la Libre Expresión de la Cultura (FLEC), el Centro de Estudios del Folclor (CEFOL) y la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR), lugares en los que se agruparon músicos con el objetivo de elaborar y difundir propuestas alternativas.

⁹⁶ Movimientos que han estado presente en otras circunstancias tales como el apoyo a damnificados del terremoto del '85 y el levantamiento zapatista en el '94.

Si la creación musical es fruto del trabajo y empeño que implica vencer en la marcha y permanentemente “[...] la disposición contagiosa a renunciar a la autonomía y deslizarse bajo un techo, por muy agujereado que esté” [Adorno, T. W., 2000: 89], tal actividad es, sin duda, una parte esencial en la conformación de subjetividades menos alienadas; representa por sí misma una actividad que se nutre de una savia que concierne profundamente al ser humano: la imaginación radical. Sin embargo, cabría decir junto a Nietzsche, que si quiere continuar como amigo de la música y como muestra amorosa, los sujetos deben ser también capaces de hacer la guerra por ella, y en buena medida, ser enemigos de las formas anquilosadas que hasta el momento haya podido adquirir.

Segunda parte.
Trabajo de campo.

4. Sobre la intervención en terreno.

Pensar que la integración de determinados sujetos (personas y grupos) al trabajo de investigación se ha llevado a cabo por mera contingencia sería un posicionamiento al que sin dificultad se le podría objetar que “peca de ingenuo”. Para evitar caer, en lo posible, en una situación semejante se precisa hacer un par de aclaraciones. Una de las circunstancias que más peso ha tenido al momento de optar por trabajar con uno u otro conjunto de músicos-compositores ha sido en primera instancia la que versa sobre las características de la propuesta musical que se ostenta, es decir, que más allá de su pertenencia a tal o cual género musical lo que resultó un elemento orientador fue su alejamiento respecto de los cánones estéticos convencionales, por lo que se podría decir que el criterio fue algo así como “entre más raro mejor” –lo que no implicó que se tratase de “música fácil”. La segunda circunstancia que incidió de modo contundente en la elección de los sujetos de la investigación fue la que marcó el propio terreno: el acercamiento a un primer grupo abrió la posibilidad indirecta –y en ocasiones directamente– de aproximarse a otros, como en una suerte de efecto domino, una conexión demostró la posibilidad de otras más. De tal suerte que el universo de estudio está comprendido por cuatro agrupaciones de músicos cuyas trayectorias van desde los dos a los diez años, pero cuyos miembros (hombres y mujeres – diez en total–), poseen una formación musical que individualmente trasciende tales períodos de tiempo.

En el período que fue de junio del 2007 a marzo del 2008 se realizaron una serie de acercamientos con dichos músicos, unos tenían como finalidad plantear el proyecto de investigación, otros el objetivo de poner en marcha lo que propiamente fue el dispositivo de investigación sobre el terreno, es decir, la realización de las entrevistas que desde el inicio se propusieron como forma de trabajo (aunque desde noviembre del 2006 ya se había concertado un encuentro con el dueto de músicos llamado La Perra, radicado en la comunidad de Tepoztlán).

En este caso la demanda, expresada al menos en forma directa y explícita, ha sido la que el investigador mismo formuló a los sujetos para su colaboración en el proceso de investigación: la demanda fue la de realizar un acercamiento al trabajo que como artistas realizan, a aquellos aspectos que lo hacen posible, pero también por momentos imposible, y producir una reflexión en torno a ello con la finalidad de integrar tales reflexiones en el

marco de una investigación que pudiese inscribirse en el ámbito de la Psicología Social. Los grupos que aceptaron formar parte de éste proceso fueron en un primer momento convocados por vía Internet, es decir, que sin que existiese un vínculo previo entre los músicos sujetos de la investigación y el investigador, se procedió a convocarlos mediante un correo electrónico en el que, entre otras cosas, se hizo una presentación general del proyecto, planteando tanto la afiliación institucional como los objetivos que la investigación ha tenido como pretensión alcanzar. En todos los casos la respuesta de los integrantes de los grupos fue positiva. Este primer contacto se realizó en tiempos distintos pero una vez que se obtuvo una respuesta (y junto con ella los datos necesarios para poder localizarlos) el siguiente paso consistió en ratificar (vía telefónica) lo que previamente se había planteado en el e-mail, al tiempo que se planeó un encuentro posterior cuyo objetivo era el de hablar sobre los pormenores de la investigación, de los que conciernen a sus objetivos, formas de trabajo, pertinencia, marco teórico, filiación institucional, y conocer su opinión al respecto, es decir, si aceptaban o no participar en la investigación.

La forma de trabajo fue en principio propuesta por el investigador, y consistió en la apertura de un espacio y un tiempo en el cual los integrantes de las agrupaciones y el mismo investigador, desplegasen un esfuerzo de reflexión –apelando siempre a la memoria, a la experiencia y a la imaginación– en torno a un acontecimiento como la creación artística, y específicamente, a lo concerniente a la subjetividad implicada en el ámbito de la creación musical. Se propuso llevar a cabo entrevistas las cuales representarían momentos distintos del proceso, cada uno de los cuales tendría como objetivo trazar una suerte de “mapas de circunstancias” [Deleuze, G., 1980: 22] referidos a una serie de cuestiones que desde las preguntas de la investigación han resultado pertinentes⁹⁷. Desde el inicio se estableció que el rol del investigador consistiría en emitir planteamientos generales al inicio de los encuentros, al mismo tiempo que realizar intervenciones en ocasiones en las que fuese oportuno recuperar aspectos de lo dicho y sugerir líneas de pensamiento para seguir desarrollando la reflexión. Se estimó además que la duración de las entrevistas sería de una hora y el número de las mismas sería de tres o cuatro. En cuanto a la periodicidad y el lugar en que se llevarían a cabo las mismas, son los mismos grupos los que han decidido sobre

⁹⁷ Los “ejes de trabajo” son incluidos al final de este capítulo.

estos aspectos⁹⁸. Junto al encuadre de inicio, se solicitó su consentimiento para poder grabar en audio cada uno de los encuentros sostenidos, agregando el compromiso de entregar las transcripciones que de las entrevistas se fuesen realizando. En aquellas ocasiones en las que no fue posible grabar los intercambios con los músicos, se cuenta, sin embargo, con una reconstrucción de lo acontecido que se realizó inmediatamente después de los encuentros.

El dispositivo apuntó en todo momento hacia el objetivo de involucrar activamente a los sujetos de la investigación (individuos y grupos) proponiendo como objeto de su reflexión (tarea) distintas facetas, momentos o aspectos que integran aquello que representa una suerte de esfuerzo subjetivo sin el cual no sería posible creación de ningún tipo. A continuación se presentan los supuestos metodológicos que fueron considerados para armar el dispositivo de investigación, mismo que se inscribe en el campo de la Psicología Social y como tal, tuvo como objetivo contribuir a la producción de conocimiento.

4.1. Argumentación del proceso de investigación.

Para comenzar se hace necesario resaltar la naturaleza del *campo problemático* [Fernández, L., 1998: 67] que interesa estudiar, a saber, la forma en que la subjetividad se pone en juego en el trabajo creador de músicos, pues dicha problemática fue la que marcó la pauta para el diseño del dispositivo de investigación. Y para alcanzar un grado de congruencia con una empresa que se lanza a la “búsqueda del sentido de la acción” [Castro, R. 1996: 57], la investigación se posicionó en un paradigma epistemológico que considera, en primer lugar, que la forma y naturaleza de la realidad sólo pueden ser gracias a -y por- la presencia de los sujetos. Desde el ámbito de la poesía el poeta inglés W. Blake arroja la siguiente sentencia “el hombre ausente la naturaleza estéril”*. Ésta visión del mundo, que converge con los avances o giros epistemológicos que han venido ocurriendo en las últimas décadas, obliga al investigador de las ciencias sociales a abandonar el prejuicio ontológico de que lo real es un algo externo que las personas perciben de forma refleja, sino que, por el contrario, se significa a través de las acciones interpretativas de los individuos. Es desde la concepción de que la realidad que circunda a cada sujeto resulta fundamental para la

⁹⁸ Lo mismo cabría decir respecto al número de sesiones y a la duración de las mismas.

* *El matrimonio del cielo y el infierno*. Colección Reino Imaginario. México 2000. Pág. 28.

estructuración del mismo y de que, al mismo tiempo, ese ambiente es el producto de la interacción de los sujetos, que lo que interesó fueron las particularidades que adquiere dicha dialéctica (entre lo dado y lo posible) en lo que atañe, especialmente, al problema de la subjetividad en el contexto del trabajo creador, partiendo en principio, del supuesto de que ésta actividad es inseparable de una alteración de formas sociales instituidas, y por ende, de un ejercicio singular de la vida. Es en este sentido, en donde las decisiones ontológicas que fundamentan las acciones emprendidas para hacer visibles los andamiajes de la subjetividad se separan de aquellas otras que configuran el paradigma positivista y que fungen de base en la utilización de los métodos cuantitativos.

Es así pues, que con el propósito de elucidar los entramados de sentido que entran en juego y sostienen el despliegue creador, gracias al estudio de la situación concreta de algunos músicos (individual o grupalmente pensados), se optó, en un primer momento, por la utilización del método clínico, tal y como es descrito por José Bleger, es decir, como “[...] la observación rigurosa, metódica, prolongada, intensiva y profunda” [1986: 161], con la finalidad de aprehender la complejidad de la situación de investigación, pero alejándose de cualquier orientación psicoterapéutica y/o praxiológica. Para ello fue preciso acordar con los sujetos de la investigación las condiciones espaciales y temporales (artificiales pero no arbitrarias) de nuestros encuentros, los cuales fueron propuestos en su conjunto como una ocasión privilegiada para el surgimiento de una reflexión más profunda sobre su quehacer.

Estas decisiones sobre la situación de investigación no tuvieron como objetivo sino efectuar “una lectura fina de la situación” [Àrdoino, J., 1981: 27] que involucrase activamente a los sujetos de la investigación. Es a partir de esta circunstancia que la parte vital en el devenir del proceso apuntó al “cuestionamiento acerca del sentido” [ídem: 18], como una forma de promover la reflexión crítica y la participación activa sobre la problemática que planteó la investigación, descentrando así la posición del investigador como el responsable de controlar las variables o condiciones intervinientes en cada momento (con la finalidad de hacer labor de asepsia), y colocándolo más como un facilitador o copensor [Pichón-Rivière, E., 1983] del proceso de análisis –interesado antes bien en comprender y restituir la singularidad y complejidad que adquiere la subjetividad de los sujetos que se encuentran relacionados con la experiencia de la creación en el ámbito de la música.

Resulta evidente que la presencia del investigador fue obligada. Aunque la intervención directa en el campo intentó circunscribirse, en el inicio del proceso, al planteamiento de una consigna de trabajo, ésta inclusión no dejó de producir una serie de intercambios que dejan su huella en el conocimiento que se generó –efecto Heisenberg⁹⁹–: la investigación al ser entendida como proceso dialógico, “en la que la conducta de ambos es interdependiente” [Bleger, J., 1985: 23], derrumba la ilusión de la neutralidad, y conduce a tomar en cuenta el monto de subjetividad que necesariamente incide en la observación de lo que ahí aconteció, en donde, desde el inicio, existió un grado importante de interpretación. Es por esto por lo que el diario de campo se hizo absolutamente necesario, pues, permitió llevar un registro del contexto interaccional en el que se produjeron los acontecimientos sobre los que la reflexión centró su interés: este material ha proporcionado la ocasión de echar mano de aquellos procesos que tuvieron lugar en las situaciones en función, precisamente, del investigador, dándole al proceso de análisis mismo y a los conocimientos que de él han surgido, una mayor riqueza e inteligibilidad, tratando de evitar así la abstracción.

Otro aspecto que es necesario resaltar es el hecho de que el dispositivo de investigación se centró en la consecución de objetivos distintos a los meramente circunscriptos a la recolección de datos, y por lo anteriormente dicho, difícilmente pudo apegarse o permanecer al nivel de la simple y llana descripción. Contrariamente, se definió más como una “provocación” [Villamil, R., 2008] que permitiera la creación de una serie de reflexiones sobre el quehacer de las personas que colaboraron con la investigación, que propuso tomar por objeto del pensamiento el cómo las personas o el conjunto de sujetos han llegado a asumir el compromiso de dedicar sus vidas a una actividad como la música: retomando la biografía y la historia compartida de los participantes se abrió una ruta de acceso a la realidad social y psíquica de la cual ellos son portadores y ha permitido conocer las implicaciones subjetivas de su tarea, y en suma, *el espacio psicosocial que ésta última contribuye a estructurar*. Esto resulta de suma importancia ya que en lo referente a

⁹⁹ “En física, [], Heisenberg se dio cuenta de que los resultados de la experimentación estaban determinados por la posición del experimentador, y que por dicha condición, era necesario dar cuenta de tal posición. En Psicoanálisis, el dispositivo produce una neurosis transferencial, desde el cual es posible el análisis del paciente y consiguientemente de los efectos terapéuticos. Ampliada a la dimensión de las Ciencias Sociales, la dimensión epistemológica de la implicación nos remite al estudio de cómo los dispositivos de investigación o de intervención producen los fenómenos que quieren observar” [Manero, R., 1990: 137].

experiencia de la creación musical, el reto estribó en la construcción de un relato que supusiera la articulación de momentos significativos en el cual pudiera “leerse”, como en un texto [Ricoeur, P., citado por Martínez, M., 1996: 123], un entramado de sentidos pertenecientes al contexto histórico y sociocultural dentro del cual la acción de los sujetos se hace posible: tal acción tuvo como resultado la “traducción” –o puesta en sentido [Aulagnier, P., 1980]– de aspectos concernientes al quehacer de los narradores a formas sociales de significado, dando cuenta de la realidad psicosocial que de ningún modo constituyó el surgimiento de una “verdad” acabada depositada en los sujetos.

Una vez más se hace necesario reiterar la concepción de un sujeto que es activo, es decir, capaz de construir y transformar la realidad en que vive: la invitación (que supone el dispositivo) a volver a pensar –e incluso interrogarse por las motivaciones de– sus acciones es, como antes se señaló, si, una construcción, pero además, una reconstrucción, que se produce, como señala Alicia Lindón, en razón de los “esquemas cognoscitivos incorporados con posterioridad a los eventos narrados” [1999: 301], es decir, al nuevo aprendizaje que los sujetos han ido realizando¹⁰⁰. Es necesario precisar que en ningún momento se trató de “sacar” o “extraer la información”, y mucho menos de descubrirla como si ya estuviese allí, en los hechos mismos, puesto que proceder en tal dirección significaría no otra cosa que degradar al proceso de investigación al estatuto de mero interrogatorio: hubo ante todo que producir dichas narraciones en la situación que se estructuró en el momento en que estuvimos incluidos, y que fueron poniéndose de “relieve” gracias a la elaboración del campo conceptual o marco interpretativo de la investigación –lo cual implica un alejamiento total con respecto al supuesto empirista que consiste fundamentalmente en creer que los sentidos son la fuente directa del conocimiento.

En la medida en que se persiguió alcanzar y tener acceso a un conocimiento específico sobre las categorías interpretativas que permanentemente se están jugando y que se dinamizan en el contexto particular de los procesos de creación, la entrevista (grupal y/o la entrevista a profundidad) se convirtió en un instrumento esencial de trabajo: con su ayuda se instrumentó la exploración de aquellos pliegues de los que se componen las

¹⁰⁰ “[...] la noción fenomenológica de huella –distinta de la condición material, corporal, cortical de la impronta– se construye sobre la base del ser-afectado por el acontecimiento del que se da testimonio por narración, tras la modificación de las experiencias pasadas en función de las nuevas” [Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, 2004: 93].

trayectorias subjetivas con y por las cuales los sujetos devienen y se perfilan como autores de un proyecto, en y sobre las cuales se juegan permanentemente actitudes, opiniones, creencias, deseos, etc., que los articulan a un pasado y los proyectan a un futuro. Es en esa dirección en donde un recurso como la entrevista adquirió pertinencia y se volvió indispensable para llevar a cabo un reconocimiento de los procesos de creación en la que sea dable recuperar la subjetividad que en ellos interviene

Por último, cabe decir acerca de la tarea analítica (desde el inicio una presencia constante), que ésta se fue efectuando sobre los registros o sistemas de significación sociales en los que se encuentran inscritos, y de los que dan testimonio, los distintos materiales que se elaboraron (textos resultado de las transcripciones). Como Margarita Baz señala: “[...] los estudiosos de la sociedad tienen que producir discursos sobre los discursos sociales, hablar sobre hablar, generar sentidos sobre hechos de significación y de sentido” [Baz, M., 1998: 58], por ello, dicha labor ha consistido, al modo de un sastre, en tejer sentidos y establecer relaciones entre el conocimiento particular al que se ha tenido acceso y las “herramientas analíticas” que se fueron construyendo desde el inicio, de modo que tal procedimiento redunde en un conocimiento más profundo de ambos registros. En otras palabras, se ha puesto a trabajar [Rahman, G., 1987] los discursos emitidos por los sujetos de la investigación para hacer que emerjan otros horizontes de comprensión que incidan sobre lo acontecido, es decir, para producir y construir significados que vayan más allá de los aspectos fenoménicos, tarea ésta que es esencialmente a una búsqueda permanente por trascender el estatuto de “lo observado” [Villamil, R., 1996]

Antes de presentar y describir las consignas o preguntas guías que se han elaborado para ser introducidas en los distintos momentos del proceso de la investigación se ha creído conveniente explicitar el marco conceptual que permite el empleo de la entrevista (grupal e individual) como instrumento de investigación.

4.2. La entrevista.

La construcción de un dispositivo de investigación que en este caso tomó cuerpo a partir de la utilización de la entrevista grupal, respondió en principio a una circunstancia que es propia del campo de la investigación: la música es por lo general interpretada, y en muchos de los casos, también compuesta por grupos. De acuerdo con dicha condición, una

herramienta metodológica como la entrevista grupal se presentó como una modalidad de intervención que permitía la instrumentalización de los contactos con el terreno, que llegado el momento se fue complementado y alternando con el empleo de la entrevista a profundidad, en razón de las mismas circunstancias planteadas por el movimiento que se produjo en el devenir de la investigación.

Dado que la intervención tuvo como objetivo aproximarse a la experiencia de músicos compositores –teniendo como presupuesto la idea de que en el ejercicio creador, además de que se formulan y reformulan concepciones estéticas, ese mismo acontecimiento, posibilita que se reestructuren o movilen trayectorias subjetivas (momento instituyente) que son orientadas por significaciones socialmente instituidas–, y con ello emprender una tarea de elucidación –mediante el diálogo reflexivo suscitado entre los sujetos presentes en las distintas situaciones (incluido el investigador como copensador)– de los múltiples procesos, sentidos, significados y conflictos que confluyen y dan especificidad a su quehacer, la entrevista como forma metodológica de investigación dio visos de pertinencia. Sin embargo, tal y como Margarita Baz [2003] lo ha señalado, la entrevista no se reduce a un mero procedimiento técnico que puede aplicarse indiscriminadamente, sino que por el contrario su utilización en el marco de la investigación cualitativa adquiere pertinencia cuando existe una coherencia entre los fundamentos metodológicos del instrumento y la construcción teórico-conceptual del objeto de estudio. A continuación se intenta subrayar esta convergencia mediante la ubicación conceptual que dicho recurso metodológico supone según sea el ámbito de su aplicación.

El marco de referencia que en la presente investigación ha permitido pensar lo grupal es proporcionado por la teoría de los Grupos Operativos y por los aportes del Análisis Institucional. El primero de estos marcos referenciales toma del psicoanálisis elementos que permiten concebir lo grupal como la expresión de una estructura o instancia “que esta más allá de los individuos que están haciendo la experiencia grupal” [Bauleo, A., 1977: 18], que al configurarse, a partir del entrecruzamiento proyectivo –y fantasmático en el que descansan los procesos identificatorios entre los integrantes de la experiencia– y la mutua representación interna, establece las reglas del juego que proporcionarán un marco de estructuración de la acción del grupo que tiende a la tarea. Cuando se habla de grupo se habla, entonces, de la estructura o espacio imaginario que aunque construido por el grupo

real no resulta inmediatamente accesible, sino que mantiene cierta autonomía con respecto a los miembros –su naturaleza es ser inconsciente– e interviene provocando o estimulando comportamientos en los integrantes, es decir, que ésta estructura dicta el “deber ser” de la producción grupal y condiciona su dinámica, en el instante mismo en que funda y hace al grupo. La formación de este espacio imaginario, cimiento sobre el que se edifica cierta comprensión de lo que pasa en el “aquí y ahora” y en la que se apoya la acción de los sujetos, sólo es posible a partir de una incesante interacción entre lo psíquico y lo social, es decir, que todo aquello que se pone en escena en el espacio grupal, no sólo depende de la falta de conciencia frente a objetos parciales, pulsiones agresivas o libidinales, momentos de indiscriminación, de pérdida y ataque, etc., sino que en primera y última instancia esta relacionado “con un campo social, económico y político” [Guattari, F, 1976: 10].

Cuando Armando Bauleo habla del grupo como “la construcción ideológica por excelencia” [1977: 17] –ya que ciertamente el quehacer de los grupos puede desembocar en un funcionamiento que legitima y reproduce el sistema de relaciones y de poder que es dominante en un contexto social-, lo hace para definir y colocar la praxis del Grupo Operativo como una contraideología que apunta al trastocamiento de las formas “[...] institucionalizadas del pensar, del accionar, del sentir” [ídem: 21], mediante una práctica que tiene por objetivo “aprender a pensar” (entendido, como una capacidad de representarse el contexto de existencia que rompe con los límites impuestos por las condiciones sociales), apoyándose en la “trama vincular” [Woronowsky, M., 1961] que hace posible la creación de nuevas relaciones con aquello que es objeto del pensamiento

La distinción hecha por Félix Guattari [1976] entre grupos-objeto y grupos-sujeto – la cual posteriormente se ha convertido en parte del conjunto de herramientas conceptuales del AI–, sintoniza en cierta medida con lo anterior y resulta aquí de suma importancia, principalmente, por dos cuestiones: primero, saca de la oscuridad el hecho de que lo producido tanto por los individuos como por los grupos está inscrito en una dimensión social e histórica, es decir, institucional; y segundo, hace hincapié en una potencialidad o capacidad de los mismos para poner en tela de juicio las objetivaciones de las que precisamente, valga la redundancia, son objeto. Lo primero trae como consecuencia que al hablar del campo de intervención sea imposible hacer a éste equivalente con el campo de análisis –distinción que, por otro lado, ha sido realizada por el análisis institucional:

“[...] la latencia grupal tiene que ver con el sistema institucional, es decir con aquellas formas de las relaciones sociales que se instrumentan en las prácticas –sea la familia, la educación, las relaciones entre los sexos, etc.- y de las que se derivan valores, normas y consignas, mismas que estructuran el mundo simbólico y determinan el imaginario colectivo. [...] el campo de análisis de la intervención grupal trasciende la singularidad del grupo al que tenemos acceso”. [Baz, M., 2003: 66-67].

Esto implica que la lectura del acontecer en el grupo habrá de incluir aquellas líneas de fuerza (inconscientes) que permanentemente atraviesan, hacen funcionar y echan andar procesos que no son propiedad exclusiva de los sujetos (grupos e individuos) que están frente al investigador y que, en cambio, forman parte de un dominio más amplio, el de la organización social: elucidar el significado de los distintos momentos del grupo se hará posible atendiendo a la latencia última (la institución), expresada y hablada a través de los emergentes¹⁰¹

A tono con lo hasta aquí apuntado, la segunda cuestión por la que interesa la distinción hecha por Guattari, estriba en que conduce a asumir la idea de que no existe ninguna identidad grupal monolítica que se encuentre determinada de una vez y para siempre, como tampoco existe un social histórico externo con cualidades inmutables que se encuentre presente, por un simple arco reflejo, en lo grupal. Lo que hace existir ambas dimensiones es el vínculo que se establece entre ellas, por lo que hablar de procesos grupales es aludir a formas dinámicas que no se corresponden con totalidades cerradas y estabilizadas, sino a situaciones locales que permanecen tensionadas por la compleja interacción entre la positividad de una historia reconocida como propia y la negatividad que se deriva de las potencialidades, rupturas y actos de creación posibles en los intersticios de cada entorno normativo y simbólico: las líneas argumentativas que se despliegan gracias al proceso de reflexión grupal estarán habitadas por esta complejidad.

Estos rasgos permiten hacer visibles algunos de los núcleos que arman la concepción teórica que se tiene sobre el grupo pero falta aún explicitar otro aspecto, ya que, como se ha dicho, la instrumentalización del proceso de investigación no solo comprendió el empleo de la entrevista grupal sino también el de la entrevista individual (a profundidad). Al igual que en el caso de lo grupal, es necesario explicitar y sustentar una noción de sujeto que justifique el echar mano de tal instrumento para habilitar, en ese mismo movimiento,

¹⁰¹ “Denominamos así al sujeto o comportamiento compartido que, a través de ciertas verbalizaciones, gestos o actitudes expresan el tipo de problemática que el grupo trata de resolver, pero al mismo tiempo denuncian lo ocultado por la situación” [Bauleo, A., *Contra institución y grupos*, 1977: 70].

un marco de inteligibilidad para los fenómenos observados. Los siguientes párrafos se avocan a ello.

El empeño en separar, de mantener la separación, entre el individuo y la sociedad como dos unidades inconciliables, empeño que hace decir “una cosa es el individuo y otra lo colectivo”, provoca que cuando se habla de entrevista individual se sienta la tentación de remontarse a los tiempos de la psicología individual (encargada de estudiar las funciones cognitivas) cuyo campo se funda solo teniendo en cuenta un único criterio, el plano de lo fenoménico e ignorando completamente el hecho de que el sujeto solo es tal en calidad de su socialización, siempre en proceso

El acto de la creación como una problemática psicosocial no adquiere tal estatuto porque sea o no emprendido por un grupo, sino porque se encuentra implicado en el campo de lo social y de lo histórico que es propiamente el campo de lo humano. Pese a los esfuerzos de mistificarlo y/o rebajarlo -de cualquier forma ambas representan formas de alienarlo-, el ejercicio creador posee implicaciones que desbordan los intentos por circunscribirlo a, por ejemplo, una dimensión psicoterapéutica (que por otro lado, termina por convertirlo en una forma de adaptación a lo existente), y esto es así en razón de que en todo acto humano el papel de las redes institucionales, y las relaciones que estas mantienen con el deseo y el inconsciente, resultan fundamentales. Nuevamente el campo de intervención no es coincidente con el campo de análisis.

En la fabricación social del sujeto siempre están presentes los otros, lo que quiere decir que más allá, mejor dicho más acá, de la corporalidad de los agentes que intervienen en la entrevista (investigador y sujeto de la investigación) existe una confluencia de constelaciones subjetivas diversas, se asiste a la participación de una multiplicidad de estructuras vinculares que se recubren a través y gracias a un artefacto-palabra: individuo. Es interesante rescatar lo que José Bleger aporta al respecto: “[...] el ser humano antes que ser una persona es siempre un grupo, pero no en el sentido de que pertenece a un grupo, sino en el de que su personalidad *es* el grupo” [1985: 102]. A diferencia de la pretensión de que se puede acceder directamente a cualidades que son propiedad exclusiva de un individuo –pretensión que resulta reaccionaria en el sentido de que erige una pared imaginaria que recorta y elude concebir las formas de subjetivación como constitutivas de lo que una sociedad requiere para mantenerse vigente, creando de este modo la ilusión de

independencia nata, pero esto es otro asunto—, la modalidad de entrevista individual que se ha elegido toma en consideración la consustancialidad del vínculo colectivo del cual el sujeto entrevistado es evidencia viva. El psicoanálisis tiene aquí un papel fundamental.

Se piensa, *con* el psicoanálisis, que la conformación de la subjetividad tiene lugar gracias a, y fundamentalmente, por las relaciones que los sujetos mantienen con los otros. Sin embargo, el sujeto del psicoanálisis —el individuo que resulta de la acción que el medio efectúa sobre el psiquismo—, es, además, un sujeto que ignora o desconoce los avatares de esos vínculos. En ese sentido, su modo de ser relacional condiciona una forma de alienación con respecto aquello que, por decirlo de algún modo, ancla en los sujetos una determinada percepción-interpretación que influye tanto al nivel del cartografiado que se hace del medio en el que cotidianamente se desenvuelve, como al nivel de la vivencia íntima de “ser en el mundo”: el sujeto siempre está comprometido con un Otro institucional que, por su parte, rige desde la sombra y le imprime sus efectos al comportamiento. Cada historia individual está habitada por un otro, por una transindividualidad histórica y social que se expresa en la discursividad. Uno de los mayores retos estriba en poder abandonar cualquier intento por reducir la subjetividad a variables psicológicas individuales o al determinismo de las condiciones socio-económicas de la cual sería un simple reflejo. A sabiendas de los riesgos en caer en psicologismos o en sociologismos, y en pro de mantener la perspectiva de que aquí se intenta comprender acontecimientos a todas luces complejos, se vuelve necesario hacer un fuerte énfasis en que la subjetividad supone un entrecruzamiento entre el dominio histórico-social, por un lado, y la elaboración llevada a cabo por cada sujeto de ese orden, por el otro —anunciando con esto que el inconsciente en su permanente actividad es, fundamentalmente, creador—.

Justificadamente, en el empleo de la entrevista grupal y/o a profundidad, un referente conceptual que apoya la decisión de recurrir a tales recursos metodológicos viene representado por la perspectiva psicoanalítica. En el marco de éste referente se establece que:

“Sujetos del inconsciente, no decimos sólo lo que queremos decir, decimos más y otras cosas. La palabra escapa al mandato de la voluntad. De repente el discurso tropieza: decimos una palabra en vez de otra, un nombre se nos queda atorado en la punta de la lengua. El inconsciente hace su trabajo, emerge en el discurso y como un escultor subrepticio cincela en las palabras las formas del deseo. De ese deseo que, cautivo en la represión, va abriendo boquetes por los que a veces logra fugarse. [...] Para escucharlo

es necesario quitarse los audífonos de la lógica, con ellos en lo oídos sólo se escucha el nivel comunicativo del lenguaje”. [Rahnan, G., 1987: 120]

Ciertamente, las palabras lejos de tener significados precisos o unívocos, están preñadas de una multiplicidad de sentidos, y el decir algo implica, por tanto, dejar latentes o poner en suspenso otras corrientes de significados. Así pues, desde la concepción de que la palabra del sujeto expresa pero también oculta, la escucha se erige como un método para realizar la investigación y se haya orientada hacia lo *secreto*: “[...] escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el ‘revés’ del sentido” [Barthes, R., 1986: 247]. Ésta dimensión de lo secreto no se compone exclusivamente del deseo libidinal, sino de las múltiples voces que provienen del los otros y que pertenecen, tal y como lo plantea Cornelius Castoriadis, “más allá de cualquier *otro* particular” [2002: 229], al espacio tiempo socio-histórico: tanto en el caso de la entrevista a profundidad como en el de la grupal el objetivo estriba en permitir que surjan dichas sobredeterminaciones considerándolas, sí, como expresiones del individuo o del grupo en cuestión, pero también, como producciones de la subjetividad, que por esa misma condición engarzan, integran y movilizan por sí mismas significaciones que pertenecen al ámbito de lo social, que no pueden reducirse o delimitarse por las fronteras de lo que convencionalmente se concibe como el individuo o el grupo

4.3. Procedimiento de análisis.

La propuesta metodológica (que como se ha mencionado colocó a la entrevista individual y grupal, abierta en ambos casos, en el centro del proceso de investigación) consiguió que se produjeran materiales que permiten dar cuenta de los avatares y singularidades que se producen en la subjetividad en el contexto de la creación musical: la importancia de la experiencia y la recreación de la misma mediante la palabra como vía de acceso a la exploración de la subjetividad, son los supuestos básicos que permitieron concebir ésta apuesta metodológica como una herramienta que resulta pertinente para la generación de representaciones sobre las tramas subjetivas que se juegan y que se encuentran implicadas, construyéndose y reconstruyéndose, en la praxis creadora de músicos compositores.

Siguiendo la propuesta de Margarita Baz [1996] en lo referente a los procedimientos para el análisis discursivo de los materiales que se han producido en las situaciones de entrevista, éste proceso se ha llevado a cabo en *tres niveles*:

1. Desgrabación textual del material y ordenamiento según fichas convencionales (según la fecha, lugar, duración, horario, número de integrantes y número de la reunión). El análisis se realizó primero sesión por sesión y luego desde una perspectiva general del trabajo realizado a lo largo de las entrevistas con cada uno de los sujetos de la investigación. El proceso consistió en la escucha de grabaciones y transcripción de la mismas; en la lectura repetida de los textos, observando cómo se inicia, desarrolla y termina cada una de las entrevistas; y en la lectura de los diálogos sostenidos por el investigador y los sujetos que tuvieron lugar en los márgenes de cada entrevista;
2. Relectura de los textos y aplicación de herramientas psicoanalíticas, mediante la escucha de los significantes que insisten a lo largo del discurso; concentración en resúmenes de partes “densas” del texto, es decir, palabras, expresiones o párrafos cortos en cuya secuencia se encuentren condensados “significantes y emergentes”. La compactación del discurso que deriva en la conformación de un esqueleto único, formado por palabras y frases despojadas de sus líneas de argumentación explícita, pero engarzadas en una cadena asociativa.
3. Identificación de hilos discursivos con “fuerza metafórica” que sostienen el discurso, y generación de hipótesis operativas sobre los contenidos latentes (a partir de la identificación de los emergentes): trabajo de “desarmado” del texto en su conjunto y de las diversas reuniones que conformaron los distintos momentos del proceso de entrevista. Ordenamiento en función de las categorías de análisis que sugieren los emergentes.

El análisis de textos ha sido realizado en permanente confrontación con el conjunto del material de campo para poder elegir las categorías de análisis que resultan más esclarecedoras y consistentes. En el análisis final del material se establecerá un diálogo entre los resultados del análisis de los textos y el problema de investigación (hipótesis, objetivos y preguntas).

4.4. Ejes de trabajo.

Tomando en cuenta el hecho -y sobre la base- de que la subjetividad “se produce en el *entre* con otros” [Fernández, A., M., 2006: 12], a través de las múltiples prácticas de los sujetos, y de que además la experiencia adquiere sus fisionomías mediante la apropiación e inauguración de sus tiempos y espacios, la exploración de los revestimientos de sentido que sobre su hacer efectúan los sujetos de la investigación se llevó a cabo en función de las siguientes dimensiones:

- Historia, vínculos (identificación de momentos relevantes en la historia del grupo): ¿cómo llegan a constituirse como agrupación?, ¿con qué expectativas o propósitos?, ¿cuáles son los motivos de elegir un determinado nombre?, ¿el trabajo está dirigido a un público en específico, es decir, tiene o ha tenido un destinatario?
- Reflexión sobre las distintas facetas del trabajo creador; ¿cuáles son las formas que adquieren desde la propia experiencia aquellos momentos del hacer creador conocidos como “inspiración” y “expresión”?; tomando en cuenta que la música es un lenguaje ¿por medio de la música tratan de expresar ideas o sentimientos claramente definidos?, ¿cuál es el papel que desempeña en su trabajo la técnica y la teoría musicales?
- Significados y experiencia ante la obra producida: ¿cómo resuena en el sujeto la propia obra?, ¿cuáles son las significaciones del hacer música?

Desde estos panoramas, la tarea de elucidación recayó sobre la “visión del mundo” con que se encara ésta tarea y en elucidar cómo los autores mismos son trabajados [Anzieu, D., 1993] por el proceso de creación que echan andar con el propósito de dar forma y contenido a su obra, de cómo tal proceso es potencialmente capaz de desarticular y rearticular las coyunturas subjetivas de los creadores. El principal propósito fue pensar y reflexionar, junto a los autores, en torno a los procesos que acompañan su quehacer artístico en el que hacen valer criterios estéticos en los que, además, se está jugando la capacidad de ejercer la vida de una forma singular.

Tercera parte.
El campo de trabajo

5. El decir de los músicos.

El análisis que sigue a continuación se ha realizado a partir de los materiales producidos por el dispositivo de investigación que fue propuesto a los músicos compositores que en conjunto conformaron el universo de estudio. De éste trabajo de análisis, que permanentemente colocó como meta el esfuerzo por reflexionar sobre los entramados de sentido que sostienen el despliegue creador de los músicos, cabe señalar lo siguiente.

Primeramente, se reitera aquí lo apuntado en el capítulo anterior, a saber, que el contenido de los apartados que constituyen ésta tercera parte de la investigación de ningún modo es propuesto como el descubrimiento de una “verdad” última que se encontró depositada en los sujetos, sino que representa la construcción de un discurso (apoyada en una labor de interpretación) que se propone hacer que emerjan otros horizontes de comprensión acerca de las narraciones elaboradas por los músicos durante las entrevistas. Este discurso segundo fue tejiéndose, por un lado, gracias al marco conceptual o marco interpretativo de la investigación, y por el otro, tomando como premisa básica la concepción de que la palabra del sujeto expresa pero también oculta, es decir, partiendo de la circunstancia de que el discurso posee un contenido latente al que es posible acceder mediante la formulación de hipótesis sobre tales contenidos –éstas hipótesis han permitido organizar el material de campo y se encuentran sintetizadas en las rúbricas que subdividen cada apartado–. En este sentido, la interpretación que es aquí propuesta es sólo una entre otras posibles.

Por último, interesa realizar algunas precisiones acerca de la forma en como se presenta el análisis del material de campo: éste se ha organizado en cuatro apartados cuyos títulos se corresponden con los nombres de las cuatro agrupaciones que colaboraron con el proceso de investigación (las entrevistas grupales fueron realizadas con tres de ellas, mientras que la entrevista individual se efectuó con el director y compositor de la agrupación S.A. de C.V., y se ha conservando el nombre de la misma para indicar el trabajo con él realizado). Sin excepción, todos los entrecomillados que se encuentran a lo largo de cada uno de los escritos retoman literalmente las expresiones formuladas por los músicos a lo largo de los encuentros que sostuvimos.

SOCIEDAD ACÚSTICA DE CAPITAL VARIABLE.

- Música del momento / Objetos Puros.

En buena media el acto de la creación de la música fue colocado como un “trabajo” que consiste en *cultivar las dimensiones acústicas* –“trabajar el sonido”, “somos obreros del sonido de México”–, para incidir y alterar con ello, en alguna medida, su condicionamiento en el momento socio-histórico actual: “hay toda una conformación del comportamiento social y de... patrones de consumo que tienen directamente que ver con los gustos de la gente: [...] te perfilan, te dibujan, *te van dando forma* [...] pero desde la música”. Cuando Marcos Miranda señala que “*nuestra percepción está delimitada por nuestra física*: nosotros podemos oír de 20 Hertz por segundo hasta 20,000 Hertz –es lo que un oído normal puede... oír”–, cuando formula una pregunta sobre lo que esos márgenes perceptuales dejan fuera –“¿que es lo que... todo lo que no esta abajo y todo lo que esta abajo de esa frecuencia y arriba?”–, y, simultáneamente, cuando anticipa algunos elementos para una respuesta a la misma –“realmente... *nuestros sentidos no son lo que nos dejan ver y oír, más bien, son lo que nos limitan ver, permitir ver*”–, establece, evidentemente, relaciones entre los sentidos y la percepción, pero dejando ver (u oír) que ellas no son unilaterales: en efecto, *la constitución física posibilita determinadas percepciones, pero tales percepciones no se pueden limitar a la constitución física*. Más allá de lo “físico”, lo que “delimita” esas percepciones (en el terreno de la música) es la influencia socializadora a la que es expuesto el oído. Lo que está por encima y por debajo –“pero ¿que es lo todo lo que esta abajo y arriba de esa frecuencia?”–, de lo que “el oído normal puede oír”, se convierte en este ámbito –el de su creación musical– en *una fuente otra de donde nacen significaciones*. La reflexión de Marcos le condujo a proporcionar un estatuto a su obra en ese sentido: ella es el campo en el que pueden generarse otras percepciones, más allá de las habituales, es el dispositivo que brinda a los otros, y a él mismo, la posibilidad de “tener una apertura en su oído, en su mente, en su alma”, en tanto que *dosifica la irrupción de “lo que está arriba y abajo” de la tonalidad social instituida*, dado que “no tenemos la capacidad para oírlo, porque nos volveríamos locos... ¡imagínate la vibración!: ‘PUGHHHHH’”.

La mercantilización de la música, capaz de contribuir en la labor de homogenización del espacio público y privado (al grado de que la forma de la obra puede ser al mismo tiempo las formas de la subjetividad), establece implícitamente una suerte de ontología de la música. Este verdadero canto de sirenas hace accesible a los individuos *condiciones de la escucha* como si fuesen cualidades que le son inherentes: “al principio de las vidas no diferenciamos entre música y ruido, es un aprendizaje [.] social el que diferencia entre música y ruido, y después viene entre buena música y mala música, y ahí es donde intervienen las escuelas y los medios de comunicación porque ellos van formando los perfiles” Aunque, en repetidas ocasiones, existió en el devenir de las entrevistas una actitud abstemia ante el acto de juzgar los resultados de la creación musical (de la suya en particular), esto no significó que lo que ya está ahí –es decir, las formas de concebir y de pensar la música, fetichizadas por la industria cultural– fuese tomado acriticamente: “la música *no es un bien así que... tiene propiedades*, nos quieren hacer creer que tiene propiedades”. En éste nivel de la cuestión, existe un horizonte que enmarca su actividad creadora, el cual consiste en olvidarse del hacer manipulado o funcional –“*la inocencia de la intención*: ahí es lo que radica *algo más cercano a lo que yo quiero decir*, [...] como que lo haces de *una manera verídica*”–, y en lograr por el contrario un acceso a valores carentes de “una intención predeterminada, o sea, una *intención noble*”, nombrándolos, pronunciándolos con la música: “esta muy de moda meter como los instrumentos de muchas partes del mundo pero nosotros los queremos meter pero como con un rollo mucho más, *generando nuestro lenguaje*, porque el reto de esto es hacerlo diferente pero *sin perder nuestra identidad*”.

Es así que para Marcos Miranda su música no puede ser reducida a la simple producción de sonidos regulares y/o agradables, sino que en esa creación hay *una ganancia de identidad* –“aquí hay algo... esto no lo tiene nadie”, un afecto indescriptible (solo a través de la música) y específico: nadie lo puede poseer, aprehender a menos que sea por mediación de la obra musical– De una pieza compuesta con una Celina de origen africano, se comentó: “si hubiéramos querido hacer como música ‘kaguali’ *hubiéramos sali... sonado a caricatura*, si hubiéramos querido hacer música tradicional africana también hubiéramos sonado a caricatura, tuvimos que *obligarnos a encontrar un sonido nuestro*” *Sonar como caricatura, es sonar heterónomamente*, es decir, como simple y llana importación y

acatamiento a procedimientos que tienen como fin producir música (una suerte de música arrinconada). *Obligarse a encontrar un sonido*, tiene como antesala *desobligarse frente a un sonido impuesto*: ese sonido encontrado/inventado deja de ser aquel que arrincona en una pseudo-identidad al modificar su ritmo –“esta es *música del momento*: [...] *las almas* de los músicos [y] *la reacción inmediata ante el momento*... con objetos”–, y le ayuda a *ganar un marco identificador* en el momento que se genera un mundo a través de ese lenguaje

El hecho de que sus trabajos sean desde su perspectiva producidos en los márgenes del mundo oficial –“los tipos de trabajos que yo hago, pues, [...] es un música que esta... como un poco en el *out side*, no es una música del status”–, trae consigo que esta “música del momento” (en total contraposición a la “música de moda”) produce extrañamiento cuando se compara con algunas otras manifestaciones musicales: “[a los críticos les] sorprendía que se hiciera esa música, y a ese nivel, en un lugar donde uno pensaría que no hay más que mariachis”; “muchas gente dirá ‘ay, es ruido, es neurosis...’, pero... ¡no!, yo digo que no tienes que hacer música que tiene que sonar bonito o que tiene que tener cierta actitud” Con la enorme difusión de la “música oficial de la época postindustrial” se constituyen, como se ha mencionado, condiciones para la escucha o “*condiciones que pueda tener el escucha*” que son consustanciales a un goce cómodo, a un placer pasivo, que a la larga provoca aversión ante todas aquellas manifestaciones que “*vienen de otras fuentes*”, dado que ellas pueden llegar a proporcionar “algo que dista... que no es igual a lo que te han vendido o te han educado... que te de placer”.

¿De que manera entender la idea acerca de que “decir las cosas de una forma en la cual no agredas al otro, es difícil”, sino como un saber acerca de los efectos de *ese lenguaje constituido por su música*, un lenguaje que no brinda concesiones, sino que antes bien *sacude*? Su música irrumpe violentamente al no hacer concesiones: “*podemos querer cosas un poco más abstractas, mucho más agresivas*”. Querer o desear algo más abstracto, efectivamente, puede resultar agresivo pues la libido inviste unos objetos distintos a los ya instituidos, ese no sentido aparente del deseo atesta un golpe a la infamia de lo idéntico o lo siempre igual: “durante mucho tiempo lo que yo grababa no es lo que yo tocaba en vivo, lo que yo grababa son *cosas mucho más arriesgadas*, por ejemplo, estamos hablando del *Evidencias* o el *Eufemismos*, el mismo *Tarika Tao* o improvisaciones como la de 22 de Diciembre, incluso Valet Parking –muy pocas piezas se han tocado en vivo, *no ha habido*

una presentación oficial del disco, [...] es como una música que vive ahí en los discos". Estas obras son para Marcos *evidencias sonoras* de lo aún no vuelto algo oficial. Sus composiciones, esas "*cosas mucho más policromas*", portadoras de una potencia tal como para instituirse en fuente de sentido, pretenden ir más allá de las esferas de personalización que encasillan al sujeto: "la música que yo hago que tiene *como si tuvieras una gran variedad de caras* [. . .], siempre la vamos a poder dar, [. . .] mi música [. . .] está dedicada a almas, [...] es otra de las cosas que diferencio [...] de la música –entre comillas– de los media".

Frente a un "afán de controlar todo", "un afán evolutivo", que hace de los individuos "sujetos programables, predecibles, consumidores", frente a "toda esta situación de control", la sonoridad que en su propuesta se hace presente, al tiempo que ejecuta una cesura sobre el ruido que convencionaliza, recubre, sutura el libre ejercicio de las facultades simbólicas de los sujetos –ruido que se encuentra presente como "*cuando estas en [un] lugar y hay una... aspiradora o una licuadora funcionando y tú sigues platicando: no te das cuenta que está hasta que se acaba*"–, funge como herramienta que proporciona a los individuos la posibilidad de alcanzar cierto marco de significación: "mucha gente... si realmente se sentara a escuchar esto y se tomara los minutos para escuchar esto podría *tener muchos sentimientos, y uno de ellos es enfrentarse a sus miedos* [. . .] no de una manera superficial, porque *el sonido es muy real*". De acuerdo con esto podría establecerse la cuestión de que los sentimientos son susceptibles de ser constituidos a partir del régimen perceptual que se instaura a partir de *una sonoridad real*. Si se parte, además, de que los miedos propios o "los demonios internos" son, en general, la vida pulsional desbordada, puede pensarse que su música le permite ser permeable –"enfrentarse"– a intencionalidades, a afectos, en el acto en que son dotados de "una variedad de caras". Se hace posible comprender, parcialmente, esta idea –la de que su música enfrenta a quienes la escuchan con algo temido–, en tanto que ella es susceptible de *encarnar un movimiento de lo pulsional*, una irrupción de lo inconsciente en el yo socializado.

La obra musical es lo múltiple dándose una forma. Por ejemplo, a propósito del disco "En Casa de Nur", Marcos Miranda comenta: "'Nur' es un atributo divino, es un nombre en la cultura musulmana [. . .] el Corán es un libro de *autorrevelaciones*, es decir, es *la voz de Dios que habla sobre sí mismo*, entonces, se nombra de 99 formas

diferentes, y uno es Nur, que *quiere decir... luz, [...] sería en la casa de la luz*". Hablar de sí mismo de formas diferentes significa *posibilitar que sobrevenga una cierta captación (entre otras posibles) que es sostenida en el momento –de la interpretación, de la escucha, de la gestación– por la consecución de sonidos*: que sea Dios quien habla de sí mismo es comprendido aquí como la forma que consigue lo que permanece indomeñable en el sujeto (magma representativo-imaginario) De ahí que en su creación musical *hay algo de arqueológico*. [Ello también quedó indicado cuando, por ejemplo, Marcos mencionó la existencia de una pieza en la que incorporaron una “escala... que sacaron de una... flauta que encontraron en una tumba purepecha, precolombina”].

El propósito de “*hacer una música que sea contemporánea y sea auténtica*”, pero que ante todo sea “*una relación directa conmigo, con mi naturaleza*”, expresa, indudablemente, el deseo de que su labor esté referida y tenga incidencia en el tiempo presente, pero además, y en un sentido más profundo, de que su música sea capaz de *hacer contemporáneo algo que es antiguo o no-presente* (“*voy a buscarlo*”, sic.) –intención que pudiera encontrarse en lo búsqueda de aquello que denominó como “su naturaleza”– En ese *diálogo o contacto directo consigo mismo* –acto cada vez más ausente en la época actual, ya que entre el sujeto y su sí mismo se encuentra el ruido del mundo–, hay un pasaje o manifestación de la pulsión en el que esta se encuentra desligada de sus representantes socialmente instituidos: “*yo solo, puro, así, sin distorsión, sin nada, como yo sueño*”.

Una empresa tal, se lanza al encuentro de los *sonidos que imperaban antes de una suerte de colonización* en virtud de la cual han quedado en la sombra o han enmudecido (como la escala-flauta precolombina). Es en esta misma dirección en la que puede pensarse algo referente al significado que Marcos Miranda le atribuye a su obra “Periplo”: “es un ‘viaje o recorrido por lo común de *regreso al punto de partida*’, un ‘recorrido o *trayectoria espiritual* de una persona’ [...]: vienes de la esencia y retornas a la esencia... llámale vida, muerte, Dios, Luz”. Este *retorno* pudiera decirse, entonces, se halla presente en sus piezas y composiciones musicales, pero aunque tal movimiento implique regresión no es solo eso, pues estas representan ir al encuentro de aquello que en su evocación ocasiona una reapertura, reabre o deja abierta la posibilidad a la elaboración o simbolización psíquica: “*en el fondo busco ese sonido [] estaba viendo así la gente, los niños, el lago, los pájaros, y... de repente comencé a oír algo... muy extraño... yo no sé ni de donde venía:*

venía de afuera, venía de adentro, venía del cielo, venía de la tierra, venía... desde... de la otra gente, venía de... Era un... sonido omnipresente, como una *alucinación*, como una *revelación*, una *alucinación sonora*, que lo único que puedo describirte es que era *algo muy... grave, tremendamente grave*". *El músico tienta, busca, sonoridades que han hecho irrupción, que han abrumado o perturbado las condiciones de escucha alcanzadas cada vez, es decir, trata de "hacerlas inmediatas" con sonos capaces de contenerlas: "no sé que fue pero de alguna manera ese sonido sí me marco, y de alguna manera... comencé a tocar instrumentos muy graves tratando de buscarlo... pero ahora me doy cuenta que ese es un sonido abarcador, cualquier instrumento lo puede lograr o cualquier sonido [] es como... participe de ese otro sonido, de esa armonía total, de esa armonía global, [...] de esa afinación toda abarcadora, ahí está, es un sonido todo abarcador donde no hay nada afuera [] De alguna manera todos los instrumentos siento que lo tienen, entonces y hay instrumentos que lo pueden volver como más material de una manera más... inmediata"*.

En la experiencia de la obra musical *el contacto con el mundo es factible de ser modulado por esas sonoridades*, más aún, la música es ese contacto con el mundo, tocar (música) es contacto con el mundo desde otro régimen de vínculo, *ese vínculo "se oye"*. A propósito de aquella alucinación sonora se comentó: *"yo lo que sentía era que era como el roce del univer... de la tierra con el universo, porque cualquier cosas que toc... tiene contacto, pues, se oye, entonces, yo decía que lo que yo había escuchado era el roce de la tierra, del planeta con el cosmos"*. *Dicha captación es un pliegue del sujeto mismo, que se experimenta íntimamente como una totalización o unificación –"lo que yo hago, pues, es muchas cosas"; "sucesos más abarcadores"–, en la cual existe una abolición de la distinción entre el sujeto y el objeto musical –"en el lenguaje en sí ya [hay] una situación de dualidad []; ahí está el meollo en la música, en el sonido, en las vibraciones: no es un lenguaje... de separación –hay músicas que sí y escuelas que sí–, [...] por eso en casi todas las culturas cuando se habla de dios se habla de sonido, todos los rituales que hablan de la creación son con sonido"–, o por lo menos un grado considerable de supeditación del primero a la autonomía del segundo, aspecto éste el que precisamente lleva a Marcos a enunciar que "el instrumento es uno mismo... de otro gran intérprete"*. Esta inversión de "roles" (no solo es el sujeto el que se apoya en un instrumento musical para, por ejemplo, expresarse, sino que el sujeto mismo se convierte en apoyo para la expresión) indica un hecho por demás

relevante: el “reto” de “*hacer todo un discurso*”, de “*generar nuestro lenguaje*”, es susceptible de *interpretar al instrumento-sujeto*, de “inscribirse” en él. Las opiniones que llaman la atención sobre tal indistinción –“ser la música”; “el instrumento es uno mismo”–, apuntan hacia la posibilidad de ordenar y *formar a la pulsión poéticamente*, y por lo tanto, a una *capacidad de subjetivarse*. Y si el instrumento es el sujeto mismo, él es quién se vuelve participe de esa otra afinación: *la subjetividad posee cierta afinación, cierta modulación y, por lo tanto, se la puede cambiar*.

Dicha capacidad para subjetivarse –que bien se ha evidenciado con la expresión “trayectoria espiritual”– es al mismo tiempo retorno que fue calificado de “esencial”: “si nos adentramos más, queda la esencia... *la esencia es lo que tiene que sonar*”. Es un movimiento doble el que se produce en estos hallazgos efectuados por Marcos. Aunada a un ajuste, la creación musical remite a una esfera sonora experimentada con anterioridad, es decir, que *la creación de música es re-creación de sonoridades* que se han presentado como inasequibles –“*la música [...] es algo efímero, algo que esta y no está*”–, y que, sin embargo, desde su aparición no han dejado de seducir-atrapar al sujeto. Es en razón de esto por lo que para el compositor este quehacer es equiparado a una especie de “*acto de chamanismo*”, en el que a través de la música “*invocas y le das como una representabilidad a ciertos símbolos y sobre ellos actúas, de una u otra manera*”. Si se toma en cuenta que el canto chamánico, es por principio de cuentas, un señuelo que tiene como fin la invocación de los espíritus, es decir, de lo que no se puede atrapar, de lo invisible, queda plenamente justificada la caracterización que le da a la composición de su música: a través de ese acto –lo esencial en él radica en que– *se le proporciona una cierta representabilidad a lo que en principio carece de ella*. En dos de sus obras esto se hace patente: “*Aisha Maria* esta pensado, básicamente, antes de nacer, se inspiró ese disco como antes de nacer”, algunas de las composiciones que se encuentran en esta obra son “*como una especie como de ensoñación*”, por lo que ese “disco realmente debería de llamarse *Ensoñación* porque *son puras piezas para ensoñar, son puras piezas sensuales, [...] tenía una imagen y sobre esa imagen se trabaja*”. Vale la pena señalar que en el proceso de creación de ésta obra no se tuvo como punto de partida “la teoría musical, [sino que] es una imagen que no es música, [que] no tiene un origen musical y sobre eso vas tú metiendo los ritmos, todo eso”. Esto introduce algunas cuestiones que a continuación se intentan elucidar.

Hay que retomar la cuestión planteada: ¿cómo entender que la forma musical no tiene un origen musical, lo cual en principio de cuentas parece contradecir lo antes dicho sobre una recreación de sonoridades? Aquí se presenta un asunto indeterminable, difícil de resolver por el momento. Sin embargo, podría decirse, junto con el psicoanálisis, que el inconsciente está constituido por representaciones de cosa, es decir, por imágenes, pero ¿y lo sonoro? En tal constitución, la de lo inconsciente, pudiera existir una sonoridad en bruto, puede existir caos, ruido (tal y como lo ha manifestado Marcos), pero lo “musical”, propiamente dicho, vendría después de trabajar esa sonoridad que desde el inicio de la estructuración psíquica del sujeto es susceptible de generar puestas en imagen. Hay que señalar que “Aisha María” es un trabajo tal: es decir, un pasaje del no-ser (lo que es no estrictamente visual puesto que ha sido captado por el oído y ha generado, sin embargo, una puesta en imagen) al ser (forma musical), de tal suerte que las composiciones que integran esa obra son una figuración que se encuentra inspirada en lo que aún no es, expresan lo que de otra forma permanecería como con sordina o más aún, mudo.

Este mismo fenómeno se ratifica en otro de sus trabajos: “*Duja Merced* está hecho ya cuando nació mi segunda hija, [...] cada pieza son pequeñas orquestas”, y algunas de ellas “están pensadas en voces de los niños [...]: mis hijas tenían uno [y] dos años y ya como que no hablaban, pero se comunicaban con gritos. Por otro lado, está pensado en los pigmeos africanos; por otro lado, está pensado en la selva –yo no conozco el Amazonas más que en fotos y por el aire, en avión–, pero más como en la selva chiapaneca [...]. Curiosamente los dos reflejan la personalidad de cada una de las niñas”. Sería más acertado decir que reflejan lo que estaba antes de que sus hijas tuvieran personalidad ya que, al igual que el trabajo mencionado antes, *Duja es una forma sonora que salva algo de aquello que se encuentra antes del nacimiento de toda habla, de toda racionalidad y conocimiento identitario, y si hay imitación aquí ella recae sobre lo que es indeterminado*: “[la música] es algo que nosotros de la nada [...], simplemente, la invocamos y la hacemos... invocamos, inventamos algo que está por aquí, [...], es un quehacer humano, es música [...], y entre nosotros lo hacemos”. De lo que es ilegible es posible, sin embargo, “hacer lecturas con el instrumento”, es decir, es posible “interpretar con el instrumento” lo que de otro modo se vuelve imposible de escuchar, y a través de ese acto (la creación musical) “llegar a asociar” el fundamento sin fundamento.

Vale la pena retomar uno de los puntos anteriores, a saber, el de que las formas musicales mismas pueden ser consideradas como *emblemas de lo pulsional*, es decir, que la realización o “materialización” de un discurso musical es establecer nuevas ligaduras para la pulsión, las cuales no son de ningún modo naturales –ligaduras que no se efectúan naturalmente, sino que se realizan en virtud de algo que está más allá de las capacidades de la naturaleza–, pues hay en él otro punto de fuga que permite elucidar y desarrollar otros aspectos que resultan cruciales sobre los vínculos del sujeto y la creación musical, a saber, el relativo a “la pureza”. Ante todo es factible proponer que lo que es puesto de manifiesto a través del decir “*somos un grupo purista, a mi no me gusta ponerle muchos distorsionadores al rollo, [...] como sonamos me gusta que sonemos, en ese sentido somos muy puristas, como sonamos quiero que sonemos ahí*”, apunta a un nivel de ser que no puede ser remitido más que a esa forma, puesto que uno de los posibles significados de la expresión “un concepto puro”, es que *en su unicidad no es la copia de un real cósmico, sino expresión de un ser-en-sí*: “Free: ese trabajo era más de improvisación con gente que le gustaba improvisar, y al principio fueron instrumentos y ya conforme estaba avanzando fuimos integrando objetos, y al final eran *puros objetos*, o casi puros objetos, unos cuantos instrumentos [...]; nosotros nos tuvimos que ir quitando [esas camisas que son los constructos musicales y sociales] y *llegar cada vez más a una esencia de nosotros mismos*, y hacerlo más como digamos –es una palabra peligrosa también–, *más puro* [...]; tuvimos que romper muchas formas”.

Las “imágenes acústicas” como objetos puros (que recuerdan a lo que se dio por llamar música absoluta), contraponen a la idea de que el potencial de significación de la música depende de su conjunción con la palabra. Para comprender que en estos objetos la pulsión encuentra un nuevo rostro, habría que recordar, como una vertiente alterna perteneciente a la misma cuestión, que la Kátharsis es la purga de las pasiones. Esto establece un puente interesante con una “de la vetas” que Marcos Miranda intenta explorar, en la que “*la música que hago [es] pensando en la curación, en la limpieza* [...]”; es música curativa; [al hablar de] ‘curación’ como que siempre pensamos algo tranquilo, que te relaja, a lo mejor pensar en el campo, etcétera, puede ser, [...] pero también *hay cosas de curación que necesitan que te sacudan*” El compositor habló de la posibilidad de que la música dejara de ser un objeto de consumo para volverse un “objeto de acción”. Si bien, en general

no es raro aceptar la idea de que la música actúa sobre el sujeto, esta “música curativa” dota de un cariz distinto a dicha idea: ella esta dotada de una potencia que sacude a los sujetos, y se convierte en un real objeto de acción en tanto que involucra un *hacer temblar las representaciones* (que son el soporte del sujeto). Es en este sentido, en donde *la obra musical no es reductible a una pantalla de proyecciones subjetivas* –de otro modo sería eco del sujeto tal y como es construido socialmente– En ese ser en sí hay condiciones para *vibrar-reverberar de manera gratificante* –“la música pues ha sido primero, antes que nada, un gozo [...]; es tener un privilegio, [...] gozar de un privilegio de *hacer* música, de *estar* en la música y de *vivir* de la música”–, pero en ese querer sonar –tal y como se ha sonado–, en donde hay un placer que se auto-produce en y por esa sonoridad que se quiere alcanzar (una placer de representación inherente a la actividad sublimada), se efectúa también un *re-posicionamiento subjetivo* a partir del contacto con el objeto organizado (que resulta así organizador).

- **Armonía / Integración.**

Cuando Marcos señala que: “me dedico a [la música] *para no tener una especie de bifurcación, de divorcio entre lo que yo quería y lo que yo hacía* [...]”; veía que los músicos estaban como muy desubicados, o sea, no, des *desunidos*, y yo quería hacer como una sociedad de músicos [...]; por otro lado, para *hacer algo que integrara* otras manifestaciones artísticas, como la poesía, la pintura, la danza, el teatro”, se puede destacar de ello, en un primer tiempo, la decisión de *saltar una disociación entre los ámbitos del hacer, del decir, del pensar*. Como punto de partida tenemos pues que *en la decisión de hacer música hay un impulso por llegar a ser sujetos íntegros* (desunido quiere decir estar fragmentado, por ende estar alienado), por hacer algo que desalienara y que lograra incluir aquellos “restos” que no encuentran lugar en las sintaxis convencionales –“la palabra *gozo* en nuestra sociedad [se refiere a] lo que está afuera de lo que... haces normalmente, [...] no es algo que este integrado en la vida de la gente”– Si “*hacerse totalmente*” es *auto-formarse sin exclusión*, el trabajo de la creación musical consiste en hacer surgir una representación que deje de demarcar e imponer límites al estar en el mundo. En este estructurante-estructurado se esta ante la irrupción de la lógica del inconsciente –pues ella no obedece a las exigencias de separar, definir, etc.–, y es por ello que “*todo se manifiesta*

en esa creación”, que la música en el acto de su creación reúne, junta lo que estaba separado –“*un improvisador tiene que reunir*”. Hay en el proceso de elaboración de los resultados de su quehacer artístico –que es *el hacer nacer sonoridades*–, una ventana por donde una fractura es dable de ser reparada, es decir, que por mediación del discurso musical algo es susceptible de ser incluido, de ser vuelto a juntar: “siento que todo puede volverse música, que *todo puede volverse parte de un discurso musical*, [...] el problema es que uno no tiene el oído para escuchar esto [pero] *¿porque me voy a privar de eso otro?*”.

Se toca con esto otro estrato-vertiente del que se compone la gestación de su propuesta musical: con y por su música se instituye un campo simbólico, un campo de acción del y para el sujeto, un campo en el que el músico actúa, pero que al mismo tiempo actúa sobre él. Esto se ve confirmado cuando Marcos dice que: “*usas el sonido para... para armonizar algo*, [pero] hay que tener cuidado porque esta palabra, ‘armonizar’, como que generalmente se puede caer en *un cliché* como de ‘new edge’ [...], puede funcionar y de hecho funciona [...] pero *hay mucho más* armonías... no es nada más esa, no puede ser esa la única, la armonía es infinita, *la armonía cósmica es infinita*” La “imagen sonora” o las formas musicales no son de ningún modo vacías, en tanto que *proporcionan a la experiencia una valencia, realizan un ajuste*, es decir, armonizan instituyendo órdenes de sentido no finitos: son cosmos no discursivos, ni lógicos, que son *llamada-aparición*, surgimiento de algo que no está ahí tal cual, antes que copia de algo hecho. Para continuar elucidando este punto, desde otro lugar, habrá que agregar que a ese empleo del sonido (que es llamada y acto de aparición, finalmente, poiesis), le es coextensiva una *irrupción de alteridad* –de ahí que Marcos denuncie cierto cliché que ve en la armonización un apaciguamiento que expulsa toda negatividad: “creo que es un discurso muy como... de que el mundo está bonito y todos somos bien”, y de que en otro lugar diga de su propia música que ella “*es una música muy subversiva*”–, puesto que, en efecto, desfasa a la *ratio* de percepción establecida por la música fabricada bajo el auspicio de la razón comercial, pero sobretodo, al no restituir lo ya dado *provoca una torsión* a lo que es impuesto y progresivamente interiorizado por el sujeto: circunstancia que se haría notar al nivel de su propia experiencia.

La relación que se estableció entre un desarrollo del ego y el desarrollo musical va en este sentido: “el noventa por ciento de los problemas que tenemos [los músicos] son de

ego, no tienen nada que ver con la música, tienen que ver con los egos, entonces, si nos dieran una educación para *conocer nuestro ego...* sería otro el *desarrollo musical* [...]; yo creo que debería haber una educación espiritual, [...] no religiosa, para aprender a... conocerse a uno mismo, que eso es lo más importante”. Si el yo cosificado no admite significaciones distintas a las que le han sido impuestas –“el ego te ciega, te ciega musicalmente”, pues instrumentado en la psicología de los sujetos, el totalitarismo impide la emergencia o la salida fuera del mundo instituido–, por el contrario, es a través de su música –entendida como educación espiritual, como aprendizaje o conocimiento de sí–, como logra la invención o creación de aquello que se pretende conocer (no es conocer algo que ya estaba, sino individuación verdadera, no heterónoma). Esto es que *a los sonidos que son acogidos y elaborados en su obra les es consustancial una capacidad para perturbar*, para sacar a los individuos de sus cauces normales al hacerlos devenir algo que no estaba anticipado, *el sujeto se improvisa y el instrumento es su apoyo* –“el que improvisa es uno, independientemente del instrumento”–.

Aunque con un saber que no se sostiene en pilares explicativos Marcos Miranda señala que: *“de alguna manera esto se vuelve subversivo, [...] lo vuelve político por el tipo de música, por el tipo de lugar, por el tipo de sonidos que evocas y que invocas”* ¿Cómo esa “evocación-invocación” puede volverse una cuestión política? Algunos elementos que pueden elucidar esta cuestión (por supuesto, sin agotarla) son proporcionados por el nombre mismo de la agrupación –de la que él es director–, inspirado en el proyecto de: “ser una gente una sociedad de gente que trabajaran el sonido y la acústica; la acústica, básicamente, entendido como la relación del quehacer humano sonoro con los espacios [...], la relación de *cómo responden* los espacios físicos, ellos cómo responden *al sonido*, de alguna manera; “capital”, en el sentido de cabeza, no de dinero, [...] en el sentido de *cabezas que pensarán en formas ‘variables’* [Sociedad Acústica de Capital Variable]”. Atendiendo a los aspectos que conforman la forma en que se designan a sí mismos como agrupación, se tiene la circunstancia de que finalmente las bandas de músicos son sociedades en las que su capital está representado por la concentración y confluencia de subjetividades diversas y heterogéneas –“la *música conlleva estar con los otros*”, “la creación musical [es] actividad colectiva”, “se llegó a juntar a un montón de gente”–, en donde, por lo tanto, llegar a juntar implica saltar la clausura impuesta por la privatización

de mundos interiores. Prevalece, en la creación de su propuesta musical, una *inscripción en el espacio público-privado*, en el sentido de involucrar a los otros en el acto mismo de investir nuevas representaciones, lo que por supuesto instituye otras formas de lazo social – “a nosotros no nos queda más que *actuar como una guerrilla cultural*, en el sentido de *encontrar nuestros espacios, juntarnos con otros músicos*, [necesitamos] espacios de difusión y de proyección, porque *si no nuestro futuro es la inanición*, o sea, no va haber”– Esta *música activa* establece unas “condiciones” en las que el contenido de la obra no esté en ella misma, sino que surja del vínculo con los sujetos: “realmente... *la mitad de la música está en el o... en los oídos de quién la escucha*, entonces [.]; *no hay una bella música intrínseca, hay bellos oídos para escuchar música*”.

Para Marcos Miranda es con y a través de su quehacer como ellos demuestran que “*no es cierto... que estamos viviendo... como en la Matrix*” “La Matrix” es el principio de realidad incuestionable, inamovible: es posible, desde la perspectiva de Marcos, demostrar su relatividad, pues, principalmente, *en su música hay una muda en el plano de la experiencia subjetiva* (que se contrapone a la subjetividad cosificada), ella permite hacer silencio y saca del acontecer cotidiano. Si dichas formas-sonoridades nuevas crean un nuevo ser-estar en el mundo, la música no es exterioridad, sino nivel de ser que por sí mismo es un mundo, una manera de reglar el tejido subjetivo –en donde “te entiendes y te desentiendes”–. Es perfectamente plausible entonces proponer que la dimensión política se hace aprehensible o se constituye merced a *un pensamiento que respondiendo al sonido es susceptible de tener formas variables* –“no se hacen los discos para yo tener el disco de platino por haber vendido tanto, sino por una cuestión de una *consecuencia intelectual* con mi obra, una *consecuencia artística*”–, es decir, a la emergencia de una experiencia de sí que responde o es consecuente a la dimensión sonora o acústica del hacer humano. Las consecuencias de la creación musical de las que da cuenta Marcos tienen que ver con la conducción fuera de las vías “normales” del pensamiento, y más aún, con *una subjetividad que pone en evidencia su variabilidad apoyada en los objetos sonoros*: “[en la improvisación] todo el rato tienes que estar oyendo, [...] *tu herramienta es el oído y la intención, creas como un universo paralelo donde tú te entiendes o te desentiendes* con las otras gentes, con los lugares, con los espíritus de los lugares, con el músico, con muchas cosas, [...] tienes que *poner como una página en blanco*, no es fácil. [...] hay música [en la

que] practicas ciertas cosas y sabes que van a salir de tal manera pero *les abres un espacio de improvisación*". El oído, la detección por esa vía, es el punto de apoyo para la emergencia de la representación musical, es decir, de un universo –“cada pieza era un mundo muy diferente”; “cada pieza tiene un universo”, “cada pieza es como una viñeta y un mundo diferente, tienen un concepto unitario”–, cuya legalidad emergente deja abolido el mundo, a ese mundo que se cree hecho de una vez por todas (y a su estética trascendental). Esas cavidades acústicas le colocan en “una situación diferente”, por cuanto que “tienes que evaluar las cosas de una manera diferente”, e “interactúas de una manera diferente”, es decir, el contenido del “momento” se encuentra mediado por ellas. Si buena parte del lenguaje está hecho para decir las cosas del mundo empírico en un momento socio-histórico, el “hacer todo un discurso” sonoro significa “importar” contenidos que sean susceptibles de “inscribirse en un discurso contemporáneo”, renovando así el espacio vivido mediante un enriquecimiento de lo designable-perceptible-experimentable.

La inspiración –pero de forma más general, su música, el ambiente que se crea con ella–, es como *un astro que ilumina el horizonte subjetivo*: “una pieza que [esta] inspirada, [...] es como un astro que ilumina mi firmamento”. En el vínculo con la sonoridad, con la acústica así forjada, el sujeto es animado por un instante, instante en el que reluce y explota “como un cerillo que se prende ‘PUGH’, *tú tocas, te inspiras*”. En la inspiración se quebranta el hechizo de la autoconservación, trastoca “la frialdad” –soledad–, “el tedio” –lo procedimental– y “lo pesado” –hace ligero–, en suma “*la inspiración cambia, [...] conlleva otra también, otra experiencia*”

En el devenir de las entrevistas se obtuvo un desbordamiento de los asuntos que en apariencia debieran competir a lo estrictamente musical y este acontecimiento ilustra no solo la importancia que la música representa para Marcos Miranda, sino la complejidad que ella tiene en la vida de los sujetos en general. Un acotamiento del horizonte de sentido que impera en la sociedad es el fondo en el que tienen lugar muchos dramas realmente trágicos: “la sociedad debe *saber lidiar con esos aspectos oscuros que tiene*, por llamarlo de una manera, y también *darle herramientas a los individuos para que puedan lidiar... con eso*”. Tal oscuridad es antagonista con la experiencia que extrae de la música por él creada: “[...] es para mí revelador, enriquecedor e iluminador, el momento en el que estas haciéndolo”
Revelador: devela lo que esta oculto; enriquecedor: algo es aportado (mínimamente, una

cuota de placer); iluminador: hace visible. Es por cierto, abrir un espacio de dilucidación: “esto que le llamamos periplo, [es] esta ruta, este viaje espiritual, esta... *cancha donde se van a dilucidar* estas cuestiones”. *El espacio musical es espacio para aclarar, hacer o articular sentido.*

Otro aspecto que es importante considerar es el siguiente. Existe para Marcos un *costo por la alteración del sí mismo*, al mismo tiempo que, paradójicamente, hacer advenir “discursos diferentes” no resulta costoso (quizá porque ha conseguido una inhibición menor de su imaginación): “[en] mi obra [...] siempre procuro que cada disco tenga un rollo totalmente conceptual [], *un discurso diferente* []; a mi *me cuesta no me cuesta tanto* trabajo porque no lo hago de una manera consciente, así soy”. Estos aspectos resultan de mucho interés, porque desde la propuesta psicoanalítica se postula que la represión supone un gasto continuado de energía (lo que plantearía de entrada un par de preguntas ¿sería la sublimación una supresión de ese gasto?, si dicho gasto se continua efectuando ¿no sería una cualidad compartida entre sublimación y represión?), y porque, principalmente, son retomados por el compositor en otros momentos y permiten ser pensadas en otros contextos: “[el disco] *Valet Parking me costó bastante* [...]; darle la cohesión a la música [...] –*conseguir la forma* [...]; un proceso creativo *absorbe mucha energía*”. La libertad para crear, para *conseguir una forma que convenga o sea conveniente*, es un premio difícil de obtener –“ser libre, cada vez es más difícil... y no creo que tenga que ver exclusivamente con una situación exterior, sino es una, más que nada, *una situación... interna*, [...] si no tienes un entrenamiento, es como los músculos o los huesos o los pensamientos, se van como [...] anquilosando, se va poniendo más rígido, porque, por otro lado... o sea, esto... implica *mucha energía, mucho riesgo, mucho... amor*”–, necesita como mínimo la aceptación, por parte del sujeto, de la precariedad de las investiduras, de los objetos y de él mismo: “esta es *música del momento*, [...] *se logra la anulación del individuo y del yo*”. Aquí, *la anulación del individuo es la capacidad de devenir otro*, es la capacidad para saltar los límites que son impuestos por los mecanismos de subjetivación dentro de la sociedad: “uno tiene sus límites en su[s] forma[s] de concebir la música y [...] en su vida en general, pero el rollo es que *siempre... hay una puerta que se puede abrir para salir* de ahí, de esa como esa limitación”. En este caso, la música es una de esas puertas: “[] hay momentos en que estudio o toco los instrumentos [...] en los cuales me gusta tanto, siento

que está resonando con lo que yo oigo... que digo que... *con eso bastó para vivir*, que eso fue una experiencia que valió la vida, [...]; el probar eso y el saber que ocurre eso, eso es más interesante que el decir ‘ya lo hice, ya lo acabé’” Saber que *la subjetividad vibra*, que se puede crear-procurar otras afinaciones y con ello quebrar la experiencia cosificada – “se da un aprendizaje, tanto como humano como artista”–, es lo más interesante, ahí radica lo maravilloso: “lo enriquecedor del proceso creativo”, podría decirse, *hace que valga la pena el costo que ahí está implicado y que hay que estar dispuesto a asumir*.

Otro nivel sobre el gasto que supone la creación musical tiene que ver con el poder instituido interiorizado –“aparece un tirano interno”– que deja a los individuos en un estado que bien puede ser considerado como ausente de sonoridad, de *afonía*. Esta actividad creadora “tiene algo de pesado porque es un proceso de gestación, como todo en la vida: todo lo que se gesta lucha contra algo que quiere que no se geste, una semilla tiene que luchar contra la tierra, un humano tiene que *luchar por la vida*, obviamente que lleva una energía superior a todas que es *la energía de la vida* o esa es *la energía de la creación*”. La interiorización de las significaciones sociales tiende a cubrir todas las experiencias de los sujetos y en ese movimiento el espacio psíquico queda poblado de representaciones que no son las creadas por el sujeto. El espacio psíquico que se hace, que se llena de esa manera queda, paradójicamente, despoblado. La creación musical es un acontecimiento en el que el sujeto se enfrenta a ese vacío (a esa anestesia), mediante la invención de espacio que es habitado-llenado con nuevas representaciones (sublimación): “[un improvisador se] enfrenta a un muro en blanco, a una página en blanco: o sea, si tienes tu técnica, tienes tu lenguaje, tienes tu sonido, tu etcétera, pero *te enfrentas a algo que es como en blanco*, y que lo tienes que poner en palabras, que lo tienes que poner en colores [...], para eso *tienes que tener un vacío*, [...] *conlleva un vacío interno*, que *eso se cultiva*, puedes cultivarlo con música [...]; yo me siento más un improvisador [...] por ese *estar aquí y ahora* y que no seas tú el... que no sea el ego, tu ego el que está, porque muchas veces en la música [...] el rollo de la técnica [...] se vuelve un ego [...] Y lo otro ¿*como se llama?*, además es un riesgo, porque no siempre te sale, y *no depende de ti*, depende de muchas cosas, del momento, pero yo creo que en la mayoría de las artes siempre han sido así, realmente”. Puede ubicarse aquí una relación entre este *vacío interno* y *la plenitud de sentido*, que no es de exclusión: *el sujeto tiene que enmudecer, pero en la obra no hay mutismo psíquico* –dar a luz; “algo que

ilumina”, “arder”: romper la clausura, abrirse a lo otro, sobreabundancia-. ¿De que depende que la música logre ese vacío que es al mismo tiempo plenitud –y que como dice Marcos Miranda, no depende de él–? El encuentro de estas dos tendencias habla de la situación del sujeto inmerso o vinculado con el objeto artístico: apagado por dentro (detiene el diálogo consciente) y, sin embargo, se encuentra envuelto en una experiencia vital. Sobre la composición “Bonzo” Marcos comentó: “esta pieza la estuve trabajando durante semanas en mi casa, pero *no estaba determinado...* la sucesión de notas o la estructura, cada vez que la trabajaba era diferente, simplemente estaban determinadas estas ideas: el fakufachu, el bonzo y el *buscar este drama existencial que puede ser el prender fuego, arder, pero, por otro lado, estar totalmente apagado y concentrado por dentro [...]*; cuando llego el estudio y lo grabo... tengo que estar inspirado, tengo que tener el concepto, tengo que tener la expresión”.

El doble sentido contenido en la idea de que como músico “*te haces totalmente esas reglas*”, hace hincapié en la necesidad que tienen por *inventarse otras normas que permitan que surja un sonido inédito* –“la música no está en unas reglas establecidas”–, indica con ello que las reglas por sí mismas pueden imposibilitar dicho surgimiento –“*el compositor se vuelve un gran dictador*”; “mucho música siempre tiene que ser igual, siempre tiene que ser ”–, sobre todo cuando el sujeto se vuelve encarnación de tales o cuales reglas: “no aprendes tanto música o a tocar música, aprendes a convertir un montón de constructos musicales y sociales, entonces, cuando uno finalmente llega a interpretar algo [en su instrumento], está dándole vida a esos... a esas camisetas que uno se pone, y liberarse para un músico de esas camisetas es lo más difícil que hay... *es un proceso*, digamos, que *de autoliberación [...]*; *olvidándonos de toda esa función...* de los instrumentos o de la música o de la ‘gran música’ [] *es como un proceso de iluminación*, se mantiene, por lo menos en la memoria o por lo menos en un lugar del alma [...]; si tú tienes esa probada, ya esta, ya la hiciste, *se te abrieron la puertas*”. Indica por lo demás que *con su orientación musical pudo darse la libertad* –que los sujetos pueden generar sus instituciones para devenir libres– “yo fui mi escuela o, digamos, el aire fue mi escuela, la vida fue mi escuela –que son como frases hechas-, *me... puede dar esa libertad*”. Contrariamente a la voz del tirano interno –“tú debes”–, acá se juega la invención de espacio interno, acontecimiento que queda puesto de manifiesto al decir que “la música fue un campo [...] que yo elegí... *el campo en el cual*

he estado para hacer un periplo, un viaje espiritual, o sea, un descubrimiento [...]; finalmente decidí que mi campo de desarrollo debería de ser la música... para mi la música ha sido como un bote para navegar en este océano”

CABEZAS DE CERA.

- “Re-percusiones”: identificados con esas formas.

En el inicio de la reflexión en torno al surgimiento de la agrupación apareció la influencia que en principio recibieron de otras bandas de rock que hicieron su aparición en la década de los ochentas y noventas (entre las cuales figuraban algunas originarias de la ciudad de México). Ese inicio retrospectivo fue la oportunidad en la que se convocó –a la manera de los puntos de fuga que se constituyen en los vértices de los que parten las líneas que componen a las figuras de un dibujo a profundidad-, una de las temáticas que como común denominador atravesó el devenir de las entrevistas con la agrupación Cabezas de Cera, a saber, la progresiva diferenciación respecto de los modelos que sirvieron de inspiración. CDC puso de manifiesto: “*nos tocó como que ese cambio de generación []; nos tocó [...] la etapa de la crisis del rock en México, cuando ya todo se había gastado, ya los estereotipos de las bandas ya se habían... distorsionado [...]; parte de eso nos hizo a nosotros como como dar la vuelta e , intentar un camino alternativo: ver que esa imagen que proyectaban, al menos aquí en México –el rock–, pues no era la que nosotros buscábamos, eso [...] nos motivó a alejarnos de ese rollo y buscar otra música*”. Tocados por todo un movimiento socio-cultural, en el que las manifestaciones musicales ocuparon un lugar muy importante, encontraron ahí un referente que inauguró *un espacio-tiempo que posibilitaba que ellos mismos se ubicaran o posicionasen* –“*todo lo que involucra la música: el arte, la cultura, el mismo rollo... de la sociedad, de la gente con la que... vives, de tu ciudad, de tu país, a final de cuentas... ‘pos, la música me ha ayudado un poco a darme cuenta de ese tipo de cosas; [...] te hace ser también crítico y comprometido con la música, contigo y con lo que .. con la gente, con tu país, en ese aspecto lo único que puedo hacer, ‘pos, con música*”–. Pero hubo en ese espacio algo que obligó a *dar la vuelta* y a inventar algo distinto: la imagen que desde ahí se obtenía resultó limitante –sobre todo si se toma en cuenta, como ellos mismos señalaron, que aquello que dio por denominarse “rock mexicano” llegó a ser una manifestación que estuvo fuertemente subordinada a intereses o perspectivas socialmente determinadas, dando lugar estereotipias en las que opera un imaginario efectivo. Fue entonces cuando comenzaron a “comprender que se podía tocar de otra manera”, cuando hacer música implicó hacer frente a *un mundo que no tendría porque*

reducirse a algo familiar (“el trabajo nos esta empujando a llevar las cosas más... más... más allá”).

En este sentido, “el cambio de generación” estriba, en general, en una diversificación de las manifestaciones musicales dentro del contexto social, y, en particular, en que la pretensión de hacer música necesitó un cambio en las formas en como se venía llevando a cabo dicho hacer, esto último en un movimiento a doble vía: tanto en la ubicación respecto a la relevancia en la propia vida, pues en la medida en que “*también implica; [en que] permea toda tu vida*”, los sujetos han tenido que llevar a cabo una *apropiación de la obra creada* (acontecimiento que es contrario a un deslinde absoluto entre sujeto y objeto, y que será abordado más adelante), como en lo tocante a los recursos para su elaboración y difusión. Lo que a continuación sigue se centrará alternativamente en aspectos que integran estas dos cuestiones complementarias

El devenir de CDC –conformado justamente por los cambios en las maneras de generar-concebir una propuesta musical–, conserva, apunta, sigue teniendo como motor, una búsqueda de una imagen en la cual sea dable reflejarse, es decir, encontrar sentido o hacer “visible” mediante la audición aspectos que son del orden de la subjetividad. Tener forma, o mejor dicho, *sobre-forma a partir de lo sonoro* (en el sentido de un plus, de algo que rebasa los propios límites: “los resultados *te van haciendo* que tú mismo [...] te enboletes en esa idea y [...] hasta *a costa de... cosas personales*”), es el rendimiento que ayuda a ubicar lo medular acerca del “valor” que para ellos tiene su música –“si vale tu trabajo”–. Acerca de la labor de hacer música dijeron que ella “es *una inversión*”. Vale la pena detenerse en este punto. Invertir es invertir positivamente, es decir, dotar de sentido, de significado, el mundo sonoro. A partir de ahí se puede añadir que toda investidura propone la validez del sujeto que la realiza, el *que algo valga o posea un valor impone desde ese momento un modo de ser*. Es en esta línea de su comprensión de la música –en cuanto que ella tiene la *capacidad de repercutir*, en cuanto es *vuelta referente para “la identidad” de los individuos* (como forma de ser)–, en donde se hace posible una elucidación sobre el proceso de constitución de la subjetividad a partir de lo que en ese terreno es creado. CDC comentó: “nosotros *nos sentimos* como *identificados con esa forma*”. Ciertamente, habría que señalar desde ahora (y profundizar en ello como adelante se intentará) que en la obra musical existiría algo semejante a un espejo cuya superficie se

encuentra constituida de tal manera que la imagen que devuelve no es localizable en el plano de lo mismo o de lo ya dado.

En otro momento y desde otro lugar, pusieron de manifiesto la inexistencia de una estrategia específica para componer –“desmadre”; “no hay algo así, no hay estrategias acá bien [trazadas], no... no, nada más *una cosa, de esa sale la otra, de sale la otra, de esa sale la otra*”–, lo cual no imposibilitaba en lo absoluto la emergencia de una pieza o composición. De acuerdo a lo anterior estos productos pueden ser comprendidos como *unidades para sí que vehiculizan identidades o establecen afinidades* –“uno tiene un... una *identidad* o una *afinidad dentro de todo el desmadre*”–. A partir de afirmaciones similares se hizo hincapié en la existencia de consonancias entre obra musical y sujeto creador, resonancias, repercusiones, cuyo sentido irían no solo del sujeto a la obra, sino de las mismas composiciones a los sujetos: son estas las más interesantes en tanto que *promueven la diferenciación* –“*te vas dando cuenta también [...] de que es lo que tienes tú*”–. Al respecto comentaron, que en el inicio de su trayectoria el proyecto “era ambiguo”, pues sus referentes venían de “las imágenes que teníamos de los grupos de rock” –la ambigüedad podría concebirse como un estado del sujeto que es contrario a la diferenciación–. Su música y su sonido, tienen el poder de brindar o abrir espacio para que el sujeto (en adelante, *sujeto sonoro*) pueda salir de un posición ambigua: “[*podimos darnos cuenta de... de lo importante que era el sonido, de tener –como grupo– un sonido, que cada quien tuviera como bien definido... sus... su... su espacio*”]. Lo que subyace en su quehacer musical es, ciertamente, el *trabajo de hacer ser formas* distintas a las convencionales y, ligado a ello de manera inextricable, la creación de una subjetividad en y por el surgimiento de esas formas distintas que en primera y última instancia son sus composiciones –ellas son por sí mismas un movimiento que les posibilita “*salirte un poco de tu dinámica para poder hacer otra cosa sin dejar de ser tú*”.

Ahora bien, el deseo de querer sonar –“*queríamos sonar...*”–, ¿surge únicamente porque ya ahí existe música? Antes bien, parece indudable que hay un trasfondo o raíz sonora de la que depende, incluso, la existencia de toda música –incluida por supuesto la de CDC–. Lo menos que podría señalarse al respecto de ese deseo es que desde el comienzo surge como tentativa de salir de una suerte de mutismo o bien de la regularidad del sonido fuertemente anudado a la cotidianidad, y en cualquiera de los dos casos siempre como

desobediencia al mandato social de “no hacer ruido”. Hay en este deseo un gran impulso por incidir sobre una sonoridad que niega o anula a los sujetos en la sociedad contemporánea (“*como no te escuchas, tocas cada vez más fuerte y no te escuchas, en el momento en que ya tienes bien claro lo que estas haciendo, pues [...] vas definiendo bien tu sonido*”), pues, es solo cuando logran desaturdirse cuando quedan en posición de crear un sonido propio: “*eso te ayudaba a ser [...] porque estas oyendo perfectamente lo que tocas*”

La redefinición que a lo largo de su historia como agrupación fue llevándose a cabo sobre su quehacer, en dónde progresivamente “[...] el tocar se transformó en una cosa súper diferente [...], porque... ya estas en un pedo que tú provocaste y que te está dando y que también tú le tienes que dar más”, apunta a pensar, o mejor dicho, a preguntarse ¿no es esto la prueba de que el tocar se vuelve necesario, es decir, indispensable, al dejar de ser periferia para llegar a convertirse en centro? Es como si planteasen: “nos hemos vuelto dependientes de algo que comenzó como algo que parecía prescindible”. Esta idea se ve confirmada cuando CDC establece que en la elaboración de su música debe existir “*un ritmo o algún pulso que nos mueva*”, algo que funge “*como la estructura ósea*” La forma de designar esa región que resulta indispensable para sus composiciones es la que devela algo al respecto de la significación que adquiere para ellos su música: *les brinda puntos de apoyo para una movilidad*, pudiendo agregar, además, que *el ritmo o pulso de su música les vertebra, los articula, les otorga consistencia*.

Es pues el hecho de que en su trayectoria musical se produjo un alejamiento del estereotipo del músico rockero, lo que representó un momento determinante para la consolidación de una propuesta musical y la ruptura de una determinada clausura (impuesta por las trabas de la propia imaginación en lo que atañe a la creación musical: “[...] *el mismo movimiento te hace... pues cambiar de aires, tener mas ideas, conocer [...], alimentarte de todo lo que te rodea*”). En tal recorrido se ha puesto de relieve la capacidad (del grupo y de los sujetos) para ser *punto de partida y de origen en la emergencia de significación* – “*estamos como generando otra forma de hacer las cosas*”– Simultáneamente, establecieron que lo que hacen “*también esta... pues, permeado por todo lo que ha... pasa alrededor, [...] somos un reflejo de todo ese rollo, que también esta pasando*”. Idea sugerente, al mismo que peligrosa: ser el reflejo de algo es reducirse al eco, es decir, ser heterónimo; por otro lado, el significado que de ella puede derivarse estriba en que su

música, como un *sismógrafo de los movimientos de la subjetividad, da cuenta de lo social*. Lo que “también esta pasando” es un presente que viene configurándose por la creación de estas historias propias (que apuntan a la autonomía) que tratan de ser disimuladas o encubiertas por el momento positivo de la institución: “*vivimos la historia, la otra cara que no se cuenta; [...] lo importante de todo esto es que tenemos una propia versión, una propia historia*” Historia que no es solo del Rock o de la música en México, sino *historia de una experiencia o subjetividad generada a partir de la música* –de la que es imposible dar cuenta discursivamente y que, sin embargo, es parte de su devenir como sujetos (de ahí que sea *su versión, su historia*)– Cuando dicen que “el grupo como que *hizo su propia historia*”, postulan la invención de una narrativa cuya objetivación es su misma música, ella es la trama que testimonia la creación de experiencia, de que ese quehacer “*te va haciendo* ”

Esto último es sumamente revelador pues, por un lado, ellos se colocan como *autores de su propio devenir* (es decir, ni como agentes, ni como actores, en tanto que supone “darte cuenta de todo *lo que tú puedes también e... aportar*”) apuntalándose en aquellas formas sonoras que les permiten ir dotando de otros perfiles quienes son, y, por el otro, porque entraña una lucha por no instalarse en la comodidad o ajuste a los modos de gratificación socialmente instituidos –lo cual forma parte de ese “arriesgarse” y “correr el riesgo” al que tanto aludió CDC–. Es solo “*a partir de lo que nosotros estamos generando es como puedes tener más expectativa, [porque] alentador no se ve ni en lo cultural ni en lo social, ni en lo económico*” La música es, en ese sentido y como se señaló anteriormente, un espacio-tiempo que permite [generar] “*una dinámica donde es al contrario, [...] es... como una... una habilidad que hemos desarrollado para que las cosas malas no nos superen*” Este espacio-tiempo, con los proyectos y sentidos que se derivan de él, mantiene “vivo” al grupo y a los sujetos ahí inmersos (“estamos haciendo proyectos, eso también *te mantiene vivo*”).

Una parte esencial de la capacidad instituyente que juega en su quehacer, está en la autonomía (no solo aparente o periférica) con que la música (con independencia de los creadores), con que *el sonido genera sus propias maneras de ordenar el mundo* (“[...] como en *una dinámica* que ya es .. tienes que *estar más allá de ti mismo*”) Y fue a propósito de la manera en que han promovido su “material”, su música, como surge la idea de que “*la*

música va generando sus propias maneras de... distribuirse o de sonar”, poniendo de manifiesto una calidad y/o cualidad de las manifestaciones musicales como la suya: es a través de un sonido propio y de la capacidad de sus autores para investirlo, que la propuesta puede efectivamente “resonar” en los demás, hacerlos vibrar –“el rollo tiene que *demostrarse en vivo*, y es también el rollo del... *un rollo de... real de las bandas*”–. De este modo se hizo hincapié, de forma simultánea, en que el producto de su esfuerzo creador, (su música) no depende o no está a expensas de aparatos tales como “estrategias mercantiles” o cosas por el estilo, y, lo más interesante, en la trascendencia que los objetos sonoros alcanzan con respecto a los límites de los sujetos particulares, es decir, en el *abandono que estos ordenamientos llevan a cabo de la esfera de lo privado para insertarse en la de lo público*: “[somos] un grupo que se ha... movido por la misma gente, el público es el que nos ha movido y eso se va... se va expandiendo; [] uno no sabe hasta donde pueda llegar porque ya *no depende de nosotros*, [...] este rollo *nos ha rebasado a nosotros mismos*”. Con esta entrega de su música a los demás –“*entregas tu música* [...]; eso si es satisfactorio: *estar con la gente* son cosas [que] hacen que valga la pena el rollo”–, resulta válida la figuración de la música como vehículo de comunicación, por lo tanto, como *espacio de significación que desborda el marco personal*: hacer música entraña estar con otros.

La división entre creador y público, en el ciclo de la obra, se ha intentado salvar aquí: “[...] yo creo que lo más importante es que *las satisfacciones son los conciertos*, poder estar frente al público, poder *demostrar lo que haces*, el poder de repente cautivar a una o dos persona más, yo creo que *ese es el verdadero logo del grupo*” Se ve corroborado así el carácter propio que funda éstos espacios simbólicos, éstos lugares imaginarios o nichos de sentido, en los que se involucra a más gente: “nosotros *hemos* [...] *abierto* nuevos... nuevas *nuevos foros* también, [] es como aportar un poco, [...] lo ves hasta como un rollo hasta *social*, porque *ese tipo de lugares tienen que existir*”. Es digno de destacar, desde este ángulo de la cuestión, la renuncia que se ha efectuado en relación a cualquier pretensión que tengan que ver con el supuesto acerca de “las verdaderas intenciones del compositor”, y la apuesta, por el contrario, por el uso de las facultades estéticas de los escuchas, lo cual deja abiertos los caminos posibles que acercan al sujeto al contenido de la obra: “lo chido de esto, [está en] como la gente lo percibe y lo interpreta a su modo”, “*no hay que ponerle estereotipos al público*”. Esta es ya una diferencia esencial con lo que

hace, por ejemplo, la música comercial: imponer maneras de oír, y con ello interpelar a los sujetos de maneras claramente definidas. *Dejar libre la facultad de escucha de su auditorio* –que la recepción de la música no se efectúe pasivamente–, se encuentra directamente relacionado con “la misma dinámica”, con las mismas condiciones por las que aboga su quehacer artístico desde el comienzo, es regresar a que con “eso [que se] *ha generado... se abran cada vez mas puertas*”

Hay en *la creación de formas musicales* una retroacción en la que se presentan como elementos indisolubles un sentido y un sinsentido, en donde se juega una figuración u ordenamiento estético (no moral) llevado a cabo frente o sobre la presencia de sinsentido, (retroactividad que, efectivamente, incide en la constitución subjetiva). A lo largo de las entrevistas se insistió, bajo diversas maneras, en algo que atraviesa el esfuerzo emprendido en la creación de su música: la fuerza que hace que algo pase del no ser al ser (lo que es la definición misma de *poiesis*). El pasaje “de algo medio abstracto a algo [...] que se concreta ya en un rollo real” es, en principio, propio de la creación artística en general, pero aquí sucede de una forma radical (literal), puesto que *la forma sonora no es el reflejo de un modelo ubicado en el mundo de los objetos* y, sin embargo, al ser creado por el sujeto (capacidad formante) *inaugura un régimen de ser* (dispositivo de representación). La insistencia de tal pasaje, en el “*pasar del lado de ensueño –del rollo de la música– al rollo real de... del trabajo*”, denotó en lo manifiesto una intención en la que lo subjetivo debiera ser siempre encausado por la acción de lo objetivo o lo real (por ejemplo, en términos de considerar a la música como un trabajo o un medio de subsistencia) De manera que “[...] *que una cosa te lleva a otra*”, significa explícitamente que existen cuestiones de hecho a las que hay que atender, y que no solamente pueden avocarse en forma exclusiva a una expresión desbordada e inarticulada de sus deseos o fantasías –“el rollo de tocar pero también el rollo real”–. Empero, a ésta cuestión puede engarzarse otro sentido, el cual tiene que ver directamente con que “*el rollo de la música*” *es capaz de realidad*. Esta idea recibe algo de apoyo cuando el grupo arguyó que “[...] *cada uno alucina las rolas de manera diferente [...]; cada uno lo vive como diferente, pero lo chido de este rollo es cómo se complementa*”. La alucinación es la puesta en imagen sobre el mundo empírico de algo que en realidad no está ahí, y en este caso particular, sin embargo, esa puesta en imagen es de algún modo compartida en *consonancia* por los integrantes del grupo, y, algo muy

importante, por el público. Esta peculiaridad permite decir que hay realidad contenida en la música, y se destaca mediante o gracias a *lo que en y por ella resuena entre los sujetos*.

- **La exploración del mundo instrumental: ir más allá sin dejar de ser.**

El vínculo con el instrumento –y en general, con la forma musical–, está marcado por una tesitura, es decir, abre un registro, una extensión de matices que no son neutros respecto a la experiencia del sujeto, sino que la condicionan –“*te cambia el instrumento, ya no es lo mismo, [] si hay un cambio; [] todo cambia*”– Estos vínculos, podría decirse, que fundan *otro principio de realidad* y, en ese sentido, al tiempo que expresan, también impresionan: “[al] *desarrollar el instrumento nos dimos cuenta que el instrumento tenía muchas posibilidades que ... no habíamos explorado, [eso] me permitió ampliar el... mi capacidad de expresarme, [...] te das cuenta que los sonidos por sí solos te pueden provocar miles de cosas*”.

Tanto la apertura de “espacio dentro de las rolas”, como la ampliación del “espectro de expresión”, son maneras de dar cuenta de lo que esencialmente es para ellos la creación musical: *un lugar para el sujeto*. Lugares del sujeto –“*estás como que inmerso en eso y no estas como que preocupándote en etiquetarlo o darle un a... un espacio delimitado*”– que son marcos de significación que, pese a que no se encuentran supeditadas al lenguaje discursivo, permiten extraer “otro panorama”, logran “*cambiar toda nuestra... nuestra visión de lo que podíamos hacer*” Acerca del instrumento llamado Stick dijeron: “es un instrumento con el que *puedes jugar* con la rítmica, con la armonía y la melodía, tienes como que todas las manos, todos los dedos para poder hacer todo, y el [hecho] de que *tengas un rango grave y agudo, te cambia todo el rollo porque antes con la guitarra tenías como que un espectro dentro de las rolas, pero ya con el Stick se amplía, [hay] más espacio dentro de las rolas*”. *Tener un rango es adquirir un lugar, una ubicación en-un/de orden distinto*: “*la sensación de aplicar una secuencia rítmica en una batería, a ya hacerla con colores, obviamente eso ya te da otro espectro*”. *La representación musical* (en este último caso, hecha posible mediante el ritmo, en el primero, por la paleta de melodías y armonías construidas con rangos graves-agudos) es en un sentido fuerte un *dispositivo de percepción* que procura, que proporciona, *otro espectro de auto-representabilidad* –posición del sujeto respecto de sí, apoyada por el cuerpo y la audición. Es por mediación de sus composiciones

(“las rolas finalmente se *gestaban* en su proceso, se *van desarrollando* y *van haciendo una fuerza y una personalidad*”, sic.), de *la percepción acústica que ellas inauguran*, como ellos mismos van “haciendo” y “desarrollando” una fuerza, como se gestan “una personalidad” (modulaciones que bien pueden ser disonantes para aquellas otras a las que está sujeto el individuo socializado): es a partir y a través de la forma sonora como se constituye, como se pacta y se dota de formas que estructuran la subjetividad

Cuando señalan que sus obras “[son] *un síntoma*” del momento histórico del grupo, que “los discos en su momento eran *una fotografía*”, cabe preguntar, por un lado, ¿de qué son una fotografía sus discos?, ¿cuáles son los objetos *retratados*? Se puede justificadamente responder que ellos retratan una cadencia, una tonalidad, un canto, una persuasión, una forma singular que, de acuerdo a lo que se viene exponiendo, permite *diferenciarse, tomar consciencia de sí desde otro registro* (a la manera en cómo el cambio de voz que se experimenta en la adolescencia marca la entrada a otro ámbito de experiencia). Pero, por otro lado, está la cuestión de la creación musical como síntoma. Gracias al establecimiento de esta suerte de equivalencia entre estos dos “destinos”, es que puede señalarse que habría en la sonoridad construida un sentido oculto u otro lugar del sujeto (merced a que en el síntoma existe una salida del plano de la consciencia). Se encuentran ahí con un *pensamiento de una cualidad distinta* –“... lo entiendo de otra manera, un poco saliéndome de... de mi propio yo”–, el cual entraña un desplazamiento del sujeto, que no es otra cosa que la *salida de lo propio* para introducirse en el ámbito inaugurado por dicha construcción. En otro lugar comentaban: “construimos la historia teórica después del hecho, [...] *nos quedamos con esa imagen y ya cada quién tiene la libertad de pensar lo que quiera*”. Dicha imagen es una entidad enigmática (“nos ha tocado tener que *descifrar cosas*”), que a la vez conforma un pensamiento (“*haber conocido a partir de la música*”).

En tanto que el sonido que es generado por ellos establece ligas, trae, hace visible –*cada disco representa un momento diferente*–, su música se compone de acordes que *marcan (fotografían) regiones autodilatadas de intimidad* que han surgido desde abajo, es decir, desde el interior de su propuesta. Esas localizaciones son lo que los hace ser y son lo que desean y pretenden mostrar: “es *un rollo bien subjetivo* [. . .], *estás tratando de mostrar, [de] mostrar al grupo tal cual es*”. Si se toma profundamente la idea de que “la música [...]

es un *vehículo* que *te produce* emociones”, se hace asequible la potencia que es experimentada por ellos en la labor de la creación musical: esta labor hace existir sentimientos, inexistentes de otra forma –“un *ambiente diferente*”–, en otras palabras, sus composiciones al ser “como lo más transparente de nosotros”, son una presentación “tal cual”, no delegación de otra cosa en cuyo lugar estarían. Otra forma de decirlo es que *esas formas sonoras no representan, sino que en la medida en que son presentifican*: es así que sus piezas son en sí mismas un fragmento de su experiencia, intraducible o que no puede ser referido a otra cosa –“es gratificante: [...] *las recompensas son más inmediatas* [...]; *la satisfacción es la música*”

Que la forma sonora permita o posibilite a los sujetos arribar a una comprensión de sí mismos –“[hay momentos en] que *llegas a una comprensión de lo que eres*”–, viene a corroborar la idea de que *la representación musical es en buena parte un modo de reglar*, en un sentido distinto, *la presencia –y la ausencia– del sujeto*. La opinión de que “[estar en la música] nos ayudó a conocernos”, aunque formulada en el momento para aludir a aquel conocimiento que se produce en el encuentro concreto con los demás (al saber los nombres, interés, etc., de los otros), dicho conocimiento no se reduce al nivel de las personas empíricas, sino que incluye el referido a la manera y fuerza que la música posee para “hacerlos”, es decir, para proveerlos de *contornos* (paradójicamente) *indelimitables*, en suma, para hacerlos ser de un modo distinto. (El nombre del grupo, Cabezas de Cera, expresa en sí éstas cuestiones en tanto invoca una sustancia maleable e *imprevisible en su fenomenalización* –se pueden recordar, por ejemplo, las formas que adquiere la cera en su contacto con el agua–, e invoca, por otro lado, cierta *caotización de las representaciones*, pues dicha fenomenalización es una “*vertiente*” *alterna por donde pueden correr o transitar las investiduras psíquicas*) Si estar en la música “[...] es como *generar vínculos* para que esa banda se *conozca*”, añadiendo que generar vínculos es tender lazos, la aportación que de ahí es extraída es la de que por y con esos lazos los sujetos se conocen, es decir, *se reconocen en esas redes de significación que tejen en sus composiciones musicales*. La calidad particular del vínculo posibilitada por la forma sonora, se encuentra en que permite arribar a una *auto-comprensión del sujeto* –para comprender esto hay que ubicar a la música como un dispositivo de percepción que convoca, que opera como facultad de concebirse como algo.

Utilizando los aspectos hasta ahora abordados se puede proponer que el universo instituido por la obra musical coloca al sujeto en otro lugar –“fue... totalmente a *cambiar de ser...*”–. Esta caída en cuenta, este conocimiento o inteligencia de sí (de lo que se es), que tiene su punto de partida y se desprende del objeto que resulta inaprensible por otro medio más que por la audición –fragmento sonoro que comenzó a producirse y que continúa creciendo: “ha ido como en *crescendo*”–, es el acontecimiento indispensable y necesario para posteriormente estar en condiciones de decir que la raíz de su música son ellos mismos: “*éramos, ‘pos como otra pequeña cosa que estaba como surgiendo por ahí; [la propuesta musical] creció, si cambió obviamente, pero creo que también mantiene una raíz, que somos nosotros mismos*”. Surge entonces la pregunta ¿en que sentido se puede hablar de “mantener la raíz”?, ¿esa raíz es la personalidad o la identidad de ellos? Esta última idea resulta problemática por que implícitamente remite a la psicologización de la música, es decir, a entender esta manifestación como una forma refleja en la que una interioridad se expresa tal cual es. Sin duda, existe algo de ellos que sale fuera y que se expresa en su trabajo musical –“la parte que te permite ‘pos, desfogarte, como tu válvula de escape, creo que *la expresión tiene que ser todo*”–, pero esta faceta no es suficiente para elucidar lo que está en juego en dicho trabajo: su música, aún en su continuo devenir, no ha dejado de *hacer presentes-audibles zonas de interioridad*, y en ese acontecimiento han inventado una forma de ser: los sujetos se buscan en el proceso de componer y, efectivamente, se encuentran mediados en y por la creación musical –“*uno se va buscando, como encontrando [] para llegar a algo*”–, *se inventan un “para si”* cuyo contenido no necesariamente es previo o anterior a la experiencia, pero que indudablemente es íntimo, o mejor dicho, llega a constituirse como tal. [El predominio de la identificación proyectiva tiende a colocar los objetos internos en el mundo empírico, en cambio la identificación introyectiva tiende a modificar, a hacer más complejo el mundo interno de los sujetos al “tomar en cuenta” otros aspectos o dimensiones de los objetos exteriores. La participación de estos procesos fue puesta de manifiesto cuando expresaron que su música “*también implica; [...] permea toda tu vida, o sea... hasta... las cosas que te interesan, no nada más la música, sino que todo lo que involucra la música*”, es decir, que hay algo en ella que ensancha el horizonte subjetivo. Puede ser justificado hablar entonces de *la música como sostén*, de sonoridades que no solo envuelven al sujeto (y lo colocan en una suerte de

hedonismo), sino de verdaderos soportes simbólicos, de “cimientos sonoros”, que permiten construir sentido, y que efectivamente lo proveen: “tenemos un trabajo sólido, algo que nos sustenta [aunque] seamos así unos pinches idiotas, nacos, guarros, tenemos algo, eso es lo que nos ha mantenido”].

La creación musical no es por tanto un quehacer exterior a los sujetos, sino que por el contrario los implica profundamente. En principio, brinda al sujeto: “las mismas rolas te van dando cosas. Cuando ya las rolas tienen mucho tiempo de estarse tocando en vivo, también te van llenando de otras emociones; [...] puede ser que en un principio fue una emoción la que te ligo o llevo a... llevo a... a hacer esa rola pero después esa misma rola te va llevando a otras emociones”. La diferencia que con el tiempo experimentan sus composiciones o, en general, su repertorio, tiene sus repercusiones en los sujetos mismos debido a que en ellas el afecto se liga nuevas representaciones –lo que en ese espacio auditivo ocurre, como mencionan, es que el afecto lleva a hacer algo (que en última instancia es la composición), que el afecto o la emoción es o se conduce gracias a ese algo (“ligo a”), y que, finalmente, el afecto “llevo a”, es decir, surgió–: “Paco esta tocando algo y eso me... me mueve a mí, [...] me imagino; [...] es un rollo de provocación –[...] que es lo que te provoca lo que esta haciendo-, [...] es como una conversación, [...] estas... dando ideas y de esas generan otras, es un rollo que se va así... dando; [...] en un principio nos dejamos llevar por la emoción; [...] vas creando un lenguaje”.

El sonido que mueve a imaginar “algo” –acto en el que el sujeto se imagina a sí mismo como otro (cambia las representaciones que tienen ante sí mismos)–, es, evidentemente, una puesta en imagen (poiesis) que es mundo para sí (resonancia), y para poseer tal cualidad peculiar ha de suscitar, por un lado, la liberación del flujo representativo que el sujeto no controla plenamente o por lo menos no del todo (“se va dando”), así como, por el otro, la actualización de una *potencia de designación* (lenguaje) que tiene por objeto una *emoción-vivencia inédita*. En este sentido, si su trabajo tiene como punto de partida “buscar la emoción”, la forma musical es una *vida pulsional pronunciada*: “hay una especie de idea-sentimiento que te hace que el trabajo lo presentes así, [...] es el resultado de haber salido; [por ejemplo, la pieza] ‘Mutación’: me imagino como un rollo acá, ‘AGH’, cavernoso, [] me imagino como un monstruo ‘AGH’” Lo cavernoso, lo monstruoso, es sonoridad pura (“Agh”) y la *composición musical es una suerte de umbral que permite que*

dicha sonoridad pase a través de ella al tiempo en que es su continente: “... de estar ahí como buscando y buscando, se abre [...] ya encontraste la puerta, [...] el rollo de la inspiración es como *muy pequeño y fugaz*; todo lo demás es trabajo y como le vas dando forma, [...] y *tratando de mantener esa frescura*, [...] *te encantó ese momento* [...] o... *esa energía que se creó*, [que] *esa... sensación se mantenga*”. Mantener esa energía significa justamente, que la composición musical toma a su cargo (“mantiene”) cualidades originarias, tornándolas asequibles.

A propósito de su disco *Hecho en México* comentaron: “hubo ingredientes como nuevos instrumentos: el Gran Stick y el Saxofón Soprano que *te vienen a cambiar y darle otro... otra tonalidad, otros colores muy, muy distintos que no habíamos manejado, eso también nos obligó a hacer diferentes las cosas y las composiciones [...], y a hablar otro... tener otros discursos*” Las “diferentes formas de composición”, difícilmente pueden no tener relación con un quehacer que se define por lo que puede llegar a ser (no por lo que ha sido: “estamos *ávidos* de que siempre va a haber *nuevas formas de hacer la música*”), pero *su mutabilidad indica además el devenir de la subjetividad*: ese “darle otro”, “hablar otro”, “tener otro discurso”, es hablar, enunciar, entamar, una sensación (energía libre, que no se había manejado) que moviliza la experiencia que ellos tienen de sí mismos –que es sin duda lo propio del arte: “te vienen a cambiar”– De las nuevas formas de la música, ante las cuales los sujetos se hallan ávidos, es lícito decir que los sujetos encuentran en ellas un suministro importante de sentido, por ser las fuentes de las que ellos se alimentan *invistiendo el soporte representativo sonoro*

El sonido como “*un camino inagotable*” de donde ellos hacen brotar significaciones nuevas es, por lo tanto, un espacio, una veta donde han encontrado nuevas vertientes, nuevos caminos para *auto-re-ordenar-se*: “*sé que en ese camino voy a encontrar algo, voy a encontrar alguna vertiente, alguna señal, o algo que me permita darle sentido a ese sinsentido*”. A la manera del escultor que hace surgir una forma de, por ejemplo, el mármol, la materia de trabajo del músico es lo amorfo o, dicho de otro modo, lo que en principio carece de forma, al grado que la comparación es más que metafórica ya que su actividad “es como estar picando piedra”. En este sentido, su trabajo es *dar forma a lo informe*, es decir, dar nombre-objetivar lo que por sí mismo no lo tiene: eso es lo que expresaron a través del “decir nombres a lo loco” para “*ver cual como que nos iluminaba*”.

Se establece así que dicho trabajo es, además, echar luz sobre zonas de sombra o zonas inadvertidas, es hacer perceptible algo que antes no lo era (ligado a la identificación introyectiva): “*sigue siendo un misterio por revelar [...]; la música de nosotros [.] espero que tenga ese don, de revelarnos cosas... significativas*”. La “revelación” suscitada con las sonoridades (esperada, anhelada), permite apreciar como *su música es un corredor de acceso que conduce a una certeza, mejor dicho, a una sensación de verdad*: proceso (la creación de música) que, en este sentido, puede ser entendido como un esfuerzo o movimiento en el que se constituye una escritura que permite designar la heterogeneidad propia de lo psíquico (en una especie de similitud o concordancia con el lenguaje semántico, *hacer música es hablar otra lengua*), y que viene a arrancar de los medios de composición (por ejemplo, los instrumentos) *eslabones para un sentido que no es racional* – “[.] podría ser de entrada un elemento en contra *-no tener textos en tus letras-* pero después ves que las cosas son a favor”–. Sucede entonces que aunque no existan letras (en el sentido común de la palabra) en la mayoría de sus composiciones, ello de ningún modo impide que su música también diga algo: como en una suerte de texto en ellas también se narra el transcurrir sin trabas de la vida psíquica, aunque dicha narración se apoye en algo aparentemente absurdo, el sonido –el “reto” está en “*cómo con los instrumentos... cantar, decir cosas*, aunque no sean tan claras”–

Es por las vías del “apego” como se ha hecho posible la aparición de “lo otro” que es ésta sonoridad propia: “siempre estuvimos como *apegados* a nuestro instrumento y a la exploración del mundo instrumental, entonces, pues [CDC] *nace por amor a la música*” Podría decirse que *es por la música como nace una pasión*, un amor, ya que ¿se debe dar por hecho la existencia *per se* de un amor a la música? Este amor a la música supone experiencias efectivas que atan a la pulsión –hay que recordar lo dicho: “el rollo del trabajo es *mantener esa frescura*”–. Los instrumentos, con las tonalidades, colores y “discursos” que son capaces de emitir, *afectan, perturban*: “hacer música o estar en el rollo de la música, lo que *me ha afectado* o lo que *ha provocado en mi* [..]; *me ha ido descubriendo a mi mismo esa armonía* que puede existir entre [...] lo visible y lo invisible, [...] *la música como ese portal* entre lo... humano y lo divino, [...] *me ha estimulado* a seguir viviendo y tratar de *tener una vida digna* como ser humano” Y esta afectación (no neutralidad) que produce su música opera en el momento –de su recepción, de su creación, de su audición–

un ajuste (armonía) en el yo del sujeto, en donde, como en una especie de caja de resonancia, se gesta e informa una pasión que hace a la vida digna de ser vivida –sus composiciones son posiciones de sentido, *hacen que el mundo sea pertinente, perteneciente* para ellos: “esta música [...] *provoca sentimientos, sensaciones positivas, [...] ahora me siento más comprometido con la música*”–. Si la música compromete al sujeto con el mundo, lo hace por la particularidad afectiva que se hace presente en ese “momento en que todo vale la pena”.

La significación que se produce con y a partir de su creación musical es por definición intermitente, es decir, no es permanente, no es un estado que se alcanza de una vez y para siempre –“los momentos que te hacen seguir adelante son fugaces”–. Sin embargo, la nueva articulación de los afectos –en donde hay indisociabilidad entre contenido y forma de las composiciones, debido a que *encontrar/inventar la forma es al mismo tiempo encontrar/inventar el contenido*: “los resultados *te van haciendo*”–, funda un marco experiencial, en cuyo centro habita una “*memoria emocional*”, que se pone en juego en cada interpretación: “esa hora que estuviste en el escenario tuviste la oportunidad de hacer lo tuyo, de *explorar tu propio mundo y hacérselo saber a los demás, [...] los conciertos son momentos así, igual fugaces, pero bien, bien trascendentes para uno, como persona, [...] bajar y decir ‘sí, a huevo hoy toque mejor, [...] ese pasaje fue más sublime que otras veces’; te sorprendes, [...] sabes que eres a final de cuentas un equipo [...] que sales a conquistar algo*”. Lo sublime es lo que se eleva por encima del suelo, es decir, de lo ya dado, y es en virtud de este despegue (“salida”, “trascendencia”) en donde su música manifiesta una vivencia desbordada que se solo se vuelve asible mediante su hacer sonoro, vivencia o experiencia en este sentido, autónoma –“[...] estuvo chido, o sea, fuera de lo musical lo la emoción que se vivió”–. Lo musical no está de ningún modo desligado de lo emocional sino todo lo contrario y tal relación no es unilateral o refleja. Como un actor se dejan absorber (borramiento del sujeto empírico) por la realidad que instaura la obra, sus composiciones o “piezas piden [...] ir reconociendo ese pasaje emocional” Sucede entonces que “[...] *luego la rola... te domina a ti, [...] cada pieza para nosotros representa algo; cuando vamos a tocar es como actuar, [...] hay que darle esa caracterización [la que exigen las composiciones]; en un momento somos como actores de... nuestras propias piezas*” Sus piezas musicales crean guiones que irrumpen momentáneamente en las

correspondencias sociales, vueltas fetiches, del sonido y el sentido, creando su propio mundo –con “leyes” propias, por decirlo de algún modo–, en él, aquellos fetiches son olvidados: “[...] la música igual tiene ese *magia*: [...] cuando estas tocando, la música te permite *olvidarte de todo, simplemente eres tú con tu instrumento, con tus compañeros, tocando y ya...*”. En la exploración de este mundo, lo que “conquista” es una realidad que no está dada afuera, que no existe empíricamente (de ahí quizá lo mágico), es una realidad enriquecida por la vida pasional de los sujetos: después de que ese momento finaliza, cuando “acaba el concierto, *vuelves a la triste realidad*”, es decir, a la realidad despojada de magia

SAENA.

- “Condiciones reales/condiciones ideales”: abrir puertas.

Buena parte de la reflexión vertida no dejó de remitirse a lo social. Desde distintos ángulos fue tomado en cuenta lo que ahí han encontrado como cerrado –“en esta ciudad que es -ya no digas para hacer música- un reto vivir”–, lo que se presenta en forma de obstáculo –“[algo que] puede ser muy desmoralizador para una banda [es que] nos estamos esforzando por hacer algo bien, por hacerlo lo mejor posible y *no hay condiciones*”–. Por un lado, hacer frente a los “retos” que plantean las condiciones sociales ha llevado a éste grupo de músicos a “una conciencia” de que “estamos haciendo cosas independientes [y] en México esto no es reconocido, ni siquiera saben que tocamos”, al establecimiento de un consenso en el que “*compartimos esa forma de ver las cosas* [...] sabemos que es cuestión de paciencia, como de perseverancia y de entender que las cosas no van a venir solas y que no van ser fáciles”. Tal falta de “reconocimiento”, se vincula en parte importante con el hecho de que aunque las formas de pensar en la música pueden ser muy variadas, sin embargo, existen en el contexto socio-cultural actual algunas que son predominantes (por no decir dominantes): “cuando te relacionan con que haces música creen que te vendes, creen que eres mariachi” Las formas en que el imaginario social (capitalista) ordena las acciones que tienen por fin la creación musical –incluidas las manifestaciones musicales denominadas independientes que por su parte son vueltas “dependiente[s] de la independencia que *el mercado* dictó”–, el grado de control que sobre ellas ejerce, quedó subrayado al evocar permanentemente “esto que es el reto de tocar en México”, a las cosas “[que] *dificulta[n] el movimiento de SAENA*, [y a la] bronca de mover todo el armatoste [] para que no haya *condiciones para exponerlo*”

El que “SAENA tiende a hacerse pesado”, que en su devenir encuentren dificultades para el movimiento del grupo, son circunstancias que deben su manifestación a las contribuciones que se asientan y provienen del campo social, es decir, que la existencia de dinámicas sociales específicas, en su funcionalidad y su legitimidad –“el que quiere *ser músico* tiene que sacrificar privilegios, sacrificar muchas cosas, [...] nosotros no pensamos en que de aquí vamos a vivir, [] ya tenemos algunos años trabajando y ya nos hubiéramos *muerto de hambre*”–, contribuyen en una medida nada despreciable a que al interior del

grupo se produzcan fenómenos que *obstaculizan la libertad de movimientos* –“todavía no encontramos la manera de ser *autosuficientes*”–, tanto de los individuos como del grupo del cual forman parte: “*uno busca las condiciones ideales pero siempre se encuentra también con las condiciones reales, entonces, todo el tiempo estás negociando tus condiciones ideales con tus condiciones reales*”.

Ésta lucha eterna –que remite, en última instancia, a la que tiene lugar entre lo que en la creación se quiere expresar y la forma que adquiere, es decir, entre la forma de expresión y su contenido, así como su valor en un contexto social específico–, constituye o da pie, en virtud del terreno en el que tiene lugar, a una *convicción práctico-estética* –“*las dinámicas que seguimos son muy diferentes*”; “*nos ayuda[n] a darle otras formas [a SAENA], a que gire de otra manera*”–, que sirve de fermento para el origen de su obra musical, y es la que le imprime el impulso por abandonar el estatus de eco estandarizado de la industria cultural, de lo ya re-conocidísimo: “*en nuestro caso la cuestión independiente tiene que ver con que podemos elegir los momentos y la forma de hacer la música*”.

Dicha convicción, en su vertiente práctica se compone de un “trabajo de estudio” que intenta servir de contrapeso a la racionalidad que delimita los márgenes de actuación, pues se rige por “dinámicas” libradas del trabajo remunerado y de la lógica mercantil de producción. Para que el grupo pueda sonar ellos han logrado subsanar las exigencias materiales que dicho trabajo de estudio plantea. Sin embargo, es en este marco en donde se aprecia el sentido de la expresión “hacerse pesado”: *unas formas* hacen girar al proyecto –entre ellas están, como se verá, el juego, “el ensamble” que se produce entre las aportaciones de los integrantes de la agrupación–, y otras tienden a hacerlo pesado, es decir, a neutralizar la posibilidad de que en su obra habite un *secreto que muestra* –habitante que no es otra cosa que la meta que se persigue en el horizonte de su experiencia de la música–. Entre las segundas, como ejemplo de ellas, señalaron el canon de las lógicas que corrientemente imperan en el momento de hacer música: una temporalidad que fuerza a “apresurar”, a “precipitar”, a “cuadrar”, en suma, que va en detrimento de la creación musical, forma parte de los criterios normativos a partir de los que el material sonoro es racionalizado en el contexto cultural: “*cuando es algo elaborado comercialmente, con fórmulas, pues, no hay ningún secreto que te muestre, ya es obvio: seguro que va a seguir ‘esto’ y que van a decir ‘esto’, van a utilizar [tal] instrumento, aquí va acabar y va a durar 3*

minutos, 15 segundos; [...] eso es música también, [pero] eso no lo defendería, *lo que defiende es lo otro, la otra parte*". Dicha temporalidad se encuentra organizada e instrumentalizada mediante el empleo de lo que son "[las] formulas que simplemente [hay que] seguirlas, conocerlas y te sale música: sale una balada o sale un rock and roll", formulas de hacer que atan y modelan de antemano los destinos o puntos de llegada: "la música musical digo, la música comercial, [] por eso pierde su valor"; [] la música del radio *queda igual*, [...] todo es fórmula".

Sin embargo, a tal redundancia que intenta identitar el acontecer sonoro – configurada por un tiempo cronometrado, institucional y por las prácticas que supone-, ellos contraponen un *tiempo de creación* – pilar de la vertiente estética: en la conformación de su música "el tiempo no es lineal", no hay duraciones lógicamente delimitadas: "tenemos la libertad de *no cuadrarlo temporalmente*"–, sino momentos de "asimilación" convergentes a la "formación" de la materia sonora, a los "cambios" y "arreglos" que va sufriendo en su actualización –en su devenir–, procesos "que sí *requieren tiempo*", en los que en resumidas cuentas no es posible economizar (mantenerse en márgenes seguros), pues *demandan un tipo de permanencia que se sale de la circularidad de lo ya adquirido* – "no puedes decir 'ya aprendí guitarra y ya ahora sí, échenme lo que... cualquier partitura'"–, y/o de lo ya establecido –"he tratado de *olvidar las reglas, porque si no te quedas en las prohibiciones* y, a final de cuentas, empiezas a hacer música como todo mundo hace; [...] cuando empiezas a romper y a romper todas las reglas que te dieron o que te impusieron empiezas a ser más libre"– en este tiempo de creación "*el mismo material*, aunque estén todas las notas, *va madurando*; cuando una va tocando con un ensamble, vas conociéndolo mejor, *hay sutilezas y cosas que no se pueden ensayar que se tienen que vivir*". En ese momento en que *madura la vivencia* la técnica se moviliza en una dirección contrapuesta a la del dominio o lo ideológicamente esperable, quedando en cambio al servicio de aquello que sin duda es parte de *la experiencia de lo musical* y que está más allá de, por ejemplo, la notación: "la diferencia entre un buen músico y un mal músico es lo que no aprendes en la escuela de música, *algo que ya traes* o que tú *puedes aportarlo en tu persona* hacia todo ese sistema de notas y de acordes"; "puedes hablar de disciplina, de aprendizaje y de codificación de la música [..] pero [eso] es nada más como que el primer escalón, *el segundo escalón ya es más bien de piedras*". Este segundo escalón es literalmente una

forma de experiencia en la que se encarna un transitar subjetivo por caminos aún no pavimentados, caminos en los que ha surgido la pregunta (exterior y seguramente después interior): “¿cómo te atreves?”, y ante la cual aquella conciencia que se arroja, al mismo tiempo, a recorrer y a construir (poder-hacer), contesta: “elijo... hacer... irme por caminos... *caminar descalzo por empedrado*”.

Desde este nivel, su quehacer puede relacionarse con una manifestación contestataria: “aunque tu música no este cargada necesariamente a eso, porque no hay una abstracción política en ese sentido, si hay una *posición política* [ante lo social]”. Tal nivel es una faceta del “*poder hacer* otra música”, –lo que por otro lado, denotó que no existe una cosa como “la” música, sino que existen “músicas”–, pues este *poder-hacer o hacer-poder* implica la aparición de un “mensaje [que] no es concreto, no estamos diciendo o dando un mensaje ideológico, sino que es un *mensaje de sensibilidad*” Ocorre entonces que a las dificultades que las condiciones reales presentan se les hace frente desde lo que musicalmente se genera, pues lo que ahí surge es para SAENA incidir sobre esas condiciones: “[] aunque sea en una medida ínfima pero *estoy cambiando algo en el mundo* a mi alrededor; [...] uno está tocando para *aprender a dar algo*: [con el tiempo] llega un momento en el que empiezas a tener dominio sobre... o relativo control sobre [lo que haces] y empiezas realmente a *dar algo más que cumplir con el mínimo* que la gente espera escuchar”.

La concepción de que al “dar su música” se cambia algo alrededor suyo, hace notar que con el “*mundo sonoro que imaginamos*” se inaugura o *desencadena un juego de transgresión* –de ahí el sentido de que “*las condiciones ideales uno las alucina*”, es decir, que tal mundo es creado, realizado a través de la imaginación, ese mundo, investido, positivamente valorado, no esta ahí afuera simplemente, pues, va más allá de lo dado– “cuando hago música, cuando compongo algo, pues, *la cosa es aportar*. [Al] *componer o hacer música, estás trayendo algo al mundo que no existía*; [...] estás haciendo [...] una pieza única que no existía, y *aunque sea algo tan efímero [sonidos], si es un objeto que traes al mundo y eso va a causar [...] reacción, [...] va a mover*”. Este juego de transgresión que habita en el corazón de su labor creadora implica la consideración de que aunque sean “las condiciones reales las que te van a dictar hasta donde puedes tú tener *ese margen ideal*”, aunque “*esa condición ideal es lo más difícil [de conseguir]*”, el resultado de su

actividad consigue cierta *eficacia* que le otorga un estatuto totalmente distinto a una alucinación clausurada o forma vacía: ésta eficacia es pensada por la agrupación como una *labor de desmitificación* –“se te pueden ocurrir cosas pero... que... si no desmitificas [. .] se van a quedar en el aire”–, como labor que permite “*entrar directamente a lo real*”, para modificar lo existente dado efectivamente –que es lo que sobre este punto mínimamente pondría decirse–

Así, la idealidad difícilmente conseguida por su labor creadora, es el sismógrafo en el que se registra un movimiento, *el tamiz por donde se filtra una facultad capaz de mostrar*: “enseñas algo construido de otra manera con los mismos elementos []; mostramos la otra parte de este cuerpo sonoro”. Este no rezago de la imaginación, sobre el que se apuntala su labor, lo que viene a mostrar, lo que hace resonar, es la modificación de las rígidas delimitaciones establecidas por la sonoridad ya instituida: “*componer si tiene que ver con otras cosas, [...] es como una disposición*, como cuando acomodas una sala, pero ya tienes las partes, ya tienes los muebles, el hecho de decir ‘bueno, a ver *¿cómo llegó esa silla ahí?*’, es yo lo que llamo inspiración; decir ‘bueno, *¿cómo compuse ?*, *¿a partir de que tema o cual fue la chispa...?*’, [...] *te da la sensación* de que como que apareció, [...] si es un trabajo intelectual pero hay *una parte que es como más sutil, como más abstracta*”.

Se tiene entonces que en el acto de arrojar y poner algo en el mundo, de “dar una *propuesta original*”, ellos encuentran “el resquicio por donde asomar[nos]”, y que en ese tiempo de creación de condiciones ideales, es propuesta, simultáneamente, *una audición osada* de la que echan mano para lograr aprehender y acceder a ese algo que no está en las teorías, ni en la simple y llana aplicación de ellas –“si oigo algo raro me meto y escucho, *trato de encontrar algo, ese secreto*”–. Habría que señalar, que para SAENA, esta audición que juega con reglas distintas a las que rigen y atan a la sustancia sonora y que a base de repetición han vuelto familiar, *es la aguja que contribuye a tejer* “toda la parte de los símbolos que son abstracciones que no puedes expresar... que no se puede[n] expresar con palabras”, es decir, se encuentra presente en *la aprehensión de lo no-objetivo*, de lo que no es lógicamente discursivo, y que es el momento expresivo en su música: “esos *objetos* –en este caso *musicales* (acordes, secuencias de acordes o melodías), *¿de donde llegaron?, ¿cómo surgieron?* Es donde creo que hay esta *parte enigmática*”

Ante la emergencia las formas sonoras, se preguntan “¿porque quedó [así]?, los temas musicales, las melodías, la secuencia de acordes, ¿porque fueron así y porque no de otra forma?, [...] es un rollo inexplicable que se da y por eso cada obra musical queda diferente”. Al responder de este modo señalan justamente el carácter de indeterminación de la forma musical (de su ser y de su para que “racional”), y la circunstancia de que lo que se dice a través de su música no pueda ser dicho de otra forma, aspectos por los cuales su música “es como *un acertijo*, [...] es un mundo”. Mundo que “no es el lenguaje directo, sino es un lenguaje lleno de símbolos sonoros” –no por ello falso, pues ¿que lenguaje más directo, inmediato, “llegador” que el sonoro?–, en cuyas entrañas se gesta significación. En su quehacer, que es sin duda el proyecto –siempre inacabado– de estar “improvisando sobre *cómo vamos a sonar idealmente*”, se lleva a cabo la designación, la puesta en relieve de un encadenamiento experiencial para el cual la lógica discursiva no alcanza, se comunica una territorialidad subjetiva que no es asequible sino por esta mediación: “*son ideas abstractas que se transmiten, [...] no es un lenguaje claro; [por un lado] tiene que ver con algunas cuestiones como la organización, la codificación, todo esto que lo haría, entre comillas, lenguaje pero [...] también, sería un como un anti-lenguaje porque estás explorando un mundo que es meramente sonoro y sensorial*”. Mediante la forma la obra se asemeja al lenguaje, parece en cada uno de los momentos que la constituyen proclamar algo concreto, y sin embargo, *lo que ahí clama permanece solo en la propia existencia de la trama en la que se inscriben esos vocablos*.

Sobre éste carácter enigmático propio de su labor se dijo: “enriquece [nuestro] lenguaje”. No resulta injustificado decir que enriquecer el lenguaje es enriquecer el mundo, pues a través del primero se informa el segundo (en tanto que algo en vuelto asequible a la experiencia del sujeto) –“las ocasiones en las que se han dado ‘las condiciones ideales’, son como que el *momento en el que nutren*, así como cuando le echas agua a la raíz de la plantita, [...] *cuando se dan reales* [...] dices: *valió la pena*”–. En este nivel de su actividad es en donde se conforma un pensamiento musical, no como metáfora, sino como verdadera inscripción de huellas cuyos contornos quedan dibujados por ese “lenguaje que no es un lenguaje explícito”, como real apertura de de otros recorridos psíquicos en los que se constata, se retiene, lo enigmático, lo inverbalizable, constituido como apoyatura, como fuente inagotable, en la que se proyectan nuevas valoraciones: “cuando hacemos música lo

que hacemos es *abrir puertas para percibir* el mundo sonoro, [...] que *el mundo sonoro es muy rico y es inagotable*".

Antes de atender y dilucidar con más detalle las consecuencias y reacciones que acarrearán para los creadores estos núcleos de representación sonoros –y que desde aquí permiten atisbar que “para que salga música” es la experiencia la que tiene que estar en juego, y con ella, la escucha en su singular Dar Forma–, hay que agregar por último que a tal “*cuestión abstracta*” y las mencionadas condiciones ideales (conjugadas en la emergencia de formas sonoras), les es inherente una cierta *trascendencia*: “[la música] es como una carta: su finalidad es que llegue a otra persona y sea entendida o que sea interpretada, por otra persona [...]; *si no tiene una función social no tiene sentido*, [...] *no va a trascender*, [...] *no existió, existe cuando se convierte en social*, cuando la compartes con los demás” En esta trascendencia el resultado de su labor creadora deja su existencia privada para ser inscrito en el espacio social, y en tanto se alcanza esta condición la agrupación arribe a un estado en el que haya “muchas ganas de *hacer cosas que no tengan que ver nada más con lo que está hacia dentro, sino con lo que está hacia afuera de Saena*”. El “hacer lo que está hacia dentro” remite al movimiento de desorganización-organización de los procesos de subjetivación asociados a la audición osada, a la armadura sonora que los envuelve y la posibilidad de hacer surgir *otra narración experiencial por conducto de las notas vivenciadas*. Por su parte, “hacer lo que está hacia fuera”, la acción de *hacer lo que está afuera* se consuma cuando el *mapa sonoro* (creado y creador) logra incidir sobre los oídos callosos, endurecidos por la tonalidad de lo social: “es una propuesta que se puede adaptar a un margen... a un espectro muy amplio de escuchas; [...] como no hay una fórmula, pues, puede que toque diferentes partes de gentes que uno ni se imagina”. Tal mapa sonoro, a pesar de tales o cuales intenciones conscientes por parte de quienes lo crean, conforma régimen de vínculo que sacude las formas de representación vigentes –“el mitificar actividades que son creativas [la música en este caso] les quita *el riesgo de que trasciendan y se expandan y cuestionen* las formas sociales, las formas políticas, yo creo que, *aunque no queramos estamos incidiendo sobre eso*”–.

Entre el creador y el público se forma así, una colectividad a partir de que comparten un horizonte de sentido proporcionado por la obra musical: “[el acto de tocar] va cargado de un sentido social; [el público] no solamente te va a ver cómo lo tocas, sino van a

ver que opinas sobre lo que está viviendo la gente, el mundo sonoro que la gente no entiende”. Al “tocar partes de la gente que uno ni se imagina”, la música creada impacta, es un choque no solo para los creadores sino en el espectador (auditor, mejor dicho), produce entonces márgenes, intersticios dentro del mundo oficial –y de su música oficial- en donde el esfuerzo por abrir “camino inexplorados” es desplegado en conjunto: “a la hora de tocar con un público percibes [que] hay públicos diferentes, hay públicos que responden muy bien, hay otros que son más fríos, hay otros que incluyen cosas [...] imposibles de averiguar”-. Para ésta clase de oyente –“al oyente receptivo”, el que se puede “meter en otro viaje diferente al que uno pretendía”-, el acertijo queda resuelto, lo enigmático es vuelto sentido presente: tanto el auditorio como el creador (que es en el fondo auditor primero) entran en una suerte de contrato íntimo en que la obra les habla –“no es que estés trabajando para agradar al público, sino que estás circulando tu energía con él”

En estos momentos de estar con el otro –“es muy gratificante estar... estar tocando en vivo, [es] como el fin para lo que estás trabajando durante los ensayos, *me afecta mucho*”-, con aquel que se coloca como destinatario, continuamente vuelve a ponerse en primer plano la cuestión de que en este abrir puertas hay una intencionalidad por incidir “hacia dentro de nuestra” subjetividad –que es la de nuestro tiempo–, pues en la creación musical “la libertad [esta en] que podemos generar *libertad e independencia hacia adentro*, no nada más, no depender de las instituciones o del mercado, sino también *hacia dentro de nuestras... nuestros proyectos*”.

- **Negociación / Disposición**

Después de considerar algunas características de este mundo sonoro que se configura en el devenir de la labor que lleva a cabo el grupo SAENA es importante enfocar con mayor precisión algunas de las implicaciones que se derivan especialmente de lo que nombraron como una “libertad e independencia que se genera hacia dentro”, libertad que tiene su lugar en el marco de dicha labor.

Empezar por aquel valor que ésta agrupación se traza para hacer sentido de su quehacer –a saber, destacar la importancia del mundo sonoro con y por la creación de sus formas, desnaturalizar ese registro mediante una propuesta musical–, es hacer retornar la cuestión y el sentido que entraña el “poder hacer otra música”. En este quehacer hay una

percepción particular –las cualidades musicales distintivas de su obra, pretenden desalienar la captación del mundo sonoro en general: “en un mundo donde lo percibimos todo, principalmente, por la cuestión visual, [en donde] está todo conducido hacia lo visual, *el mundo sonoro está como marginado* siendo que también ocupa un lugar muy importante, tanto es así que la contaminación sonora es tan fuerte [...] nos bloquea para *percibir el mundo sonoro*”–, y lo que se procuran por medio de ella es **un tipo de permanencia** –“es difícil formar un grupo pero *es más difícil la permanencia*”–, *una nueva disposición imaginaria* –“[queremos] que suene de otra manera, [...] *eso nos cambia la perspectiva* y nos mantiene con la expectativa de a ver cómo suena”–. A esa totalidad poseedora de unicidad que es cada una de sus composiciones –como resultantes de aquel “poder hacer”–, le es reconocida implícitamente **la capacidad para afectar la posición subjetiva** –“*esperemos que nos cambie el panorama, la posición* respecto al grupo”–. En el momento de su aprehensión “va a haber un instante” en el que los sujetos pueden “*tener un espectro más amplio de escucha*”: *al enfrentarse con una objetividad que “nunca [...] había oído y no estaba antes en este mundo”, con una singularidad nunca oída, se definen los contornos de oídos nunca usados* –“[el] hecho de modificar una percepción o de captar esa atención ante un evento espontáneo como la música, [...] *esos pequeños momentos [...] si te va[n] a llevar hacia algo*”–. El destino hacia el que son conducidos por esos “eventos espontáneos” está dibujado por una posibilidad de auto-cuestionamiento: “*enciendes esa chispa de reflexión; [...] de alguna manera abres alguna puertita por ahí o abres una ventanita, aunque sea un instante, y a partir de ahí, pues, puedes desencadenar [...] un chorro de cosas en [la] vida*”.

Su música se forma desde el principio como un *escenario de negociación de la subjetividad* –“*tiene[n] que negociarse las subjetividades, las subjetividades de cada persona*”–. Ocurre pues que la formación de la agrupación tiene como objetivo, evidentemente, crear una propuesta musical, pero esto adquiere su sentido profundo en tanto que en tal objetivo hay una aproximación, un encuentro “con muchas cosas de la música: agruparse y lograr algo entre todos; los procesos de los grupos –el trabajo en equipo lo que te deja es el *aprendizaje, [...] sabiduría, el conocer otras formas de ser entre nosotros mismos* y lograr el conocimiento” Ciertamente esto tiene que ver con conocer a los otros en su singularidad, con el dar lugar a la heterogeneidad de visiones y al

reconocimiento de “la experiencia” singular de cada uno de los integrantes –experiencia que “es una ventaja también porque nos da versatilidad”–, pero también *acceder a otras posiciones de sujeto a partir del hacer ser musical*. Que ellos sean “gentes muy diferentes, que podemos *negociar* nuestros estilos dentro de un proyecto”, puede entenderse como una forma de nombrar un devenir a otro sitio o puesto distinto (negociar estilos = negociar subjetividades), lo que explícitamente enunciado pro el grupo: “la única manera de *salirte de lo que son tus límites* es compartir con otros, tocar a los otros y *escuchar a los otros* y [...] es la única manera porque estás inmerso en lo que eres: no agrandas lo que eres hasta que no ves cómo son los otros”

Es sumamente importante destacar que el “*trabajar* con otros siempre implica trabajar con sus instrumentos pero con sus *personalidades*”, pues, supone siempre *un trabajo de sí mismos, para salir de sí, escuchando cómo suenan los otros y cómo se suena con los otros*, en virtud de fenómenos de resonancia y vibración que parten del *cuerpo sonoro que vendrá en lo sucesivo a colocarse como el esquema a partir del cual las subjetividades se constituirán*; “la imaginación de cada quién tiene historia, cada quién imagina de acuerdo a su historia, [...] yo creo que puedes liberar tu imaginación en el momento en que compartes el proceso creativo con otros; [...] mi imaginación está limitada, si la combino con la imaginación de otro va a salir otra visión, *le va a dar otra forma a ese cuerpo*, [...] va a trascender tu imaginación, tu historia y *eso te va a llevar a otra parte*, pero si te quedas nada más con tu idea nunca vas a trascender tu historia y tu imaginación”. La agrupación para llevar a buen puerto su labor debe incursionar y abarcar “*facetas[s]* de la negociación de cosas diferentes, de estilos diferentes, de visiones diferentes del mundo”, pero aquí se trata no solo de la combinatoria de las visiones de cada uno de los integrantes, ya que, dicho con mayor precisión, *la obra en sí misma es otra audición del mundo*.

En tanto que su creación es “transformación” –“[hacer la música es] algo que tú aportas que viene de... de lo emotivo, de lo racional, de tu vivencia, de “n” cosas, y es como *una transformación de todo eso*, lo pones ahí”–, tal ejercicio no puede reducirse a los elementos anteriores. Ciertamente, no se crea en el vacío –“hay una parte, en la creación en general, que es ‘algo que decir’, [...] en realidad todos tendríamos algo que decir, la cuestión es ¿que elementos tienes?, y ¿cuanto trabajas para lograrlo?, depende de todo lo que has ido aprehendiendo durante el tiempo que te has dedicado a la música y de las cosas

que has ido observando y que te han ido nutriendo, a la mejor, inconscientemente, pero que son parte de ti, y a la hora que quieres decir algo lo incorporas inevitablemente”–, pero lo creado no se reduce a los elementos de los que ha derivado. Antes bien, es alteración de la experiencia a partir del mundo que se instituye con el objeto sonoro, “es una inversión que uno hace para sí mismo y para compartirlo con otros que están dispuestos a hacerlo”. Una inversión de sí mismo que es requerida por la música, lo que significa que el sujeto debe operar una amplificación en el asombro de sí para dar a luz su obra y para *formar-se por mediación de sus composiciones*. Es así que “lo que importa es lo que estamos haciendo en la música”, a saber, dis-poniendo, negociando el ser en el mundo

Ahora bien ¿qué puede significar “encender esa chispa de reflexión”, a la que antes se aludió? La ampliación de la escucha que se encuentra imbricada en el ser mismo de sus construcciones sonoras es en cierto modo un hacerse permeable respecto a la maleabilidad y plasticidad del sentido y modos de ser –experimentados por el sujeto– que se derivan de algo tan “espontáneo y efímero”, es, definitivamente, *obrar sobre lo naturalizado*, lo que aparece como no reflexionado de ese nivel de experiencia. Es en éste punto en donde *crear tiene como corolario “des-encadenar”*, y por lo tanto, remite a “abrir aunque sea un instante”, a romper los diques de “las condiciones reales”, a *dar libre curso a la imaginación cambiando la vida*: “[...] lo que puedes generar es una .. un instrumento muy fuerte: puedes generar tu opinión, puedes abrir puertas, puedes cuestionar, puedes mostrar otra parte que no existe del mundo, y eso a los que tienen el poder no les conviene, por eso manipulan a la música, por eso manipulan la danza, por eso te dan solamente algo que te entretenga y que no te aporte ideas, solamente *que te catartice necesidades*”.

En contraposición a una catarsis de necesidades, su creación sonora no puede reducirse a un acto mecánico, determinado en sus resultados y en sus repercusiones –“[el instrumento] para mi no es un mueble, no es una herramienta nada más para trabajar, sino para mi es parte de mi vida y una *extensión de lo que yo pienso y cómo yo concibo el mundo*”– Su creación sonora, con ayuda del instrumento musical, concibe un mundo en el que acontece la extensión o ampliación de lo pensado-figurado gracias a un “otro sentido” propuesto por la obra –“[tocar otros instrumentos], orgánicamente, es otra cosa completamente diferente y le cambia, *le da una vuelta de tuerca a todo el concepto*”–. Se concibe entonces un instrumento-musical (su música) capaz de encender una reflexión con

fuerza tal que echa a andar “un proceso de ensamblarnos”, es decir, de articulación subjetiva, al tiempo que, paradójicamente, en dicho proceso la apariencia del sujeto como “una formación estable” se tambalea: “ahí es donde aprehendí a ser como *más humilde y más exigente conmigo misma*; [...] empiezas a escuchar que es lo que estás haciendo [...] y no es fácil enfrentarte a una imagen que tú tenías de ti mismo y darte cuenta que no es cierto” Apelar a una inmadurez que atraviesa ese proceso de ensamblarse, de subjetivarse – “por *inmadurez* estamos juntos”–, es colocar una no subordinación a estamentos morales como el requisito indispensable para *poder obrar en/por un estado afectivo “abstraído” de un perfil determinado*: “*hay algo más abstracto, [...] esa motivación es como un cierto estado emocional o emotivo*”.

A la opinión de que “la música no está en las notas o en la partitura”, es preciso añadir lo apuntado hasta aquí. Si su música no está en ese ámbito ello sucede en virtud de que su música debe pasar a formar parte de la experiencia del sujeto, es decir, necesita introyectarse – “[para que surja la propuesta musical] requirió de un detonante [...], pero el detonante sin *las vivencias*, sin el proceso que sigue cada quién, sin *la toma de consciencia del proceso*, no surgiría: [...] *es como un nudo*”–. *Es el proceso de composición vuelto vivencia* (una vez que ha anudado su experiencia), *lo que hace surgir un lenguaje vivo*, y es por medio de él, y de las dificultades que presenta – “a lo mejor escogimos el camino más difícil pero ahí estamos”–, cómo desean “comunicar”, “opinar”, “decir”. Es por ello que el grupo SAENA señaló que “la experiencia que he tenido en la música, [...] me ha costado mucho trabajo”, ya que la creación de su música es un trabajo conducente a la construcción y emergencia de la experiencia misma, dicho con claridad, la música es la experiencia de/para los sujetos involucrados en su creación: *la música* –la que es hecha por ellos– *es fenomenalización de su experiencia*. La composición e interpretación de tal música, conduce a los sujetos a adquirir “un cuerpo”, a “ponerse en forma”, a “adquirir un espíritu”, a tal nivel que ella se convierte en “una carta de presentación”, es decir, *dice quienes son como sujetos*. La maduración de las composiciones y de la interpretación de las mismas, fenómeno del que en varias ocasiones se hizo hincapié, consiste pues, en que aunque se toquen “*las mismas notas [...], las tocamos ahora si en donde nos toca*, hacemos nuestros huecos, *nos ganamos el hueco y lo llenamos*, y antes era como que estaba por encima todo,

ahora ya *lo absorbió*, [...] *se integró* como un rompecabezas: [...] esas cosas no se pueden planear”. En el instante, que es el tiempo inaugurado por la obra, los huecos dan frutos.

Però la realización de ese trabajo –pasaje en el que se informa la experiencia subjetiva por mediación de la forma sonora, en el sentido de que la actividad representativa-afectiva se vuelve convergente con el transcurrir mismo de la música-, no puede reducirse a una proyección de un interior sobre un exterior –lo que por otro lado representaría el fracaso de la creación musical-: “cuando escoges actividades como la música es una cosa muy difícil porque manejas abstracciones y te manejas entre la comunicación y la no-comunicación, estás explorando el mundo sonoro, [etc], se complica, porque *no puedes definir la función de tu música*; [...] *mucho de lo que [traemos] al trasladarlo a la realidad, se distorsiona y se va por otro lado*”. Ocurren contorsiones, hay obediencia a otra lógica, hay supeditación a una suerte de disfuncionalización: “a la hora que compongo normalmente empiezas con un acorde, ese acorde lo enlazas con otro y ese con otro y eso te va llevando a un camino, pero el camino es totalmente abierto”. En el ejercicio creador se abre un espacio en donde la finalidad subjetiva sale del mutismo en el que se encuentra sumergida a partir de su adhesión y determinación merced a lo utilitario y objetivo, *la subjetividad se encuentra inspirada por la determinabilidad instituida en la forma musical*, es ella la que de ahora en adelante impone una determinada captación de sí y del mundo. El cuerpo que adquiere la agrupación y, por ende, los sujetos que la conforman –“somos cinco, y además no sonamos menos, o sea, si podemos tocar menos pero *no sonamos como lo que suena Saena, el cuerpo que tiene*”–, es facilitado, es puesto en forma, se objetiva mediante la obra misma: sonar como lo que suena, no es sino hacer vibrar la subjetividad de otra manera, y ese es el significado de *una real re-percusión* – “porque sonaba [.] *nos latió*”–

Existe encerrado, o mejor dicho, expresado, condensado, en su obra musical un “querer ser”, un anhelo, un deseo que es ante todo un lanzarse fuera de sí, acción que se ve realizada cada vez que se entra en contacto profundo con ella –“el chiste de tocar en vivo [es] *no quedar siempre igual*”–. **La actividad musical llega a ser auto-formadora**, da pie a la emergencia de un sujeto distinto, en ella se abre la posibilidad de desbordar, de saltar los linderos de lo idéntico o de lo “siempre igual”. Parece, entonces, que *al conducir dicha actividad son en realidad conducidos* por ella: “Saena es *la nave donde estamos viajando* y

la hicimos con pedazos de papel y con madera y con chicle y con cinta canela y *con todo*, pero *no nos importa de que está hecho sino hacia donde podemos conducirlo*".

La percepción del mundo a través de lo sonoro es un acto, una acción, que funda un "estado" del sujeto, que se "gana" o edifica sobre lo faltante con sublimación. Lo que de este modo es puesto en el mundo no son sino *nichos de sentido* al margen de lo existente – por ejemplo, "al margen de la música comercial". El que los sujetos estén "*dispuestos a negociar*", corrobora que en ese edificar, en esa ganancia, se puede llegar a ocupar lugares distintos a los que la positividad del mundo pretende que los sujetos ocupen, a colocarse en un lugar distinto al que familiarmente se ocupa, lugares a los que los sujetos les otorgan legitimidad desde el propio deseo: "cuando abordamos la música como una disciplina, como una forma de vida, como *un sentido de vida, te comprometes con tu pasión*". Este sentido de vida está ligado al placer, a la pasión, y son éstos elementos los que les comprometen, les anclan a la vida: "*es un compromiso de vida; [...] me carga de energía para seguir viviendo*". Crear su música ha significado *asumir el propio deseo*, sosteniéndolo, pero además *haciéndolo advenir* – "*hacer lo que quieres*" – *de una manera imprevisible*: "con la música me gustaría decir todo lo que yo pienso y todo lo que yo siento, pero no puedo traducirlo porque es subjetivo [y] *no tienes control sobre eso*". Si lo que la música puede aportar a los sujetos es sentido, ello se consigue con la invención de nuevas formas del deseo: "la cuestión lúdica de lo que es la creación, es muy importante, [paradójicamente] por no eso no lo toman en serio, porque como es una actividad lúdica [se piensa que] 'es un jobi, es algo que no va a aportar nada'" Pero ésta "actividad" antes que "despertar alguna pasión", la crea –pensamiento y sentimiento condensado, encarnado en una misma acción, que es la creación de formas sonoras: "[es] estar en un *estado tanto mental como de sensaciones* especial". La decisión de dedicarse a la música "no para lograr un objetivo, sino porque eso es lo que me gustaba, lo que *me hacía sentir...*", es participe del percatarse de que la música es el objetivo mismo, de que *el movimiento que se suscita en y por ella es la finalidad misma*, no hay más allá de eso que, literalmente, "hace sentir" (del sentido entrañado y construido en su música). He ahí su importancia: *facilitar una captación inmediata de sí* – "lo que me ha dado la música es, sin temor a exagerar, sentido a mi vida: realmente es lo que le da sentido a mi vida" –, pues, presentifica sin ocultar. De la pieza "Punta Cometa", dijeron, que representa "una vivencia específica, [...] un lugar [...]"

que realmente *te quita el aliento*, un lugar impresionante, *muy bello*, [...] *una conexión directa con un momento*, [...] *un evento en la vida*". Lo que resulta inextricable al objeto musical es la irrupción de lo radicalmente otro (lo bello), de aquello que repercute en la experiencia con tanta profundidad que ésta se desprende de cualquier tendencia determinada: *las esferas sonoras son los espacios en los que se crean y recrean segmentos de vida*

El sujeto da forma a capas de su experiencia mediante la elaboración del objeto sonoro: "plasmear esa sensación" en el ser del sujeto, implica concebir una dimensión espacio-temporal mediada en y por las formas sonoras. La objetualización de esa dimensión no es cosificación, como tampoco es la imitación del sujeto: "al momento de presentar la música salen cosas que ni nos imaginamos de cada quien, hasta de uno mismo, *nos sucede* [Que trascienden] mis posibilidades en el momento [...] y eso lo hace mágico [...]; en ese momento la suma de todos los factores resultó en *algo que está fuera de tu control* y que es lo que *trasciende* realmente". Efectivamente rebasados por la realidad que instituye la obra, se rompe el para sí individual. Es por esto que la idea de que la música se disfruta (únicamente) forma parte de una cosmovisión determinada (que por cierto la convierte en un divertimento, en un producto o ejemplar siempre idéntico). *Estar, encontrarse ahí, trae consigo un costo psíquico* requerido a cambio de los placeres que ciertamente proporciona: "la música si es como un amante exigente, que si *te tortura* y que *te da placeres* y por eso *estas ahí*: te tortura y te trata mal y te exige pero, bueno, como que a final de cuentas *te seduce*". La mayor dificultad de los músicos es la música misma en tanto exige el cambiar el panorama, cambiar la posición –connotaciones que se condensan en la palabra disposición–, supone renuncia, un ceder que no únicamente involucra una promesa de placer, que pone de manifiesto que no solo se trata de gozar la música: "es algo con lo que uno siempre sufre, porque la música siempre te exige más y más, [...] la música siempre es *estar sobres*; [...] uno de los 'cocos' del músico es la misma música: es difícil, es un lenguaje difícil, siempre tienes que estar batallando con eso"

LA PERRA.

- **Aquella energía que podría convertirse en “quién sabe qué”: lo no-idéntico.**

La creación musical adquiere una dirección, una intencionalidad en la que como acción puede *suscitar la presencia de lo indeterminado*. Tal es entonces la meta y ella necesita en dosis considerables ir a contracorriente de lo dado. Es esto lo que se manifiesta cuando el dueto La Perra establece su “*oposición*” a una serie de significaciones sociales: “[...] *somos oposición* [...] por la actitud que tenemos hacia el mismo rock y hacia la sociedad” (sic) –lo que es indicado además, por ejemplo, cuando afirman que “*estamos en contra* de la creación de la [figura] de ‘el mejor’”, es decir, a la estratificación de la sociedad de acuerdo a la actuación competitiva de sus miembros, en términos de prestigio, de fama, etc.- Es de tal actitud, de tal postura, de donde toma fuerza y de donde se hace transparente que durante mucho tiempo se hayan orientado a una de las vertientes más controvertidas, el “Rock en Oposición”: acogieron el rock pero en contra (“en oposición”) de lo que ha llegado a ser en una sociedad que no claudica en su pretensión, en su tendencia a controlarlo todo. A esto hacen referencia, cuando dicen “hay todo un sistema de control, [...] un sistema totalmente asimilado, mediatizado”, del cual forma parte lo que ellos llamaron una “música de fin de semana” –constituida gracias a ciertas armonías garantizadas de antemano (normalizadoras)–, que es convertida en parte de los objetos que legitiman ese sistema y que tiene como consecuencia nefasta el venir a sustituir la emergencia de una obra autónoma –entendida por ellos como *armonía o sonoridad conquistada*.

Esta traducción estereotipada de las manifestaciones sonoras –como el Prometeo griego, se encuentra encadenado en cuerpo y alma a las libertades de la cultura de masas–, es, indudablemente, violenta. Lo contrario a ésta traducción viene dado por el significado que para el dueto La Perra tiene su hacer musical. *Su música es una disonancia* –“somos ruido”– en medio de la tendencia a la homogeneización del espacio social: “*es ruido* pero si ya te metes te das cuenta del rollo [...]; suena diferente [pero] tiene bases”. “Es ruido” debido a la irregularidad que introduce y que le coloca al margen (afuera) del estilo al que están acostumbradas las audiencias –fuertemente instrumentado a través de la mercantilización de la música–, a que sus composiciones no se derivan del ritmo que

marcan la producción y reproducción de la cultura de masas en su objetivo de confeccionar mercancías redituables. Y es gracias a esto que el punto de partida está ubicado en *otras bases*, a saber, *las del deseo en su dimensión instituyente*: la posibilidad de “que haya más amor para hacer las cosas”, indica al amor, al deseo, como la base para la acción de los sujetos.

Considerado desde éste nivel, de su quehacer emanan relaciones de las cuales se puede destacar ahora una de las principales, la mantenida entre su actividad creadora y una violencia social –“[La Perra] surge como *violencia*, si *hay una necesidad de decir* ‘que pinche mundo tan horrible y espantoso’”–, ejercida y experimentada de formas diversas. En primer término (no por orden de importancia, sino de exposición), *su música es contra-violencia* y ello en razón de que hay en la realidad ocasión para responder de tal manera (valga decir que ésta no es una violencia que destruye, sino que al informarse en su música adquiere otro sentido). Es en su posición de creadores desde donde han experimentado cómo “empiezas a ser ya no necesario para [la sociedad] ni como grupo ni como persona, porque no le no les das [lo que esperan]; les puedo hacer un pan y a nadie le va a gustar [...] porque no tiene levadura y no está esponjado”, es decir, en donde se han visto confrontados ante el hecho abrumador de que el individuo solo es tolerado en la medida en que su actividad (también su pasividad) es compatible con la tendencia irracional del régimen social. En el terreno mismo de la música lo anterior se ejemplifica con la descripción siguiente: “casi todos, finalmente, nos volveríamos como diletantes, si tenemos la intención de ganar pero no puedes vivir de [la música]” Lo primero que aquí salta a la vista es la cuestión de que su labor creadora no es concebida como una simple afición, lo cual se constata mediante el hecho de que ella misma está sostenida por una preparación en continuo proceso –“es una inversión en todos los sentidos”–. Sin embargo, lo social, con sus formas de regulación instituidas (el mercado, ofertas y demandas establecidas de antemano, la reproductibilidad, etc.), es lo que los vuelve “como diletantes” al obturar la posibilidad de que su actividad creadora sea abarcadora, es decir, que su libertad para crear parece cancelar desde el inicio la posibilidad de cubrir sus necesidades económicas, constatándose así que quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica, que en el caso de La Perra no se ha prolongado ni convertido en una impotencia espiritual

En íntima ligazón a ésta cuestión, denunciaron la existencia de “muchísima *música fácil*”, puesta al alcance para ser definida: en ella no hay *espacio para lo no-idéntico*, sino que su aporte estriba en calentar la imaginación con la determinación de su concepto (conservando y reproduciendo toda una serie de limitaciones que llegan a confundirse con cualidades de origen, caracterizándose por ser música “muy bien grabada” según los estándares de producción que la industria cultural instituye). Para el dueto La Perra “la levadura con la que se obtiene lo esponjado” es la propiedad de la música edulcorada y su funcionalidad: “[ésta música] cumple una *función social* muy clarita: permitir que la banda desfogue todo *aquello que podría convertirse en quién sabe qué*; [en] volverse un desfogue y un debilitador social de la energía de la banda”. Un “desfogue” que actúa como debilitador social, que es socialmente útil porque evita la aparición de “quién sabe qué”, ubica a determinadas manifestaciones musicales como un fondo en el que la vida cotidiana puede transcurrir con normalidad, contribuyendo de ésta manera a la coacción del comportamiento estético al estar incluidas en el abanico de formas normalizadas de socialización, desempeñando un papel decisivo en la confirmación del principio de realidad vigente (ésta catarsis pura es una de las dimensiones sobre las que la agrupación reflexiona de forma crítica en su propia labor).

Frente a este panorama, la agrupación viene asumiendo los costos que su decisión trae consigo, pues a través de lo que vienen generando han caído en la cuenta de *la posibilidad de que la trama de la obra musical no este dictada en su totalidad desde fuera*: “la gente como Elena o como Los Cabezas o como la banda que anda en este carril del rock [...] no son servidores de ningún amo”. Para ellos hay la posibilidad de captar un resto desdeñado por aquella música, cuya actualización vendía dada por la *capacidad de estremecerse haciendo surgir formas musicales insólitas*. (La polaridad establecida por el dueto entre “la era de la razón y lo otro”, pone de manifiesto, da cuenta, del fermento pasional de su creación –que en la actualidad la racionalidad pretende no proscribir, sino manipular) Una a-funcionalidad –“la música no cumple la función”– es lo que les empuja a “mantener [su] arte, ¿porque?, porque [...] en ésta época en lo único que se cree es en que consumas”, y a reivindicar que puede ser otro el contenido de esa “cosa”, contenido que es la manifestación de la fuerza de lo no-idéntico –de lo que no es imaginario social efectivo– “esto [...] *es otra cosa más espiritual y más... más subjetiva*, [...] el artista hace y produce

una cosa que ¿cómo se va a consumir?”. Hay pues en la creación de su música la pretensión de que se oiga de otro modo, de un modo distinto, es decir, demandan y exigen una *escucha responsable* –“las ganas que tenemos de *que si nos oigan*, [...] *queremos que se oiga*”–, estableciendo *condiciones para con-mover* a los demás con el resultado de su actividad –“[que hayan] las condiciones para que la música... les pueda llegar lo que estás haciendo”–, tal y cómo sucede con ellos

Frente a un imaginario social que apunta a la anulación del sujeto (tendencia experimentada directamente por los músicos), se colocan, en oposición, los intentos por abrir las puertas, por *salir al espacio agorafóbico con y a través de la música*: “cuando sientes que se empiezan a cerrar las puertas, [...] cuando te empiezas a ver así como si... te hicieran a un lado, es cuando *me doy cuenta* que... bueno, ¿cual es *mi principio?*, si es la música ¿cual es *su esencia?*” Antes de contestar esa pregunta, o mejor dicho, para contestarla, hay que dar un rodeo que permita subrayar un par de cuestiones.

Es a partir de lo anterior cómo se puede entender el que su labor creadora “surja como violencia”: éste carácter es constitutivo de una verdadera creación simbólica –de un vínculo no institucional–, pues rompe la continuidad del mundo perceptivo de la vida cotidiana. Hay en y por su música un modo de ejercer cierta crítica, su creación sonora es encarnación de negatividad, pues no es próxima a manifestaciones alegres o consonantes, las cuales en cambio son consideradas algo semejante a una injusticia –“se repiten, [...] se calcan, [...] ahí hay un problema patético, [...] que es una fórmula, [...] *son idénticas*”–: encarna por lo demás la negativa a exponerse como deseo constituido a partir de la reproducción de las inercias sociales –reificación del deseo: lo idéntico, lo mismo–. Es en este orden de cosas, en donde encuentran *el placer engendrado en la oposición, en la disonancia*. La obra sonora, en un doble movimiento, consigue expresar tensiones y realiza la tentativa de conciliar antagonismos –siempre parcial y momentánea, y sobre todo, distinta a una armonización–, es decir, como actividad instituyente *gana al sujeto para la vida* –“*vivíamos sin luz*, entonces, la traemos [la luz], nos traemos el ‘ampli’ [y] empieza el desmadre”–.

Al respecto, es la obra “Romance con la Ira” la forma musical que expresa contundentemente estos contenidos: “yo estaba enojada con el mundo desde chiquita, necesitaba tener ese romance con la ira [...]; estoy en ese momento de decidir que me quiera

ir de aquí [...], porque no hay salida, lo veo todo mal, [entonces], *vienen las sirenas a seducirme* de que me vaya, con su música me seduce una, me seduce otra, la tercera, y estoy apunto de irme y *decido tener mejor el romance con la ira, seguir aquí*?. Tener un romance con la ira no significa darle rienda suelta para se manifieste o que salga fuera –“no es volverse ira”–, sino que es limitarla sin ocultarla, y ello gracias a o mediante la composición –evidentemente, estos son ya los terrenos de la sublimación–: “si tengo el romance, voy a *seducir* a la ira y la voy a *convertir* para decirle que se vaya, y ella va quedar enamorada de mí, por eso la voy a poder seducir y va a lograr irse”. Ellos sedujeron, convirtieron lo que puede volverse mortífero en algo maravilloso: “[*el mundo*] *está hecho un desmadre*, [pero] *a mí no me sedujeron* [las sirenas] y por eso hice Romance con la Ira [...]. Eso *me lo inventé yo*: [en] el disco de Romance con la Ira, realmente yo tuve ese romance, [] necesitaba quitarme la ira, o sea, sí está pasando todo lo que está pasando [en el mundo] pero... la ira estaba... impidiéndome que yo me desarrolle para otras cosas”. Es por esto por lo que hay “*componer*” –y es ahí en donde está su valor como rendimiento subjetivo–, por lo que este quehacer *se vuelve imperativo* –“*tenemos que tocar porque tenemos que*”–, es decir, *para reparar el mundo* interior en el que se refracta el mundo *social fracturado, en descomposición*. Como artistas fueron capaces de inventarse ese lienzo, ese espejo que es su música, experimentaron la necesidad detener que *hacer ser algo –sus composiciones– para poder ser*.

La capacidad de saltar el ruido –que es a la vez silencio y vértigo de la sociedad moderna–, esa es también la cualidad que atraviesa y dirige el rumbo de su música –“hay un chorro de ruido [...]: *cuando no hay ruido*, [...] *eso me ayudado a conocerme muchísimo*, [...] *me dio como libertad*”–, cualidad que se conjuga con *un ordenamiento subjetivo realizado en la elaboración de su música* –“*es todo un orden* []”; cuando empezaba a *componer* [...] me daba cuenta que... si lo puedes manejar, [que] *tú puedes controlar*, [...] *tú lo manejas, sí lo manejas*. [...] También hay ciertos sentimientos que a lo mejor te llegan en ese momento y *te sientas y lo compones*, [] *si vas creando tú... tus sensaciones*, sí las vas creando tú”–. En este contexto, “componer” significa *reparar, arreglar*, como también, *dar cause*. Cuando expresan que en su trabajo encuentran el sentimiento de “*que no está tan en vano* el rollo; [que eso es] *lo otro que a mí me ayudó mucho*”, colocan a la música como ayuda, como sostén de sí mismos y del mundo. La importancia que de esto se

desprende tiene que ver con cómo en su experiencia de la música son afectados, pero más profundamente, con cómo son animados –“*lo oíamos y no sabíamos* [...]”; nos arriesgamos a tocar nada más el bajo con la batería, o sea, ahí fue donde lo probamos, [...] *por eso nos animamos*”–, dotados de vida, *sacados de la inercia de la banalidad* cuya inmensa difusión la hace prácticamente apabullante, incontrolable (de ahí también la idea que trajeron del poder controlar): “la música se vuelve casi una religión [], porque de diario porque de todo para allá, todo para allá”. ¿Cómo es que “la música se vuelve casi una religión”? Resulta factible decir aquí que a través de su música los creadores encuentran dirección, se les proporciona el norte, es decir, en la objetivación efectuada por el ejercicio creador se crea una cualidad subjetiva (inexistente de otra forma), un rostro totalmente único, totalmente sui generis, que robustece un sentido que se engendra también en la disonancia. Se encuentra aquí parte de lo esencial que la obra musical procura a los miembros del grupo La Perra, pero antes de abordarlo una cuestión más.

Lo comentado hasta aquí permite suponer que la posibilidad de realizar y llevar a cabo el despliegue creador requirió y tuvo necesidad de una *potencialidad o cantidad de energía* –“*éramos una... bolita de energía allí, con ciertos odios sociales*”–, que invistió una actividad como la música, acción que supuso, por un lado, el rechazo de ciertas representaciones sociales (de ahí quizá el papel del odio) y, por el otro, la mutación de la energía: movimiento que dio lugar a la creación y no a la inhibición, que dio lugar a la sublimación y no a una vuelta sobre la propia persona. *Hacer música para mostrar* –“*teníamos ganas de tocar por demostrar*”–, es poner ante los demás, es insertar algo en un contexto, es presentarlo a los otros, sin duda –“*queríamos decirles a los chavos: no mamen, también se puede tocar... un poco más...*”–, pero no solo a los demás, sino, fundamentalmente, a sí mismos: se puede tocar más, se pueden asir otros objetos, otras representaciones. Eso que se muestra en sus composiciones es “[...] *lo otro que era... esa energía*”, lo otro en lo que se convertía esa energía en una acción que aparentemente era “*puro desahogo*”, en la que aparentemente “[] *no había intención de formar algo* []; eso era lo que sentía [...] *no perseguía nada*”. Se dice apariencia ya que *no hay desahogo gratuito*, y que aunque pudo no existir la intención, sus discos son la confirmación de que efectivamente dieron “*forma a* ”, de otro modo entonces ¿a que respondería el “tocar”, sino a un deseo de alcanzar algo? Esto queda confirmado cuando enuncian que hacer

música “[...] era también el deseo de tener una voz [...] pero no teníamos el discurso, la música era instrumental y Elena componía cómo están los discos hechos, o sea, las piezas... eran... ese era nuestro lenguaje”. Ahora bien, *en ese lenguaje se ladra, no se habla* (esto último explicita el sentido del “no perseguía nada”, en tanto que el esfuerzo creador no necesitó de la razón lógica para llegar a la realización del deseo que anidaba y que le ha animado), “*tiene una connotación. [...] sin necesidad de decir una palabra [...] está diciendo un montón de cosas*”. Hablar, decir, ladrar aquel resto no agotado e imposible de cubrir por el sentido que las instituciones simbólicas a través del lenguaje anudan en el registro acústico o sonoro. Lo que enuncian de este modo es, más allá de un clamor agresivo, un sonido realmente de perro, un sonido no semántico que, sin embargo, sugiere, connota que los sujetos se autoimponen –“*yo tengo que hacer algo más...*”–, *nombrar-objetivar lo que no sería audible de otro modo*. Y es aquí en donde radica la originalidad de ésta labor: “una música más elaborada, [...] una onda también más ‘intimista’, más interior, mas –chance...–, espiritual, por decirle de alguna manera, que los términos son los que te digo ¿cuáles son?” No hay términos para designar esa experiencia, porque *la música misma es esa designación, al tiempo que la experiencia misma*, sin embargo, la precisión de las palabras que aquí emplean es significativa: *elaboración de interioridad*, creación de espíritu, en suma, *una música que sirve como apoyo –“otro estilo de apoyo”– en la elaboración-creación de espacio psíquico...* ese es el contenido mismo de su música. Se llega así a las formas musicales como apuntalamiento en la emergencia de subjetividad.

- **La música como espejo: aprehender a verse.**

La obra –en este caso, la pieza o composición musical– es despliegue de un trabajo que permite *un acceso a y una actualización de* la estructura de la propia subjetividad: “[es] *verte en el espejo así real*”. En éste acceso/actualización *la música se vuelve un sello que se imprime en la subjetividad*, actúa sobre los sujetos a la manera de una placa que los “impresiona” y les *proporciona una auto-representatividad*, de ahí que pueda establecerse que la forma musical es entonces puesta en imagen de sí: “ahí está *tu sello*, eres tú”. Esto posee una serie de implicaciones. Una de ellas se encuentra localizada o configurada por la posibilidad de abandonar-dejar un estado del sujeto –la alienación– para efectuar un reconocimiento que concierne a las posibilidades de ser –“tal vez nos cambiemos de

nombre [...] porque la música va hacia otro lado”-. El rumbo de la música resulta ser el índice relevante que da a los sujetos sus formas de identificarse, de ver más claramente en sí mismos. Pero de nuevo sale al encuentro aquella renuncia que se efectúa sobre lo dado: “estás creando tu vida y creas tu final”. *Crear el propio final* es, en el sentido profundo de la expresión, dar forma a la muerte, lo cual significa que la posibilidad para trabajar en la construcción de algo nuevo, para “tratar de lograr *otro espacio*”, se realiza efectivamente sirviéndose de la finitud del sujeto: se rompe un mundo para poder nacer. Cuando enuncian que “*La Perra va a tener un perfil en el futuro*”, apuntan, justamente, a la creación de subjetividad a partir de la música, creación en devenir permanente, es decir, como proceso, por hacerse, no dada: *experimentarse como otros, distintos a lo que son o han llegado a ser es la meta siempre por venir*.

A la afirmación de que “lo que importa es la música o su esencia, a mi eso es lo que me gusta de la música que es... como no es tangible...”, le siguió la pregunta acerca de “¿porque la música te *mueve tanto*?”. Lo que ésta última entraña es un intento de definir lo esencial de su creación musical –y su respuesta seguramente siempre será parcial puesto que su objeto no es tangible, es decir, no se puede sujetar–, pero lo que indica con el hecho de su formulación es ya de por sí interesante. Han sido los principios básicos de la acupuntura los que han servido como una metáfora del acto mismo de la creación musical y de sus relaciones tan estrechas que guarda con “otra cosa”, con otra localización, la subjetividad: “me estoy dando un masaje aquí y estoy fortaleciendo el corazón o ciertos puntos [], como si estuvieras dándoles elásti *lo que hacen es moverte... que los canales los estiran*”. Lo que aquella pregunta y ésta respuesta señalan es justamente la posibilidad de *romper con la experiencia institucional de ser: es de la obra por ellos creada, de ese otro espacio sonoro, de donde provino lo que no es sino el sacudimiento de los reaseguros identificadorios* –y en la medida que la obra musical moviliza, mueve, ella no solo fue un desembarazarse–: “en el arte pasa lo mismo [...]; es el que *va abrir un montón de cosas*”. Y ésta apertura tiene lugar al nivel de la subjetividad: “yo tenía como una personalidad definida y cuando hice la... música, pues, salió, y esa personalidad ahorita... que estoy estudiando... ya está definida... o sea, ya es *una personalidad bastante rara*”. En el pasado se tenía la certeza de tener contornos definidos, los cuales al franquearse han dado lugar a una “personalidad rara”, a una personalidad cuyos contornos se han vuelto plásticos, han

perdido su ser rígido. Cuando se dice que al hacer la música “*pude sacar mi personalidad*”, se dice sin duda que se ha podido expresarla, pero también echarla fuera (incluso, deshacerla).

Pero en lo antes indicado (personalidad definida, “salida” de esa personalidad, elasticidad, rareza) se aprecia una contradicción (específicamente, mediante el sentido atribuido a que la música rompe con el continuo de la experiencia de ser), y que podría formularse del siguiente modo: ¿cómo es posible que haya seguridad (“ya está definida”, segundo momento) cuando los límites son menos precisos (“bastante rara”)? Esta contradicción hace que se asome un asunto sumamente interesante, y en ese instante ella se demuestra aparente porque en el deslizamiento, movimiento o viraje, ha ocurrido un cambio que no implica la vuelta de regreso al punto de partida (a lo ya definido). Lo que a primera vista pudiera parecer una nueva clausura es, por el contrario, *un punto de fuga más que un reestablecimiento o reconstrucción de límites precisos*. En la creación el sujeto termina saliendo, saltando cierto cerco, hay algo “sale”, es decir, el trabajo creador no se reduce a una combinatoria de elementos preestablecidos, sino que la forma sonora termina por sobrepasar las limitaciones de los elementos que la componen: “[...] do y do sostenido... *de ahí no te sales* [...]”; se tiene un tema [y] de ese tema tienes que *sacar* todo el jugo –*lo volteas, le haces- pero no te sales de ahí?* “Sacar todo el jugo” a la materia de trabajo es permitir que algo salga, es decir, producir un sobrante de significación y ese algo que sí logra salir carece de identidad, es algo indeterminado que es finalmente el contenido expresado mediante la forma musical (un sobrante de significación que se apuntala en, por ejemplo, “do y do sostenido”): “¿que notas vas a usar?, ¿que tanto le puedes hacer a ese motivo?, no te salgas de ese motivo y voltéalo y hazle, [...] todo tiene que ver, [...] claro que luego *puede aparecer otro motivo*” Ese otro motivo, eso imprevisto, es algo de lo que, por lo menos, se puede decir que había sido desconocido hasta el momento y que ha surgido como una representación que de ahora en adelante es integrada en su experiencia: “yo creo que si llegas a conocerte puedes empezar a hacer . composiciones bien hechas, [] no se si bien hechas pero... puedes *tener más control*”. El control sobre la composición es antes bien un tipo de control facilitado por la composición, a partir del establecimiento de nuevas determinaciones Pero ¿en que consiste tal control facilitado por las nuevas determinaciones instituidas por las composiciones? Antes de encontrar un camino para arribar a algún tipo

de respuesta, un rodeo que continua sobre éstas cualidades sobre-salientes en el ejercicio creador.

En otro momento el dueto La Perra vuelve a plantear, al mismo tiempo, una interrogante y una respuesta: “¿Qué nuevo?, no hay nada nuevo...”. Respuesta que es parcial y que queda contrapuesta a una meta, al “*yo tengo todo el deseo de hacer*”, en el cual implícitamente se reconoce que hacer existir algo nuevo es en verdad complicado pero este “deseo de hacer” es, finalmente, aceptar que al deseo también se lo puede hacer surgir con un rostro distinto, sin omitir, evidentemente, las dificultades que ello puede contraer. La respuesta de aquella interrogación, antes bien, toma en cuenta que es imposible hacer tabula rasa para ser original –“con éstas cosas que tengo *¿que puedo hacer?* [...] *eso también me cambió*”–. Pese a las apariencias, ésta “posesión” de ciertas características (“una personalidad definida”, “éstas cosas”, “do y do sostenido”), de ciertos puntos de partida, no significa aquí determinación, sino condiciones necesarias, condiciones de apoyo, para hacer advenir una forma redonda (enseguida se intenta elucidar el sentido de “lo redondo”): “*¿porque me salen... ciertas melodías?*, [] *¿porque tiendo a hacer esto?*, no sé, *soy yo*”. Hasta aquí aún se podría permanecer en la creencia de que hay un pasaje directo de una interioridad hacia lo exterior (sí no hay nada nuevo solo resta combinar o trasponer lo que ya existe –en cuyo caso la obra quedaría reducida a una suerte de test proyectivo), pero son ellos mismos quienes en dicho pasaje (de la idea a su realización) han observado cómo se efectúa o lleva a cabo el surgimiento de la forma misma, es decir, cómo *la forma surge en su elaboración y no antes*–“cuando compones *te das cuenta* que hacer ciertas cosas que a la mejor tu creías que ibas a hacer otras pero *lo que te está saliendo es eso*”. El aparente fracaso de la realización de este previo-ideal en la obra es en realidad la prueba de que ahí *ocurrió algo inusitado y no solo transcripción*, sale otra cosa, es decir, no es un pasaje reflejo del adentro hacia fuera –ciertamente, hay un pasaje pero ese movimiento significa la transformación de lo que se pretendía echar fuera–. *La música aporta* –“la música te empieza a *poner*”–, *coloca, asigna un lugar, interpela*

Ciertamente, el resultado del trabajo artístico (el objeto musical) existe en relación directa con los sujetos que llevan a cabo dicho trabajo, sin embargo, apegarse exclusivamente a ésta forma de ver las cosas hace que se corra el riesgo de reducir la forma artística al anular una característica muy importante del fenómeno de la creación musical, a

saber que sus resultados poseen una autonomía con respecto a sus creadores. Viene de este modo a surgir la siguiente cuestión ¿es la expresión sin más lo que puede ser condición suficiente para lograr de que haya emergencia de significación? El contenido de lo que hacen no solo depende de una supuesta libre expresión –y así lo hacen notar: “siempre ha de haber un líder que es el que está... es que es muy difícil tener un grupo, [...] es muy difícil tener un grupo *sin líder, se vuelve un relajó* [] *si no hay alguien [o algo] que los dirija*”–, sino que requiere además de una legalidad que imponga límites a una infinitud que iría en detrimento del esfuerzo por “*hacer algo redondo*”, es decir, por *crear algo capaz de contener, de albergar contenido*: “no nada más es de que se te ocurre una idea y la pones, y luego se te ocurre otra, la pones, [porque] entonces *queda todo desmembrado*, o sea *no estás en círculo*; [...] no nada más estás improvisando ni sintiendo *lo que sale*, sino que [...] si estás *dentro de esas normas* puedes improvisar y *puede haber una lógica* []; *improvisar y salirse*”. No solo se trata de dar rienda suelta a la fantasía, sino que debe además producirse un pasaje a *la formulación de leyes-medios* –que son las que constituyen un estilo, y de ahí el “no nada más improvisas por que sí”–

Existe un claro énfasis, puesto por la agrupación, sobre la relevancia que poseen las reglas en el quehacer musical, y ello en razón de que se encuentran intensamente abocados en la búsqueda de “una música más elaborada, [en la que] la energía ya no es como antes, o sea, que subes y tocas, entre rola y rola, y *nada más pura energía* [que] no estaba encaminada hacia algo”. Hay en dicha búsqueda una aversión hacia lo pueril, y el esfuerzo en ella implicado se encamina en dirección contraria a un permanecer desmembrado, orientándose, en cambio, a superar lo que obstaculiza (a los sujetos) estar articulados, integrados –y que es, justamente, donde “lo redondo” y el “estar en círculo” adquieren parte de su sentido–. Ahora bien, cuando indican que “La Perra *no improvisa*”, se entiende con ello que evitan la improvisación en tanto que puede llegar a ser un camino por el que solo se pudieran obtener “ideas desmembradas”. Cuando luego dicen que La Perra “*improvisa cuando tocamos pero* [] *muy leve* no, *lo nuestro está estructurado* []; nosotros para improvisar no *nos pintamos solos*”, por un lado, plantean que toda pieza nunca es igual, que siempre se producen variaciones en la interpretación de toda composición, pero por el otro, que se han procurado en una medida modesta aquellas reglas –a ello se alude con “lo nuestro está estructurado”– que permiten explorar “leve” esa vía de creación que permite a

su vez la salida de/hacia lo imprevisto. Entonces, sus formas de composición proporcionan a su trabajo cierta estructura, y habría que agregar que con la expresión “lo nuestro” se apunta, además, a una experiencia o zonas de la experiencia (de su ser en el mundo) que no están condicionadas o reguladas por el momento positivo de la realidad alienante, sino gobernadas por su propia ley: si “trabajan bajo su propia estructura... de formas de composición”, al momento de componer bajo dicha estructura ellos, efectivamente, “se pintan solos”.

De este modo, el control al que antes se hacía alusión no se encarna en una racionalidad que petrifica los fines y los medios de la labor que llevan a cabo en el ámbito de la música –sobre todo por el riesgo que conlleva caer en el callejón sin salida que representa “el estricto apego a...”–. La existencia de normas en sus procesos de composición no puede ser entendida sino como condiciones necesarias que facilitan la discrepancia, es decir, que *permiten salir al encuentro de una lógica en cierto sentido a-lógica para la normatividad que le sirve de apoyo*: “el metrónomo te da *el pulso* [...], es que *es el corazón* [..]; lo primero que nos dio fue *potencia*, o sea, como grupo, y *precisión* [...]; *nacimos así*”. El metrónomo, como medio técnico, marca el “beat”, pero “el corazón” es otra cosa: tal excedente representa una situación en la que el sujeto nace y se hace con y por esa experiencia vital. La ausencia de pulso es tanto el cálculo frío, como la aplicación mecánica de una matemática en el acto creador, así como la acción carente de direccionalidad (proporcionada por las reglas) en donde “casi no te estas sintiendo”. El tiempo del metrónomo tiene que llenarse –no es suficiente, no basta por sí mismo: “*realmente llenaba... todo [el] espacio, [...] me di cuenta de que... subirte a un escenario también es lo mismo: tú te subes... y estás con toda tu presencia tratando de llenar el tiempo, el segundo, el minuto, pero redondo*” *Es con el pulso con lo que han podido nacer*, es decir, que *existe una presencia que se encuentra condicionada, supeditada, por lo que se instituye gracias a su composición* –no una parte sino la totalidad: “*nacimos así: eso es lo que habíamos logrado, o sea, sin técnica pero con tanto ensayo [y] con el metrónomo, ser precisos [...]; el pulso para mí, es como... perder el pulso de tu corazón*”. El fin al que intentaban arribar –tomando el hincapié que se hace en ésta palabra (*pulso*)– era conseguir que en la experiencia musical se trasluzca un espacio-tiempo de máxima realidad –vivencia sobre la que por cierto nada enseña la teoría musical ni la historia de la música, puesto que

es algo incontrolable—: “hemos tenido días *maravillosos* de tocar las rolas de La Perra”. Se encuentra de este modo la nobleza de la representación musical: “bajo su propia estructura” se ha logrado la vinculación a un significado —“*porque la rola es majestuosa*”, “*costraría una vida majestuosa*”, “*eso fue lo que a mí me movió [...]; me cambió todo el... panorama, me di cuenta*”—, se han visto a sí mismos conducidos a la alteración total de su experiencia como sujetos —en lo sucesivo vuelto *punto de orientación que se juega en su quehacer musical*—. Con el pulso no se habla del “beat” que marca el metrónomo, sino de la aparición de aquello en lo que *se gana (se controla) el pulso de su corazón*.

Es teniendo esa experiencia en el horizonte de su hacer creador, y sobre todo, conseguir/encontrarse con ella a través de dicho hacer, lo que les daba aquella “precisión” con la que nacieron, en la que había un cierto control. El distintivo de las piezas que integran los dos primeros discos de la agrupación está en que “no son comunes, *estaban raras*”, en que “*tenían un... una personalidad, [...]* por más mal hechas que estuvieran tenían personalidad... tenían algo”, en que “*si estaba mi personalidad... yo es lo que siento o sea, había energía, había mucha energía*” Dicho distintivo a partir del cual las piezas tienen o no personalidad, necesitado por las piezas para saltar y lograr trascender determinadas limitaciones (teórico-técnicas), viene dado justamente por lo que llaman “pulso” —y la “precisión” justamente está en conseguir esa ritmicidad, en alcanzar ese latido—: sus composiciones tenían personalidad, porque en ellas lograron objetivar algo de/para ellos mismos: “yo ya compartí mi energía de más chava, salió como salió, no me arrepiento, *me dio mi personalidad, me dio un buen de cosas, nos empezamos a conocer* ” La ligazón del afecto (“energía”) se realizó sobre representaciones que fueron sus composiciones, fue este proceso lo que les dio “personalidad” —de ahí el “*empezamos a conocernos*”—. Es posible pensar así que “*la energía que nada más sacaron ahí de momento*” les permitió arribar a una *autorrepresentación* distinta —“[algunas de] las piezas pueden estar mal hechas porque no tienen... e... todo un rollo de estudio, o sea, nada más están hechas así ‘PUGH’, pero yo *estoy aprehendiendo... a verme*”—, la cual ha estado mediada a través de sus criterios de composición, y que en definitiva viene a instituirse en un *garante del sujeto*: “eso... *me puede dar a mí... más seguridad* para componer porque ya la tengo ¿no?, *no es que la este buscando*” Es en razón de que ya encontraron algo —“esas cosas ya las experimente”—, por lo que su búsqueda ya no se efectúa a ciegas: “lo que me

gustaría *compartir* ahora con La Perra: si quisiera eso, o sea, salir y si yo quiero tocarle al Kalanchoe... lograrlo plasmar, sí, realmente estar ahí en esa rola y hacerlo bien”.

La equivalencia vida-música –estipulada, por ejemplo, cuando dicen “hasta tu vida puede ser redonda, [...] tú la estás creando finalmente y tú le vas a poner el final”–, no es de ningún modo accidental o casual, ya que a través de sus creaciones musicales están dotando de perfiles a sus experiencias como sujetos: “es mi inicio de ... ponerme a ... la disciplina de *componer* diario... y *estar con la forma* y pues, que tengan una unidad las piezas, que no nada más sean cachitos y cambios. Todas esas cosas ya *las experimente*, esta bien, pero ahora tengo que ... pues, sí, *interiorizar y hacerlo más redondo*”. La música, en calidad de forma estética es ciertamente *creada por los sujetos*, pero además *resulta creadora* –“*como soy, es eso mismo de componer*”–. Componer es trabajar en la creación de un objeto de percepción que es representación del sujeto mismo –“estar con la forma”, “interiorizar”, “hacer redondo”: “todo esto sirvió para conocernos”–, es el movimiento por el cual la subjetividad puede experimentarse como distinta –“los procesos de pensamiento, las capacidades de ... desarrollo intelectual que hay en el mundo son a infinito”–. La capacidad de percepción del mundo es modulable, es diversa, y su música es el desarrollo de un pensamiento, de una percepción tal, pero ello justamente y solo en el momento en que la escucha salta los límites de su socialización, haciendo plausible la *generación del mundo vivido*. *Escuchar es* en éste sentido *poner en imagen los perfiles posibles de la subjetividad*. Es en el acto de la creación musical donde tiene lugar una escucha en la que sucede que “*te ves en el espejo* y [] te das cuenta de que *no te conoces*, [] pero me acepto y digo ‘pos, si soy yo’”.

A la pregunta sobre “¿cómo te conoces?”, se le puede responder lo que el mismo grupo adelanta acerca de un tema como la disciplina, a saber, que la disciplina conduce a un gozo, es decir, que en su caso el conocer-*se* se efectúa mediante el placer: “¿a que te lleva una disciplina? [...] te lleva a un goce, [...] porque [...] te das cuenta de lo delicioso que se sienten tus dedos, [de] cómo empieza la muñeca y cómo ciertas cosas ‘pum’ salen, o lo que es tener el pulso y saber que en una rola si te vas chueca puedes volverlo a agarrar”. La finalidad musical estriba en encontrar de inmediato un placer en la figura o forma estética-sonora que brota de su hacer –“a nosotros nos *fascina*”, lo “fascinante”, lo “majestuoso”, lo “maravilloso”, como estados que han conseguido aprehender, experimentar, mediante la

representación musical—, ella alberga la potencia de instituir realidad, la potencia para presentificar la vida afectiva. A la ignorancia explícitamente denunciada —“somos... ignorantes ¿que es ser ignorante?, que no te conoces a ti mismo”—, se la combate con la invención de aquello que se pretende conocer: en el vínculo que ahí se establece con el hacer y con el resultado de ese hacer, *lo decisivo es el conocimiento de sí*, este conocerse a sí mismo es colocado como fin

La creación musical tiene un influjo poderoso sobre los sujetos, los transforma positivamente. Positivamente ¿en que sentido?: “*lo que estoy haciendo es para mi [...]; en el momento en que tú la concibes [la música] ya está. ya esta ahí, o sea, ya te cambio a ti, que ese es el rollo, y a la mejor puede cambiar a alguien, [...] pero ya te cambio a ti, [...] cuando ves la esencia es cuando empiezas a ponerte más tranquila, te das cuenta de t... de que veníamos a otra cosa?*” La idea de *hacer algo para sí* habla de la capacidad de los sujetos de crear formas propias de relación y de enlace con el mundo: “*motivos musicales*” es cómo fueron llamadas. Hay la posibilidad de hacer surgir tales motivos y de “vivir en relación a eso” Estar auto-alterándose —“gente [] *que se este produciendo para sí misma*”—, producir-conocer-crear-se a sí mismo —eso impensado para las formas de ver la vida como hecha de una vez por todas—, es alejarse de la estática que se deriva de la permanencia en lo ya incorporado por el sujeto: “se te tiene que quitar el ego”, esa es la prueba radical de que lo que se haya implicado en la obra autónoma es, precisamente, el trastocamiento de la forma (ego) que organiza y constituye al sujeto a partir de que ha sido socializado. La cuestión acerca del modo de ser de los creadores que se instituye frente a y con su labor —“[la] manera [en que] eres humilde para hacer música”—, contiene en sí misma que su resultado no es el igual del sujeto —que es imposible de reducir a una pantalla de proyección—, antes bien este tiene que equipararse a aquella y no al revés, lo cual conlleva una movilización masiva de las investiduras psíquicas sobre el objeto musical: “otro de los *trabajos para... olvidarte del ego cuando tocas es [...]* por ejemplo, en la rola de Kalanchoe: es una rola de improvisación —la única de improvisación que tenemos—, [] entonces te metes en la planta —que es lo que yo hago, a veces sale bien padre, a veces no—, [...] el chiste es que *tú te metes* en la rola y cuando... digo, al Kalanchoe, y cuando vas tocando *te estás olvidando de ti*, o sea, de que ‘si yo tengo técnica, que si voy a tocar no se qué’, ¡no!, o sea, que la esencia sea esa: que yo estoy tocando para el Kalanchoe”. Ese

objeto que es la composición y que es experimentado como alteridad es en realidad una parte de ellos mismos que se hace asequible y que sin la forma musical permanece fuera del horizonte de percepción: que “ese eres tú”, es así no únicamente por proyección sino porque que la forma musical hace ser, en otras palabras, apoyada en la institución social de la música, la obra se convierte en un dispositivo de representación que instituye un nivel de ser, es decir, en donde hay un posicionamiento singular del sujeto. Esta percepción es colocada como la meta que la flecha de su creación musical pretende tocar: volverse parte de otra cosa que no es el yo tal y cómo es a partir de su socialización –“soy yo, mi equipo, mis efectos y no estoy pensando, ni estoy oyendo a los demás” []: eso no es hacer música”–.

6. Elucidación global: consonancias.

Acontecimientos subjetivos tienen lugar, es decir, poseen su marco de expresión, se muestran en y por medio de impresiones acústicas, por el sello de sonoridades. En éstas acciones han quedado establecidas nuevas ligaduras, nuevos enlaces representativos, y ellas merecen ser consideradas en su singularidad, dado que son el punto de apoyo de un ejercicio de autonomía. En esta premisa, que es intuición-aseveración, al tiempo que punto de partida y de llegada, se propone un modo considerar aquellos elementos que son esenciales y decisivos, en lo relativo a *la creación de formas musicales como apuntalamiento en la emergencia de subjetividad*.

Las evidencias sonoras de los músicos creadores, sujetos de esta investigación, son proposición de nuevas representaciones, y valga decir que en tanto ellas han y continúan siendo libidinalmente investidas, han acarreado la movilización masiva de las investiduras psíquicas, lo mismo que el establecimiento de nuevos derroteros para éstas. Es esta una **primera cuestión** que se pronuncia con total evidencia, a saber, que en las creaciones sonoras se hacen audibles fragmentos siempre distintos de la gama inagotable de la vida pasional (pulsional) humana. Tras la variedad estilística que caracteriza a cada una de las propuestas musicales, subyace la circunstancia de que para los *melopoiós* permanentemente se juega el pasaje o la manifestación del mundo pulsional en el que éste es desligado de sus representantes socialmente instituidos, lo que adquiere una significación que más o menos puede formularse del siguiente modo: *la realización o materialización de un discurso musical trae consigo el establecimiento de nuevas ligaduras para la pulsión*, por lo que la elaboración de las formas musicales mismas, en razón de aquello que convocan, pueden ser consideradas como *emblemas de lo pulsional*. En estos objetos la pulsión encuentra un nuevo rostro, y la Kátharsis, íntimamente ligada al fenómeno artístico, viene a adquirir en este contexto su significado original que es precisamente, la expresión y manifestación estética de las pasiones.

Es justamente a estas nuevas máscaras sonoras, desde la perspectiva de los músicos de esta investigación, a las que continuamente se les ha atribuido un carácter falto de sentido, absurdo, y no podría ser de otro modo en virtud de que el aparente no sentido de lo que es efectivamente su deseo, es el fruto de una abstracción, una salida del círculo de

significaciones ya dadas, que se produce merced a la irrupción de lo inconsciente en el yo socializado: crear su música conlleva un riesgo (un *arriesgar-se*) que se vive con dosis de violencia, de agresividad, por la exposición y el enfrentamiento de la escucha (los creadores son por principio de cuentas audiencia primera) con algo temido, en tanto que ella es susceptible de *encarnar un movimiento de lo pulsional*. En la decisión de hacer música, que es la de éstos músicos, hay *un impulso por llegar a ser sujetos íntegros*, impulso cuya fuerza se dispone a lograr que en su quehacer se amplíe la capacidad de acoger y de incluir, de un modo enteramente distinto, el substrato que se encuentra cristalizado en las sintaxis convencionales, identitarias –las formas acústicas, al estar estructuradas bajo la égida de la lógica inconsciente (pues es en ella no se obedece a las exigencias del separar, definir, etc.), restituyen en el instante, en el tiempo que es inaugurado por la obra, la capacidad del sujeto *de auto-formarse sin exclusión*–: *por mediación del discurso musical* algo es susceptible de ser incluido, actualizado, remendado, dicho con claridad, *ocurre un despliegue y una puesta en circulación de la vida pulsional*.

En el acto de la creación musical –tal y como fue mencionado por los integrantes de las agrupaciones a través de conceptos como “emoción”, “potencia”, “estado emocional”, “intención”–, el afecto lleva a hacer algo (lo que en última instancia no viene dado por otra cosa que sus composiciones), pero además el afecto o la emoción es o se conduce gracias a ese algo, o en otras palabras, finalmente, *el afecto llega a surgir, a hacerse aprehensible*. Sin embargo, hay que señalar que *en esta nueva articulación de los afectos, la invención de la forma es al mismo tiempo la invención del contenido*. Los músicos encuentran en la forma sonora una suerte de *umbral que permite que la pulsión pase a través de ella, al tiempo en que se constituye en su continente*. Para hacer comprensible esta circunstancia es necesario distanciarse de la tendencia que entiende esta manifestación artística (la música) como una forma refleja en la que una interioridad anterior (preexistente) se expresa tal cual es, ya que de lo contrario se dejaría fuera la importante cuestión de que su música, con todo y el continuo devenir que experimenta en cada particular caso, lo que consigue es *hacer presentes-audibles zonas de interioridad a partir de la invención de un “para sí”* cuyo contenido no necesariamente es previo o anterior a la experiencia –que indudablemente es “íntimo”, o mejor dicho, *llega a constituirse como tal*–, sino que ese acontecimiento

auditivo es el dispositivo que hace experimentable un modo de ser o constelación específica de lo pasional, inexistente sin esa mediación.

La mediación-traducción efectuada por las formas singulares que adquieren sus composiciones es ante todo una afirmación, y en este punto éstas se asemejan al lenguaje, pues en la articulación de cada uno de los momentos y movimientos por los que se conforman, *proclaman en su instantaneidad una actividad afectiva que permanece solo en la propia existencia de la trama en la que se inscriben esos vocablos*. Esta semejanza va en el sentido de que la creación musical trae consigo la *actualización de una potencia de designación (lenguaje) que tiene por objeto una emoción-vivencia inédita*, al grado de que *la forma musical es un flujo pulsional pronunciado*. La composición musical *toma a su cargo y afirma cualidades afectivas originales*, tornándolas asequibles, mantiene a su disposición un quantum de energía. Los músicos hablan, enuncian, entraman sensaciones, nombran aspectos para los cuales la lógica discursiva no alcanza –es en este sentido en donde puede haber imitación, pero este concepto corre el riesgo de dejar fuera lo esencial-, comunican una cualidad que no es inmediata, objetualizan lo no-objetual, y en la medida en que lo que se refleja no es una imitación del sujeto, *lo que se figura en el momento de su música es el empuje creador que se encuentra en lo profundo de la psique*.

Es por esto que cabe destacar que a sus creaciones, que son *sus composiciones*, pueda concebírselas como *objetos de deseo* constituidos no a partir de la reproducción de las inercias sociales –lo que significaría no otra cosa que la reificación del deseo a través de su articulación en la lógica formal, de lo idéntico, de lo mismo–, por que precisamente en ellos es posible encontrar un *placer engendrado en la oposición, en la disonancia*: la representación musical, en tanto creación a-conceptual, a-figurativa, que *engendra un modo de reglar un elemento maleable e imprevisible en su fenomenalización, trae consigo una caotización de las representaciones*, pues dicha fenomenalización es una *vertiente alterna por donde pueden correr o transitar las investiduras psíquicas*, provee así (paradójicamente) contornos indelimitables a la experiencia de sí, haciendo ser de un modo distinto. *De ese espacio sonoro proviene lo que no es sino el sacudimiento de los reaseguros identificadorios*, y en tanto es así, *la obra es un terror elaborado*. *Estar, encontrarse ahí, trae consigo un costo psíquico, en tanto es estar más allá del sujeto* (que ilusoriamente se experimenta idéntico a sí mismo), y como tal, éste queda efectivamente

rebasado por la realidad que instituye la obra. En una relación, que no es de exclusión, lo propio de la vivencia que extraen los músicos bien podría definirse como un estado en el que *el sujeto tiene que enmudecer*, aunque, habría que añadir inmediatamente, que *en la obra no existe mutismo psíquico*. El encuentro de estas dos tendencias habla de la situación del sujeto inmerso o vinculado con el objeto artístico: apagado por dentro (detiene el diálogo consciente) y, sin embargo, se encuentra envuelto en una experiencia vital.

Sobre la base de estas consideraciones se estipula que junto a las condiciones para *vibrar-reverberar de manera gratificante* y al querer sonar tal y como efectivamente ocurre a partir de lo que es propuesto en sus composiciones, al lado del *placer que se auto-produce* en y por las sonoridades deseantes que se alcanzan en el acto creativo (una *placer de representación inherente a la actividad sublimada*), se efectúa también un *re-posicionamiento subjetivo a partir de la organización del objeto artístico que*, en este sentido, *resulta organizador*. La posibilidad de *ordenar y formar a la pulsión poéticamente* es ante todo una *capacidad de subjetivarse*, por lo que no resulta equivocado decir con los músicos creadores que su música, el ambiente que se crea con ella, es como *un astro que ilumina el horizonte subjetivo*. Lo que de este modo y en estos procesos es puesto en evidencia es que **la subjetividad posee cierta afinación, cierta modulación** y, por lo tanto, acaso lo más interesante, *se la puede cambiar*: paradójicamente, *la subjetividad se afirma a sí misma en la variabilidad que es promovida en y por los objetos sonoros*. *Las músicas que mujeres y hombres han gestado se convierten en la prueba objetiva, en la manifestación sensible, de un acto o tarea de auto-creación*.

En este contexto, el elemento que interviene en estos procesos y que es conquistado en medio de ellos, es *una escucha que pone en imagen los perfiles posibles de la subjetividad*. En el vínculo que los músicos creadores establecen con el hacer y con el resultado de ese hacer, *lo decisivo es el conocimiento de sí*, y ese conocerse a sí mismos, que no se agota en tal o cual atributo inmutable, es el que es colocado como fin. Tomar en serio la circunstancia de que no hay más allá de eso que “hace sentir”, es introducir y reconocer la manera en que los músicos se percatan de que la música es el objetivo mismo, de que *el movimiento que se suscita en y por ella es la finalidad misma*, y es ahí en donde salta a la vista su importancia: *el tejido sonoro facilita una captación inmediata de sí*. Que *la música* –la que es hecha por ellos– *es fenomenalización de su experiencia* significa que

la actividad representativa-afectiva se vuelve convergente con el transcurrir mismo de la música, por lo tanto, ésta deja de ser exterior para devenir *pliegue del sujeto* en el que existe una abolición de la distinción entre el sujeto y el objeto de la experiencia. De esto tratan entonces los *intervalos vivos* que su quehacer musical propone: *son expresión de una captación de sí que se hunde en la profundidad originaria de la percepción sonora.*

Los ámbitos rítmico-melódicos resultantes de la actividad musical llegan a ser auto-formadores, dan pie a la emergencia de un sujeto distinto, en ellos se abre la posibilidad de desbordar, de saltar los linderos de lo idéntico o de lo siempre igual. En la representación musical existiría algo semejante a un espejo cuya superficie se encuentra constituida de tal manera que la imagen que devuelve no es localizable en el plano de lo mismo, de lo ya dado. La inversión que es llevada a cabo en el trabajo creador, puesta de relieve por los sujetos que conforman cada una de las agrupaciones, viene a subrayar que invertir es ciertamente dotar de valor, de sentido, de significado, el mundo sonoro: en la audición de esas narrativas en movimiento, de su fluida significación, lo que se escucha es la investidura que propone la validez del sujeto de la investidura, lo que se vuelve audible es el valor que desde ese momento importa un modo de ser. Parece, entonces, que en lo referente al proceso o actividad creadora, al emprenderla, al conducir dicha actividad son en realidad conducidos por ella.

Sin embargo, es en este nivel de la comprensión de su creación musical en donde conviene reiterar que *la inversión es sobretodo torsión. La densidad de la sustancia musical en cuanto tiene la capacidad de repercutir, en cuanto es vuelta referente para “la identidad” de los individuos (como forma de ser), en cuanto es vuelta un sello que se imprime en la subjetividad –actuando sobre los sujetos a la manera de una placa que los “impresiona” y les proporciona una auto-representatividad (de aquí que pueda establecerse que la forma musical es entonces puesta en imagen de sí)–, lo hace no en función de una repetición o de ser la copia fiel de un referente externo o interno, sino que lo hace en tanto esfuerzo y potencia que crea-engendra-encarna un movimiento en el que se constituye una escritura que permite designar la heterogeneidad propia de lo psíquico. Y la elaboración llevada a cabo por los sujetos (capacidad formante) del drama sonoro, del “ruido”, del ladrido intenso, viene a arrancar de los medios de composición (por ejemplo, los instrumentos) eslabones para un sentido que no es racional (de tal suerte que hacer música*

es hablar otra lengua). La construcción de los objetos musicales de cada una de las agrupaciones, no obedece (exclusivamente, por cuanto no son suficientes) a determinaciones teórico-técnicas (notación, teoría musical, etc.), sino que ellas quedan en cambio al servicio de aquello que sin duda es constitutivo de *la experiencia de lo musical*: la captación de algo de/para ellos mismos mediante *una audición osada que se inserta en el proceso creador como la aguja que contribuye a tejer lo inaprensible*. Este “segundo escalón”, circunscrito por su actividad perseverante, es literalmente una forma de experiencia (filtrante, permeable) en la que se encarna un transitar por caminos aún no pavimentados –nivel que rompe con el espejo de los cantos y las sintaxis adormecedoras–, *es un corredor de acceso que conduce a una certeza, a una sensación de verdad*, que se encuentra esencialmente ligada al advenimiento e inauguración de *un régimen de ser* instituido por el dispositivo de representación que es la forma musical: su contenido fundante, fundador, exige la salida y la reformulación de la captación ordinaria de sí sostenida por los sujetos.

Una **segunda cuestión** radica en la consideración de sus músicas, de sus creaciones como fuentes de las que fluyen nuevas atmósferas ubicadas en el plano de lo simbólico. Reconocer en sus creaciones una propuesta a la cultura misma implica escuchar en ellas un marco de significación que no queda reducido a un acto de introspección, y en el que en cambio *el mundo de la obra musical actúa sobre las significaciones instituidas*: su música, como un *sismógrafo de los movimientos de la subjetividad*, *permite dar cuenta de lo social*. El movimiento, en este sentido, es doble: se vierte en la forma sonora el carácter más hondo del psiquismo humano –en la interpretación, en la escucha, la forma es el sujeto, es *interioridad extravertida*–, pero estas formas trascienden una individualidad o individualidades particulares e inauguran la apertura de un espacio simbólico.

La interiorización de las significaciones sociales tiende a cubrir todas las experiencias de los sujetos y en ese movimiento el espacio psíquico queda poblado de representaciones que no son las creadas por el sujeto. El espacio psíquico que se hace, que se llena de esa manera queda, paradójicamente, despoblado. Puede decirse que la creación musical es un acontecimiento en el que el sujeto se enfrenta a ese vacío (a esa anestesia), mediante la *invención de espacio* que es habitado-llenado con nuevas representaciones (sublimación). A los esquemas representativos imaginarios que se imponen por las

condiciones sociales efectivas se les hace frente desde lo que musicalmente se genera, lo que ahí surge permite a cada uno de los grupos incidir sobre esas condiciones. En efecto, el *mundo sonoro que es imaginado proporciona un juego de transgresión* pues, tal mundo es creado, realizado a través de la imaginación, ese mundo investido, positivamente valorado, no es una repetición de una realidad que se encuentra ahí afuera, por el contrario, va más allá de lo dado. Que los músicos apelen, por ejemplo, a la alucinación como algo que se encuentra emparentado con el acto de su creación musical, es hacer hincapié en que este acto es la puesta en imagen sobre el mundo empírico de algo que en realidad no está ahí, y que, sin embargo, la concreción y construcción de esa propuesta ideal no es de ningún modo una alucinación clausurada o forma vacía, ya que de un modo importante es compartido por *consonancia* entre los integrantes de cada agrupación y el público. La música, la dimensión sonora, es capaz de esbozar realidad, es decir, espacio social: el contenido objetivo, verdadero, no radica en que su obra de arte ratifique el orden cósmico del mundo sino en la instauración de un régimen de significación, que bien podría considerarse como *otro principio de realidad*.

De la oposición que se encuentra arraigada en el centro mismo de sus composiciones musicales emana una retroactividad –que como se señaló más arriba, implica una desalienación afectiva, pasional, que es vuelta asequible para la experiencia de los sujetos–, una reverberación, una espiral expansiva e interminable en la que hay *un enriquecimiento del mundo*: si es verdad que es *con su orientación musical como pueden darse la libertad*, esto es así a partir de que los sujetos pueden generar un marco de significancia para devenir libres –llegando a establecer que *con y gracias a su música han podido desaturdirse–*, al instituir *andamiajes sonoros del deseo* (crear su música ha significado *asumir el propio deseo*, sosteniéndolo, pero además *haciéndolo advenir de una manera imprevisible*; lo que la música puede aportar a los sujetos es sentido y ello se consigue con la postulación de nuevas formas del deseo) *que afectan y se propagan en el tejido social*.

A estos núcleos de representación (finalmente, sociales) les es inherente una cierta *trascendencia* en la que, precisamente, vendría a ratificarse esta posibilidad de *hacer lo que esta afuera*. La acción de hacer lo que está afuera tiene lugar cuando el *mapa sonoro – creado y creador– logra incidir sobre los oídos callosos, endurecidos por la tonalidad de lo*

social, logrando que entre los creadores y el público se forme una colectividad (*doble realidad del deseo*): el público alimenta al creador y éste se alimenta de aquél, al compartir un horizonte de sentido proporcionado por la obra musical. Tanto el auditorio como el creador (que, como se ha dicho, es en el fondo auditor primero) entran en una suerte de contrato íntimo en el que la obra les habla, les resuena: vibraciones convergentes, conjuntas, que tienen su punto de fuga en la obra musical, son coyunturas en las que *el contacto con el mundo es factible de ser modulado por esas sonoridades* –su música es ese contacto con el mundo: tocar, escuchar y hacer música es contacto con el mundo desde otro régimen de vínculo, *ese vínculo “se oye”*, se deja oír–.

Prevalece, entonces, en la creación de sus propuestas musicales, una *inscripción en el espacio público-privado (Ágora)*, en el sentido de involucrar a los otros en el acto mismo de investir nuevas representaciones, ya que ésta *música activa* establece unas “condiciones” (dadas por la determinabilidad instituida para dar cuenta de aquello que las funda) en las que el contenido de sus composiciones (puesta en imagen –poiesis– que es mundo para sí) no está establecido sino por una lógica que es, al mismo tiempo, propia y extranjera, pues, surge del vínculo con los escuchas: lo que vienen a plantean a sus destinatarios, al auditorio, es, en sentido estricto, nuevas formas sociales de encuentro consigo mismos (*invistiéndose como sonoridad*) como maneras de perseverar en un mundo en común.

Puede estar plenamente justificado hablar entonces de *la música como sostén*, de sonoridades que no solo envuelven al sujeto (y lo colocan en una suerte de hedonismo), sino que se constituyen en verdaderos soportes simbólicos, en *cimientos sonoros*, que permiten construir sentido, y que efectivamente lo proveen. *Nichos de sentido* al margen de lo existente: en ese edificar, en esa ganancia, en ese intentar llenar, se puede llegar a ocupar lugares distintos a los que la positividad del mundo pretende que los sujetos ocupen, a colocarse en un lugar distinto al que familiarmente se ocupa, lugares a los que los sujetos les otorgan legitimidad desde el propio deseo. Las composiciones sonoras son pues, en un doble movimiento, expresión o pronunciamiento auténtico de los sujetos, así como elemento aglutinador del cual los sujetos derivan y hacen advenir un suministro importante de sentido, constituyéndose en fuentes de las que ellos se alimentan.

CONCLUSIONES.

La complejidad de los problemas que suscitan las relaciones entre la creación sonora y la subjetividad se ha revelado en verdad inmensa, pero al no claudicar en la intención de abordar tales relaciones se ha posibilitado destacar cuestiones cuya importancia es proporcional a dicha complejidad.

En lo concerniente a uno de los polos de la relación sobre la que esta investigación llama la atención, a saber, la subjetividad se ha recuperado y destacado como uno de sus aspectos constitutivos el anudamiento entre dos niveles de ser radicalmente heterogéneos: el psiquismo humano y el espacio socio-histórico. El examen detenido de la articulación de estos dos niveles de ser –estratos que principalmente han podido ser pensados por las aportaciones teóricas efectuadas por el psicoanálisis freudiano y los desarrollos efectuados en éste mismo ámbito por Cornelius Castoriadis, lo mismo que por las reflexiones de éste filósofo sobre el mundo socio-histórico– permitió visualizar y enfatizar la independencia que, en principio, ellos guardan entre sí: la especificidad característica del núcleo no social viene dada por el predominio del sentido que es creado por la potencia imaginaria, sentido en el que convergen afectos, intenciones y representaciones, en una relación de apoyo con el sustrato corporal (de donde emanan las exigencias pulsiones y en donde se localizan los dispositivos perceptuales de que dispone). Por otro lado, la singularidad del conjunto de representaciones, de afectos e intenciones que cohesionan y dan existencia a una sociedad, mundo de significaciones que es creado por cada sociedad. Sin embargo, ambos niveles existen efectivamente entrelazados, en su interdependencia aquella especificidad del psiquismo humano sirve como apoyo a los contenidos que forman parte de toda institución social, y a su vez es ordenada de acuerdo a éstos contenidos, movimiento coyuntural que tiene como resultado la estructuración y la existencia del individuo social: la socialización del psiquismo humano es precisamente la imposición de las formas de significación mediante las cuales una sociedad existe, imposición que en buena medida se vuelve coincidente con las exigencias originarias de la vida psíquica (como reminiscencias del principio del placer y del narcisismo monádico).

Se encuentra, en el otro extremo de la relación investigada, la conceptualización de la música –especialmente a partir de los trabajos de Pascal Quignard, Roland Barthes, Th.

W. Adorno y Peter Kivy-- no como algo ajeno, secundario o periférico a lo social: la existencia de esta consideración surgió negativamente, es decir, por oposición al pensamiento de que ésta manifestación es algo del orden de lo prescindible, una especie de lujo que unos cuantos se dan o bien de que es algo cuyo sentido es transparente y que va de suyo. Nada más alejado de la naturaleza de ésta manifestación cultural que tales opiniones, en tanto que ellas (en el sentido general) son las portavoces de un contexto en el que se supone que lo que ahora es siempre ha sido y será del mismo modo. Sin perder de vista el riesgo latente de reducir a la música a una suerte de producto secundario que no hace más que reflejar condiciones de existencia social, en cambio, se ha visto en ella una entidad social-histórica que experimenta condicionamientos y modificaciones que no pueden situarse, con total exclusividad, como provenientes de los desarrollos orgánicos que serían totalmente los suyos a partir de que tienen lugar en el seno de una territorialidad perfectamente demarcada. Con ello, y para hacer mayor justicia a su estatuto, se hecho hincapié en que de ningún modo esta exenta de estar sujeta a obligaciones y de fungir activamente como instancia que impone y demanda obediencias: los ordenamientos y configuraciones en los que ella se manifiesta (estilos, géneros, etc.) nunca dejan de interactuar en distintos niveles y en direcciones no lineales con los elementos de sentido que componen y se encuentran comprendidos en las realidades humanas. Tal estatuto puede en verdad ir en detrimento de sus posibilidades de ser --al realizar efectiva y lamentablemente el riesgo arriba mencionado--, al mismo tiempo que la coloca en posición de que las formas creadas en su nombre no sean nulas con respecto al resto de las instituciones de la sociedad, y que por el contrario puedan venir a ser el punto de fuga para el enriquecimiento y la transformación de la vida.

Es a través de las aportaciones provenientes de éstos terrenos de reflexión teórica, que se abrió la posibilidad de concebir la creación musical no como un medio útil a la expresión de interioridad psicológica ya dada, sino como modificación, por muchos momentos radical, en y sobre las significaciones heredadas (instituidas) con que se construye lo real, y en esa medida, como un cuestionamiento de la norma, como acontecimiento que implica una *modulación de las capacidades subjetivas a partir de las formas de representación que se instituyen con el objeto sonoro* (ruptura de la clausura), llevada a cabo por quienes han sentido en sí el ánimo de emprenderlo. En este sentido, el

despliegue creador implicado en la conformación de una propuesta musical se ha concebido como una estrategia existencial que hace ser o instituye un modo de designación que tiene por objeto o recae sobre aquello que puede acontecer –y acontece efectivamente en y por la forma musical– como experiencia de y para los sujetos. Este acontecimiento deja de ser trivial, y se demuestra por el contrario fundamental, en tanto que aquello que surge con la representación musical, y que puede ser dicho sobre la base de la elucidación efectuada del decir y la vivencia de los músicos, es el salto o la transgresión de la clausura (y por que no, de la censura) impuesta por los compases cerrados de los modos de designación social que acaban por soldar y por hermanar, por hacer homogéneos mediante su encantamiento, a la escucha y al deseo, para arribar precisamente a una proximidad con aquello que hay de más escurridizo y terrible en el hombre, la de ser dueño de sí mismo, a la posibilidad de presentificarlo (siempre parcialmente) mediante tramas que se establecen bajo reglas esencialmente inacabadas, pues el objeto al que se encuentran referidas así lo demanda: ahí no hay ni retención final ni imitación fiel, sino conquista intermitente de un modo de ser, elaboración abierta de un destino subjetivo singular que reorganiza su punto de partida (el existir psíquico en la significación social).

La creación musical ha sido de este modo concebida como la recreación de los derroteros representacionales y afectivos de los sujetos. Las formas musicales son máscaras sonoras que deben su lugar al resurgimiento, a la operación y puesta en actividad de lo imaginario humano: invención de esquemas representativos en donde a través de la escucha ocurre la fenomenalización de la heterogeneidad propia de lo psíquico, la figuración del empuje creador que le es constitutivo, y en este sentido, labor de auto-creación que es presentificación audible de constelaciones singulares de la vida pasional, puesta en circulación y puesta en imagen de cualidades afectivas originales, punto de apoyo en el que descansa una captación inmediata de sí.

Es justamente en medio de estas cuestiones en donde se ha pretendido mostrar lo que pertenece propiamente a la dimensión política de la creación musical. A la capacidad para crear solo se accede cuando se acepta el cuestionamiento de sí mismo, cuando se esta en condiciones de aceptar (en una medida aunque sea mínima) la caducidad o la muerte de aquello que mantiene desde dentro de cada sujeto la certeza de lo que en apariencia se es, no mediante razonamientos o actos de voluntad lógica, en cambio sí por el asalto de la

fuerza que mantiene todo recubrimiento, que da solidez a todo asidero simbólico: fuerza que es la que se encuentra subtendida y ensordecida en las condiciones de existencia, fuerza que es la que se abre paso en la representación musical. La actualización de ésta capacidad, recreada en una audición amplificada, subvierte la coerción mantenida por la superficie sonora común, se desparrama perturbando y derruyendo los cantos anestésicos que convocan y fomentan un pensamiento adaptado que apacigua la inquietud de cada sujeto por sí mismo (cantos que se apoyan, precisamente, en una audición mutilada, clausurada).

Así pues, se establece que el logro cabal de este fin –que es el re-posicionamiento subjetivo que se consigue en apoyo de la invención y el hacer-ser de formas aéreas, de acontecimientos sonoros–, trae aparejada la posibilidad de incidir en los procesos que intervienen en la fabricación social del individuo, los cuales son puestos en marcha desde muy temprano e indudablemente se encuentran mediados por la serialidad de cantinelas en las que se fusionan el anonimato y la hostilidad ciega a cualquier pronunciamiento que vaya más allá de los límites de la conformidad infantil. La relevancia que posee la innovación dentro del registro sonoro se hace audible cuando se actualiza en estos andamiajes rítmico/armónico/melódicos la posibilidad para que en ellos advengan deseos inéditos que afectan el tejido social, propagándose en él como verdaderos soportes simbólicos: he ahí la tentativa reconocible en la creación musical desplegada por los músicos en ésta investigación, que es una tentativa por enriquecer y amplificar, mediante artefactos resonantes, una presencia inédita dentro del conjunto social.

En torno a esta importante contribución realizada en apoyo de la creación sonora, se ubican cuestiones que finalmente han quedado aquí solo esbozadas pero que se hace necesario subrayar dada la relevancia y la interdependencia que guardan con el problema de las relaciones entre la subjetividad y la creación musical. En primer lugar, el ocultamiento de la fragilidad en la que descansa el sentido en el que se conforma todo sujeto humano, clivaje poderosísimo, al que contribuyen para su mantenimiento los soportes rítmicos, tónicos y melódicos, y que al permanecer imperturbados reinan con tal sutileza, y con poder proporcional, que lo que es edificado sobre ellos aparenta una concreción de materia dura y resistente, apariencia que les resulta apropiada y que a final de cuentas viene a reforzarlos. Este soporte autonomizado –como sin más puede llegar a ser todo soporte de significación–, sin embargo, acaba –e inicia– teniendo como latencia el estrato ineliminable de lo

percedero y de lo heterogéneo. Tal ocultamiento, tal clivaje, es trastocado y puesto en cuestión por la acción creadora de los melopoiós por cuanto ésta, en el caso que es el de los sujetos de ésta investigación, lleva y pone en música la inestabilidad del sentido frente al vacío: el espacio abierto estéticamente no deja de anunciar el horror que representa encontrarse ante el reconocimiento explícito de la locura que hace tomar por certeza absoluta lo que no es sino invención propia y colectiva.

En segundo lugar, a menos que se parta de una concepción del hombre cuya esencia o naturaleza última sea su tendencia al bien, se encuentra el problema del contenido positivo de la sublimación, que podría formularse en forma muy general de la siguiente manera: ¿desde que lugares y bajo que condiciones es posible definir que en la creación musical puede realizarse una afirmación positiva de valores? Como respuesta a tal pregunta, evidentemente con derivas por hacerse, cabe invocar de nuevo lo que se ha intentado apuntar en la presente investigación: la representación musical es creación que resulta creadora en tanto es punto de apoyo para la diferenciación subjetiva, en tanto es radicalmente distinta a la tonalidad espiritual forjada por la serialidad en el odio a la alteridad que cada sujeto representa con respecto a sí mismo, en tanto en ella se retoman y nutren algunas de las conquistas más nobles de la historia humana. Éstas son los blancos, de ningún modo inmanentes, en los que ésta actividad puede atinar, revelándose en éste sentido como un medio que no cesa de demostrar la importancia de su lugar en el mundo humano.

Como vuelta de tuerca efectuada por éstas mismas cuestiones se ha encontrado la imposibilidad de no volver la atención sobre la enigmática y formidable facultad de los individuos de darse a sí mismos sus modos de ser, facultad humana en la que está virtualmente presente la posibilidad de que éstos se modifiquen a sí mismos mediante la ruptura y la necesaria creación de formas de significación que son siempre histórico-sociales. Esta violencia que para no quedar en la anomia se decanta en la invención, no es otra cosa sino la inagotable desobediencia a leyes (sean éstas postuladas como naturales o divinas) que se muestran incapaces de anticipar las maneras en como se establecen e instauran las formas de reconocimiento y organización del mundo humano, cuyo punto de origen es aquello mismo que en última instancia es objeto de reconocimiento y de organización.

Bibliografía.

- ❖ Adorno, Th. W. (2000), *Sobre la música*. Paidós, España.
- (2003), *Filosofía de la nueva música*. Akal, España.
- (2004), *Teoría estética*. Akal, España.
- , Horkheimer, M. (2006), *Dialéctica de la ilustración*. Trotta, Madrid.
- ❖ Anzieu, D. (1993), *El cuerpo de la obra*. Siglo XXI, México.
- (1986), *El grupo y el inconsciente: lo imaginario grupal*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- ❖ Araujo, G., Fernández, L. (2002), *La entrevista grupal: herramienta de la metodología cualitativa de investigación*. En: Szasz, I., y Lerner, S., (compiladoras), *Para comprender la subjetividad. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad*. COLMEX, México.
- ❖ Ardoino, A. (1992), *La implicación*. Inédito, Lyon.
- (1993), *Las posturas (o imposturas) respectivas del investigador, del experto y del consultor*. En: Ducoing, P. y Landesmann, M., (compiladoras y editoras), *Las nuevas formas de investigación en educación*. AFIRSE, Universidad Autónoma de Hidalgo, Ambassade de France au Mexique, México.
- (1981), *La intervención: ¿imaginario del cambio o cambio de lo imaginario?* En: Guattari, F., Lapassade, G., Lourau, R., Mendel, G., Ardoino, J., Dubost, J., Levy, A. *La intervención institucional*. Folios Ediciones, México.
- ❖ Aulagnier, P. (1980), *Un problema actual: las construcciones psicoanalíticas*. En: *El sentido perdido*. TRIEB, Buenos Aires.
- (2004), *La violencia de la interpretación: del pictograma al enunciado*. Amorrortu, Buenos Aires.
- ❖ Bachelard, G. (1987), *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ❖ Bataille, G. (1997), *Las lágrimas de Eros*. Tusquets, España.
- ❖ Bauleo, A. (1977), *Contrainstitución y grupos*. Fundamentos, España.
- ❖ Baz, M. (1996), *El dispositivo grupal como instrumento de investigación: cuestiones metodológicas*. En: *Intervención grupal e investigación*. Cuadernos del TIPI 4. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-X, México.
- (1999), *La entrevista de investigación en el campo de la subjetividad*. En: Jáidar, I., (compiladora) *Taller de Investigación de Psicología e Instituciones (TIPI)*. UAM-X, México.
- (1998), *La tarea analítica en la construcción metodológica*. En: *Encrucijadas Metodológicas en Ciencias Sociales. Área Subjetividad y Procesos Sociales*. UAM-X, México.
- (2003), *La dimensión de lo colectivo: reflexiones en torno a la noción de subjetividad en psicología social*. En: *Tras las huellas de la subjetividad*. Cuadernos del TIPI 9. UAM-X, México.
- ❖ Balbier, E., Deleuze, G. (1990), *¿Qué es un dispositivo?* En: Michael Foucault, filósofo. Gedisa, Barcelona.
- ❖ Barthes, R. (1986), *El cuerpo de la música*. En: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Paidós, Barcelona.
- ❖ Benjamin, W. (2004), *El autor como productor*. Itaca, México.

- ❖ Berger, P., Luckmann, T. (2003), *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires.
- ❖ Blake, W. (2000), *El matrimonio del cielo y el infierno*. Colección Reino Imaginario, México.
- ❖ Bleger, J. (1986), *Grupo familiar y psicohigiene*. En: Psicohigiene y psicología institucional. Paidós, Buenos Aires.
 ——— (1985), *La entrevista psicológica: su empleo en el diagnóstico y la investigación*. En: Temas de psicología (entrevista y grupos). Nueva Visión, Buenos Aires.
- ❖ Brailowsky, S. (1995), *Las sustancias de los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ❖ Cage, J. (1974), *Del lunes en un año*. Biblioteca Era, México.
- ❖ Castro, R. (1996), *En busca del significado: supuestos, alcances y limitaciones del análisis cualitativo*. En: Szasz, I., y Lerner, S., (compiladoras), Para comprender la subjetividad. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad. COLMEX, México.
- ❖ Castoriadis, C. (1990), *El mundo fragmentado*. Altamira-Nordan, Argentina-Uruguay.
 ——— (1996), *El psicoanálisis, proyecto y elucidación*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.
 ——— (1998), *El ascenso de la insignificancia*. Cátedra, España.
 ——— (2002), *Figuras de lo pensable: Las Encrucijadas del Laberinto VI*. Fondo de Cultura Económica, México.
 ——— (2002), *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Gedisa, México.
 ——— (2004), *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social. La creación humana I. (Seminarios 1986-1987)*. Fondo de Cultura Económica, México.
 ——— (2007), *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets, Buenos Aires.
 ——— (2008), *Ventana al caos*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ❖ Cook, N. (1998), *De Madonna al canto gregoriano*. Alianza Editorial, Madrid.
- ❖ Dahlhaus, C. (2003), *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa, España.
- ❖ Deleuze, G., *Conversaciones 1972-1990*. Edición electrónica www.philosophia.cl/ / Escuela de Filosofía de la Universidad de ARCIS.
- ❖ Fernández, A., M. (2006), *Política y subjetividad: asambleas barriales y fábricas recuperadas*. Tinta Limón, Buenos Aires.
- ❖ Foucault, M. (1977), *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. Siglo XXI, México.
 ——— (2001), *Historia de la sexualidad 2: el uso de los placeres*. Siglo XXI, México.
- ❖ Freud, S. (1996), *La interpretación de los sueños*. En: Obras Completas, Tomo I. Biblioteca Nueva, Madrid.
 ——— (1996), *Tres ensayos para una teoría sexual*. En: Obras Completas, Tomo II. Biblioteca Nueva, Madrid.
 ——— (1996), *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. En: Obras Completas, Tomo II. Biblioteca Nueva, Madrid.
 ——— (1996), *Los dos principios del funcionamiento mental*. En: Obras Completas, Tomo II. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.

- (1996), *Introducción al narcisismo*. En: Obras Completas, Tomo II. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *Pulsiones y destinos de pulsión*. En: Obras Completas, Tomo II. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *La represión*. En: Obras Completas, Tomo II. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *Lo inconsciente*. En: Obras Completas, Tomo II. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *Psicología de las masas y análisis del yo*. En: Obras Completas, Tomo III. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *El block maravilloso*. En: Obras Completas, Tomo III. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *El porvenir de una ilusión*. En: Obras Completas, Tomo III. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *El malestar en la cultura*. En: Obras Completas, Tomo III. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *Sobre la conquista del fuego*. En: Obras Completas, Tomo III. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *Conclusiones, ideas, problemas*. En: Obras Completas, Tomo III. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1996), *Escisión del Yo en el proceso de defensa*. En: Obras Completas, Tomo III. Biblioteca Nueva, Madrid.
- ❖ Gadamer, H. G. (1996), *La actualidad de lo bello*. Paidós, España.
- ❖ Guattari, F. (1976), *Psicoanálisis y transversalidad*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- , Deleuze, G. (1980), *Política y psicoanálisis* (1977). Terra Nova, México.
- ❖ Kaës, R., Bleger, J., Enríquez, E., Fornari, F., Fustier, P., Roussillon, R., Vidal, J.P. (1998), *La institución y las instituciones: Estudios psicoanalíticos*. Paidós, Argentina.
- (1995), *Valor epistemológico del concepto de apuntalamiento*. En: El grupo y el sujeto del grupo. Elementos para una teoría psicoanalítica del grupo. Amorrortu editores, Buenos Aires.
- ❖ Kristeva, J. (1995), *Las nuevas enfermedades del alma*. Cátedra, Madrid.
- ❖ Halbwachs, M., (2004), *La memoria colectiva en los músicos*. En: La memoria colectiva. Prensa Universitarios de Zaragoza, España.
- ❖ Kaminsky, G. (1998), *Spinoza: la política de las pasiones*. Gedisa, Barcelona.
- ❖ Kivy, P. (2005), *Nuevos ensayos para la comprensión musical*. Paidós, España.
- ❖ Lapassade, G. (1999), *Grupos, Organizaciones e instituciones*. Gedisa, España.
- (1996), *La bio-energía: ensayo sobre la obra de W. Reich*. Gedisa, España.
- (1979), *El analizador y el analista*. Gedisa, España.
- ❖ Laplanche, J. (2002), *La sublimación*. Amorrortu, Buenos Aires.
- , Pontalis, J. B. (1996), *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, España.
- ❖ Lefebvre, H. (2006), *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ❖ Lindón, A. (1999), *Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social*. En: Revista Economía, Sociedad y Territorio, Vol. II, número 6. El Colegio Mexiquense, A. C. México.
- ❖ Lourau, R. (2001), *El análisis institucional*. Amorrortu, Buenos Aires.

- (1991), *Conflicto de paradigmas en México*. Reflexiones Universitarias 5. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México.
- ❖ Maldonado, T. (2003), *Karlheinz Stockhausen. Hacia un nuevo oyente*. En: Revista La Tempestad, México.
 - ❖ Manero, R. (1990), *Introducción al Análisis Institucional*. En: Revista TRAMAS. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, D. F.
 - (1995), *El análisis de las implicaciones*. En: 3er Foro del Departamento de Educación y Comunicación. UAM-X, México.
 - (1997), *Multirreferencialidad y conocimiento*. En: TRAMAS No. 12. UAM-X, México.
 - ❖ Marcuse, H. (1968), *Eros y civilización*. Joaquín Mortiz, México.
 - ❖ Martínez, M. (1996), *Comportamiento humano*. Trillas, México.
 - ❖ Mier, R. (2002), *El acto antropológico: la intervención como extrañeza*. En: TRAMAS No. 18-19. UAM-X, México.
 - (2008), “*La Dimensión Imaginaria*” Seminario de la MPSGI, en la UAM-X, México.
 - ❖ Morin, E. (2004), *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, México.
 - ❖ Nietzsche, F. (2000), *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, España.
 - (2005), *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, España.
 - (2006), *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial, España.
 - (1997), *Aforismos*. Edhasa, España.
 - ❖ Pardo, C. (1999), *Laberintos sensibles: el sonido en el espacio*. En: Revista Versión No. 9. UAM-X, México.
 - ❖ Pichón-Rivière, E. (1983), *El proceso grupal: del psicoanálisis a la psicología social I*. Nueva Visión, Buenos Aires.
 - (1987), *El proceso creador: del psicoanálisis a la psicología social III*. Nueva Visión, Argentina.
 - ❖ Quignard, P. (1998), *El odio a la música*. Andrés Bello, España.
 - ❖ Rahman, G. (1987), *El lugar de la palabra. Una propuesta de metodología psicoanalítica para el análisis del discurso*. En: Revista TRAMAS 4. UAM-X, México.
 - ❖ Reygadas, R., y Robles, M. (2005), *Sobre la construcción de dispositivos de investigación-intervención*. En: Anuario de Investigación 2005. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-X, México.
 - ❖ Ricoeur, P. (2004), *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, Argentina.
 - ❖ Rivero, P. (2000), *Nietzsche. Verdad e ilusión*. Gerardo Villegas Editor, México.
 - ❖ Ruiz, E. (2009), *Música, sujetos y creatividad*. En: TRAMAS No. 29. UAM-X, México.
 - ❖ Salazar, C. (2004), *Dispositivos: maquinas de visibilidad*. En: Anuario de investigación. Departamento de Educación y Comunicación. UAM-X, México.
 - ❖ Sánchez, A. (2005), *Invitación a la estética*. Grijalbo, México.
 - (1972), *Textos de estética y teoría del arte*. UNAM, México.
 - (1981), *Las ideas estéticas de Marx*. Biblioteca Era, México.
 - ❖ Schopenhauer, A. (1998), *Pensamiento, palabras y música*. Edaf, España.
 - ❖ Siegmeyer, E. (1999), *Música y sociedad*. Siglo XXI, México.
 - ❖ Sloterdijk, P. (2003), *Esferas I*. Siruela, España.

- ❖ Sorókina, T. (2005), *La hipertextualidad del espacio musical*. En: Revista Versión No. 16. UAM-X. México.
- ❖ Vásquez, A. (2006), *Peter Sloterdijk, la escucha de sí y el olvido del ser desde todos los altavoces*. Revista Ad Versus, Buenos Aires.
- ❖ Velasco, J. (2004), *El canto de la tribu*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- ❖ Vila, P. (2000), *Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*. En: Piccini, M., Mantecón, A. R., Schmilchuck, G., Recepción artística y consumo cultural. Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información. Ediciones Casa Juan Pablos, México.
- ❖ Villamiel, R. (1996), *Lo observado, lo observable y lo otro*. En: Las instituciones íntimas. Cuadernos del TIPI 3. UAM-X, México.
- ❖ Woronowsky, M. (1961), *¿Tiene vigencia el grupo operativo?* En: Jassiner, G. y Woronowsky, M. Para pensar a Pichón. Lugar editorial, Buenos Aires.
- ❖ Xirau, R. (1974), *Historia de la filosofía*. UNAM, México.
- ❖ Zemelman, H. (1997), *Sujetos y subjetividad en la construcción metodológica*. En: León, E., y Zemelman, H., (coords.). Subjetividad: umbrales del pensamiento social. Anthropos-CRIM-Coordinación de Humanidades, Col. Ciencias Sociales, Barcelona.